

MUSICA

**ANÁLISE TEXTURAL DOS
QUARTETOS DE CORDAS Nº 1, 6
E 14 DE VILLA-LOBOS E
DESDOBRAMENTOS
COMPOSICIONAIS**

**ALEXANDRE DE PAULA
SCHUBERT**

TESE DE DOUTORADO

JULHO DE 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

ALEXANDRE DE PAULA SCHUBERT

ANÁLISE TEXTURAL DOS QUARTETOS DE CORDAS Nº 1, 6 E 14 DEVILLA-LOBOS
E DESDOBRAMENTOS COMPOSICIONAIS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Centro de Letras e Artes da
UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção
do grau de doutor, sob orientação do Prof. Dr.
Marcos Vieira Lucas

Rio de Janeiro, 2018

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

S384 Schubert, Alexandre de Paula
Análise textural dos quartetos de cordas n° 1, 6 e 14 de Villa-Lobos e desdobramentos composicionais / Alexandre de Paula Schubert. -- Rio de Janeiro, 2018.
293 p.

Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

1. análise textural. 2. Villa-Lobos. 3. composição. 4. quarteto de cordas. I. Lucas, Marcos Vieira, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

**ANÁLISE TEXTURAL DOS QUARTETOS DE CORDAS Nº 1, 6 E 14 DE VILLA-LOBOS
E DESDOBRAMENTOS COMPOSICIONAIS**

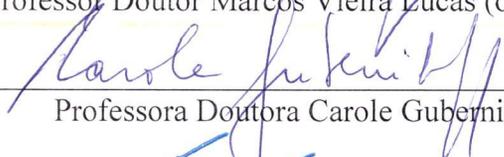
por

ALEXANDRE DE PAULA SCHUBERT

BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Marcos Vieira Lucas (orientador)



Professora Doutora Carole Gubernikoff



Professor Doutor Caio Nelson de Senna Neto



Professora Doutora Marisa Barcellos Rezende



Professor Doutor Liduíno José Pitombeira de Oliveira

Conceito: APROVADO

JULHO DE 2018

Para Ludmila e Pedro

Para meus pais, Waldyr Norberto Schubert (in memoriam) e

Joana d'Arc de Paula Schubert

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Ludmila e meu filho Pedro, que sempre me incentivaram e apoiaram minha jornada de estudos e sonhos no doutorado e na minha vida.

Aos membros do Quarteto Radamés Gnattali, Carla Rincón, Andrea Carizzi, Marco Catto e Hugo Pilger, pela estreia de *Elegia*, parceria e amizade de anos.

Aos membros do Quarteto Atlântico, Ivan Scheinvar, Rafael Dias, João Senna e Lauro Lira, pela amizade e parceria na empreitada de realizar um concerto com todas as minhas peças para quarteto, incluindo o *Quarteto n° 2*.

Aos mestres e colegas Carole Gubernikoff, Dimitri Cervo e Daniel Quaranta, que me mostraram novos caminhos a serem trilhados na trajetória musical.

Ao meu orientador, mestre e amigo Marcos Lucas pela dedicação, empenho e ajuda inestimável na realização dessa pesquisa e pelo incentivo para eu continuar seguindo em frente no aperfeiçoamento e na busca de novos desafios.

Aos professores que fizeram parte das bancas de Ensaio e Qualificação, Liduino Pitombeira, Caio Senna, Pauxy Gentil-Nunes, Carlos Almada e Carole Gubernikoff, pelas contribuições para o aperfeiçoamento dessa pesquisa.

Aos professores que fizeram parte da banca de Defesa de Tese, Marisa Rezende, Liduino Pitombeira, Carole Gubernikoff, Caio Senna e Marcos Lucas, pelas importantes sugestões, questionamentos e contribuições na conclusão dessa pesquisa.

RESUMO

A produção para quarteto de cordas de Heitor Villa-Lobos é significativa no conjunto de sua obra devido não somente à dimensão - são dezessete quartetos – mas também pelo período que abarca na sua trajetória composicional. Inicialmente, nesse trabalho, foi realizado um panorama histórico do gênero quarteto de cordas, incluindo a produção brasileira e de compositores contemporâneos de Villa-Lobos. Da obra de Villa-Lobos, os Quartetos nº 1, nº 6 e nº 14 foram destacados para a realização desta pesquisa, com o objetivo de se traçar um panorama de seu pensamento composicional em relação à textura e aos processos decorrentes de sua utilização em um meio instrumental limitado. Para esse objetivo foram utilizadas ferramentas analíticas oriundas principalmente de Wallace Berry (1987). Foram identificados aspectos comuns e divergentes, em relação à textura, com o intuito de caracterizar a escrita de Villa-Lobos para quarteto de cordas em suas diversas fases criativas. Com as ferramentas desenvolvidas nessa pesquisa, duas obras para quarteto foram compostas por mim em que foram utilizados procedimentos e técnicas comuns ao repertório tradicional e à obra de Villa-Lobos.

PALAVRAS-CHAVE: análise textural, Villa-Lobos, quarteto de cordas, composição

ABSTRACT

In Heitor Villa-Lobos' work, his output for strings quartet is noticeable not only because of its extension - there are seventeen quartets – but also taking into consideration the periods in which they were produced. In this work, initially, it was made an overview covering the strings quartet genre, including the production made by the Brazilian composers coeval with Villa-Lobos. Quartets nº1, nº6, and nº14, were chosen from Villa-Lobos work, in order to trace an overview of how he understood the relationships between textures and the processes derived from the utilization of a limited instrumental medium. In order to achieve this, the analytical tools primarily developed by Wallace Berry (1987) were applied. With the intent to typify the Villa-Lobos' writing style for string quartet in his multiple creative phases, divergent and common aspects were identified in texture. With the tools developed in this research I composed two pieces for string quartet in which the procedures and techniques similar to the traditional repertoire and Villa-Lobos' work were employed-

KEYWORDS: Textural Analysis, Villa-Lobos, String Quartet, Composition

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS _____	11
LISTA DE FIGURAS _____	19
LISTA DE TABELAS _____	20
INTRODUÇÃO _____	21
1 – QUARTETO DE CORDAS: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E ESTILÍSTICAS _	29
1.1 – Origens _____	29
1.2 – Clássicos Vienenses _____	31
1.2.1– Haydn _____	31
1.2.2 – Mozart _____	33
1.2.3 – Beethoven _____	34
1.3 – A obra para quarteto de cordas de compositores Austro-germânicos no século XIX _____	36
1.4 – Quartetos de cordas na França, Itália e Grã-Bretanha _____	39
1.4.1 – França _____	39
1.4.2 – Itália _____	41
1.4.3 – Grã-Bretanha _____	42
1.5 – A obra para quarteto de cordas de compositores de tradição nacionalista ____	43
1.5.1 – Rússia _____	43
1.5.2 – Escandinávia _____	44
1.5.3 – República Tcheca _____	45
1.6 - Quartetos de cordas no século XX: contemporâneos de Villa-Lobos _____	46
1.7 – Quartetos de cordas no Brasil _____	50
1.7.1 – Precursores de Villa-Lobos _____	50
1.7.2 – Contemporâneos de Villa-Lobos _____	53
1.8 – Cronologia _____	55
2 – ANÁLISE TEXTURAL DOS QUARTETOS Nº 1, 6 E 14 DE VILLA-LOBOS ____	59
2.1 – Introdução _____	59
2.2 – Os quartetos de cordas nº 1, 6 e 14 _____	60

2.3 – Análise textural dos quartetos nº 1, 6 e 14 _____	63
2.3.1 – Referencial teórico para a realização da análise textural _____	63
2.3.2 – Análise textural do <i>Quarteto de Cordas nº 1</i> de Villa-Lobos _____	69
2.3.2.1 – Primeiro movimento: Cantilena _____	69
2.3.2.2 – Segundo movimento: Brincadeira _____	74
2.3.2.3 – Terceiro movimento: Canto Lírico _____	80
2.3.2.4 – Quarto movimento: Cançoneta _____	85
2.3.2.5 – Quinto movimento: Melancolia _____	92
2.3.2.6 – Sexto movimento: Saltando como saci _____	98
2.3.3 – Análise textural do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de Villa-Lobos _____	108
2.3.3.1 – Primeiro movimento _____	108
2.3.3.2 – Segundo movimento _____	124
2.3.3.3 – Terceiro movimento _____	131
2.3.3.4 – Quarto movimento _____	139
2.3.4 – Análise textural do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de Villa-Lobos _____	150
2.3.4.1 – Primeiro movimento _____	150
2.3.4.2 – Segundo movimento _____	162
2.3.4.3 – Terceiro movimento _____	171
2.3.4.4 – Quarto movimento _____	178
2.4 – Considerações finais _____	186
3 – MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO DE <i>ELEGIA</i> E DO <i>QUARTETO Nº 2</i> _____	189
3.1 – Introdução _____	189
3.2 – Obras para quarteto de cordas _____	191
3.3 – <i>Elegia</i> _____	195
3.3.1 – Processo de composição de <i>Elegia</i> _____	195
3.3.2 – Considerações sobre a textura em <i>Elegia</i> _____	197
3.4 – <i>Quarteto nº 2</i> _____	208
3.4.1 – Processo de composição de <i>Quarteto nº 2</i> _____	210
3.4.2 – Considerações sobre a textura em <i>Quarteto nº 2</i> _____	214
3.4.2.1 – Primeiro movimento _____	214
3.4.2.2 – Segundo movimento _____	221
3.4.2.3 – Terceiro movimento _____	230
3.4.2.4 – Quarto movimento _____	237
3.5 - Considerações finais _____	244

CONCLUSÃO _____	245
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	259
ANEXOS _____	255
1 – Partitura de <i>Elegia</i>	
2 – Partitura de <i>Quarteto n° 2</i>	
3 - Áudio de <i>Elegia</i>	
4 - Áudio de <i>Quarteto n° 2</i>	

ABREVIACÕES

AS - Alexandre Schubert

c. - compasso

HVL - Heitor Villa-Lobos

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1: Maior densidade-compressão no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL (c. 1). _____	70
Ex. 2: Menor densidade-compressão no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL (c. 35). _____	70
Ex. 3: Relação de total interdependência (c. 19) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	71
Ex. 4: Momento de total independência (c. 35) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	72
Ex. 5: Interdependência relacionada com momento cadencial (c. 38) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	72
Ex. 6: Imitação entre o primeiro violino e a viola (c. 8 e 9) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	73
Ex. 7: Imitações entre violoncelo, viola e segundo violino (c. 16 a 18) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	73
Ex. 8: Densidade-compressão igual a zero no início do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	75
Ex. 9: Trecho de maior densidade-compressão (c. 26-27) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	76
Ex. 10: Momento de menor densidade-compressão (c. 39) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	76
Ex. 11: Textura em duas camadas no início do no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	77
Ex. 12: Camada com ostinato rítmico no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	78
Ex. 13: Mudança na instrumentação das camadas no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	78
Ex. 14: Efeito de bater com o arco na seção <i>b</i> . (c.31 e 32) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	79
Ex. 15: Início do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL com aumento de densidade-número de 1 (anacruse de 1) para 5 (c. 2). _____	81
Ex. 16: Rarefação textural de sete para quatro vozes (c. 27 a 30) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	81
Ex. 17: Progressão e recessão textural nos compassos finais do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	82
Ex. 18: Momento de menor densidade-compressão (c. 1) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	82
Ex. 19: Momento de maior densidade-compressão (c. 31.1.2) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	83
Ex. 20: Textura homofônica com pedal em oitavas alternadas no primeiro violino (c. 1 a 3) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	84
Ex. 21: Final de <i>b</i> com total independência das vozes (c. 16) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	84
Ex. 22: Cordas duplas em tercinas no violoncelo no início do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	86
Ex. 23: Aumento da densidade-número de cinco para seis vozes (c. 16 e 17) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	86
Ex. 24: Progressão textural para um pico de sete vozes no compasso 11 do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	87
Ex. 25: Tercinas em cordas duplas no violoncelo entre as seções <i>b</i> e <i>a'</i> no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	87
Ex. 26: Cordas duplas no primeiro violino aumentando a densidade-número na repetição variada de <i>a</i> (c. 43) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	88

Ex. 27: Momento de maior densidade-compressão (c. 27) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	88
Ex. 28: Momento de menor densidade-compressão (c. 11) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	89
Ex. 29: Total independência das vozes no final de <i>a'</i> (c. 49) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	90
Ex. 30: Imitação entre o segundo violino e a viola (c. 4 e 5) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	90
Ex. 31: Imitação entre o primeiro violino e o segundo violino (c. 6 e 7) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	91
Ex. 32: Imitação com mutação entre o segundo violino e viola (c. 38 e 39) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	91
Ex. 33: Textura homofônica na seção <i>b</i> do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	92
Ex. 34: Textura acordal em <i>b</i> (c. 28 a 31), no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	92
Ex. 35: Passagem de <i>A</i> para <i>B</i> com aumento súbito para oito vozes (c. 21) e queda para três vozes (c. 29) no quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	93
Ex. 36: Progressão textural de uma para quatro vozes no início do quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	94
Ex. 37: Recessão textural para duas vozes (c. 35) no quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	94
Ex. 38: Maior densidade-compressão (c. 1) no quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	95
Ex. 39: Menor densidade-compressão (c. 15) no quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	95
Ex. 40: Momento de total independência no c. 23 do quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	96
Ex. 41: Imitação entre o segundo violino e a viola (c. 38 e 39) no quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	97
Ex. 42: Imitação entre o violoncelo e o segundo violino (c. 43 e 44) no quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	97
Ex. 43: Progressão textural no início do sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	99
Ex. 44: Queda para duas vozes com tema no primeiro violino (c. 28 e 29) no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	99
Ex. 45: Densidade-número de cinco vozes no final da parte <i>A</i> (c. 78 e 79) do sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	100
Ex. 46: Momento de maior densidade-compressão (c. 9) no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	100
Ex. 47: Momento de menor densidade-compressão (c. 53) no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	101
Ex. 48: Total interdependência no final da parte <i>A</i> (c. 76 a 79) do sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	102
Ex. 49: Entradas do tema da fuga com <i>stretto</i> textural no violoncelo no início do sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	103
Ex. 50: Entrada da viola com mutação no intervalo melódico entre a segunda e a terceira nota (c. 30) no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	104
Ex. 51: Elisão entre a viola e o violoncelo (c. 38) no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	104
Ex. 52: Antecipação no segundo violino do motivo inicial do tema da fuga (c. 45) no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	105
Ex. 53: Tema em dobramento do primeiro violino e viola com duplo pedal no violoncelo (c. 52 a 55) no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	105
Ex. 54: Resposta com dobramento do segundo violino e violoncelo (c. 56 a 59) no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	106
Ex. 55: Compassos finais do sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL com dobramento em oitavas. _____	106
Ex. 56: Aumento súbito para sete vozes no início de <i>B2</i> do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	110
Ex. 57: Textura acordal com densidade-número igual a 7 em <i>C</i> (c. 97 a 100) do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	110
Ex. 58: Momento de maior densidade-compressão (c. 212) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	111
Ex. 59: Momento de menor densidade-compressão (c. 93) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	111

Ex. 60: Movimento contradirecional em textura contrapontística no início do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	113
Ex. 61: Camadas texturais na transição para B1 no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	113
Ex. 62: Transição para B2 com movimento contradirecional entre o 1º violino e o violoncelo no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	114
Ex. 63: Início do tema do Fugato em C (c. 75) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	114
Ex. 64: Fim do Fugato e início da textura acordal em duas camadas contradirecionais no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	115
Ex. 65: Textura homofônica em D (c. 117 a 119) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	115
Ex. 66: Textura acordal em E, com motivo em imitação (c.137 a 139) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	116
Ex. 67: Final de E com movimento contradirecional entre o segundo violino e o violoncelo levando ao Desenvolvimento (c.144 a 147) do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	116
Ex. 68: Textura homofônica em s2 (c. 152 a 154) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	117
Ex. 69: Total independência das vozes em s2 (c. 160 a 164) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	117
Ex. 70: Total independência das vozes em s3 (c. 168 a 173) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	118
Ex. 71: Total interdependência no final do Desenvolvimento (c. 189 a 192) e início de A' (c. 193) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	118
Ex. 72: Relação de complementaridade na Coda com final interdependente cadencial (c. 227 ao fim) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	119
Ex. 73: Intensificação textural em textura imitativa (c. 12 ao 17) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	120
Ex. 74: Início do Fugato com ritmo textural de 5 compassos entre as entradas temáticas (c 75 a 80) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	121
Ex. 75: Continuação do Fugato (c. 85 ao 92) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	121
Ex. 76: Imitação em <i>stretto</i> entre o violoncelo e o segundo violino (c. 136 ao 143) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	122
Ex. 77: Entrelaçamento entre os violinos em textura imitativa (c. 215 ao 220) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	123
Ex. 78: Adensamento textural com acúmulo gradativo de vozes no início do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	125
Ex. 79: Queda de cinco para três vozes no início de c (c. 48 e 49) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	125
Ex. 80: Final de b' com redução no número de vozes (c. 69 a 72) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	126
Ex. 81: Transição para C com queda de seis para cinco vozes (c. 104 a 107) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	126
Ex. 82: Maior densidade-número com sete vozes (c. 118) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	127
Ex. 83: Momento de maior densidade-compressão (c. 1) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	127
Ex. 84: Momento de menor densidade-compressão (c. 115) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	128
Ex. 85: Momento de total independência do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL (c. 46). _____	128
Ex. 86: Textura homofônica com camada de acompanhamento e melodia principal (c. 6 a 11) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	129
Ex. 87: Imitação entre a viola e o violoncelo na seção c (c. 49) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	129
Ex. 88: Imitação entre o primeiro violino e o segundo violino (c. 51 a 54) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	130
Ex. 89: Imitação entre o segundo violino e o violoncelo (c. 61 e 62) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL. _____	130
Ex. 90: Textura acordal acumulativa no início do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de	

HVL. _____	131
Ex. 91: Cordas duplas no primeiro violino e no violoncelo nos compassos iniciais do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	132
Ex. 92: Queda para uma voz no começo da parte B (c.20) do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	133
Ex. 93: Aumento de quatro para seis vozes marcando o início de A'a' (c.31) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	133
Ex. 94: Início de a'' com densidade-número de seis vozes (c. 45) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	134
Ex. 95: Adensamento textural com aumento de sete para oito vozes nos compassos finais do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	134
Ex. 96: Momento de maior densidade-compressão no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	134
Ex. 97: Momento de menor densidade-compressão no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	135
Ex. 98: Trecho de total independência no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL (c. 27 e 28). _____	135
Ex. 99: Início de A' com total independência das vozes (c. 31) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	136
Ex. 100: Final de a' com total interdependência das vozes (c. 36) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	136
Ex. 101: Cordas duplas em ritmos independentes no violoncelo (c. 56) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	137
Ex. 102: Textura polifônica imitativa na parte B do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL (c. 20 a 24). _____	137
Ex. 103: Entrada imitativa no violoncelo (c. 26) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	138
Ex. 104: Densidade-número de duas vozes entre as seções b e c (c. 92 e 93) do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	141
Ex. 105: Densidade-número de duas vozes entre as seções b' e d (c. 127 a 129) do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	141
Ex. 106: Densidade-número de oito vozes no início da Codeta (c. 245) do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	141
Ex. 107: Seção d do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL com mudanças na densidade-número (c. 130 a 141). _____	142
Ex. 108: Seção e com o aumento da densidade-número para seis vozes (c. 161) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	142
Ex. 109: Momento de maior densidade-compressão no quarto movimento do <i>Quarteto n° 6</i> de HVL. _____	143
Ex. 110: Momento de menor densidade-compressão no quarto movimento do <i>Quarteto n° 6</i> de HVL. _____	143
Ex. 111: Camadas texturais na parte A (c. iniciais) do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	145
Ex. 112: Camada de acompanhamento em <i>pizz.</i> apenas no violoncelo (c. 19 e seguintes) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	145
Ex. 113: Camada de acompanhamento deslocada para violinos (c. 52 e seguintes) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	145
Ex. 114: Relação de total interdependência com movimento contradirecional (c. 80) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	146
Ex. 115: Duas camadas texturais em b (c. 81 e seguintes) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	146
Ex. 116: Relações de Independência em c, com os momentos interdependentes em pares de instrumentos (c. 103 a 106) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	147
Ex. 117: Ostinato na viola e no violoncelo e linhas nos violinos (c. 162 e seguintes) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	147
Ex. 118: Imitação entre o segundo e primeiro violinos (c. 28 e 29) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	148
Ex. 119: Imitação entre a viola e o segundo violino (c. 46 e 47) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	148
Ex. 120: Imitação entre o segundo e primeiro violinos (c. 202 e 203) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	149
Ex. 121: Arpejo em quartas e desdobramentos aos pares (c. 1 a 5) no primeiro movimento do <i>Quarteto de</i>	

<i>Cordas nº 14</i> de HVL. _____	152
Ex. 122: Início de <i>b</i> com quatro vozes (c. 18) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	152
Ex. 123: Adensamento para sete vozes na seção <i>c</i> (c. 33) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	153
Ex. 124: Linha de caráter virtuosístico do solo primeiro violino com densidade 1 (c. 44 a 46) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	153
Ex. 125: Transição e início de B (c. 60 a 67) do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	154
Ex. 126: Estabilização em cinco vozes (c. 68 a 70) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	154
Ex. 127: Momento de maior densidade-número e início de A' no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	155
Ex. 128: Ligação melódica no segundo e primeiro violinos para a parte C do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	155
Ex. 129: Momento de maior densidade-compressão no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 14</i> de HVL. _____	156
Ex. 130: Momento de menor densidade-compressão no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 14</i> de HVL. _____	156
Ex. 131: Camadas com relações espelhadas e movimento contradirecional (c. 3 e 4) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	157
Ex. 132: Camadas com relações espelhadas e movimento contradirecional (c. 18 a 20) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	158
Ex. 133: Textura acordal em <i>e</i> (c. 89 a 96) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	158
Ex. 134: Imitação entre a viola e o violoncelo na seção <i>a</i> do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	159
Ex. 135: Início de B em textura polifônica imitativa (c. 64.4.2) no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	159
Ex. 136: Textura polifônica imitativa na seção <i>d</i> (c. 76 a 79) do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	160
Ex. 137: Textura polifônica imitativa na parte C (c. 137 a 140) do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	160
Ex. 138: Textura polifônica imitativa na parte C (c. 142 e 143) do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	161
Ex. 139: Início da seção <i>b</i> com aumento para seis vozes (c. 18) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	163
Ex. 140: Progressão textural em Bc (c. 42 a 45) do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	163
Ex. 141: Início de <i>d</i> com aumento para cinco vozes e queda súbita para duas vozes (c. 57 e 58) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	164
Ex. 142: Recessão textural no início de A' (c. 73 a 77) do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	164
Ex. 143: Aumento de densidade-número no último acorde do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL associado a outros fatores que contribuem para a noção de conclusão. _____	165
Ex. 144: Momento de maior densidade-compressão (c. 7) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	165
Ex. 145: Momento de menor densidade-compressão (c. 76) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	166
Ex. 146: Progressão para total independência (c. 21 a 23) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	166
Ex. 147: Seção <i>e</i> com textura acordal (c. 65 a 72) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	167
Ex. 148: Parte A' do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL com camadas texturais (c. 73 a 80). _____	168
Ex. 149: Exposição do sujeito e resposta no fugato do início do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL (c. 1 a 16). _____	169
Ex. 150: Imitação entre o segundo e primeiro violinos no início de B (c. 41 a 44) do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	169
Ex. 151: Seção <i>a'</i> com textura monofônica (c. 37 a 40) no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL. _____	170
Ex. 152: Densidade de cinco vozes na seção <i>b</i> (c. 17 a 22) do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i>	

de HVL. _____	171
Ex. 153: Queda súbita de sete para três vozes na seção <i>b</i> (c. 35 a 44) do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	173
Ex. 154: Alternância de densidade-número no início de <i>B</i> (c. 65 a 67) do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	173
Ex. 155: Queda de sete para apenas uma voz em <i>e</i> (c. 117) do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	173
Ex. 156: Estabilidade na densidade-número na Coda do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	174
Ex. 157: Momento de maior densidade-compressão (c. 1) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	174
Ex. 158: Momento de menor densidade-compressão (c. 102) no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	175
Ex. 159: Momento de total independência no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL (c. 15). _____	176
Ex. 160: Textura acordal na seção <i>c</i> (c. 55 a 58) do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	176
Ex. 161: Dilatação dos acordes finais da seção <i>e</i> (c. 121 a 124) do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	177
Ex. 162: Relações contradirecionais na Coda do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	177
Ex. 163: Recessão textural aliada a mudança de textura acordal para polifônica imitativa (c. 1 a 3) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	179
Ex. 164: Progressão textural de quatro para oito vozes em <i>a</i> (c. 4 a 9) do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	180
Ex. 165: Início de <i>a'</i> com aumento da densidade-número (c. 37) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	180
Ex. 166: Início de <i>c</i> com queda súbita para uma voz (c. 61) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	181
Ex. 167: Aumento da densidade em <i>c</i> para seis vozes (c. 68) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	181
Ex. 168: Início da codeta com elisão entre os violinos (c. 105) do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	182
Ex. 169: Momento de maior densidade compressão (c. 63) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	182
Ex. 170: Momento de menor densidade compressão (c. 95) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	182
Ex. 171: Trecho com total interdependência em <i>a''</i> (c. 88 e 89) do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	183
Ex. 172: Segundo trecho com total interdependência em <i>a''</i> (c. 97 a 99) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	184
Ex. 173: Trecho de total independência em <i>b</i> com pedal no violoncelo (c. 33 a 35) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	184
Ex. 174: Imitação em camadas. (c. 3 a 5) no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	185
Ex. 175: Imitação entre a viola e violoncelo em <i>c</i> . (c. 61 a 64) do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	185
Ex. 176: Citação do <i>Prelúdio de Tristão e Isolda</i> , de Wagner, no último movimento da <i>Suíte Lírica</i> , de Alban Berg (c. 26 e 27). O trecho citado inicia no violoncelo, passando para o primeiro violino e depois para a viola, conforme assinalado no exemplo. _____	189
Ex. 177: Citação da cantiga folclórica "Fui no tororó" no primeiro movimento do <i>Quarteto n° 5</i> de Villa-Lobos (c. 21 a 25). A melodia encontra-se no primeiro violino, em harmônicos artificiais. _____	190
Ex. 178: Compassos iniciais de <i>Movimento de Quarteto</i> de AS, de característica nacionalista, com ritmos sincopados característicos. _____	192
Ex. 179: Compassos iniciais de <i>Estudo para Quarteto</i> de AS, onde podemos observar o uso da notação gráfica. _____	193
Ex. 180: Compassos iniciais de <i>Teléphoros</i> de AS, de estética minimalista. _____	193
Ex. 181: Compassos iniciais do primeiro movimento de <i>Móbile</i> de AS. A série dodecafônica é apresentada inteiramente no motivo inicial (c. 1 a 3.1). _____	194
Ex. 182: Compassos iniciais do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> , op. 131 de Beethoven. _____	195

Ex. 183: Série original de <i>Elegia</i> de AS. 198Ex. 184: Motivo do segundo movimento de <i>Móbile</i> utilizado em <i>Elegia</i> de AS. _____	196
Ex. 184: Motivo do segundo movimento de <i>Móbile</i> utilizado em <i>Elegia</i> de AS. _____	197
Ex. 185: Compassos iniciais de <i>Elegia</i> de AS com o motivo retirado de <i>Móbile</i> de AS. _____	197
Ex. 186: Início da parte B de <i>Elegia</i> de AS (c. 69 a 71). _____	198
Ex. 187: Momento de maior número de vozes (c. 81) em <i>Elegia</i> de AS. _____	199
Ex. 188: Momento de maior densidade-compressão (c.16) em <i>Elegia</i> de AS. _____	199
Ex. 189: Momento de menor densidade-compressão (c. 48) em <i>Elegia</i> de AS. _____	200
Ex. 190: Momentos de interdependência em <i>Elegia</i> de AS (c. 57 a 59). _____	201
Ex. 191: Momento de interdependência no início da parte B (c. 69) em <i>Elegia</i> de AS. _____	201
Ex. 192: Compassos iniciais de <i>Elegia</i> de AS com apresentação dos temas. _____	202
Ex. 193: Micro-imitações em gesto ascendente na viola, segundo e primeiro violinos (c. 18 e 19) em <i>Elegia</i> de AS. _____	203
Ex. 194: Imitação do motivo inicial do Sujeito (c. 33 a 36) em <i>Elegia</i> de AS. _____	203
Ex. 195: Imitação entre o primeiro violino e o segundo violino nos compassos 39/40 em <i>Elegia</i> de AS. _____	204
Ex. 196: Motivo imitado em <i>stretto</i> (c. 49 a 52) de <i>Elegia</i> de AS. _____	204
Ex. 197: Seção <i>Stretto</i> com sujeito por aumentação no primeiro violino em <i>Elegia</i> de AS. _____	205
Ex. 198: Resposta em aumentação no <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> , op. 131, de Beethoven (c. 94 a 106). _____	206
Ex. 199: Relações de complementaridade na parte B de <i>Elegia</i> de AS. _____	207
Ex. 200: Movimento contrário nas vozes extremas encontrado no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL (c. 57 e 58). No compasso 59 inicia-se uma nova subseção (b2). _____	209
Ex. 201: Gesto intertextual formado pelo movimento contrário entre vozes no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> , de AS (c. 5 a 8). _____	209
Ex. 202: Motivo do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL utilizado no segundo movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS (c. 75). _____	210
Ex. 203: Início do segundo movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS, onde observamos o motivo extraído do <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> de HVL e o uso da textura polifônica imitativa. _____	210
Ex. 204: Textura em camadas texturais com relações de interdependência entre o primeiro violino/violoncelo e entre o segundo violino/viola encontradas no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 14</i> de HVL (c. 3 e 4). _____	211
Ex. 205: Textura imitativa em camadas texturais com relações de interdependência entre os primeiro e segundo violinos e entre a viola e violoncelo no segundo movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS (c. 111 a 114). _____	211
Ex. 206: Início do quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas nº 1</i> de HVL, onde se observa o emprego da surdina e a melodia sendo apresentada pelo violoncelo. _____	212
Ex. 207: Início do terceiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS onde se observam as referências ao emprego da surdina e da linha melódica apresentada pelo violoncelo. _____	212
Ex. 208: Gesto intertextual no quarto movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS em movimento contrário entre as vozes culminando na reapresentação do material temático do primeiro movimento (c. 108). _____	213
Ex. 209: Início do primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> , de AS, onde podemos observar o contraste das vozes sustentadas pelo primeiro violino, formando um pedal, e os ataques dos demais instrumentos. _____	215
Ex. 210: Um dos momentos de maior densidade-número (c. 10) do primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS. _____	215
Ex. 211: Momento de maior densidade-número em D, no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS (c. 62 e 63). _____	216
Ex. 212: Momento de maior densidade-compressão no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS. _____	216
Ex. 213: Momento de menor densidade-compressão no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS. _____	217
Ex. 214: Final da parte A do primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS marcada por uma relação de total independência das vozes (c. 8). _____	217
Ex. 215: Textura acordal assinalada em azul associada com contraponto que se desloca entre os instrumentos assinalados em amarelo na parte B do primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS. _____	218
Ex. 216: Textura homofônica na parte B' do primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS com relações de complementaridade entre o segundo violino, viola e violoncelo, com tema no primeiro violino. _____	218
Ex. 217: Camadas texturais na parte C do primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS. _____	219
Ex. 218: Relação de total independência em E, destacando a polifonia imitativa entre a viola e o segundo violino no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS. _____	219
Ex. 219: Relação de total independência em F, com as camadas texturais no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS. _____	220
Ex. 220: Relação de total interdependência em F, contrastando com independência das vozes no compasso 122, no primeiro movimento do <i>Quarteto nº 2</i> de AS. _____	220
Ex. 221: Progressão textural em textura polifônica imitativa no início do segundo movimento do <i>Quarteto nº 2</i>	

de AS. _____	222
Ex. 222: Momento de maior densidade-número na parte A do segundo movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 14). _____	223
Ex. 223: Momento de maior densidade-número na parte A do segundo movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	223
Ex. 224: Mudanças na densidade-número no final da seção b do segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	224
Ex. 225: Momento de maior densidade-número no final da parte B do segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	224
Ex. 226: Momento de maior densidade-compressão do segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 76). _____	225
Ex. 227: Momento de menor densidade-compressão do segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 41, 43, 45). _____	225
Ex. 228: Progressão textural até atingir um nível de independência entre as vozes no início do segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	226
Ex. 229: Relação de interdependência associado ao movimento contradirecional das camadas formadas pelos violino e pela viola e violoncelo no compasso 10 do segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	227
Ex. 230: Mudança de textura acordal para polifonia imitativa marcando o início da transição no segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	227
Ex. 231: Início da parte B do segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS com textura homofônica com relações de complementaridade no acompanhamento. _____	228
Ex. 232: Início do segundo movimento <i>Quarteto n° 2</i> de AS com textura polifônica imitativa, com distância entre as entradas de um compasso. _____	228
Ex. 233: Adensamento textural provocado pela intensificação do ritmo textural no final da parte B do segundo movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 92 e 93). _____	229
Ex. 234: Início do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS, com densidade-número correspondente a uma voz (c. 1). _____	231
Ex. 235: Momento de menor densidade-número do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS, com densidade-número correspondente a uma voz (c. 47 e 48). _____	231
Ex. 236: Momentos de maior densidade-número do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS, associados a pontos cadenciais (c. 23 e 33). _____	232
Ex. 237: Maior densidade-compressão no terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 11, 12 e 14). _____	232
Ex. 238: Menor densidade-compressão no terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 4). _____	233
Ex. 239: Relação de independência nas quatro vozes no final do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 67). _____	234
Ex. 240: Relação de interdependência nas quatro vozes no início da parte B do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 15). _____	234
Ex. 241: Relação de interdependência nas quatro vozes na parte B do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 40). _____	235
Ex. 242: Ritmo textural de duas semínimas nas imitações no final da parte A do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 10 a 12). _____	235
Ex. 243: Ritmo textural de quatro semínimas nas imitações da parte C do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 45 a 52). _____	236
Ex. 244: Textura polifônica imitativa no final do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	236
Ex. 245: Textura monofônica no início do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. Observa-se no compasso 2 a densidade-número igual a zero, decorrente da pausa geral. _____	238
Ex. 246: Contraste provocado pelo aumento de uma para sete vozes na seção b do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	238
Ex. 247: Final de B e início de A' com diferentes níveis de densidade-número no quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	239
Ex. 248: Maior densidade-compressão no quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 58). _____	240
Ex. 249: Menor densidade-compressão no quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 58). _____	240
Ex. 250: Relações de independência na seção a do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 19 e 23). _____	241
Ex. 251: Relações de interdependência na seção b do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 42 e 43). _____	241
Ex. 252: Relações de interdependência na seção b do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS (c. 44, 47, 50, 53 e 54). _____	242
Ex. 253: Relações de independência na parte B do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS onde podem ser observadas as diferentes camadas texturais. _____	243

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Gráfico densidade-número do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	69
Fig. 2: Gráfico das relações de independência e interdependência no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	71
Fig. 3: Gráfico densidade-número do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	75
Fig. 4: Gráfico das relações de independência e interdependência no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de Villa-Lobos. _____	77
Fig. 5: Gráfico densidade-número do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	80
Fig. 6: Gráfico das relações de independência e interdependência no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	83
Fig. 7: Gráfico densidade-número do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	85
Fig. 8: Gráfico das relações de independência e interdependência no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	89
Fig. 9: Gráfico densidade-número do quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	93
Fig. 10: Gráfico das relações de independência e interdependência no quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	96
Fig. 11: Gráfico densidade-número do sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	98
Fig. 12: Gráfico das relações de independência e interdependência no sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	101
Fig. 13: Gráfico Densidade-número do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	109
Fig. 14: Gráfico das relações de independência e interdependência no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	112
Fig. 15: Gráfico Densidade-número do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	124
Fig. 16: Gráfico das relações de independência e interdependência no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	128
Fig. 17: Gráfico densidade-número do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	132
Fig. 18: Gráfico das relações de independência e interdependência no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	135
Fig. 19: Gráfico densidade-número do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	140
Fig. 20: Gráfico das relações de independência e interdependência no quarto movimento do <i>Quarteto n° 6</i> de HVL. _____	144
Fig. 21: Gráfico densidade-número do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	151
Fig. 22: Gráfico das relações de independência e interdependência no primeiro movimento do <i>Quarteto n° 14</i> de HVL. _____	157
Fig. 23: Gráfico densidade-número do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	162
Fig. 24: Gráfico das relações de independência e interdependência no segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	166
Fig. 25: Gráfico Densidade-número do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	172
Fig. 26: Gráfico das relações de independência e interdependência no terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	175
Fig. 27: Gráfico densidade-número do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	179
Fig. 28: Gráfico das relações de independência e interdependência no quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	183
Fig. 29: Gráfico densidade-número de <i>Elegia</i> de AS. _____	198
Fig. 30: Gráfico das relações de independência e interdependência em <i>Elegia</i> de AS. _____	200
Fig. 31: Gráfico densidade-número do primeiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> , de AS. _____	214
Fig. 32: Gráfico das relações de independência e interdependência do primeiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	217
Fig. 33: Gráfico densidade-número do segundo movimento do <i>Quarteto n° 2</i> , de AS. _____	222
Fig. 34: Gráfico das relações de independência e interdependência do segundo movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	226
Fig. 35: Gráfico densidade-número do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> , de AS. _____	232
Fig. 36: Gráfico das relações de independência e interdependência do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	230
Fig. 36: Gráfico das relações de independência e interdependência do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	233
Fig. 37: Gráfico densidade-número do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> , de AS. _____	237
Fig. 38: Gráfico das relações de independência e interdependência do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	240

LISTA DE TABELAS

Tab. 1: Plano formal do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	69
Tab. 2: Plano formal do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	74
Tab. 3: Plano formal do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	80
Tab. 4: Plano formal do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	85
Tab. 5: Plano formal do quinto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	92
Tab. 6: Plano formal do sexto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 1</i> de HVL. _____	98
Tab. 7: Plano formal do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	108
Tab. 8: Plano formal do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	124
Tab. 9: Plano formal do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	131
Tab. 10: Plano formal do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> de HVL. _____	139
Tab. 11: Plano formal do primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	150
Tab. 12: Plano formal do segundo movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	162
Tab. 13: Plano formal do terceiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	171
Tab. 14: Plano formal do quarto movimento do <i>Quarteto de Cordas n° 14</i> de HVL. _____	178
Tab. 15: Tabela comparativa entre os quartetos de cordas 1, 6 e 14 de HVL. _____	187
Tab. 16: Obras para quarteto de cordas de Alexandre Schubert. _____	191
Tab. 17: Plano formal de <i>Elegia</i> de AS. _____	197
Tab. 18: Esquemas formais dos primeiros movimentos do <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> , de HVL e do <i>Quarteto n° 2</i> , de AS. Podemos observar a variedade de partes e seções em ambos os quartetos. _____	208
Tab. 19: Plano formal do primeiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	214
Tab. 20: Plano formal do segundo movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	221
Tab. 21: Plano formal do terceiro movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	230
Tab. 22: Plano formal do quarto movimento do <i>Quarteto n° 2</i> de AS. _____	237

INTRODUÇÃO

Dentre os processos composicionais desenvolvidos no último século, o uso de diferentes texturas como elemento estruturador do discurso musical tem-se revelado importante recurso a ser explorado pelos compositores.

Nos últimos anos, cada vez mais surgem estudos sobre a textura musical, em seus diversos aspectos, apontando ora para discussões relacionadas com a possibilidade de se quantificar os dados obtidos, por meio de gráficos e tabelas, ora para discussões mais subjetivas, criando-se analogias e metáforas para a explicação do fenômeno¹.

Torna-se fundamental a aplicação das diversas possibilidades analíticas sobre textura em repertório mais abrangente, não só no sentido de se incorporarem novas linguagens ao estudo, mas também para que, por meio da comparação entre obras de um mesmo autor ou entre autores diferentes, possam explicitar possíveis elos de pensamento composicional que permitam definir o estilo característico desses autores em relação à textura.

Escolhi o gênero quarteto de cordas para essa pesquisa por vários motivos. Sendo o violino o instrumento o qual me dediquei por anos, estudando e trabalhando profissionalmente em orquestras e grupos de câmara, a aproximação com o repertório para quarteto de cordas foi um processo natural. Foi também um meio para o qual compus diversas músicas em diferentes épocas de minha vida. Uma de minhas primeiras composições é o *Movimento de Quarteto*, escrito em 1988, quando ainda era um estudante novato de composição na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Outras peças foram escritas para amigos que tocavam em quartetos, estimulando ainda mais a composição, uma vez que as possibilidades de execução pública eram excelentes.

Meu interesse pelo estudo da textura musical surgiu no curso de mestrado em composição, sendo objeto de pesquisa em minha dissertação. Na época, a pesquisa se concentrou nas possibilidades analíticas da textura. Na pesquisa que desenvolvi no doutorado, o estudo da textura se ampliou, pois a análise textural passou a ser uma ferramenta para a identificação de procedimentos composicionais de um autor específico, no caso, Villa-Lobos, tendo como meta não só contribuir para um conhecimento maior de sua obra para quarteto de cordas, mas também servir como fonte referencial para a composição de novas obras para quarteto de cordas, como foi o caso de *Elegia* e *Quarteto de cordas n° 2*, por mim compostas e frutos diretos dessa pesquisa.

¹ Vide os trabalhos de Marcos Lucas (1995), Alexandre Schubert (1999), Orlando Alves (2005), Caio Senna (2007), Pauxy Gentil-Nunes (2009).

A obra para quarteto de cordas de Villa-Lobos ainda é pouco estudada com relação a aspectos técnicos da escrita. Os poucos estudos concentram-se, sobretudo, em aspectos relacionados à elaboração temática², ao material harmônico, melódico e formal³, às possibilidades interpretativas⁴ e ao uso da polifonia⁵. Em trabalhos com viés histórico ou musicológico, os quartetos também são citados.

O objetivo principal dessa pesquisa é realizar um estudo aprofundado dos Quartetos de Cordas nº 1, nº 6 e nº 14 de Villa-Lobos, com o objetivo de traçar um panorama do pensamento composicional do autor em relação à textura musical, em ambiente instrumental reduzido a quatro instrumentos de timbres homogêneos. Muitas vezes a originalidade da escrita de Villa-Lobos foi confundida com falta de preparo técnico (Salles, 2009, p. 81), mas esta pesquisa permitiu avançarmos em direção à estrutura primordial de seu pensamento composicional, revelada pelos inúmeros elementos que compõem a trama textural dessas obras.

O referencial teórico principal para a realização da análise textural dos quartetos dessa pesquisa é encontrado no trabalho de Wallace Berry, *Structural functions in music* (1987)⁶ em que são abordados os aspectos quantitativos, relacionados com a densidade-número e a densidade-compressão, e qualitativos, relacionados com os níveis de independência e interdependência, além do ritmo textural e do aspecto formal.

No capítulo inicial foi realizada uma pesquisa sobre a história do Quarteto de Cordas, de suas origens até os autores contemporâneos de Villa-Lobos, procurando traçar um panorama do gênero, com a formação de uma tradição, a partir das obras de compositores clássicos vienenses, e o desenvolvimento de novas possibilidades expressivas encontradas nas obras da primeira metade do século XX. Foram utilizados diversos autores como referência nesse estudo, encontrados principalmente no livro *The Cambridge Companion to the string quartet*, editado por Robin Stowell. Assim, para as origens do quarteto, para o legado vienense e Beethoven a referência foi Jones (2003). Em relação a Haydn e Mozart, o texto de Sutcliffe (2003) serviu como fonte. Os compositores da tradição austro-germânica para quarteto foram estudados por Hefling (2003). Stowell (2003) contribuiu com seu texto sobre

² É o caso do estudo de Arnaldo Estrella sobre os quartetos de Villa-Lobos, publicado pelo Museu Villa-Lobos em 1970.

³ Como nos textos de Salles (2008, 2009, 2012A, 2012B, 2012C).

⁴ Ver trabalho de Borges, Milena Maueski Leite de Camargo (2011).

⁵ Ver dissertação de Macedo (2002).

⁶ A apresentação e desenvolvimento dos conceitos sobre textura são encontrados no segundo capítulo: *Texture*. A primeira edição do livro é de 1976, entretanto foi utilizada a versão de 1987 para a realização desse trabalho.

quartetos na França, Itália e Grã-Bretanha e para o estudo da tradição nacionalista no século XIX foi utilizado o trabalho de Smaczny (2003). Em relação aos contemporâneos de Villa-Lobos o trabalho de Gloac (2003) foi útil, além de Leibowitz (1981) e Whittall (1977) especificamente para os compositores da Segunda Escola de Viena.

Para os compositores brasileiros de quarteto de cordas, antecessores e contemporâneos de Villa-Lobos, utilizamos diversas fontes, como catálogos de obras em sítios especializados na internet, encartes de cds das gravações integrais das obras de Camargo Guarnieri e Alberto Nepomuceno, além dos trabalhos de Vasco Mariz (1994), de Anderson Rocha (1999) e de João Vidal (2014). Nota-se ainda uma literatura escassa sobre o desenvolvimento do gênero no Brasil.

Na última seção do capítulo, fizemos uma cronologia, relacionando o período de vida de Villa-Lobos e sua obra para quarteto de cordas com as composições de compositores brasileiros em uma coluna e compositores estrangeiros em outra, para, dessa forma, podermos realizar uma busca de fácil acesso das obras para quarteto, além de poder comparar a época das diversas composições.

O segundo capítulo foi dedicado à obra de Villa-Lobos para quarteto de cordas, com a indicação de seus diversos períodos temporais criativos e a escolha dos quartetos 1, 6 e 14 para a realização do estudo da textura. Esses quartetos seriam representativos, respectivamente, da fase inicial, do período intermediário, de característica nacionalista, e da fase pós-1945, em que Villa-Lobos emprega uma linguagem de caráter mais universalista (TACUCHIAN, 1988). Para o estudo do aspecto histórico dos quartetos de Villa-Lobos utilizamos como referência básica o trabalho de Arnaldo Estrella (1970), complementando com informações de Mariz (1994) e do trabalho recente de Pilger (2013).

Rodolfo Coelho de Souza comenta que a contribuição de Villa-Lobos "tem sido valorizada até agora quase que exclusivamente pelos aspectos que apontam para a construção de uma identidade musical brasileira e muito menos pela originalidade intrínseca de sua técnica composicional" (SOUZA, 2010), alertando para a necessidade de empreender-se um estudo mais aprofundado da contribuição original de Villa-Lobos para a música do século XX⁷. Souza concentra sua pesquisa na análise do *Rudepoema*, escrita para piano solo e depois orquestrada pelo compositor, identificando formas híbridas, derivadas do uso de

⁷ A realização de Simpósios em São Paulo (ECA/USP, 2009 e 2012) e no Rio de Janeiro, como o Núcleo Acadêmico do Festival Villa-Lobos (2015/2016) tem contribuído para o estudo da obra de Villa-Lobos pelos mais variados viés musicológicos, incluindo trabalhos analíticos de sua obra por diversos pesquisadores (ver por ex. KIMIZUKA, 2012; ALBUQUERQUE, 2012; MOREIRA, 2012; TYGEL, 2012, SCHUBERT, 2016; REIS, 2016, dentre outros) além de dissertações e teses (ver por ex. SEIXAS, 2007, PILGER, 2013).

transformações motivicas, o que ele denomina “sonata-variações”. Essa forma seria derivada do uso simultâneo da Forma Sonata e da Forma Tema e Variações, o que seria um exemplo de polimorfia.

Roberto Macedo (2002), em sua dissertação de mestrado, propõe uma análise da polifonia encontrada nos quartetos 1, 2 e 17 de Villa-Lobos, onde

“...conjuga a perspectiva de Jeppesen, principalmente no que diz respeito à caracterização da condução das vozes e, por conseguinte, centralizada no tratamento dos intervalos inerentes a essa condução (contraponto), e a formulação integradora de LaRue, no exame dos elementos que interagem na polifonia” (MACEDO, 2002, p. 32).

Em relação à textura de uma forma geral, Macedo não se detém sobre o assunto, preferindo ater-se ao estudo da polifonia, o que não deixa de ser um tipo de textura específica.

Gilherme Bernstein Seixas (2007), em sua tese de doutorado, realiza um estudo sobre os Choros orquestrais de Villa-Lobos, onde analisa o uso de pedais harmônicos e ostinatos como “textura de camadas e blocos superpostos” (SEIXAS, 2007, p. 69) que seriam construídos por meio de animação rítmica e de repetição de fragmentos melódicos, formando o que Seixas denomina de “âncoras harmônicas” (SEIXAS, 2007, p. 74).

Paulo de Tarso Salles tem realizado importante estudo da obra de Villa-Lobos, a partir de diversas ferramentas analíticas. Em seu livro *Villa-Lobos: processos composicionais* (2009), Salles analisa trechos de inúmeras obras de Villa-Lobos, tais como o *Uirapuru*, *Amazonas*, *Prelúdios*, para violão, a suíte *Prole do Bebê nº 2*, as *Bachianas nº 5 e nº 8*, o *Choros nº 10*, dentre outras. Utiliza procedimentos analíticos diferentes para cada situação: redução da melodia, comparação de acordes para estabelecimento de linguagens harmônicas, extração de conjuntos de alturas, verificação do uso de *ostinati* rítmico-harmônicos, etc.

Nesse mesmo livro, Salles trata da textura musical na obra de Villa-Lobos. Apesar de citar Berry⁸ (SALLES, 2009, p. 69), Salles não se propõe a empregar consistentemente o arcabouço teórico desse autor, preferindo adaptar algumas de suas ideias para a abordagem do repertório sob o ponto de vista da textura. Sua preocupação, dessa forma, foi estabelecer um critério “para a avaliação das texturas villalobianas” (SALLES, 2009, p. 72), baseado em três aspectos:

- a) determinação do número de camadas texturais;
- b) avaliação da densidade de cada componente em particular;

⁸ Salles cita a definição de textura de Berry, do livro *Structural functions in music*, Dover Edition, 1987.

c) avaliação geral da textura.

Dentre os inúmeros trechos de obras analisadas, Salles apresenta dois momentos do *Quarteto de Cordas n° 5*, destacando no primeiro exemplo o conteúdo folclórico proveniente de cantigas infantis, apresentados em harmônicos pelos violinos; e, no segundo exemplo, o uso de figurações entre os instrumentos, efeito que sugere uma “especialização textural” (SALLES, 2009, p. 99). Ambos os exemplos foram extraídos do primeiro movimento desse quarteto.

Salles contribui para o aprofundamento do estudo analítico da obra de Villa-Lobos com artigos específicos sobre seus quartetos de cordas. Em *Organização harmônica no movimento final do Quarteto de Cordas n° 15* é realizada uma análise do material harmônico-melódico a partir da Teoria dos Conjuntos⁹ (SALLES, 2008). Essa teoria novamente é utilizada para a análise comparativa entre o 1º movimento do *Quarteto de Cordas n° 7* e os quartetos de Haydn em artigo mais recente¹⁰. O aspecto formal é abordado em seu texto *Quarteto de Cordas n° 2 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel* (SALLES, 2012a).

Em outro texto, Salles (2012c) introduz o estudo dos quartetos de cordas de Villa-Lobos, realizando uma revisão da bibliografia existente ao citar os trabalhos de Arnaldo Estrella (1970) e Eero Tarasti (1995, reeditado em 2009) que dedicaram um livro e um capítulo inteiro, respectivamente, à análise desse repertório. Salles prossegue seu artigo desenvolvendo a ideia do uso da forma cíclica nos primeiros quartetos e se detém na análise de aspectos estruturais do *Quarteto n° 3*, de 1916, de Villa-Lobos.

Ainda apresentamos no capítulo 2 desse trabalho as ferramentas analíticas, oriundas de Berry (1987), utilizadas para a realização do estudo das texturas nos referidos quartetos. Em cada movimento dos quartetos foram construídos gráficos correspondentes aos aspectos quantitativos (densidade-número) e qualitativos (relações de independência e interdependência). Foi feito um levantamento das densidades-compressão, cobrindo os momentos de maior e de menor densidade encontrados. O ritmo textural, que se apresenta em texturas polifônicas imitativas, foi analisado em movimentos que contém esse tipo de textura específico. A relação entre textura e forma foi outro aspecto importante a ser observado, já que mudanças texturais muitas vezes estão associadas a mudanças nos recortes formais

⁹ Teoria analítica apresentada por Allen Forte no livro *The structure of atonal music*, 1973, com foco nas alturas, inicialmente dedicada ao estudo das obras do repertório pós-tonal. Recentemente tem sido aplicada também para fins composicionais.

¹⁰ Ver Salles (2012b).

(LEVY, 1982 e SENNA, 2007). Essas ferramentas permitiram maior compreensão e identificação dos tipos de texturas encontrados, além de servirem como parâmetro para se realizar um cruzamento dos dados encontrados e se obter, dessa forma, uma visão de como Villa-Lobos utilizou a textura como elemento estruturador em suas obras para quarteto de cordas.

Outros autores desenvolveram suas pesquisas sobre textura musical a partir dos conceitos de Berry. É o caso de Marcos Lucas em sua dissertação pioneira sobre textura musical, onde apresenta os principais conceitos e tipos texturais presentes no repertório do século XX (LUCAS, 1995).

Em sua tese de doutorado, José Orlando Alves desenvolve a ideia de planejamento composicional a partir da parametrização das alturas e de características texturais. Alves utiliza principalmente os conceitos de densidade-número e de densidade-compressão e as relações de independência e interdependência, encontrados em Berry (ALVES, 2005), e, em relação à organização das alturas, a Teoria dos Conjuntos, de Forte.

Caio Senna, em sua tese de doutorado, aborda, em conjunto com outros conceitos em relação à textura, o aspecto textural na definição de recortes formais. Analisa um amplo repertório de trechos de músicas que abarcam um amplo período histórico, do Barroco ao Contemporâneo. Concentra-se prioritariamente no estudo de quatro obras, escritas para piano, das décadas de 80 e 90 do século XX, sugerindo uma relação entre a “configuração textural e o controle da forma” (SENNA, 2007, ii).

Um desdobramento dos conceitos de Berry pode ser encontrado em artigos (GENTIL-NUNES e CARVALHO, 2003; GENTIL-NUNES, 2005), e na tese de doutorado de Pauly Gentil-Nunes (2009). Fundamentada na convergência entre a Teoria das Partições de Inteiros, de Leonhard Euler, e a Análise Textural de Wallace Berry, Gentil-Nunes apresenta a Análise Particional (chamada de AP), desenvolvendo conceitos e ferramentas originais, como índices de aglomeração e de dispersão, os particiogramas, os indexogramas, dentre outros.

O grupo de pesquisa Musmat, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, desenvolve diversos trabalhos no âmbito da discussão de metodologias e novas abordagens analíticas referentes à textura e partições (ver GENTIL-NUNES, 2012 e 2013; GENTIL-NUNES e MOREIRA, 2014; CODEÇO, 2015).

Jorge Santos (2014) em sua dissertação de mestrado analisa a textura na obra de Pierre Boulez¹¹, utilizando tanto conceitos de Berry, quanto a AP de Gentil-Nunes.

¹¹ As obras de Boulez analisadas por Santos foram *Sonatine pour flûte et piano*, *Le Marteau sans Maître* e *Derives I*.

Didier Guigue (2011) em seu trabalho *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX* desenvolve aspectos da textura musical relacionados com a densidade e complexidade de unidades sonoras (ver CABRAL, 2015). Ele tece uma crítica ao trabalho de Berry (1987) em relação a dificuldade de se "cruzar e sintetizar as informações obtidas por diversas estratégias de investigação, porque os resultados são calibrados sobre escalas absolutas díspares" (GUIGUE, 2011, p. 52), indicando que por meio do uso da relativização dos parâmetros seria possível formular hipóteses e conclusões sobre a "ação e interação dos componentes sonoros na forma" (*Ibidem*). Em relação à densidade, Guigue sugere o uso do histograma¹² que indica as relações entre a quantidade de vozes e o intervalo vertical das notas extremas, o que ele denomina de densidade relativa, ao invés da simples verificação da quantidade de vozes, que ele denomina de densidade absoluta, além de indicar o uso de ferramentas estatísticas aplicadas à música. Há uma semelhança nesses conceitos com os conceitos de Berry (1987) de densidade-número e de densidade-compressão. Nesse trabalho, como dito acima, utilizamos ambos os conceitos de Berry, aliado a outros, na realização da análise textural dos quartetos de Villa-Lobos, o que se provou uma ferramenta útil.

No capítulo 3, foi realizada uma apresentação de minhas peças escritas para a formação de quarteto de cordas, em retrospectiva, e a análise das peças compostas durante o período do curso de doutorado, que são frutos diretos da pesquisa.

Foram duas peças compostas como produto artístico: *Elegia*, escrita em 2016, teve sua estreia no dia 10 de dezembro do mesmo ano, no teatro do Centro Cultural Justiça Federal pelo Quarteto Radamés Gnattali, e o *Quarteto n° 2*, em quatro movimentos, que teve sua estreia em concerto realizado no dia 20 de junho de 2017, no Centro Cultural do Poder Judiciário - Palácio da Justiça, com a participação do Quarteto Atlântico, que incluiu a apresentação integral de minhas peças para quarteto de cordas.

Utilizei nesse capítulo os trabalhos sobre intertextualidade de Barbosa e Barrenechea (2003), Lima e Pitombeira (2011) e Dudeque (2013), pois as referências à obra para quarteto de cordas de Villa-Lobos fizeram parte do processo criativo da composição do *Quarteto n° 2*. Barbosa e Barrenechea, em seu artigo *A intertextualidade musical como fenômeno* (2003), apresentam uma descrição dos diversos tipos de intertextualidade possíveis, o que foi útil para a organização do material por mim utilizado como referência na composição.

¹² Histograma é representado por uma "sequência de barras mostrando o valor atingido por cada unidade" de um componente (GUIGUE, 2011, p. 54) em uma obra inteira.

Lima e Pitombeira (2011) definem os aspectos estilísticos e estratégicos em relação à intertextualidade, salientando a existência de outros níveis de abordagem, em seu artigo sobre os fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional. Pitombeira, em especial, tem desenvolvido interessante trabalho composicional e pedagógico, utilizando a intertextualidade como fundamento para sua metodologia denominada Modelagem Sistêmica¹³.

Dudeque (2013), ao examinar a intertextualidade entre *Pacific 231*, de Honegger e a *Tocata O Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos, propõe a existência de um aspecto da intertextualidade relacionado com um nível de fundo, de base, que estaria presente nas obras, mas que não seriam imediatamente percebidas em suas audições. Esse conceito foi particularmente útil na composição de minhas peças, pois minha intenção era usar o mínimo de citações diretas.

Para as considerações sobre as texturas em *Elegia* e *Quarteto n° 2* foram utilizadas as mesmas ferramentas analíticas empregadas nos quartetos de Villa-Lobos, pois o objetivo principal foi o de traçar um paralelo dos processos composicionais entre esses quartetos, e no caso de *Elegia* também com a tradição vienense e com obras de minha autoria compostas recentemente.

Na parte final foram apresentadas as conclusões da pesquisa, indicando os resultados e apresentando novas possibilidades de prosseguimento do trabalho aqui desenvolvido.

¹³ Para maiores detalhes sobre a Modelagem Sistêmica como metodologia pré-composicional ver Pitombeira (2017).

1 - QUARTETO DE CORDAS: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E ESTILÍSTICAS

1.1 - Origens

A escrita para quatro instrumentos de cordas da mesma família tem origem em obras de compositores italianos da Renascença e do começo do Barroco, tais como Gregorio Allegri (1582-1652), Adriano Banchieri (1568-1634), Andrea Gabrieli (1533-1585) e Florentino Maschera (c. 1540- c.1584). Na Inglaterra foram escritas obras para consorts de violas a quatro partes por compositores como John Jenkins (1592-1678), Henry Purcell (1659-1695) e Christopher Simpson (c. 1605-1669). Entretanto, essas obras ficaram circunscritas ao seu período, não influenciando diretamente as obras escritas no período Clássico que viriam a ser modelos para a tradição de escrita para quarteto de cordas.

No período compreendido entre o final do século XVII até meados do século XVIII o gênero dominante da música instrumental de câmara era o Trio Sonata, formado por dois instrumentos melódicos e baixo contínuo, sendo este constituído normalmente por um instrumento de teclado e um instrumento grave¹⁴. Segundo Jones, a inclusão da viola e a retirada do teclado na formação instrumental, apesar de ter “alguma justificativa histórica”, não seria o fator determinante para o estabelecimento da formação padrão clássica¹⁵ (JONES, 2003, p. 178).

Alguns aspectos da prática interpretativa da época podem sugerir uma possível origem para o quarteto de cordas. Um aspecto seria encontrado em obras originalmente escritas para três instrumentos e baixo contínuo em que o teclado seria omitido no contínuo. O conjunto de peças intitulada *Sonatas a Quattro per Due violini, Violleta e Violoncello senza Cembalo* de Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) seria um exemplo dessa prática.

Outro aspecto seria referente à execução por um conjunto de solistas de obras originalmente escritas para orquestra. Obras de Antonio Vivaldi e de Giovanni Sammartini (1700/01 – 1775) escritas para orquestra de cordas sem solistas, quando executadas por grupos pequenos, seriam o germe do quarteto de cordas.

Um compositor importante, pioneiro na escrita para quarteto de cordas na tradição italiana, foi Luigi Boccherini (1743 – 1805) que publicou em 1767 seu primeiro conjunto de obras para quarteto de cordas, compostos em 1761. O esquema dos movimentos utilizado por

¹⁴ Era comum a formação dois violinos, violoncelo e cravo, encontrada em inúmeras obras de compositores como Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Vivaldi (1678-1741) e Georg Friederich Handel (1685-1759).

¹⁵ A formação que se tornou padrão a partir do Classicismo é constituída por dois violinos, viola e violoncelo.

Boccherini era o mesmo empregado por Sammartini, formado por um andamento rápido, seguido de um lento e finalizado por outro rápido. Boccherini escreveu perto de noventa quartetos de cordas.

A Áustria teve sua própria tradição de música instrumental, tendo Georg Mathias Monn (1717 – 1750) e Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) escrito sinfonias para cordas em quatro partes individuais, que poderiam ter sido tocadas por solistas. Essas obras seguem um esquema formal em três movimentos, onde normalmente o primeiro era em Forma Sonata, o movimento lento terminava com harmonia suspensiva e o movimento final continha elementos contrapontísticos derivados da Fuga.

Ignaz Holzbauer (1711-1783) escreveu quatro obras para quarteto de cordas, possivelmente antes dos quartetos opp. 1 e 2 de Haydn, mas a informação não está devidamente comprovada (JONES, 2003, 181). Outro compositor austríaco contemporâneo de Haydn a escrever quartetos de cordas foi Franz Xaver Richter (1709 – 1789). Em 1760 a editora inglesa Longman publicou um conjunto de obras para quarteto de cordas de Richter, provavelmente escritas em anos anteriores, como opus 5. Eram estruturadas em três movimentos, seguindo o padrão usual de rápido – lento – rápido, apesar de haver também uma inversão no andamento dos primeiros dois movimentos. É interessante notar que o último movimento do quarteto em Dó maior leva o título de *Rincontro*, o que sugere um encontro musical, e sua forma é uma fuga¹⁶.

Seguindo a tradição camerística austríaca, Johann Albrechtsberger (1776 – 1809) compôs Sonatas para quarteto de cordas, em dois movimentos, em que o primeiro era um prelúdio homofônico e o segundo, uma fuga. Já Franz Asplmayr (1728 – 1786) escrevia em um “estilo mais consistentemente moderno” (SUTCLIFFE, 2003, p. 189). Seu op. 2 foi publicado em Paris, na década de 1760, como *quatuors concertants*, indicando que não apenas a parte de primeiro violino tinha papel principal, mas todas as partes individuais eram importantes, o que corresponderia a uma escrita de textura polifônica, que se tornaria uma das características estilísticas das obras para quarteto de cordas.

Na França, o tipo de escrita para quarteto de cordas conhecido como *quatuor concertant* e *quatuor concertant et dialogué*, em que o material melódico é dividido entre as partes, quase como uma sequência de solos com caráter contrapontístico, foi introduzido pelo compositor italiano radicado em Paris, Giuseppe Cambini (1746-1825) que compôs cerca de cento e cinquenta obras no gênero (STOWELL, 2003, p. 250). É importante salientar também

¹⁶ A mesma ideia é encontrada em Villa-Lobos, que colocou, por exemplo, o título de *Conversa entre amigos* no último movimento da *Bachianas Brasileiras n° 4*, também uma fuga.

o tipo *quatuor brillant*, introduzido por Giovanni Batista Viotti (1755-1824), em que o primeiro violino tem papel de destaque, com uma escrita virtuosística, enquanto os demais instrumentos fazem um papel de acompanhamento. Entre os compositores franceses que escreveram no gênero estão Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) e Pierre Rode (1774-1830).

1.2 - Clássicos Vienenses

No período clássico, a escrita para quarteto de cordas se desenvolve cada vez mais em direção ao estabelecimento de uma linguagem própria, seja no emprego de esquemas formais que se tornariam modelos para épocas posteriores, seja na utilização dos recursos instrumentais, contribuindo para a formação de uma sonoridade característica.

1.2.1 – Haydn

Joseph Haydn (1732-1809) tem uma extensa obra para quarteto de cordas contribuindo não só para sedimentar o gênero como também para estabelecer procedimentos formais que se tornariam padrões para futuras composições para a formação¹⁷.

Suas primeiras obras para quarteto de cordas foram publicadas na década de 1760 como opus 1 e 2. São conjuntos de seis quartetos escritos na tradição austríaca do Divertimento (JONES, 2003, p. 182). O *Quarteto op. 1 n° 5* não é um quarteto original, mas uma adaptação de uma sinfonia, em que as partes dos oboés e trompas foram omitidas. Da mesma forma os Quartetos op. 2, n° 3 e o n° 5 eram originalmente Divertimentos para quarteto de cordas e duas trompas.

Os primeiros quartetos de cordas de Haydn estão escritos em cinco movimentos em que o primeiro é um *presto*, seguido de um minueto. O movimento central é um movimento lento seguido por outro minueto. O movimento final é novamente um *presto*. Nota-se uma simetria nessa divisão formal em arco:

Presto – Minueto 1 – Lento – Minueto 2 – Presto

¹⁷ A influência de Haydn é sentida por seus contemporâneos, como Mozart e Beethoven, assim como pode-se verificar, por meio de declarações e estudo de obras, sua presença em quartetos de Villa-Lobos (SALLES, 2012A, p. 27).

Em seus quartetos posteriores, Haydn não repetiu essa divisão, preferindo os recortes formais em quatro movimentos, que se tornariam padrão:

Rápido – Minueto – Lento – Rápido

Rápido – Lento – Minueto – Rápido

Em seus opp. 9 (1769), 17 (1771) e 20 (1772), Haydn apresenta uma grande variedade de tonalidades e diferentes abordagens do meio instrumental. Segundo Sutcliffe (2003) existe uma diferença entre a música feita para ser apresentada em teatros, para um público, e aquela feita para a intimidade, para pequenas audiências, como conversas entre poucas pessoas. Chega-se a admitir mesmo a não existência de ouvintes a não ser os próprios músicos, ou seja, haveria uma música escrita exclusivamente para os músicos. Haydn trabalha com ambas as situações.

Em alguns *finales* dos quartetos op. 17 existe referência a canções folclóricas e em alguns casos, especificamente à música cigana. Nos quartetos do op. 20 existem três *finales* em *fugato*, evidenciando uma preocupação com a escrita contrapontística.

Os quartetos op. 33 podem ser considerados como um momento de mudança na obra de Haydn. Ele considera que tinha encontrado “uma nova forma de escrever quartetos de cordas” (SUTCLIFFE, 2003, p. 203). Além disso, substitui o Minueto pelo Scherzo, que mantém a forma, mas muda o caráter da música¹⁸.

A partir de 1780, Haydn compõe regularmente para quarteto de cordas. O op. 42 é formado por um único quarteto, enquanto o op. 50 é um grupo de quartetos dedicados ao rei da Prússia, que era violoncelista. Isso pode explicar a ênfase na relação temática nas diversas vozes, ao mesmo tempo em que se evita uma escrita de caráter *concertante*.

Os próximos doze quartetos foram dedicados a Johann Tost, violinista da orquestra de Estherhazy. Eles formam os opp. 54, 55 e 64 e têm como característica uma escrita brilhante e virtuosística para o primeiro violino (SUTCLIFFE, 2003, p. 204).

Haydn compôs os quartetos opp. 71 e 74 em 1793 para serem apresentados em Londres, onde já existia uma tradição de concertos para grandes públicos. Seus últimos quartetos compreendem os seis quartetos que formam o op. 76, dois quartetos do op. 77 e um quarteto que ficou inacabado, op. 103.

¹⁸ Normalmente a forma tanto do Minueto como do Scherzo é ternária ABA', sendo a seção intermediária contrastante formada pelo Trio.

A importância da série de quartetos de cordas composta por Haydn pode ser avaliada pela publicação por Pleyel, ainda em sua vida, de toda a obra em dez volumes nos anos de 1798 a 1802.

1.2.2 - Mozart

A obra para quarteto de cordas de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) contém vinte e três títulos.

Seu primeiro quarteto, K. 80, foi escrito em 1770 durante uma viagem à Itália. É estruturado originalmente em três movimentos, sendo posteriormente acrescentado mais um. Tem como característica principal iniciar com um movimento lento, um Adagio, ao invés do tradicional Allegro.

A série prossegue com os quartetos denominados *Milaneses*, formados por seis obras, K. 155 a 160. Foram escritos em Milão, entre 1772 e 1773, durante a composição de sua ópera *Lucio Silla*. Todos estão divididos em três movimentos e a escolha das tonalidades feita por Mozart para essa série segue um ciclo de quintas, o primeiro é em Ré maior, o segundo em Sol maior, seguindo Dó, Fá, Sib e Mib maior.

No mesmo ano de 1773 Mozart concluiu uma nova série de seis quartetos, que são conhecidos como *Vienenses*.

A próxima série de seis quartetos foi dedicada a Haydn, de quem Mozart tornou-se amigo. Mozart compôs os quartetos em Viena entre os anos de 1782 e 1785, sendo publicados em conjunto nesse ano como op. 10. São os quartetos nº 14 K. 387 (1782), conhecido como *Primavera*, nº 15 K. 421 (1783), nº 16 K.428 (1783), nº 17 (1784) K. 458, conhecido como *Caça*, nº 18 K. 467 (1785) e o nº 19 (1785), conhecido como *Dissonância*. Seguem o recorte formal tradicional em quatro movimentos com a inclusão do Minueto e Trio como terceiro ou segundo movimento. Haydn e Mozart tocaram juntos esses quartetos em audições privadas na casa de Mozart. Mozart tocava viola e Haydn, violino. O último quarteto da série começa com uma introdução em Adagio, que contém súbitas modulações e efeitos de falsa relação de oitava entre a viola e primeiro violino, o que originou o título de *Dissonância*.

Em 1786, Mozart compõe o *Quarteto nº 20*, K. 499, denominado *Hoffmeister* que o publicou, assim como seus três últimos quartetos.

Conhecidos como *Quartetos Prussianos*, Mozart compõe seus últimos quartetos nos anos de 1789 e 1790. A série, formada pelos quartetos nº 21 K. 575, nº 22 K. 589 e nº 23 K.

590, é dedicada ao rei da Prússia, Friedrich Wilhelm II, que tocava violoncelo, o que explica uma escrita cantábil das partes para esse instrumento.

1.2.3 – Beethoven

Uma parte importante da obra de Ludwig van Beethoven (1770-1827) se encontra em seus quartetos de cordas. Compôs dezessete quartetos em diferentes épocas de sua vida criativa.

A primeira série, o op. 18, é formada por seis quartetos e dedicada ao príncipe Franz Lobkowitz, que comissionou a composição das peças. Os quartetos foram compostos entre 1798 e 1800, vindo a ser publicados em 1801. Na mesma época, Haydn compôs os quartetos opp. 76 e 77. Segundo Jones, “a obra mais obviamente Haydniana no op. 18 é o primeiro quarteto, em Fá maior¹⁹” (JONES, 2003, p. 211), que indica a influência do mestre de Beethoven na obra e, ao mesmo tempo, a existência da busca por uma linguagem própria nas outras obras da série. Dos seis quartetos, quatro contém movimentos intitulados Scherzo, sendo todos em quatro movimentos.

Após seis anos da conclusão dos quartetos op. 18, Beethoven compõe uma série de três obras, reunidas no op.59, que foram comissionadas pelo embaixador russo conde Andreas Razumovsky. O último movimento do primeiro quarteto op. 59 contém um tema folclórico russo, assim como o Trio do segundo quarteto. A citação dos temas russos é uma provável homenagem ao mecenas, que também era violinista. O uso de elementos da fuga está presente nos quartetos op. 59, no desenvolvimento do primeiro movimento do nº 1, no Scherzo do *Quarteto nº 2* e no movimento final do nº 3, que é comparável aos últimos movimentos da *Sinfonia nº 41 (Júpiter)*, do *Quarteto K. 387* de Mozart e da *Sinfonia nº 95* de Haydn (JONES, 2003, p. 217).

Os próximos quartetos, opp. 74 e 95, são obras individuais. O Quarteto op. 74, de 1809, é conhecido como *Harpa*, devido ao uso de *pizzicati* no primeiro movimento. Foi dedicado novamente ao príncipe Lobkowitz e segue o recorte formal usual em quatro movimentos, com o terceiro, um *scherzo prestíssimo*, e o quarto, que é estruturado em Tema com seis variações, ligados sem interrupção. Esse quarteto foi escrito na mesma época do *Concerto para piano e orquestra nº 5* e da *Sonata para piano Les Adieux*.

¹⁹ ”the most obviously Haydnesque work in op. 18 is the first quartet, in F”.

O *Quarteto op. 95*, conhecido como *Serioso* foi escrito entre 1810 e 1811 e foi dedicado ao conde Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, que pertencia à Cavalaria Húngara e era violoncelista, tendo escrito quatorze quartetos de cordas (JONES, 2003, p. 218). Beethoven considerava que esse quarteto “está escrito para um pequeno círculo de conhecedores e nunca deve ser tocado em público”²⁰ (JONES, 2003, p. 220), indicando a função particular e intimista da obra.

Beethoven voltaria a se dedicar ao quarteto de cordas nos últimos anos de sua vida, produzindo cinco grandes obras. O estímulo para a composição de novos quartetos foi uma encomenda de um nobre russo, o príncipe Nikolas Borisowitsch Galitzin. Os quartetos op. 127 (1825), op.130 (1826) e o op.132 (1825) foram escritos para Galitzin. Entretanto as obras não formam um grupo, como os quartetos op. 59, e foram publicadas separadamente por editoras diferentes.

Além desses quartetos, Beethoven compôs outros dois quartetos em 1826, opp. 131 e 135. Outro fator que possivelmente estimulou a composição desses últimos quartetos foi a volta à Viena do violinista favorito do compositor, Ignaz Schuppanzigh, após sete anos ausente trabalhando em São Petesburgo. Ele incentivou a música de câmara da cidade realizando inúmeros concertos com quartetos de Haydn, Mozart e Beethoven (JONES, 2003, p. 221).

O *Quarteto op. 127* segue o esquema tradicional em quatro movimentos: Allegro inicial em Forma Sonata, movimento lento na forma Tema com Variações, Scherzo e Trio e o último movimento novamente em Forma Sonata.

O próximo quarteto composto, op. 132 foi estruturado em cinco movimentos, tendo seu movimento central denominações de *Heiliger Dankgesang eines Genesen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*²¹ e *Neue Kraft fühlend*²², provavelmente como uma referência de Beethoven a sua doença e recuperação em 1825. A escolha do modo lídio, por sua vez, de acordo com Jones, é uma referência à leitura do tratado *Istitutioni harmoniche* (1558) de Zarlino, onde o modo lídio é descrito como "um remédio para a fadiga da mente e do corpo" (ZARLINO, 1558 apud. JONES 2003).

O *Quarteto op. 130* tem seis movimentos, sendo o último originalmente o que foi publicado na época como *Grande Fuga*, op. 133. O editor pediu que Beethoven escrevesse

²⁰ "is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public".

²¹ Canto Sacro em Ação de Graças à Divindade por um Convalescente, em modo lídio, tradução livre do autor.

²² Força renovada, tradução livre do autor.

um outro final devido à grande dimensão dessa fuga e, assim, foi escrito um Rondó para substituir o movimento original.

Seguindo a concepção de construção de amplas dimensões, o *Quarteto op. 131* foi estruturado em sete movimentos, incluindo as formas da Fuga, Sonata, Tema com Variações, Scherzo, e movimentos de ligação, como o terceiro e o sexto.

No último quarteto, op. 135, Beethoven retoma a estrutura em quatro movimentos tradicional. No quarto movimento há a utilização de um Canon Vocal escrito por Beethoven chamado de *Es muss sein* (WoO 196)²³. Outros dois motivos tiveram a indicação de *Der scher gefasste Entschluss*, traduzido por *A decisão difícil*, o que, de certa forma, viria a ser tornar uma espécie de enigma associado à composição desse quarteto.

1.3 - A obra para quarteto de cordas de compositores Austro-germânicos no século XIX

Durante o século XIX, muitos compositores de origem austro-germânico se dedicaram à composição de quartetos de cordas, mantendo, dessa forma, a tradição iniciada com os clássicos vienenses.

Franz Schubert (1797/1828) compôs quinze quartetos de cordas que podem ser divididos em dois grupos, de acordo com Hefling (2003, p. 228): os onze quartetos iniciais escritos entre 1810/11 e 1816, que raramente são executados, e os três quartetos que foram compostos entre 1824 e 1826, conhecidos como *Rosamunde* (D. 804), *A Morte e a Donzela* (D 810) e o Quarteto em Sol maior (D. 887). Além desses quartetos, Schubert compôs em 1820, um movimento para quarteto de cordas conhecido como *Quartettsatz* (D. 703) que deveria ser o primeiro de um quarteto que ficou inacabado.

Seus primeiros quartetos provavelmente foram escritos para execuções domésticas, já que o próprio Schubert tocava violino em um conjunto formado por seus familiares, e são da época (1812 - 1814) em que estudava no Stadtkonvit²⁴. O primeiro quarteto, D. 18, tem cinco movimentos que "surpreendem pelas mudanças de tonalidade" (SCHNEIDER, 1957, p. 127) fugindo ao modelo clássico tradicional, que será constante nos próximos quartetos.

O *Quarteto n° 13*, D. 804, em Lá menor contém em seu andante, melodia extraída do terceiro entreato de *Rosamunde* e Trio do Minueto, contém uma citação literal de um *lied* composto em 1820 sobre poema de Schiller *Les Dieux de la Grèce* ("*Schöne Welt, wo bist*

²³ "Deve ser", tradução livre do autor. A indicação WoO é a abreviação de *Werke ohne Opuszahl* que significa "Obra sem indicação de Opus". Muitas obras de Beethoven se encontram sem a numeração de opus, vindo a ser publicadas após sua morte.

²⁴ O Stadtkonvit era uma instituição de ensino pública onde Schubert fez seus estudos regulares e de música..

Du?")²⁵. Da mesma forma, outro lied servirá como tema para variações no quarteto seguinte, D. 810: *A Morte e a Donzela*. É interessante notar que nesse quarteto e no último, D. 887, Schubert conclui com uma tarantella, dança de origem italiana associada à loucura e à morte (REFLING, 2003, p. 230). Seu último quarteto tem grandes dimensões e, de acordo com Refling, possivelmente foi escrito por influência da escuta de alguns dos últimos quartetos de Beethoven que haviam sido apresentados em Viena em 1825 por Schuppanzigh (REFLING, 2003, p. 231).

Ludwig Spohr (1784-1859) escreveu trinta e quatro quartetos de cordas que podem ser divididos em duas categorias. Oito quartetos são no estilo francês do *quatuor brillant* ou *Solo-quartett*, em que o primeiro violino tem característica solista e virtuosística, sendo acompanhados por um trio de cordas. Os outros quartetos seriam "quartetos verdadeiros" em que as quatro vozes tem papel proeminente (REFLING, 2003, p. 232). Em sua época, Spohr era reconhecido como um dos mais importantes compositores, entretanto, a partir da década de 1920, sua música, principalmente a de câmara, passou a ser muito pouco executada.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) teve sólida formação musical e desde muito novo demonstrou raro talento como compositor, sendo considerado por Schumann como o "Mozart do século dezenove" (apud. REFLING, 2003, p. 235) devido a sua precocidade. Seu estilo de composição, segundo Refling, tem como características a polidez, clareza e simetria.

Compôs sete quartetos de cordas, o primeiro ainda em seu período de estudos. Esse quarteto, de 1825, não foi publicado em vida. Dois anos após, Mendelssohn escreveu seu primeiro quarteto considerado da maturidade, em Lá menor, op. 13, que teve como modelo o *Quarteto em Lá menor, op. 132*, de Beethoven.

O quarteto seguinte, op. 12, em Mi b maior, escrito em 1829, contrasta com o anterior em caráter, sendo menos agitado e mais lírico. Mendelssohn só irá compor novamente para quarteto de cordas em 1837. O *Quarteto op. 44 n° 2*, em Mi menor, revela um retorno à linguagem clássica, onde a simetria e a tensão entre os modos menor e maior são característicos. O *Quarteto op. 44 n° 3*, em Mib maior, é o mais longo e discursivo e "seus momentos brilhantes evocam nostalgicamente seu *Octeto, op. 20* na mesma tonalidade..."²⁶ (REFLING, 2003, p. 237). O último quarteto composto da série do op. 44, publicado como n° 1, tem uma característica uma sonoridade brilhante, proveniente do uso da tonalidade de Ré maior.

²⁵ Os deuses da Grécia ("Belo mundo, onde está você?"), tradução livre do autor.

²⁶"their brilliant moments nostalgically evoke his Octet, op. 20 in the same key..."

A última obra de câmara de Mendelssohn é o *Quarteto op. 80*, em Fá menor, escrito em 1847, ano da morte de sua irmã Fanny. É uma obra de "...intensidade emocionante e fortes contrastes..."²⁷ (REFLING, 2003, p. 239).

Robert Schumann (1810-1856) compôs apenas três quartetos de cordas, publicados como Op. 41. Esboçados em 1839, os quartetos foram terminados em 1842 e dedicados a Mendelssohn. Seus quartetos evocam características encontradas nos últimos quartetos de Beethoven. O primeiro, op. 41 n° 1, em Lá menor, é estruturado em quatro movimentos em que faz uso das tradicionais formas encontradas em inúmeros quartetos: a Forma Sonata, Scherzo (com Trio, no caso um *Intermezzo*), Tema com variações (andamento Adagio), sendo o *Finale* uma Forma Sonata essencialmente monotemática (REFLING, 2003, p. 241).

O quarteto seguinte, op. 41 n° 2, em Fá maior, segue o mesmo padrão em quatro movimentos. Aqui, novamente se encontra a Forma Sonata monotemática, Tema com variações, Scherzo, e no *Finale* são encontradas características do *Galopp*, uma dança popular alemã.

Seu último quarteto, op. 41 n° 3, em Lá maior, traz como novidade o uso da forma Tema com Variações no segundo movimento, que tem características de um Scherzo, ao invés do tradicional andamento lento. O terceiro movimento, agora sim de andamento lento (Adagio Molto) é uma forma Rondó e "se aproxima de seu ideal de conversa, muitas vezes verdadeiramente bela, muitas vezes estranhamente tecida, entre quatro pessoas"²⁸ (REFLING, 2003, p. 243).

Johannes Brahms (1833-1897) escreveu inúmeros quartetos, entretanto, pelo menos vinte compostos na juventude, foram destruídos pelo autor. Em sua maturidade, Brahms escreveu, assim como Schumann, três quartetos de cordas.

Seu primeiro quarteto, op. 51 n° 1, em Dó menor, foi escrito em 1873. O segundo, op. 51 n° 2 em Lá menor, também foi escrito nesse ano. A composição desses quartetos deveu-se a um pedido de Joachim, violinista e amigo do compositor, que respondeu, incluindo no primeiro movimento do *Quarteto n° 2* as notas correspondentes às iniciais de uma espécie de assinatura de Joachim. As notas são Fá, Lá, Mi, que corresponde na notação anglo-saxônica F, A, E, encontradas em *frei aber einsam*²⁹ que já tinha sido usada por Brahms no movimento Scherzo de uma Sonata para violino e piano escrita em colaboração com Schumann e Dietrich

²⁷ "...gripping intensity and strong contrasts...".

²⁸ "it comes closest to his ideal of a conversation, often truly beautiful, often oddly and turbidly woven, among four people".

²⁹ "Livre, mas solitário". Tradução livre do autor.

em 1853³⁰. Brahms utilizou, ainda no mesmo movimento, em forma invertida as iniciais de sua própria "assinatura": as notas Lá, Fá, Lá (A, F, A), encontradas em *frei aber froh*³¹.

O *Quarteto n° 3*, op. 67 em Sib maior, foi composto em 1875 e dedicado ao violoncelista amador Theodor Wilhelm Engelman. Revela influência de Mozart no primeiro movimento, pela referência ao Quarteto K 458, conhecido como *A Caça*, também em Sib maior, e dos últimos quartetos de Beethoven (opp. 130 e 135). Brahms utiliza a forma cíclica pela primeira vez e o último movimento é um conjunto de variações (HEFLING, 2003, p. 248).

1.4 - Quartetos de cordas na França, Itália e Grã-Bretanha

1.4.1 - França

Durante o século XIX, vários compositores franceses, ou radicados na França, dedicaram-se a escrever quartetos de cordas. Em Paris houve um grande desenvolvimento da música de câmara a partir da criação de sociedades musicais que se dedicavam a apresentar concertos regulares, tais como a *Société Alard et Franchomme* (conhecida como *Société de Musique de Chambre*), a *Société des Derniers Quatuors de Beethoven*, a *Société des Quatuors de Mendelssohn*, a *Séances Populaires* e a *Société Sainte-Cécile* (STOWELL, 2003, p. 251), além de concertos privados em residências. O repertório era quase que totalmente de compositores austro-germânicos como Haydn, Mozart, Beethoven, além de Boccherini.

Luigi Cherubini (1760-1842) escreveu seis quartetos de cordas estruturados em quatro movimentos, sendo que revelam influência dos clássicos vienenses e de elementos provenientes da ópera, como o uso de um recitativo dramático no segundo movimento de seu terceiro quarteto. O uso de "elementos cíclicos são fundamentais nas seis obras de Cherubini³²" (STOWELL, 2003, p. 251), o que é importante notar, na medida em que o tratamento cíclico de temas será amplamente utilizado por compositores franceses, como Berlioz (*idée fixe*³³) e César Franck.

³⁰ A ideia da composição da Sonata partiu de Schumann, como uma forma de homenagear o violinista Joseph Joachim. O primeiro movimento foi composto por Albert Dietrich, o segundo movimento (Intermezzo) e o Finale por Schumann e o Scherzo por Brahms. A Sonata inteira só foi publicada em 1935, Schumann incluiu seus movimentos em sua Sonata n° 3 e Joachim publicou o Scherzo de Brahms em 1906, após sua morte. Dietrich não utilizou seu movimento em nenhuma outra obra.

³¹ "Livre, mas feliz" - Tradução livre do autor.

³² "Cyclical elements are fundamental to all six of Cherubini's works".

³³ Como Berlioz denomina o tema associado à amada, recorrente nos movimentos da *Sinfonia Fantástica*.

Compositores ligados à tradição operística, como o próprio Cherubini, escreveram quartetos de cordas. Félicien David³⁴ (1810-1876) escreveu quatro quartetos, tendo publicado o *Quarteto em Fá menor* (1868). Os outros quartetos permaneceram em manuscrito. Ambroise Thomas³⁵ (1811-1896) escreveu, em 1833, o *Quarteto em Mi menor*, Op. 1, que mostra influência de Beethoven. Charles-François Gounod³⁶ (1818-1893) compôs cinco quartetos de cordas, permitindo, porém, a publicação de apenas um, em Lá menor.

Edouard Lalo (1823-1892) fez parte, como violista e mais tarde como segundo violinista, de um quarteto de cordas formado para apresentar obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn e Schumann. Ele escreveu um quarteto de cordas, op. 19, em 1859, que traz influência desses autores. Mais tarde, em 1880, revisou o quarteto, que recebeu o número de opus 45.

César Franck (1822-1890) talvez tenha sido o mais importante compositor a estabelecer um caminho próprio para a escrita no gênero de quarteto de cordas na França. De acordo com Stowell, seu *Quarteto em Ré menor* (1889-90)

"...marcou o início de uma época de ouro para o gênero na França, apesar de uma boa proporção daqueles compositores que tiveram quartetos de cordas estreados sob os auspícios da Société (Nationale de Musique) (notadamente Franck e seus alunos Ernest Chausson e Vincent d'Indy) terem sido grandemente influenciados por Wagner".³⁷ (STOWELL, 2003, p. 253).

O *Quarteto em Ré menor* foi a última obra escrita por César Franck e traz um uso complexo da forma cíclica, além de citações de sua própria música, como motivos extraídos da *Sonata para violino e piano*, do *Prélude*, *Aria et Finale* e do *Quinteto com piano*.

Vincent d'Indy³⁸ (1851-1931) foi um dos fundadores da *Schola Cantorum* em 1894, dedicada inicialmente à música sacra, aos poucos se tornou uma escola de música em geral, que tinha como objetivo cultivar os ideais musicais de Wagner na música francesa, aliado a um forte nacionalismo. Dentre suas propostas composicionais estava o uso de motivos

³⁴ David escreveu várias óperas e música incidental, dentre elas uma chama a atenção pelo título: *La perle du Brésil*, com estreia na Opéra-National em 1851. De acordo com Macdonald, em verbete sobre o autor no New Grove Dictionary of Music, *La Perle du Brésil*, "...making further play with the descriptive elements of the sea (...) and Brazilian local colour, it has more decorative than dramatic vitality, but remained in the repertory for over 30 years." *La Perle du Brésil* (A Pérola do Brasil) "...ao fazer mais jogo com elementos descritivos do mar e com cores locais brasileiras, tinha uma vitalidade mais decorativa do que dramática, mantendo-se, entretanto, por cerca de 30 anos em cartaz". Tradução livre do autor.

³⁵ Ambroise Thomas escreveu vinte óperas, incluindo *Mignon* (1866) e *Hamlet* (1868).

³⁶ Gounod escreveu inúmeras óperas, dentre elas as célebres *Faust* (1859) e *Roméo et Juliette* (1871).

³⁷ "...marked the beginning of a golden age for the genre in France, even though a good proportion of those composers whose string quartets were premiered under the auspices of the Société (Nationale de Musique) (notably Franck and his pupils Ernest Chausson and Vincent d'Indy) were greatly influenced by Wagner"

³⁸ Villa-Lobos tinha o *Cours de Composition Musicale*, de d'Indy como obra de referência em seus estudos de composição (MARIZ, 2005, p. 66). Mariz ainda afirma que "(Villa-Lobos) Quando chegou à Paris muito mais tarde, em 1923, fez questão de visitar o mestre" (MARIZ, 2005, p. 67).

geradores que serviriam como material básico para toda uma obra musical, ou seja, uma expansão da ideia cíclica desenvolvida por Franck. D'Indy escreveu seus dois primeiros quartetos utilizando esse princípio. O primeiro, em Ré, op. 35, teve sua estreia em 1891 e o segundo, em Mi maior, op. 45, é de 1897. Seu último quarteto, em Réb, op. 96, foi escrito já no século XX, em 1928-9, e está escrito em um estilo mais refinado, clássico (STOWELL, 2003, p. 254).

Ernest Chausson (1855-1899) deixou seu *Quarteto em Dó menor*, op. 35, incompleto, devido à sua morte prematura. Sua família pediu que D'Indy o completasse, o que ele fez terminando de compor o terceiro movimento.

Claude Debussy (1862-1918) escreveu um único quarteto de cordas, em Sol menor, de 1893. Teve sua estreia no mesmo ano, pelo *Quatuor Ysaÿe*. Stein utiliza esse quarteto para exemplificar a forma cíclica, em que elementos temáticos do primeiro movimento servem de base para estruturar todos os quatro movimentos (STEIN, 1979, p. 154-155).

Como Debussy, Maurice Ravel (1875-1937) escreveu apenas um quarteto de cordas, em 1903, dedicado a seu professor, Fauré. Também percebe-se um tratamento cíclico dos temas do primeiro movimento em seus quatro movimentos. O segundo movimento apresenta características de suas obras com inspiração espanhola, por alternar os compassos de 6/8 e 3/4 (STOWELL, 2003, p. 256).

Camille Saint-Saëns (1835-1921) escreveu dois quartetos de cordas. O primeiro, op. 112, foi escrito em 1899 e tem características do *quatuor brillant*, com escrita virtuosística para o primeiro violino, sendo dedicado ao violinista belga Eugène Ysaÿe. O segundo quarteto, op. 153, foi escrito em 1919 e tem um "refinamento clássico", de acordo com Stowell (2003, p. 256).

Gabriel Fauré (1848-1924) escreveu o *Quarteto em Mi menor*, op. 121 em 1924. É sua última obra e única de câmara em que não utilizou o piano. O quarteto contém temas extraídos de um antigo e inacabado *Concerto para violino e orquestra*, op. 14, escrito 40 anos antes.

1.4.2 - Itália

No início do século XIX, houve na Itália poucos compositores que se dedicaram ao quarteto de cordas. Alessandro Rolla (1757-1841) escreveu três quartetos, op. 5, que foram publicados em 1807. Seguem a tradição estabelecida pelos vienenses de estruturar em quatro movimentos, apesar do Minueto, em alguns casos, ser o segundo movimento, ao invés do

usual terceiro. Nicolò Paganini (1782-1840) adotou esse mesmo padrão em seus três quartetos³⁹ escritos em 1815 e dedicados ao rei da Sardenha.

Vários compositores mais conhecidos por suas óperas escreveram quartetos de cordas. Giovanni Pacini⁴⁰ (1796-1867) escreveu seis quartetos de cordas entre os anos de 1858 e 1865, que revelam tanto a influência dos Clássicos Vienenses quanto de Rossini (STOWELL, 2003, p. 259). Gaetano Donizetti⁴¹ (1796-1848) escreveu dezoito quartetos para performances privadas em Bergamo (STOWELL, 2003, 259). Seus quartetos revelam influências vienenses, especialmente de Haydn.

Giuseppe Verdi (1813-1901) escreveu sua única obra instrumental, seu *Quarteto em Mi menor*, em março de 1873, durante uma estadia em Nápoles. O quarteto teve sua estreia em 1876 pelo quarteto francês *Camillo Sivori*. É estruturado em quatro movimentos sendo que o último é uma Scherzo-Fuga, que, de acordo com Stowell (2003, p. 259), é um estudo preliminar para a fuga coral *Tutto il mondo burla* de sua última ópera, *Falstaff*.

Giacomo Puccini (1858-1924) escreveu para quarteto de cordas no começo dos anos 1880, antes da composição de suas óperas, mas essas peças não foram publicadas (STOWELL, 2003, p. 260). Sua obra mais conhecida para quarteto é *Crisantemi*, de 1890, escrita após a morte de um amigo, o príncipe Amadeo, Duque de Savoia. Puccini irá reaproveitar dois dos temas do quarteto em sua ópera *Manon Lescaut*.

Ferruccio Busoni (1866-1924) escreveu quatro quartetos de cordas. Os dois primeiros, em Dó menor e Fá menor, foram escritos em 1876, quando tinha apenas dez anos de idade. Em 1883, escreveu o *Quarteto em Dó*, op. 19 e em 1887 o *Quarteto em Ré menor*, op. 26. Suas obras revelam influência de Brahms (STOWELL, 2003, p. 259).

Ottorino Respighi (1879-1936), como Busoni, também escreveu quatro quartetos, sendo que o último, de 1924, é conhecido como *Quarteto Dórico*, em virtude do emprego do modo dórico na composição.

1.4.3 - Grã-Bretanha

O repertório para quarteto de cordas na Grã-Bretanha, no século XIX, é pouco desenvolvido, com poucos autores se dedicando ao gênero. Apesar de ter escrito cinquenta

³⁹ Estão nos tons de Ré menor, Mib maior e Lá menor.

⁴⁰ Pacini escreveu setenta e nove óperas! (GROVE, 1980)

⁴¹ Donizetti escreveu cerca de sessenta e duas óperas, dentre elas *Lucia de Lamemmoor*, *L'Elisir d'amore*, *Don Pasquale*.

quartetos de cordas, com influência dos clássicos vienenses, a obra de John Lodge Ellerton (1801-1873) é pouco conhecida.

Hubert Parry (1848-1918) escreveu três quartetos de cordas. De acordo com Stowell (2003, 261), os dois primeiros quartetos, de 1867 e 1868, revelam influência de Mendelssohn e o terceiro, de 1880, de Brahms e Wagner.

John McEwen (1868-1948) tem uma grande produção para quarteto de cordas, com dezenove obras. MacEwen utiliza material proveniente do folclore escocês e francês em alguns de seus quartetos, aliados a uma linguagem romântica.

Edward Elgar (1857-1934) compôs seu único quarteto, op. 83, em Mi menor, em 1918. Tem apenas três movimentos, ao invés da tradicional divisão em quatro movimentos.

1.5 - A obra para quarteto de cordas de compositores de tradição nacionalista

1.5.1 - Rússia

O primeiro compositor russo a escrever quartetos de cordas foi Alexander Alyabyev (1787-1851). Em 1815 escreveu o *Quarteto em Mi b*, com características clássicas e, em 1825, escreveu seu segundo quarteto, em Sol maior, cujo movimento lento é baseado na canção popular russa *The Nightingale*.

Mikhail Glinka (1804-1857) é considerado como um dos compositores precursores da música nacionalista, ao compor as óperas *Uma vida pelo czar* (1836) e *Ruslan e Ludmila* (1842) em que apresentava histórias russas, ao invés de temas influenciados pela tradição italiana (LOVELOCK, 1987, p. 258). Sua produção para quarteto de cordas consiste em duas obras. O primeiro quarteto, em Ré maior, de 1824, não foi concluído, e o segundo, em Fá maior, de 1830, segue os padrões clássicos (SMACZNY, 2003, p. 267).

Anton Rubinstein (1829-1894) compôs dez quartetos de cordas, tendo sido publicados seis. Nikolay Afanas (1821-1898) compôs onze quartetos, sendo que o escrito em Lá maior, de 1866, é conhecido como *O Volga* por incluir a canção russa *Os barqueiros do Volga* (SMACZNY, 2003, p. 268).

Dos compositores do *Grupo dos cinco*, apenas Modest Mussorgsky (1839-1881) não escreveu quartetos. Alexander Borodin (1833-1887) escreveu dois quartetos. No primeiro, em Lá maior, de 1877, utiliza material temático do *finale* do quarteto op. 130 de Beethoven no primeiro movimento e, no movimento lento, cita um tema de origem folclórica. O segundo quarteto, em Ré maior, foi escrito em 1881 e é uma de suas obras mais conhecidas

(SMACZNY, 2003, p. 269), especialmente o movimento lento, o *Noturno*. Mily Balakirev (1827-1910) deixou um *Quarteto Original Russo* incompleto, enquanto César Cui (1835-1918) compôs três quartetos. O primeiro, em Dó menor, é de 1890, o segundo, em Ré maior é de 1907 e o último, em Mib maior, foi escrito em 1913. Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) também compôs três quartetos de cordas. O primeiro em Fá maior, de 1875, o segundo, em Sol maior, de 1897 e o terceiro, de 1879, tem, em cada um de seus quatro movimentos, canções folclóricas russas utilizadas como material temático.

Piotr Il'ych Tchaikovsky (1840-1893) compôs diversas obras para quarteto de cordas. Entre 1863 e 1864 ele escreveu quatro peças. Em 1865 compõe um quarteto em um único movimento, em Si b maior, em que utiliza tema folclórico ucraniano. Seu primeiro quarteto em um recorte tradicional em quatro movimentos é o *Quarteto em Ré maior*, de 1871. Novamente utiliza um tema folclórico ucraniano no movimento lento. O segundo quarteto foi escrito em 1874 e o terceiro, e último, em 1876. Nesse quarteto, Tchaikovsky presta uma homenagem, no movimento lento, ao violinista tcheco falecido Ferdinand Laub, que havia realizado a estreia se seus dois primeiros quartetos.

Alexander Glazunov (1865-1936) foi o mais prolífero compositor de quartetos de cordas de sua geração, escrevendo sete obras para a formação. O *Quarteto n° 3*, op. 26, em Sol maior, de 1888, foi intitulado de *Quarteto Slavo*. Seu último quarteto, op. 107, em Dó maior, foi escrito em 1930 e é denominado *Homenagem ao passado* (SMACZNY, 2003, p. 271).

1.5.2 - Escandinávia

Edvard Grieg (1843-1907), expoente na música de cunho nacionalista na Noruega, escreveu somente um quarteto em quatro movimentos, de 1878, em Sol menor, deixando outro, em Fá maior, de 1891, com apenas dois movimentos. Segundo Smaczny (2003, p. 273) Debussy, que sempre teve uma visão crítica da obra de Grieg, reconheceu o caráter progressista do *Quarteto em Sol menor*, provavelmente influenciando seu próprio quarteto, escrito na mesma tonalidade⁴².

O compositor dinamarquês Carl Nielsen (1865-1931) escreveu seis obras para quarteto de cordas. Os dois primeiros foram escritos na juventude, em 1883 (em Ré menor) e 1887 (em Fá maior) e não foram publicados. Os outros quatro quartetos foram publicados, começando

⁴² O quarteto em Sol menor de Debussy foi escrito quinze anos após o quarteto de Grieg.

com o *Quarteto n° 1*, em Fá menor, op. 5, de 1890. O *Quarteto n° 2*, em Sol menor, op. 13, é de 1888, tendo sido revisado em 1898. Esses dois quartetos guardam semelhança com a sua *Sinfonia n° 1*, escrita na mesma época (SMACZNY, 2003, p. 274). O quarteto n° 3, em Mib maior, foi escrito em 1898 e revisto em 1900. O primeiro movimento traz a mesma intensidade encontrado no *Allegro Collerico* de sua *Segunda Sinfonia (Os Quatro Temperamentos)*. O próximo quarteto, denominado *Piacevolezza*, op. 19, é de 1906, tendo sido revisado em 1919 como *Quarteto n° 4*, em Fá maior, op. 44. Segundo Smaczny (2003, p. 275) "tem um maior refinamento textural"⁴³ que o precedente.

Na Finlândia, Jean Sibelius (1865-1957) compôs em sua juventude, em 1885, um quarteto em Mi b, nos moldes de Haydn, para uso doméstico, na medida em que ele mesmo tocava violino. Em 1888 compôs uma Fuga para quarteto, durante seus estudos com Wegelius. Na mesma época compôs um *Adagio e um Tema com Variações em Dó # menor*. Em 1890, compôs um novo quarteto, em Sib, op. 4. Sua obra mais conhecida para quarteto, entretanto, é denominada *Voces Intimae*⁴⁴, em Ré menor, op. 56, de 1909, escrita em cinco movimentos.

1.5.3 - República Tcheca

No século XIX, houve um grande desenvolvimento da música de câmara na República Tcheca, principalmente em Praga. Bedrich Smetana (1824-1884) compôs dois quartetos de cordas. O primeiro, de 1876, tem o título de *Da minha vida*, apresenta uma liberdade formal, oriunda de um possível pensamento programático autobiográfico, incluindo o uso de uma *Polka*⁴⁵ em lugar do tradicional scherzo, como uma reminiscência de seu gosto pela dança na juventude (OTTLOVÁ, 2003). Seu segundo quarteto, em Ré menor, foi escrito um ano antes de sua morte, em um período em que já estava doente. Estruturado em quatro movimentos, novamente Smetana compôs uma *Polka* como segundo movimento.

Antonin Dvorak (1841-1904) foi um prolífero compositor de quartetos de cordas. Além de quatorze quartetos de cordas em quatro movimentos, compôs um ciclo de doze pequenas peças, em 1887, intituladas *Cipresses*, originalmente escritas como canções em sua juventude (BURGHAUSER, 1977). Os primeiros quartetos revelam influência de

⁴³ "...with greater textural refinement".

⁴⁴ O título é uma referência a um momento do *Adagio di molto* em que três acordes de Mi maior em dinâmica *ppp* ocorrem, de forma contrastante, após um compasso em Mi b maior (SMACZNY, 2003, p. 277)

⁴⁵ *Polka* é uma dança tradicional tcheca. Antes de Smetana, Dvorak e Fibich haviam utilizado essa dança em seus quartetos de cordas.

Mendelssohn, de Wagner e de Liszt. O *Quarteto n° 3*, em Ré maior, apresenta a melodia popular polonesa *Hej, Slované* no scherzo e o *Quarteto n° 4*, em Mi menor, traz no primeiro movimento a indicação de andamento escrita em tcheco, ao invés da tradicional expressão em italiano. No *Quarteto n° 5*, em Fá menor, op. 5, escrito em 1873, o scherzo é substituído por um movimento *Tempo di valse*. Dvorak no *Quarteto n° 7*, em Lá menor, op. 16, adota uma linguagem mais clássica, derivada de Haydn e Beethoven. Nos quartetos seguintes há uma abordagem nacionalista, como, por exemplo, o uso da dança de origem tcheca *Polka* como segundo movimento do *Quarteto n° 9*, em Ré menor, op. 37, escrito em 1877. Outro exemplo é a *Dumka*, uma elegia, encontrada no segundo movimento do *Quarteto n° 10*, em Mi b maior, op. 10, de 1878. Após um período em que não compõe nenhum quarteto de cordas, entre 1881 e 1893, Dvorak irá compor novamente para essa formação enquanto morava nos Estados Unidos. Conhecido como *Quarteto Americano*, o *Quarteto n° 12*, em Fá maior, op. 96, apresenta como características principais o uso de frases simétricas, melodias pentatônicas e ostinatos (SMACZNY, 2003, p. 286). Seus dois últimos quartetos, em Lá b maior, op. 105 e Sol maior, op. 106, ambos de 1895, são suas últimas obras abstratas, pois nos anos seguintes Dvorak irá se dedicar à composição de poemas sinfônicos e de ópera.

Dois alunos de Dvorak irão se destacar na composição de quartetos de cordas na República Tcheca: Vítěslav Novák (1870 - 1949) e Josef Suk (1874 - 1938). Suk escreveu seu primeiro quarteto, em Ré menor, em 1888 e o segundo, em Si b maior, em 1896, tendo sido revisado em 1915. Este quarteto revela traços impressionistas (SMACZNY, 2003, p. 287). Em 1911, escreveu um quarteto, op. 31, em um único movimento. O primeiro quarteto de Novák, de 1899, op. 22, em Sol maior, contém elementos do folclore musical tcheco. O segundo, em Ré maior, op. 35, foi escrito em 1905, com dois movimentos, sendo o primeiro uma fuga, apresenta característica cíclica. Escrito em 1938, seu terceiro quarteto, op. 66, tem também uma versão para orquestra de cordas.

1.6 - Quartetos de Cordas no século XX: contemporâneos de Villa-Lobos

A produção para quarteto de cordas no século XX não é tão extensiva quanto no Classicismo. Entretanto, vários compositores, contemporâneos de Villa-Lobos, escreveram para a formação, contribuindo, assim, para o estabelecimento de um repertório em que obras com elementos formais ou tímbricos derivados da tradição convivem com obras que exploram novas possibilidades expressivas.

Arnold Schoenberg (1874 - 1951) escreveu cinco quartetos de cordas. O primeiro, em Ré maior, sem numeração de opus, foi composto em 1897, tendo sido publicado em somente 1966. É uma obra do período de aprendizado, dentro da estrutura tradicional em quatro movimentos, com forte influência de Brahms. Seu *Quarteto n° 1*, em Ré menor, op. 7, de 1905, apresenta uma estrutura em um único movimento, de grandes dimensões⁴⁶, mas com subdivisões internas, próximas a um recorte formal em quatro movimentos (allegro, scherzo, adagio, rondó) (LEIBOWITZ, 1981, p. 63). No *Quarteto n° 2*, op. 10, de 1908, há um retorno à forma de quatro movimentos, porém, Schoenberg, de maneira criativa, insere uma parte vocal de soprano, nos dois últimos movimentos, utilizando textos de Stefan George. É nesse quarteto que Schoenberg se afasta do sistema tonal, principalmente no último movimento, na medida em que é "absolutamente impossível perceber-se aqui o menor liame com as funções tonais, mesmo no sentido mais amplo do termo" (LEIBOWITZ, 1981, p. 76). Após um longo período sem escrever quartetos de cordas, Schoenberg volta a compor para a formação em 1927, já fazendo uso da técnica dodecafônica. Seu *Quarteto n° 3*, op. 30, segue a estrutura tradicional de quatro movimentos, apresentando aspectos das formas clássicas tradicionais, características dessa fase do compositor. O mesmo pode-se dizer do *Quarteto n° 4*, op. 37, de 1936, obra composta após sua mudança para os Estados Unidos que também foi escrita na técnica dodecafônica.

Anton Webern (1883 - 1945), discípulo de Schoenberg, compôs diversas obras para quarteto de cordas. Sua primeira peça, escrita em 1905 em um único movimento, quando era ainda estudante, revela influência do mestre, tendo sido executada somente em 1962. Sua primeira obra para quarteto com numeração de opus são os *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas*, op. 5, de 1909. Aqui a preocupação de Webern é com as possibilidades tímbricas⁴⁷ dos instrumentos que formam o quarteto, mais do que com aspectos formais tradicionais do gênero. São movimentos de pequenas dimensões que formam "um mundo sonoro de gestos curtos e texturas fragmentadas"⁴⁸ (GLOAG, 2003, p. 291). O mesmo universo é explorado de maneira ainda mais radical nas *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas*, op. 9, de 1913, onde algumas peças tem duração de poucos segundos e o silêncio é utilizado de forma expressiva. Seu último quarteto, op. 28, de 1938, em três movimentos, foi escrito na técnica

⁴⁶ O quarteto dura cerca de 40 minutos.

⁴⁷ São comuns o uso de trêmolos, sons harmônicos, *sul ponticello*, *sul tasto*, *pizzicati*, além da surdina, aumentando, assim, a paleta de sonoridades possíveis nos instrumentos de cordas que integram a formação. Essa característica é encontrada também em obras dos outros compositores da Segunda Escola de Viena, Schoenberg e Berg.

⁴⁸ "sound-world of short gestures and fragmentary textures".

dodecafônica, de acordo com o estilo de Webern desse período, caracterizado pelo uso de palíndromos, cânones e variações texturais (GLOAG, 2003, p. 291).

Alban Berg (1885 - 1935) escreveu duas obras para quarteto de cordas. O primeiro quarteto, op. 3, de 1910 tem características do romantismo tardio e foi estruturado em dois movimentos. A *Suíte Lírica*, de 1926, foi dedicada a Alexander von Zemlinsky (1872 - 1942) e contém citações da *Sinfonia Lírica*, deste autor (WHITTALL, 1977, p. 147). Foi estruturada em seis movimentos, contrastantes, apresentando ora uma linguagem atonal livre, ora dodecafônica. Berg utiliza de forma surpreendente os recursos tímbricos dos instrumentos de cordas no terceiro movimento (*Allegro Misterioso*) e no último movimento (*Largo Desolato*) faz uma citação do Prelúdio de *Tristão e Isolda*, de Wagner.

A produção para quarteto de cordas de Paul Hindemith (1895 - 1963) é composta por sete obras. O primeiro quarteto, em Dó maior, op. 2, foi escrito em 1915 e o último, em Mi b maior, em 1945. São obras onde prevalecem características neoclássicas, tais como modelos formais tradicionais, texturas contrapontísticas e padrões rítmicos repetidos (GLOAG, 2003, p. 292).

Na Itália, Alfredo Casella (1883 - 1947) e Gian Francesco Malipiero (1882 - 1973), escreveram respectivamente dois (em 1920 e 1924) e oito quartetos (entre 1920 e 1964) de características neoclássicas.

Segundo Gloag (2003), Frank Bridge (1879 -1941) foi o compositor inglês de quarteto de cordas mais importante na primeira metade do século XX, tendo escrito três obras para essa formação. Seu primeiro quarteto, em Mi menor, teve sua estreia em 1906 e apresenta influências de Brahms, aliada a um recorte formal clássico. Em 1915, Bridge escreveu seu segundo quarteto, em três movimentos, de característica mais cromática que o antecessor, sendo considerado por ele mesmo como a "primeira obra-prima para música de câmara de sua maturidade composicional"⁴⁹(GLOAG, 2003, p. 294). Depois de onze anos sem escrever para o gênero, em 1926, compõe seu terceiro quarteto e em 1937 seu último.

Benjamin Britten (1913 - 1976), aluno de Bridge, escreveu três quartetos de cordas. O primeiro, em Ré maior, foi composto em 1931 e é uma obra de estudante. Em 1941, escreveu seu *Quarteto n° 1* e em 1945, seu *Quarteto n° 2*, em três movimentos, sendo o primeiro e terceiro lentos e o central, rápido. O último movimento tem o subtítulo de *Chacony* e demonstra o fascínio de Britten com Purcell⁵⁰.

⁴⁹ "the first major chamber music of his compositional maturity".

⁵⁰ A estreia da obra se deu no aniversário de 250 anos da morte de Purcell.

A obra para quarteto de cordas de Igor Stravinsky (1882 - 1971) consiste nas *Três peças para quarteto de cordas*, de 1914, no *Concertino*, de 1920, e no *Double canon*, de 1959. Nenhuma dessas obras segue o padrão tradicional, demonstrando a criatividade e independência do pensamento composicional de Stravinsky, "que construiu seu próprio sentido de modernismo, distinto do modernismo Austro-germânico, representado por Schoenberg⁵¹" (GLOAG, 2003, p. 299).

Sergey Prokofiev (1891 - 1953) compôs dois quartetos de cordas. O primeiro, op. 50, em três movimentos, escrito em 1930 enquanto morava nos Estados Unidos, tem características neoclássicas. O segundo, op.92, de 1941, foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial, já na União Soviética. Contém material folclórico oriundo do nordeste do Cáucaso, onde Prokofiev estava vivendo nesse período.

Nikolay Myakosvsky (1881 - 1950) foi um prolífero compositor de quarteto de cordas na União Soviética, tendo escrito treze obras para a formação.

A obra de Dimitri Shostakovich (1906 - 1975) para quarteto é ainda mais extensa, chegando a quinze exemplares. O primeiro, op. 49, em Dó maior, foi escrito em 1938 e o último, op. 144, em Mib menor, em 1974. Em seu *Quarteto n° 8*, op. 110, em Dó menor, de 1960, Shostakovich, utiliza a referência sonora correspondente à sua assinatura DSCH (Ré, Mib, Dó, Si), recurso já utilizado em outras obras⁵². A maioria de seus quartetos segue a divisão em quatro movimentos, entretanto o *Quarteto n° 11*, op. 122, em Fá menor, de 1966, tem sete movimentos, cada um com um subtítulo, como Recitativo, Humoresque, Elegia, e o *Quarteto n° 15* apresenta seis movimentos, todos com indicação Adagio e também com subtítulos (Elegia, Serenata, Noturno, Marcha Fúnebre, etc.).

Os seis quartetos de Bela Bartok (1881 - 1945) constituem "um dos picos do repertório de quarteto de cordas do século XX⁵³" (GLOAG, 2003, p. 302). O primeiro quarteto, op. 7, foi escrito em 1909 e tem três movimentos, com uma linguagem derivada do Romantismo tardio. O segundo quarteto, op. 17, de 1917, segue o mesmo recorte formal em três movimentos, enquanto terceiro, escrito em 1927, foi elaborado em um único movimento com subdivisões. É considerado o mais radical da série, devido às ásperas dissonâncias (GLOAG, 2003, p. 303). O *Quarteto n° 4*, de 1928, tem uma organização de seus cinco movimentos em arco, com o eixo no terceiro movimento (lento), circundado por dois movimentos rápidos

⁵¹ "who constructed his own sense of modernism, quite distinct from that of Austro-Germanic strand, as represented by Schoenberg".

⁵² Shostakovich utilizou a mesma citação em *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, na primeira e na décima sinfonias e no primeiro concerto para violoncelo (GLOAG, 2003, p. 301).

⁵³ "...one of the peaks of the twentieth-century string quartet repertory".

(segundo e quarto), enquanto o material temático do quinto movimento é derivado do primeiro movimento. A mesma simetria em cinco movimentos é encontrada no *Quarteto nº 5*, de 1934, sendo que o eixo é um scherzo (terceiro movimento) circundado por dois movimentos lentos. O sexto quarteto, de 1939, tem uma estrutura em quatro movimentos, onde cada movimento contém uma introdução lenta, denominada *Mesto* (triste).

Na França, Darius Milhaud (1894 - 1974) se destaca com uma produção de dezoito quartetos de cordas, compostos entre 1912 e 1950.

Os dois quartetos de cordas de Leos Janacek (1854 - 1928) foram compostos no final de sua vida. O primeiro, de 1923, é baseado no livro de Tolstoy *A Sonata Kreutzer* e o segundo, composto no último ano de sua vida (1928), tem o título de *Cartas Íntimas*. Os dois seguem o recorte formal em quatro movimentos. Outro compositor da antiga Tchecoslováquia, Bohuslav Martinu (1890 - 1959) escreveu sete quartetos, sendo o primeiro em 1918 e o último em 1947.

Nos Estados Unidos, Charles Ives (1874 - 1954) compôs dois quartetos. O primeiro, terminado em 1909, tem o título de *From the Salvation Army* e contém citações de hinos. O segundo quarteto, de 1915, apresenta três movimentos, com títulos descritivos: *Discussions*, *Arguments* e *The Call of the Montains*.

1.7 - Quartetos de Cordas no Brasil

1.7.1 - Precursores de Villa-Lobos

No Brasil, o gênero quarteto de cordas passa a ser cultivado a partir do surgimento de sociedades promotoras da música de câmara na segunda metade do século XIX. No Rio de Janeiro havia o *Club Mozart*, criado em 1867, e o *Club Beethoven*, de 1882, e em São Paulo, o *Club Haydn*, de 1883, que tinham como objetivo a execução de música do período clássico, em oposição à música moderna, predominantemente formada por óperas e operetas. Assim, no Rio de Janeiro, o *Club Beethoven* mantinha um quarteto de cordas estável e, em São Paulo, havia o *Quarteto Paulista* (VIDAL, 2014, p. 148).

De acordo com Rocha (1999), os primeiros quartetos de cordas escritos no Brasil foram do padre José Joaquim Pereira da Veiga (1772-1849), de Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), o *Quarteto em Lá menor* (1885) de Sant'Ana Gomes (1834-1908), irmão de Carlos Gomes, e o *Quarteto* (1885) de Alexandre Levy (1864-1892), que tem estrutura tradicional em quatro movimentos, composto antes de sua viagem à Europa.

Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) compôs três quartetos de cordas, todos estruturados em quatro movimentos. O primeiro, em Si menor foi escrito em 1890, enquanto realizava estudos na Academia Santa Cecília, em Roma. Sua linguagem revela influência de modelos clássicos, com o primeiro movimento apresentando a Forma Sonata, com seu esquema modulatório tradicional em que o primeiro tema, de caráter rítmico, está no tom principal (Si menor) e o segundo tema, lírico, no tom relativo maior (Ré maior). A surpresa harmônica do movimento se dá na Reexposição, quando o segundo tema é apresentado em Si maior. O segundo movimento, em Lá maior, é um Andante, com delicados contrapontos emoldurando a apresentação temática. O terceiro é um Scherzo, em Sol maior, com o Trio em Dó maior. No último movimento, em Ré maior, a apresentação dos temas quase sempre é feita pelo primeiro violino, com diversas passagens solos e de caráter virtuosístico, característica associada ao *quatuor brillant*⁵⁴. Esse quarteto teve sua estreia em 1933, treze anos após a morte do autor (ROCHA, 1999, p. 157). O segundo quarteto, em Sol menor, de 1891, foi escrito durante sua estadia na Akademische Meister Schule, em Berlim, Alemanha. O primeiro, *Allegro con fuoco*, tem uma escrita mais polifônica que o antecessor, com os diversos instrumentos apresentando e desenvolvendo o material temático, além de conter um plano tonal com modulações a regiões distantes do tom original na seção de desenvolvimento. O segundo movimento, *Andante espressivo*, em Dó maior, foi o único executado em vida do compositor, em uma versão para orquestra de cordas, que teve sua estreia em 1902, em Petrópolis, com regência do autor (ROCHA, 1999, p. 158). Na seção central há um conteúdo fortemente dramático, com o primeiro violino se destacando em passagens virtuosísticas. O terceiro movimento, um *Scherzo*, em Ré menor, contém rápidas figurações em tercinas. O último movimento, intitulado *Finale*, em Sol menor, apresenta uma construção mais simples, com predomínio da homofonia, e padrões de acompanhamento característico de valsa. O terceiro quarteto, em Ré menor, também foi escrito em 1891, e recebeu a alcunha de "Brasileiro" pelo neto do compositor, Sérgio Alvim Corrêa. O terceiro movimento, *Intermezzo: allegretto*, em Lá menor, foi utilizado por Nepomuceno como um dos movimentos de sua célebre *Série Brasileira*, para orquestra sinfônica, e contém, segundo o próprio autor em nota do programa do concerto de estreia da *Série Brasileira*, uma melodia característica de um ritmo de lundu. (ROCHA, 1999, p. 159).

⁵⁴ Sobre o conceito de *quatuor brillant* ver página 29 deste trabalho.

Como Verdi e Puccini, compositores que se dedicaram à ópera, Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896), o maior compositor de óperas das Américas no século XIX⁵⁵, compôs apenas uma obra para quarteto de cordas: a *Sonata para Cordas*. Escrita em 1894, portanto já no final de sua vida, a obra teve sua estreia em 1928. Apresenta quatro movimentos, seguindo recorte formal tradicional, o primeiro movimento, em Ré maior, em forma sonata, o segundo um *Scherzoso*, em Si menor com diversas passagens em textura polifônica imitativas e com a seção central em Si maior, seguido de um *Adagio*, em Ré maior, que contém ampla melodia de caráter melancólico e introspectivo. O último movimento, *Vivace*, em Sol maior, tem divertido subtítulo de *Burraco de Pau*, uma possível alusão às brincadeiras infantis com o referido brinquedo, em que Carlos Gomes utiliza um ritmo de galope, formado por colcheia e duas semicolcheias (MARIZ, 1994, p. 98) e reproduz o som característico do burrico, como em uma onomatopeia, por meio de um grande salto do fá#5 para mi3 em colcheias no primeiro violino.

Outro compositor brasileiro a se dedicar ao gênero no final do século XIX foi Henrique Oswald (1852 - 1931). Assim como Nepomuceno, escreveu três quartetos, o primeiro, op. 5, o segundo, op.18, de 1894, e o último, op. 39⁵⁶.

Glauco Velásquez (1884 - 1914), compositor que viveu apenas 30 anos, escreveu um único quarteto (MARIZ, 1994, p. 106) na data provável de 1910. Em quatro movimentos, o quarteto apresenta uma rica paleta harmônica, com uso consistente do cromatismo, em linguagem do romantismo tardio, quase expressionista. No primeiro movimento, *Allegro Moderato*, em Sol maior, há um grande uso de texturas imitativas. O tema inicial é apresentado pelo primeiro violino e a viola responde em canon. Outra característica é o uso de inúmeras polirritmias e independência das vozes. O segundo movimento é um *Scherzo*, em Fá maior, com andamento Presto, apresenta grande liberdade modulatória. O terceiro movimento, *Adagio molto espressivo*, é o ponto alto do quarteto, que transmite uma grande carga emotiva, derivada do uso de texturas monofônicas, em solos surpreendentes, pela amplitude da linha melódica e pelo caminho modulante. Em contraste com a densa polifonia presente nos outros movimentos, os solos são cantos da solidão, como uma voz individualizada, remete-nos ao universo do canto do pastor do terceiro ato de *Tristão e Isolda*,

⁵⁵ Carlos Gomes escreveu sete óperas, incluindo as célebres *Il Guarany* (1870) e *Lo Schiavo* (1889) com temática nacionalista.

⁵⁶ Há ainda poucas referências bibliográficas em relação a esses quartetos, até mesmo a data de composição do op. 5 e do op. 39 de Oswald não são conhecidas, sendo, portanto, um terreno fértil para futuros desdobramentos da pesquisa.

de Wagner. O quarto movimento, *Finale*, em andamento *Allegro*, combina densas texturas polifônicas com passagens homofônicas.

1.7.2 - Contemporâneos de Villa-Lobos

Oscar Lorenzo Fernandez (1897 - 1948), compositor de estética nacionalista, escreveu dois quartetos de cordas. O primeiro, em Fá menor foi escrito em 1927, o segundo, em Dó menor, é de 1946.

O compositor paranaense Brasília Itiberê da Cunha Luz (1896 - 1967), que foi o primeiro professor da cátedra de folclore na Universidade do Distrito Federal, compôs seu quarteto de cordas nº 1 em 1946 (MARIZ, 1994, p. 213).

Ernani Braga (1898 - 1948) escreveu um quarteto de cordas com o curioso título de *Jacaré*, que recebeu uma premiação, de acordo com Mariz (1994, p. 218).

Francisco Mignone (1897 - 1986), autor de extensa obra, dedicou-se ao quarteto de cordas escrevendo diversas peças para a formação. A primeira, segundo o Catálogo de Obras organizado por Flávio Silva (2016) foi uma *Gavota*, de 1919, seguindo-se um *Minueto*, de 1924. Em 1931 escreveu *Miudinho e Quatro Peças Brasileiras*, com os subtítulos *Maroca*, *Maxixando*, *Nazareth* e *Toada*. No ano seguinte compôs uma *Barcarola* e dois Ciclos de *Três Canções espanholas*, além de um *Ensaio de quarteto de cordas*. Voltou a compor para a formação em 1943, quando escreveu a *10ª Valsa de esquina*. Em 1957 compôs dois quartetos em três movimentos, sendo que o segundo quarteto de cordas contém subtítulos de *Seresta* e *Desafio*. Em 1958, escreveu suas últimas peças para a formação com nome de *Ensaio de quarteto de cordas nº 1 e 2*.

A produção para quarteto de cordas de Radamés Gnattali (1906 - 1988) consiste em onze obras. A primeira é uma *Seresta*, de 1930. Em 1932 compôs a *Seresta nº 2* e em 1939, a *Cantilena* e seu *Quarteto nº 1*, em quatro movimentos que tem característica cíclica (MARIZ, 1994, p. 258). Seu *Quarteto Popular*, em três movimentos é de 1940 e seu *Quarteto nº 2*, também em três movimentos, de 1943. Em 1946 escreveu *Quatro quadros de Jan Zach*, com os subtítulos de *Poeta brasileiro*, *Santo do nosso século*, *Paisagem* e *Feira*, um exemplo da utilização do quarteto de cordas para uma obra de inspiração extra-musical. Seus dois últimos quartetos são de 1963 e 1969. Compôs ainda uma *Valsa*, que não traz indicação de ano de composição no catálogo digital de suas obras.

José Vieira Brandão (1911 - 2002) compôs dois quartetos de cordas. O primeiro, de 1948, tem quatro movimentos, com um *Scherzo Nordestino*, e o segundo foi escrito em 1960.

Mozart Camargo Guarnieri (1907 - 1993) escreveu três quartetos de cordas. O *Quarteto n° 1* é de 1932, quando o compositor tinha 25 anos, e tem três movimentos. O *Quarteto n° 2* foi escrito em 1944 e recebeu o prêmio da Sociedade de Música de Câmara de Washington, DC (EUA) e RCA Victor, tendo sua estreia em Nova Iorque. Seu quarteto n° 3 é de 1962, fruto de encomenda da Fundação Elizabeth Coolidge. Além desses quartetos, Guarnieri compôs uma peça chamada *Angústia* em 1976.

O catálogo de Cesar Guerra-Peixe (1914 - 1993) para quarteto de cordas contém sete obras. Na fase inicial produziu três quartetos (um em 1938 e dois em 1943) em que não coloca numeração. Seu *Quarteto n° 1* é de 1947 e foi escrito na técnica dodecafônica. Em 1949, escreveu uma Suíte e em 1958 o *Quarteto n° 2*, já na fase nacional. Em 1976 escreveu *Mirim - 1ª*, em dois movimentos com subtítulo de *Série Infantil*.

Cláudio Santoro (1919 - 1989) escreveu sete quartetos de cordas. O *Quarteto n° 1* foi escrito em 1945 e dedicado a Villa-Lobos. O *Quarteto n° 2* é de 1947 e o n° 3, com quatro movimentos, de 1954. Seu *Quarteto n° 4* é de 1956 e o segundo movimento, Andante, tem subtítulo de *Seresteiro*. O *Quarteto n° 5*, de 1957, tem apenas dois movimentos concluídos, sendo considerado inacabado em seu Catálogo Geral de obras⁵⁷. O *Quarteto n° 6* é de 1964 e seu último quarteto, n° 7, é de 1965, tendo sido encomendado para o III Festival de Caracas em 1966. Além dessas peças, foram descobertos recentemente, em 2004, um Quarteto Fantasia *Amazonas*, de 1937, com dois movimentos, e um *Quarteto em Sol*, de 1939 que teve sua estreia em 2014 pelo Quarteto Radamés Gnattali, durante o 52º Festival Villa-Lobos.

⁵⁷ Ver o sítio <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/5.html>.

1.8 – Cronologia

Ano	Villa-Lobos	Quartetos brasileiros	Quartetos estrangeiros
1887	nasce Villa-Lobos		Quarteto nº 4 - Busoni
1888			Quarteto nº 3 - Glazunov
1899			Quarteto nº 2 - Nielsen
1890		Quarteto nº 1 - Nepomuceno	Quarteto nº 1 - Saint Saens
1891		Quarteto nº 2 - Nepomuceno	Quarteto - Cesar Franck
1892		Quarteto nº 3 - Nepomuceno	Quarteto nº 1 - Nielsen
1893			Quarteto nº 1 - D'Indy
1894		Sonata para cordas - Gomes	Crisantemi - Puccini
1895		Quarteto nº 2 - Oswald	Quarteto nº 2 - Grieg
1897			Quarteto - Debussy
1898			Quarteto nº 12 (Americano) - Dvorak
1903			Quarteto nº 13 - Dvorak
1905			Quarteto nº 14 - Dvorak
1906			Quarteto nº 2 - D'Indy
1908			Quarteto - Schoenberg
1909			Quarteto nº 3 - Nielsen
1010		Quarteto - Velasquez	Quarteto - Ravel
1912			Quarteto - Alban Berg
1913			Quarteto nº 1 - Schoenberg
1914			Quarteto nº 4 - Nielsen
1915	Quarteto nº 1		Quarteto nº 1 - Bridge
	Quarteto nº 2		Quarteto nº 2 - Schoenberg
			Quarteto - Sibelius
			Cinco movimentos - Webern
			Quarteto nº 1 - Bartok
			Quarteto nº 1 - Ives
1916	Quarteto nº 3		Quarteto nº 1 - Milhaud
1917	Quarteto nº 4		Seis Bagatelas - Webern
1918			Três peças - Stravinsky
			Quarteto nº 1 - Hindemith
			Quarteto nº 2 - Bridge
			Quarteto nº 2 - Milhaud
			Quarteto nº 2 - Ives
			Quarteto nº 3 - Milhaud
			Quarteto nº 2 - Bartok
			Quarteto - Elgar
			Quarteto nº 2 - Hindemith
			Quarteto nº 4 - Milhaud
1919		Gavota - Mignone	Quarteto nº 1 - Martinu
1920			Quarteto nº 2 - Saint Saens
			Quarteto nº 3 - Hindemith
			Quarteto nº 1 - Casella
			Quarteto nº 1 - Malipiero
			Concertino - Stravinsky
			Quarteto nº 5 - Milhaud

1921		Quarteto nº 4 - Hindemith
1922		Quarteto nº 6 - Milhaud
1923		Quarteto nº 5 - Hindemith
		Quarteto nº 2 - Malipiero
		Quarteto nº 1 - Janacek
1924	Minueto - Mignone	Quarteto - Fauré
		Quarteto nº 4 - Respighi
		Quarteto nº 2 - Casella
1925		Quarteto nº 7 - Milhaud
		Quarteto nº 2 - Martinu
1926		Suíte Lírica - Alban Berg
		Quarteto nº 3 - Bridge
1927	Quarteto nº 1, Fernandez	Quarteto nº 3 - D'Indy
		Quarteto nº 3 - Schoenberg
		Quarteto nº 3 - Bartok
1928		Quarteto nº 4 - Bartok
		Quarteto nº 2 - Janacek
1929		Quarteto nº 3 - Martinu
1930		Quarteto nº 4 - Glazunov
		Quarteto nº 1 - Prokofiev
1931	Quarteto nº 5	Quarteto nº 3 - Malipiero
	Miudinho - Mignone	Quarteto em Ré - Britten
	4 Peças Brasileiras - Mignone	Quarteto nº 8 - Milhaud
1932	Barcarola - Mignone	
	Canções Espanholas - Mignone	
	Ensaio - Mignone	
	Quarteto nº 1 - Guarnieri	
1934		Quarteto nº 4 - Malipiero
		Quarteto nº 5 - Bartok
		Quarteto nº 9 - Milhaud
1936		Quarteto nº 4 - Schoenberg
1937		Quarteto nº 4 - Bridge
		Quarteto nº 4 - Martinu
1938	Quarteto nº 6	Quarteto, op. 28 - Webern
		Quarteto nº 1 - Shostakovich
		Quarteto nº 5 - Martinu
1939		Quarteto nº 6 - Bartok
1940		Quarteto nº 10 - Milhaud
1941		Quarteto nº 1 - Britten
		Quarteto nº 2 - Prokofiev
1942	Quarteto nº 7	Quarteto nº 11 - Milhaud
1943	10ª Valsa de Esquina - Mignone	Quarteto nº 6 - Hindemith
	Quarteto nº 1 - Santoro	
1944	Quarteto nº 8	Quarteto nº 2 - Shostakovich
1945	Quarteto nº 9	Quarteto nº 7 - Hindemith
		Quarteto nº 2 - Britten
		Quarteto nº 12 - Milhaud
1946	Quarteto nº 10	Quarteto nº 3 - Shostakovich
	Quarteto nº 1 - Cunha da Luz	Quarteto nº 13 - Milhaud
	Quarteto nº 2 - Fernandez	Quarteto nº 6 - Martinu
1947	Quarteto nº 11	Quarteto nº 6 - Malipiero
	Quarteto nº 1 - Guerra-Peixe	Quarteto nº 14 e 15 - Milhaud
	Quarteto nº 2 - Santoro	Quarteto nº 7 - Martinu
1948	Quarteto nº 1 - Brandão	

1949		Suíte - Guerra-Peixe	
1950	Quarteto n° 12		Quarteto n° 5 - Malipiero Quarteto n° 7 - Malipiero Quarteto n° 16 - Milhaud Quarteto n° 17 - Milhaud Quarteto n° 18 - Milhaud
1951	Quarteto n° 13		
1953	Quarteto n° 14		Quarteto n° 4 - Shostakovich Quarteto n° 5 - Shostakovich
1954	Quarteto n° 15	Quarteto n° 3 - Santoro	
1955	Quarteto n° 16		
1956		Quarteto n° 4 - Santoro	Quarteto n° 6 - Shostakovich
1957	Quarteto n° 17	Quarteto n° 1 - Mignone Quarteto n° 2 - Mignone Quarteto n° 5 - Santoro	
1958		Ensaio n° 1 e 2 - Mignone Quarteto n° 2 - Guerra-Peixe	
1959	morre Villa-Lobos		Double Canon - Stravinsky

2 - ANÁLISE TEXTURAL DOS QUARTETOS Nº 1, 6 E 14 DE VILLA-LOBOS

2.1 - Introdução

A produção para quarteto de cordas de Heitor Villa-Lobos é significativa, compreendendo um ciclo de dezessete obras escritas durante os anos de 1915 a 1957, portanto durante quarenta e dois anos de sua vida criativa.

Os quartetos nº 1, nº 6 e nº 14 foram utilizados como objeto de análise para a realização deste trabalho, permitindo, dessa forma, destacar os processos referentes à textura e sua utilização em um meio instrumental limitado, reduzido a quatro instrumentos de timbre homogêneo, como é o caso do quarteto de cordas, em diferentes épocas criativas do compositor.

Devemos destacar que, apesar da importância de aspectos referentes à busca de elementos que identifiquem uma possível identidade nacional, como o uso de intertextualidades oriundas do folclore ou de outras fontes populares, a ser encontrados na obra villalobiana, ou relacionados com sua trajetória de vida, nossa pesquisa se desenvolverá no sentido de apresentar técnicas composicionais, empregadas por Villa-Lobos, que caracterizem o estabelecimento de tramas texturais, objeto de estudo que ainda teve pouco destaque nas pesquisas sobre a obra do Maestro.

Nesse capítulo, inicialmente nos deteremos sobre aspectos relacionados com a trajetória composicional dos quartetos de cordas, em especial os quartetos 1, 6 e 14, objeto da pesquisa e que representam exemplos dos diversos períodos criativos do compositor.

Será realizada a análise textural dos quartetos em foco a partir de conceitos teóricos encontrados principalmente em Wallace Berry (1987)⁵⁸.

Na última seção faremos nossas considerações finais, comparando os diversos dados relacionados à textura encontrados nos quartetos, com o objetivo de estabelecer possíveis elementos comuns e/ou contrastantes em obras de épocas distintas.

⁵⁸ Outros autores serão importantes como é o caso da aplicação dos conceitos de Berry relacionados à Forma encontrado no trabalho de Senna (2007) e o estudo de Janet Levy (1982) sobre textura no Classicismo e nos primórdios do Romantismo.

2.2 - Os Quartetos de Cordas nº 1, 6 e 14

De acordo com Tacuchian (TACUCHIAN, 1988) a obra de Villa-Lobos poderia ser classificada, de uma maneira geral, em quatro fases. A primeira compreende as obras escritas até 1919, correspondendo ao período de aprendizagem. A segunda fase abarca o período identificado com a linguagem modernista expressa, por exemplo, no ciclo dos *Choros* e vai até 1929. A terceira fase inicia-se com a composição da série das *Bachianas Brasileiras*, em 1930, indo até 1945 e corresponde ao uso de uma linguagem que realiza uma síntese do nacionalismo com o Neoclassicismo, e a última fase vai de 1945 a 1959, ano de sua morte, e seria um período de internacionalismo.

Devemos ressaltar que essa classificação serve como delimitação do espaço temporal em que as obras foram escritas, pois em cada período encontramos obras que poderiam ser classificadas em outros, se forem levados em conta aspectos técnicos ou mesmo traços estilísticos. Dificilmente atribuiríamos a obras como *O Naufrágio de Kleônicos*⁵⁹, escrita em 1916, *Uirapuru* e *Amazonas*, de 1917, como realizadas por um aprendiz, entretanto, ela estaria situada no primeiro período criativo, segundo essa classificação.

Assim a produção para quarteto de cordas de Villa-Lobos poderia ser agrupada da seguinte forma:

1ª fase

- Quarteto nº 1 (1915)
- Quarteto nº 2 (1915)
- Quarteto nº 3 (1916)
- Quarteto nº 4 (1917)

2ª fase

Não compõe nenhum quarteto.

3ª fase

- Quarteto nº 5 (1931)
- Quarteto nº 6 (1938)
- Quarteto nº 7 (1942)
- Quarteto nº 8 (1944)

⁵⁹ *O Naufrágio de Kleônicos*, para orquestra sinfônica, teve sua estreia em 1918.

- Quarteto nº 9 (1945)

4ª fase

- Quarteto nº 10 (1946)
- Quarteto nº 11 (1947)
- Quarteto nº 12 (1950)
- Quarteto nº 13 (1951)
- Quarteto nº 14 (1953)
- Quarteto nº 15 (1954)
- Quarteto nº 16 (1955)
- Quarteto nº 17 (1957)

Nota-se que Villa-Lobos não compõe para a formação de quarteto de cordas no período compreendido entre 1917, ano da composição do quarteto nº 4, e 1931, quando compôs o *Quarteto nº 5*, chamado de *Primeiro Quarteto Brasileiro*. Esse período corresponde à sua estadia em Paris e à composição da série de *Choros*, onde obras orquestrais, solo (*Choros nº 1*) e de câmara com formações inusitadas apontam uma preocupação do autor para experimentos com maior diversidade timbrística, ao invés de utilizar um meio tão tradicional quanto o do quarteto de cordas⁶⁰.

O *Quarteto nº 1* foi classificado por Estrella (1970) como uma suíte em seis movimentos. Foi composto em 1915 e teve sua primeira apresentação no mesmo ano⁶¹. Foi publicado em 1953 pela *Southern Music Publishing Company, Inc*, New York. São movimentos de pequenas dimensões que já revelam uma preocupação do autor em relação ao uso dos instrumentos na apresentação temática, sendo observadas não apenas texturas homofônicas, mas também momentos polifônicos. Seus movimentos são:

- 1 - Cantilena - Andante
- 2 - Brincadeira - Allegretto Scherzando
- 3 - Canto Lírico - Moderato
- 4 - Cançoneta - Andantino
- 5 - Melancolia - Lento
- 6 - Saltando como um Saci - Allegro

⁶⁰ Na série de *Choros* encontramos formações originais como a do *Choros nº 3*, para clarineta, sax alto, fagote, três trompas, trombone e coro masculino ou a do *Choros nº 7* para flauta, oboé, clarineta, sax alto, fagote, violino, violoncelo e tam-tam.

⁶¹ Pesquisas mais recentes, entretanto, levantam dúvidas sobre a data da estreia e mesmo da composição (PILGER, 2013, p. 142).

É o único quarteto em que Villa-Lobos não utiliza a estrutura em quatro movimentos, decorrente da tradição estabelecida pelos compositores do classicismo vienense. Além disso, atribui a cada movimento um título descritivo em português em conjunto com as tradicionais indicações de andamento em italiano.

O *Quarteto de Cordas n° 6*, foi escrito em 1938, tendo sua estreia em 1942. Teve sua publicação em 1948 pela *Associated Music Publishers, Inc*, New York. Foi estruturado em quatro movimentos e tem caráter nacionalista, apesar de não fazer uso de citações diretas de temas folclóricos, como no *Quarteto n° 5*. Aqui Villa-Lobos revela todo o seu *métier* de compositor amadurecido, com amplo uso de tramas contrapontísticas e de efeitos instrumentais. Divide-se em:

- 1 - Poco animato
- 2 - Allegretto
- 3 - Andante quase adagio
- 4 - Allegro vivace

O *Quarteto n° 14* foi escrito em 1953, tendo sua estreia no ano seguinte pelo Quarteto Stanley, a quem foi dedicado (MARIZ, 1994, p. 182). Conhecido pelo nome de *Quarteto das Quartas*, como referência ao intervalo estruturador da obra, também foi concebido em quatro movimentos. Foi publicado pela *Editions Max Eschig*, Paris, em 1958. Faz parte da obra de Villa-Lobos de cunho mais universalista. Sua escrita contém aspectos instrumentais virtuosísticos, com amplo uso de formas contrapontísticas, bem como ambiente harmônico original, devido às harmonias resultantes das superposições de quartas. O conteúdo melódico também é proveniente desse intervalo e de seus desdobramentos. Seus movimentos são:

- 1 - Allegro
- 2 - Andante
- 3 - Scherzo (Vivace)
- 4 - Molto Allegro

2.3 - Análise textural dos Quartetos nº 1, 6 e 14

Nessa seção será realizada a análise textural de todos os movimentos dos quartetos nº 1, 6 e 14 a partir de conceitos teóricos apresentados por Wallace Berry.

2.3.1 - Referencial teórico para a realização da análise textural

O principal referencial teórico de nossa pesquisa é oriundo do livro *Structural functions in music*, de Wallace Berry (1976/1987). As possibilidades analíticas apresentadas nesse livro já foram objeto de minha pesquisa de mestrado, com orientação da Profa. Dra. Marisa Rezende, onde discutimos seu uso e realizamos uma análise textural de uma peça, *Aura*, composição de minha autoria escrita para orquestra de cordas⁶². No presente trabalho utilizaremos as ferramentas de Berry em diversas obras para a mesma formação instrumental, objetivando ao final das análises realizar o cruzamento das informações comparativamente.

De acordo com Berry:

"Textura da música consiste de seus componentes sonoros; é condicionada em parte pelo número desses componentes sonoros, em simultaneidade ou concorrentes, suas qualidades sendo determinadas pelas interações, interrelações, e projeções relativas e substâncias das linhas que a compõem ou outros fatores sonoros componentes⁶³." (BERRY, 1987, p. 184)

Essa definição aborda a textura musical em seus variados aspectos, demonstrando sua complexidade, oriunda das relações que ocorrem entre os diversos componentes sonoros. Tanto o aspecto quantitativo quanto o qualitativo devem ser analisados para o estabelecimento não só dos tipos texturais, mas também dos fluxos texturais. Os fluxos texturais estão relacionados com o processo textural em seu percurso temporal. As progressões, recessões e manutenções texturais estão relacionadas com o aumento, diminuição ou manutenção dos níveis de atividade textural, que são representadas pelos diferentes níveis de densidade, e que formam o que denominamos de processo textural.

Para a realização da análise textural dos quartetos de cordas de Villa-Lobos utilizaremos os seguintes conceitos aqui elucidados por Berry (1987):

⁶² Ver Schubert (1999).

⁶³ "The Texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sound factors".

a) Definição dos tipos básicos de textura⁶⁴.

- Monofonia - relacionado à textura formada por uma única voz.
- Polifonia - várias vozes em relação de independência, podendo ocorrer imitações. Nesse caso usamos a definição de Polifonia Imitativa. A imitação se caracteriza pela repetição, integral ou com variantes, de um trecho apresentado em uma voz, em outra(s) voz(es).
- Homofonia - relação de hierarquia entre uma das vozes e seu acompanhamento⁶⁵. Normalmente esse acompanhamento é percebido como tal por relações de complementaridade, como por exemplo, a manutenção de um mesmo padrão rítmico, que pode ser independente entre si ou não, mas que forma uma camada que pode conter características próprias e que complementa uma linha que teria uma importância discursiva maior.
- Acordal - textura que consiste essencialmente de acordes, com relação homorrítmica⁶⁶ entre as vozes. Na definição encontrada no verbete sobre textura do dicionário Grove⁶⁷ esse tipo de textura é também denominada de Homofonia. Para nossa pesquisa preferimos adotar as terminologias diferentes, ou seja, utilizamos homofonia para uma textura formada por melodia acompanhada e textura acordal quando formada por blocos de acordes.

Além desses tipos de textura, Berry conceitua heterofonia, que é uma textura em que se mantém uma relação homodirecional⁶⁸, associada com uma menor diversidade no número de intervalos.

⁶⁴ Berry utiliza a terminologia de uso corrente para as definições dos tipos de textura como monofonia, homofonia e polifonia, aliado a novos conceitos como a definição de textura acordal.

⁶⁵ Berry chama a atenção que homofonia denotaria uma condição de interdependência entre as vozes (BERRY, 1987, p. 192)

⁶⁶ Homorritmia é quando as vozes mantêm a mesma relação rítmica entre si. Berry ainda traz os conceitos de heterorritmia, em que as vozes apresentam relações rítmicas diferentes, e contrarritmia, quando as vozes estão em relação polimétrica entre si (BERRY, 1987, p. 194).

⁶⁷ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, verbete *texture*: "homophony, in which all the parts are rhythmically dependent on one another or there is a clearcut distinction between the melodic part and the accompanying parts carrying the harmonic progression...", Tradução livre do autor: "Homofonia, na qual todas as partes são ritmicamente dependentes uma das outras ou aquela em que é clara uma distinção entre a parte melódica e as partes de acompanhamento que apresentam uma progressão harmônica." (GROVE, 1980).

⁶⁸ Relação homodirecional é quando todas as partes de um trecho musical se deslocam em uma mesma direção.

b) Aspecto Quantitativo

Está relacionado com a densidade, ou seja, o número de eventos concorrentes. É representado pelo que Berry denomina de densidade-número e pela densidade-compressão.

- Densidade-número - é o número de vozes ou partes em simultaneidade em um determinado trecho. É representado por um gráfico, relacionando o número de vozes ou partes pelo número de compasso (ou pela subdivisão do compasso) em um plano cartesiano. É importante destacar que o fluxo dos eventos é fundamental, ou seja, o desenrolar dos eventos no tempo. Quanto mais vozes possuir, mais denso é o trecho. Na análise dos quartetos de cordas de Villa-Lobos fizemos a opção de usar o compasso inteiro como janela de observação para a contagem do número de vozes, mesmo em momentos em que ocorrem inícios ou terminações de frases ou seções no interior do compasso, pois a intenção da observação do gráfico correspondente consiste em se perceber aspectos gerais, que poderiam indicar mudanças de seções e/ou gradações e recessões texturais. Dessa forma podemos fazer um cruzamento dos dados referentes a cada movimento dos quartetos aqui analisados, com o objetivo não só de apresentar os procedimentos texturais utilizados por Villa-Lobos, mas também de servir como subsídio para a composição de um quarteto de cordas⁶⁹. É sempre possível aumentar o nível do detalhamento desse aspecto ao se optar por uma janela de observação menor que o compasso, como foi amplamente discutido por Gentil-Nunes (2006). Nesse caso, o gráfico representaria aspectos mais detalhados da superfície textural, apresentando um resultado diferente, mas que possivelmente conteria as linhas gerais do gráfico com a janela de observação de um compasso. No gráfico de densidade-número foi incluída uma análise formal temática (com as indicações de letras maiúsculas para partes e minúsculas para seções). Foram utilizadas cores diferentes, com gradações de uma mesma cor indicando repetições com modificações de partes ou seções, para ressaltar as mudanças das partes e/ou seções. Assinalamos também as Codas, Codetas e Interlúdios. Assim, podemos estabelecer uma comparação entre a relação da textura com o recorte formal de cada movimento.
- Densidade-compressão - é a razão entre o número de vozes e o espaço vertical que elas ocupam. É representada pela relação entre o número de vozes e o número de semitons existentes entre as extremidades, portanto, contados verticalmente,

⁶⁹ O tópico referente à composição do *Quarteto n° 2*, de minha autoria, será desenvolvido no terceiro capítulo da tese.

independente de ser o momento de ataque ou prolongamento do som, já que os instrumentos de cordas friccionadas apresentam essa característica⁷⁰. Quando o número de vozes não é levado em consideração, somando-se apenas a quantidade de semitons, Berry denomina de "textura-espço", ou simplesmente "espço" (BERRY, 1987, p. 191). Foi feito um levantamento da densidade-compressão nos quartetos de Villa-Lobos nos momentos de maior e menor âmbito entre as vozes extremas, sendo feito um cálculo de divisão entre o número de vozes e o número de semitons para se avaliar o nível da densidade-compressão. Assim, quanto menor o número de semitons e maior o número de vozes, mais denso e quanto maior o número de semitons e menor o número de vozes, menos denso. O processo de análise desse parâmetro seguiu o seguinte caminho: inicialmente foi feito um levantamento dos momentos de maior e menor âmbito entre as vozes extremas, em cada uma das seções, sem se levar em consideração a quantidade de vozes internas; a partir desse levantamento foi verificado nos momentos de maior e menor âmbito, a quantidade de vozes para, em seguida, serem feitos os cálculos para se obter os momentos da maior e de menor densidade-compressão. Diferente da densidade-número e das relações de independência e de interdependência, aqui foram verificados somente os momentos específicos em que ocorrem a maior e menor densidade-compressão em cada movimento, e não o fluxo temporal de diferentes densidades-compressão.

c) Aspecto Qualitativo

O aspecto qualitativo é representado pelo gráfico de independência e interdependência, que indica o grau de independência ou de interdependência entre as partes. É representado por números dispostos verticalmente, com uma barra separando-os. Ao número 1 é atribuído o maior grau de independência. O número 2 é relacionado com duas vozes ou partes em relação de interdependência, e assim por diante. Nesse trabalho, onde a formação instrumental consiste de quatro instrumentos, limitamos a esse número as possibilidades de relações de interdependência e de independência, exceto quando em um mesmo instrumento ocorre ritmo diferente em mais de uma voz⁷¹. O aspecto rítmico entre as partes é utilizado como elemento para a classificação de independência e interdependência. Quando a figura rítmica vier com

⁷⁰ Quando a densidade-compressão é medida em instrumentos de pouca sustentação sonora, como instrumentos de percussão como a marimba e o xilofone, ou mesmo o piano, em que o ataque é proeminente, devemos avaliar apenas os momentos de ataques simultâneos.

⁷¹ Nos instrumentos de cordas friccionadas é possível a execução em cordas duplas de duas vozes em ritmos diferentes, recurso que Villa-Lobos utilizou em alguns momentos de seus quartetos.

ligadura do compasso anterior e houver uma relação de interdependência com outras vozes, usaremos parênteses para identificar esse detalhe. O compasso servirá como unidade de observação para a verificação dessas relações, por motivos similares ao apresentado no tópico referente à densidade-número. Foram utilizadas cores diferentes para se assinalar os momentos de total independência (cor verde) e total interdependência das vozes (cor azul). Aqui o fluxo dos eventos é muito importante, pois irá definir os momentos de progressão e de recessão textural, ou seja, o caminho percorrido pela música até seus pontos culminantes e seus declínios. Outro aspecto importante a ser notado são as relações de complementaridade entre vozes ritmicamente independentes. Observa-se, nesses casos, camadas texturais, que podem ser identificadas a partir de diversos parâmetros, como por exemplo o uso de um timbre diferenciado, elisões entre linhas melódicas de vozes diferentes, criação de padrões rítmicos a partir do somatório dos ritmos das diversas vozes, dentre outros⁷². Muitas vezes seções e partes das músicas são percebidas por meio do aumento da interdependência entre as vozes, o que torna o gráfico útil também para a identificação de recortes formais. Nos gráficos de independência e interdependência também incluímos, como no gráfico de densidade-número, as letras maiúsculas e minúsculas referentes às partes e/ou seções, bem como as indicações de Coda ou Codeta e Interlúdios, quando fosse pertinente.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Em relação ao ritmo textural, Berry destaca a importância dos elementos imitativos no desenvolvimento da complexidade em texturas polifônicas (BERRY, 1987, p. 206). A distância das entradas das diversas vozes medidas em unidades de tempo passa a ter uma importância equivalente ao intervalo melódico em que elas se dão. Assim, quando as imitações ocorrem mais próximas a densidade é maior do que quando ocorrem a distâncias maiores. Berry apresenta, além desse aspecto relacionado com as imitações, a possibilidade de se medir o tempo em que texturas diferentes ocorrem em um trecho musical, ou seja, o tempo em que ocorreriam as mudanças na textura. Nesse trabalho, optamos por realizar a análise do ritmo textural em texturas imitativas pelo uso abundante por Villa-Lobos desse tipo de textura em seus quartetos de cordas.

⁷² As relações de complementaridade serão discutidas no corpo das análises dos quartetos de HVL e de AS.

e) Textura como elemento delimitador da forma

A textura pode ser um importante fator para delimitação da forma musical. De acordo com Senna:

Inícios de novas seções, entradas temáticas, são, com muita frequência, explicitados por mudanças na textura. Contrastes entre elementos temáticos ou materiais são obtidos através da diversidade textural, que pode ser tão importante quanto as alterações na polaridade de um trecho. Variações em único material temático podem ser obtidas através do uso de texturas diversificadas. Do mesmo modo, a modificação de uma textura é uma importante técnica de desenvolvimento temático (SENNA, 2007, p. 57).

Assim, ao comentarmos os gráficos relativos à densidade-número e às relações de independência e interdependência elaborados a partir da análise dos diversos movimentos dos quartetos de cordas de Villa-Lobos, encontramos diversas simetrias, picos e vales que indicam maior ou menor atividade textural e possíveis inícios e terminações de partes ou seções, independente da análise puramente temática/motívica.

Levy (1982) destaca que mudanças na textura, principalmente relacionadas com surgimento de padrões de acompanhamento (texturas homofônicas), solos e uníssonos (texturas monofônicas), podem indicar inícios, finais ou transições entre seções ou partes. Apesar de seu estudo abranger o repertório compreendido entre o Classicismo e os primórdios do Romantismo, foi útil também para o repertório abordado nesta pesquisa, com inúmeros pontos de contato, principalmente relacionados com a tendência em se estruturar as peças em seções e partes contrastantes, com repetições, variadas ou não, de materiais apresentados anteriormente, mesmo que a organização formal em si, seja diferente dos padrões clássicos⁷³.

⁷³ No Classicismo e no Romantismo há uma tendência na utilização das formas tradicionais, como a forma sonata, rondó, etc. enquanto no repertório por nós analisado há uma liberdade formal maior.

2.3.2 - Análise Textural do Quarteto de Cordas n° 1 de Villa-Lobos

3.4.2.1) Primeiro movimento: Cantilena - Andante; compasso 3/4.

Plano formal: Quarteto n° 1 - HVL - primeiro movimento (Cantilena)			
partes/ seções	A	A'	Coda
limites	1	20	39
(c.)	19	38	44

Tab. 1: Plano formal do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

a) Tipos de textura: polifonia, com alguns momentos de polifonia imitativa.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

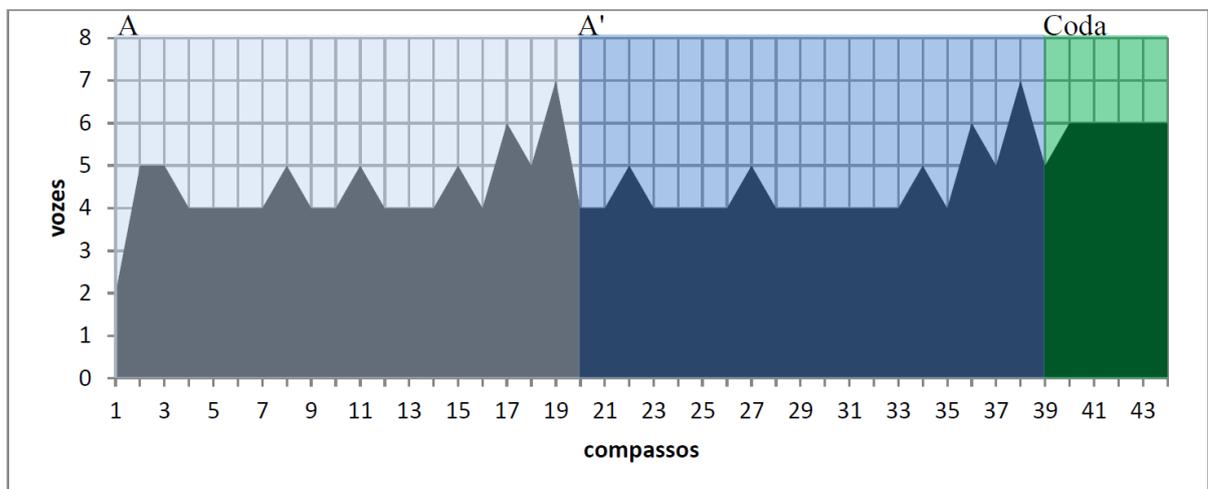


Fig 1: Gráfico densidade-número do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O gráfico da figura 1 revela um aspecto simétrico entre a primeira parte, que vai do início até o compasso 19, e a segunda, que começa no compasso 20 e vai até o compasso 38. A quantidade de vozes permanece em sua maioria restrita a quatro, com alguns momentos de aumento para o número de cinco vozes quando, no final de ambas as partes, ocorre uma intensificação na densidade, chegando a um pico de sete vozes nos compassos 19 e 38. Do compasso 39 ao fim ocorre uma estabilização do número de vozes (de cinco para seis vozes) que coincide com o início da Coda do movimento.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão, ocorre no compasso inicial do quarteto, com uma densidade-compressão de 2:3, ou seja, são duas vozes em um espaço vertical de três semitons, como pode ser visto no exemplo 1.

Ex. 1: Maior densidade-compressão no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL (c. 1).

O momento de maior âmbito entre as vozes, e de menor densidade-compressão, ocorre no compasso 35.1.2, quando a distância entre a voz mais aguda e a mais grave é de cinquenta e cinco semitons. Assim existe uma relação de Densidade-compressão de 4:55⁷⁴, como observado no exemplo 2.

Ex. 2: Menor densidade-compressão no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL (c. 35).

⁷⁴ São cinquenta e cinco semitons em quatro vozes. A nota Sol do primeiro violino é atacada no primeiro tempo e se prolonga por dois tempos, enquanto a nota Ré do violoncelo é atacada após uma pausa de colcheia. Apesar dos ataques não serem simultâneos, a nota do violoncelo acontece no momento em que a nota Sol do primeiro violino está se prolongando, sendo esse, o exato momento em que ocorre a menor densidade-compressão do movimento.

c) Aspecto Qualitativo: relações de independência e interdependência

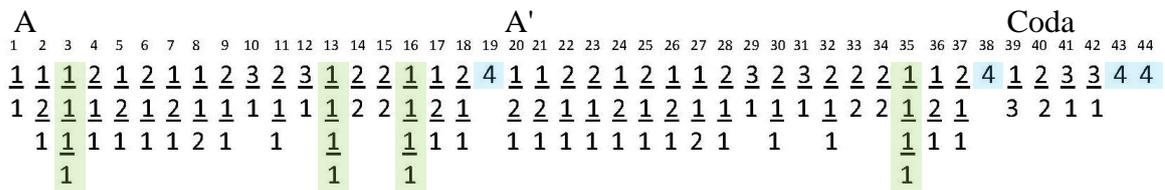


Fig 2: Gráfico das relações de independência e interdependência no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

Podemos observar na figura 2 que no primeiro compasso duas vozes estão em relação de independência. No compasso seguinte duas vozes são independentes e duas são interdependentes. No compasso 3, todas as quatro vozes são independentes. Do compasso 1 até esse ponto ocorre uma pequena progressão textural.

No compasso 19 ocorre um momento em que todas as vozes estão em relação de interdependência. Nesse ponto percebemos uma finalização de seção, confirmada pelo ponto cadencial⁷⁵ observado na partitura, como podemos observar no exemplo 3.

Ex. 3: Relação de total interdependência (c. 19) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

Na segunda seção desse movimento, ocorre no compasso 35 um único momento de total independência entre as vozes, como visto no exemplo 4, ressaltando que nossa janela de observação sempre é de um compasso.

⁷⁵ Trata-se de um acorde de nona da dominante de Dó maior, no estado fundamental, sendo, portanto, uma cadência suspensiva.

Ex. 4: Momento de total independência (c. 35) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

No compasso 38, novamente observamos o momento de total interdependência coincidindo com o momento cadencial. Nos compassos seguintes ocorre a Coda e finalização do movimento, quando temos uma acentuada recessão da atividade textural, observada no exemplo 5.

Ex. 5: Interdependência relacionada com momento cadencial (c. 38) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

O primeiro momento em que ocorre uma textura polifônica imitativa se dá no compasso 8, quando o primeiro violino apresenta um motivo em colcheias sendo imitado livremente no compasso seguinte pela viola. A distância entre o início do modelo e a reprodução é de três semínimas (um compasso).

Ex. 6: Imitação entre o primeiro violino e a viola (c. 8 e 9) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Nos compassos 16, 17 e 18 ocorre nova textura imitativa, com um motivo em colcheias apresentado pelo violoncelo no compasso 16 sendo imitado respectivamente pela viola e segundo violino nos compassos seguintes. Os intervalos formadores do motivo-modelo são modificados nas reproduções, entretanto a parte do segundo violino, que seria a segunda reprodução, é idêntica à parte da viola, soando como um verdadeiro eco.

A distância entre o início do modelo e as reproduções segue o mesmo procedimento do exemplo anterior, ou seja, é de três semínimas. Nota-se aqui a estrutura acéfala do motivo, o que difere do exemplo precedente em que a reprodução era tética, enquanto o modelo era acéfalo.

Ex. 7: Imitações entre violoncelo, viola e segundo violino (c. 16 a 18) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Na segunda seção ocorrem as mesmas texturas imitativas, nos compassos 27 e 28, para o primeiro exemplo, e do 35 ao 38, para o segundo exemplo, havendo apenas a diferença do registro das vozes, todas elas escritas em grande parte uma oitava acima.

e) Textura e Forma

Há uma evidência apresentada nos gráficos referentes à densidade-número e às relações de independência e interdependência em relação ao seccionamento e ao recorte formal geral. Os gráficos apresentam, além das simetrias verificadas, eventos texturais importantes.

No gráfico de densidade-número ocorre um pico no número das vozes, atingido o nível de sete vozes, no compasso 19, delimitando nesse ponto a seção A. Nesse mesmo momento ocorre uma total interdependência das vozes, com as quatro partes apresentando o mesmo ritmo.

O mesmo procedimento ocorre nos c. 35-36, delimitando, dessa forma a seção A'. A seção A' é uma repetição de A com uma mudança de registro nos violinos, que estão transpostos a uma distância de uma oitava acima em relação à seção anterior.

A Coda também é evidenciada nos gráficos, havendo uma maior estabilidade textural, provocada pelo mesmo número de vozes (densidade-número) e maior interdependência (gráfico das relações de independência e interdependência).

2.4.2.2) Segundo Movimento - Brincadeira - Allegretto Scherzando; compasso 2/4.

Plano formal: Quarteto nº 1 - HVL - segundo movimento (Brincadeira)										
partes/ seções	intro	a	interlúdio	b	interlúdio	a'	interlúdio	b	interlúdio	a''
limites	1	4	20	26	33	38	54	60	67	70
(c.)	3	19	25	32	37	53	59	66	69	78

Tab. 2: Plano formal do segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

a) Tipos de textura: homofonia, acordal.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

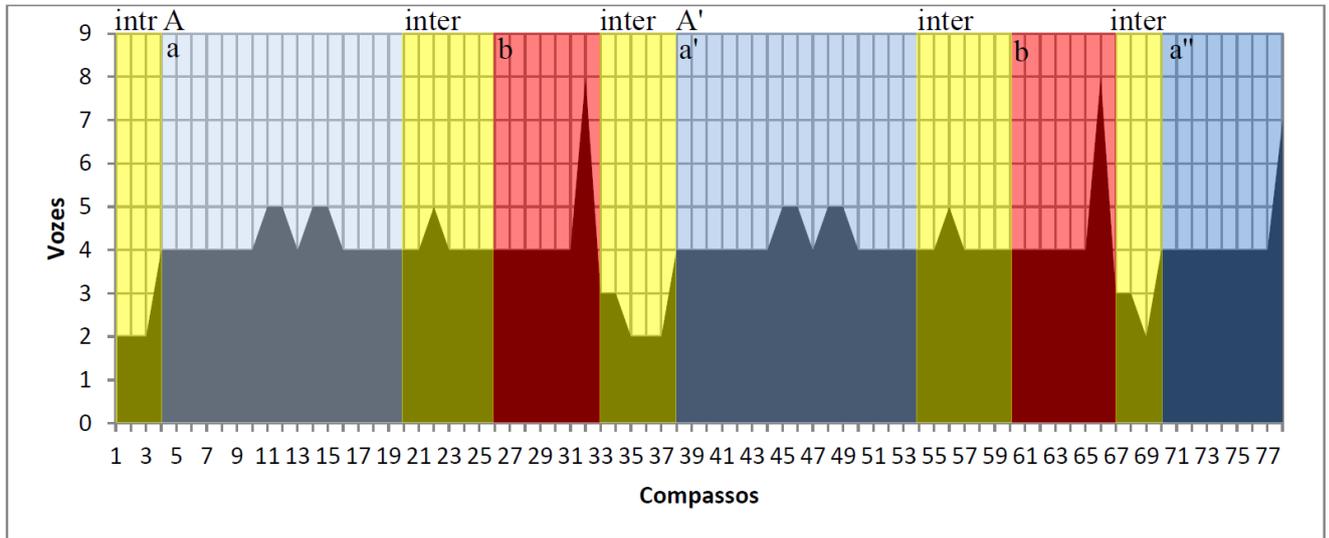


Fig 3: Gráfico densidade-número do segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

Percebemos no gráfico da figura 3 que o número de vozes varia entre duas, na introdução e nos interlúdios, e oito vozes, no final da seção *b*. Em sua maior parte, o movimento permanece com a densidade de quatro vozes, havendo flutuações para cinco vozes em momentos de término de frases nas seções *a* e *a'*. Na seção *a''* ocorre uma intensificação na densidade-número para sete vozes no acorde final do movimento.

- Densidade-compressão

O movimento inicia com o menor índice de densidade-compressão, como visto no exemplo 8, ocorrendo apenas uma nota em uma única voz, portanto equivalendo a 1:0. Essa nível de densidade-compressão ocorre em cada primeira colcheia de cada tempo do violoncelo até o c. 4.1.

Allegretto scherzando

Ex. 8: Densidade-compressão igual a zero no início do segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

Na seção *b*, temos, como uma de suas características, um alto nível de densidade-compressão, por se manter, durante sua maior parte, a distância de uma quinta justa, ou seja, sete semitons, entre as vozes extremas. A densidade-compressão então é de 4:7.

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The music consists of eighth notes with rests. A red double-headed arrow spans from the highest note in the top staff to the lowest note in the bottom staff, with the text "7 semitons" written in red next to it. The dynamic marking *ff* is present at the beginning of each staff and at the bottom of the system. The word "arco" is written above each staff.

Ex. 9: Trecho de maior densidade-compressão (c. 26-27) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O momento de maior âmbito entre as vozes extremas e de menor densidade-compressão ocorre no compasso 39.1, havendo quarenta e um semitons. A densidade-compressão é de 3:41, como pode ser observado no exemplo 10.

The image shows a musical score for four staves, starting at measure 38. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The music consists of eighth notes with rests. A red double-headed arrow spans from the highest note in the top staff to the lowest note in the bottom staff, with the text "41 semitons" written in red next to it. The dynamic marking *mf* is present in the top two staves, and *f* is in the bottom two. The word "arco" is written above the second staff.

Ex. 10: Momento de menor densidade-compressão (c. 39) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

c) Aspecto Qualitativo: Relações de Independência e Interdependência

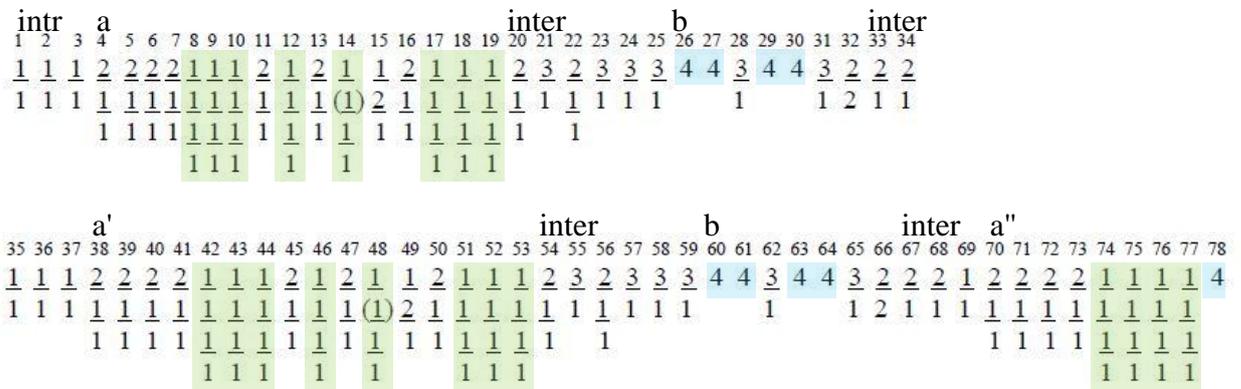


Fig 4: Gráfico das relações de independência e interdependência no segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de Villa-Lobos.

Como se observa no gráfico da figura 4, o movimento inicia com duas vezes em relação de independência rítmica, mas que mantêm uma relação de complementaridade, formando, dessa maneira, uma camada textural que relacionamos como um padrão de acompanhamento, característico em texturas homofônicas. Essa camada também se caracteriza pelo aspecto tímbrico, sendo indicado o uso do pizzicato na viola e no violoncelo. No compasso 4.2 inicia-se uma nova camada, com duas vezes em relação de interdependência rítmica, apresentando linhas que ora estão em situação contradirecional (Cd), ora estão em situação homodirecional (Hd)⁷⁶, como pode ser visto no exemplo 11.

Ex. 11: Textura em duas camadas no início do no segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

⁷⁶ Os termos, oriundos de Berry (1987, p. 194), se referem à direção do movimento das vozes em um trecho, sendo contradirecional, quando as vozes estão em movimento contrário, e homodirecional, quando estão em movimento direto. Berry ainda apresenta o termo heterodirecional, quando há uma diversidade maior na direção das vozes em níveis de um, dois ou três compassos.

Nas seções *a* e *a'* encontramos os momentos de maior independência das vozes. A polifonia resultante, entretanto, não desfaz as camadas. Percebemos claramente a continuidade da camada 1, à maneira de um ostinato rítmico.

Ex. 12: Camada com ostinato rítmico no segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

No interlúdio que ocorre nos c. 20-25, temos uma mudança nas camadas: a parte melódica passa para o violoncelo, enquanto nas vozes superiores (violinos e viola) ocorre o padrão de acompanhamento.

Ex. 13: Mudança na instrumentação das camadas no segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

Na seção *b*, por sua vez, ocorrem os momentos de maior interdependência, o que acarreta um contraste textural em relação à seção anterior⁷⁷. Aqui o elemento rítmico é preponderante, ainda mais associado a um alto nível de densidade-compressão. É o momento

⁷⁷ Ver ex. 9, pág. 74.

também que Villa-Lobos faz uso de uma mudança de timbre, ao pedir o efeito de bater com o arco (compassos 31.2 e 32.1; 65.2 e 66.1)⁷⁸.

Ex. 14: Efeito de bater com o arco na seção *b*. (c.31 e 32) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL

Como no primeiro movimento, há uma repetição integral da parte A com mudança de registro no primeiro e segundo violinos na seção *a'*. A seção *b* da repetição não apresenta diferença e no final há uma nova repetição de *a* contraída. O movimento conclui com o contraste entre as quatro vozes em relação de independência e as quatro vozes em relação de interdependência do acorde final.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

O movimento não apresenta texturas imitativas.

e) Textura e Forma

A Forma do movimento é em parte delineada pelas mudanças texturais. Elas estão presentes na definição do início da seção *a* e de sua repetição, como se pode observar nos gráficos de densidade-número (fig. 3) e das relações de independência e interdependência (fig. 4).

Na seção *b*, o contraste apresentado é mais visível no gráfico das relações de independência e interdependência, quando encontramos o número 4 significando que todas as vozes são interdependentes.

⁷⁸ Não é comum o uso desse recurso técnico nos quartetos aqui analisados. Villa-Lobos também não utiliza a expressão mais comum em italiano *col legno*.

As simetrias encontradas nos gráficos evidenciam as similaridades texturais encontradas quando ocorre a repetição variada de *a*.

2.3.2.3) Terceiro Movimento - Canto Lírico - Moderato; compasso 3/4.

Plano formal: Quarteto n° 1 - HVL - terceiro movimento (Canto Lírico)									
partes/ seções	A			B		A'			codeta
	a	b	a'	c	d	a	b	a'	
limites	1	12	17	27	34	60	71	76	86
(c.)	11	16	26	33	59	70	75	85	89

Tab. 3: Plano formal do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

a) Tipos de textura: homofonia, acordal.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

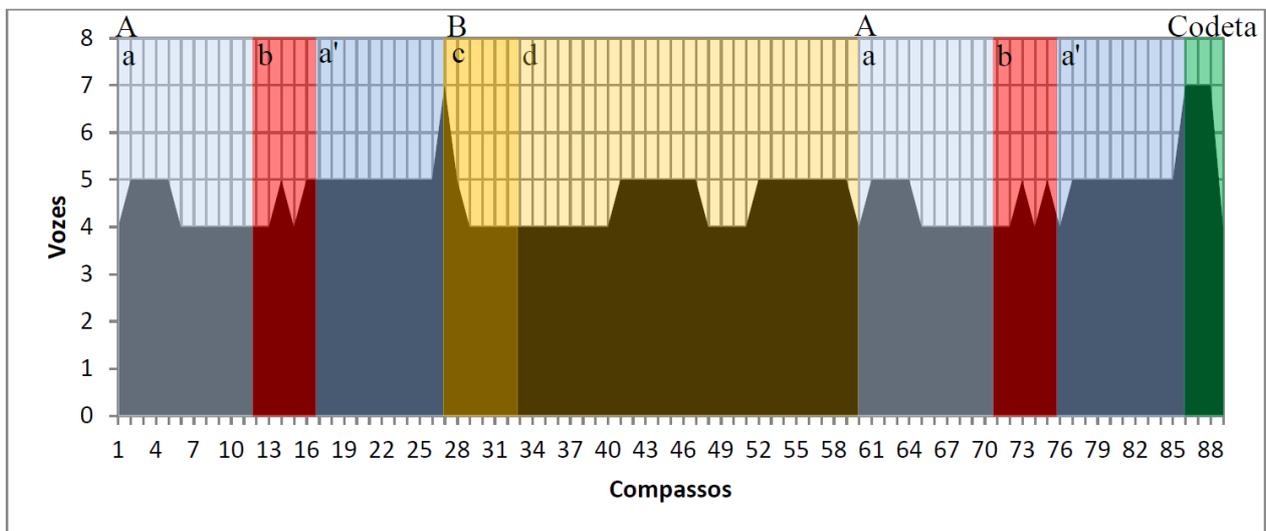


Fig 5: Gráfico densidade-número do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Como podemos observar na figura 5, o movimento inicia com uma única voz, a anacruse da viola, ocorrendo no compasso 1 uma densidade-número de quatro vozes, apesar de ser escrita apenas para três instrumentos (primeiro violino, viola e violoncelo). Isso se dá pela escrita instrumental em cordas duplas, em intervalo de terça, no violoncelo. No compasso seguinte entra o segundo violino e a densidade se estabiliza em cinco vozes, como podemos observar no exemplo 15.

Moderato

Ex. 15: Início do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL com aumento de densidade-número de 1 (anacruse de 1) para 5 (c. 2).

A partir do compasso 6, a textura apresenta uma densidade de quatro vozes, inclusive na mudança para a seção *b*. A volta da seção *a* modificada apresenta a densidade de cinco vozes, com amplo uso de cordas duplas no violoncelo.

O aumento da densidade para sete vozes no compasso 27 marca o início da parte B, contrastante. No compasso seguinte ocorre uma rarefação textural e, a partir do compasso 29, temos a estabilização da densidade em quatro vozes, como visto no exemplo 16.

Ex. 16: Rarefação textural de sete para quatro vozes (c. 27 a 30) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

A parte B é mais estável, com a densidade permanecendo em quatro e cinco vozes em sua maior parte.

A partir do compasso 60, temos a repetição integral da seção A.

Nos quatro últimos compassos temos uma progressão textural, com o aumento da densidade para sete vozes, correspondendo à Coda. No último compasso há uma queda para apenas quatro vozes.

Ex. 17: Progressão e recessão textural nos compassos finais do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

- Densidade-compressão

A menor densidade-compressão encontrada é a relativa à anacruse da viola da Parte A, onde encontramos a densidade 1:0. Levando-se em conta outras vozes, temos no compasso inicial, e nas suas repetições nos compassos 17, 60 e 76, a menor densidade-compressão, com quarenta e três semitons entre o violoncelo e o primeiro violino, como podemos observar no exemplo 18. A densidade-compressão, então, é de 4:43.

Ex. 18: Momento de menor densidade-compressão (c. 1) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL

Já no compasso 31.1.2 ocorre a maior densidade, com uma distância de cinco semitons entre a viola, que faz momentaneamente a nota mais grave, e o primeiro violino. Assim a

Moderato

Violin I: *p* pedal, *8va*, *contracanto*

Violin II: *p*

Viola: *mf*, *melodia principal*

Violoncello: *p*

Ex. 20: Textura homofônica com pedal em oitavas alternadas no primeiro violino (c. 1 a 3) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

No final da seção *b*, encontramos um compasso de independência total entre as vozes (c. 16), como visto no exemplo 21, e que se repetirá também no final de *a'* e início de *c* (c. 26 e 27).

Violin I: *rit.*, *8va*, *pp harmonico*

Violin II: *rit.*, *p*

Viola: *rit.*, *p*

Violoncello: *rit.*, *mf*

Ex. 21: Final de *b* com total independência das vozes (c. 16) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Já os poucos momentos de total interdependência ocorrem na seção *d* (c. 45 e 58) e no último compasso do movimento sendo associados a términos de frases.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Nesse movimento não ocorrem texturas imitativas.

e) Textura e Forma

O momento mais marcante em relação a mudanças texturais ocorre na passagem da Parte A, em textura homofônica, para a Parte B, com textura acordal. Isso é evidenciado no gráfico de densidade-número pela queda na quantidade de vozes de 5 para 4 e depois 3. É também o momento de maior independência entre as vozes, como observado no Exemplo 21.

Os gráficos também demonstram as simetrias que surgem derivadas das repetições das seções (a, a') e partes (A).

2.3.2.4) Quarto Movimento - Cançoneta - Andantino; compasso 4/4.

Plano formal: Quarteto n° 1 - HVL - quarto movimento (Cançoneta)				
partes/ seções	a	b	a'	coda
limites	1	19	35	50
(c.)	18	34	49	56

Tab. 4: Plano formal do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

a) Tipos de textura: polifonia, homofonia, acordal.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

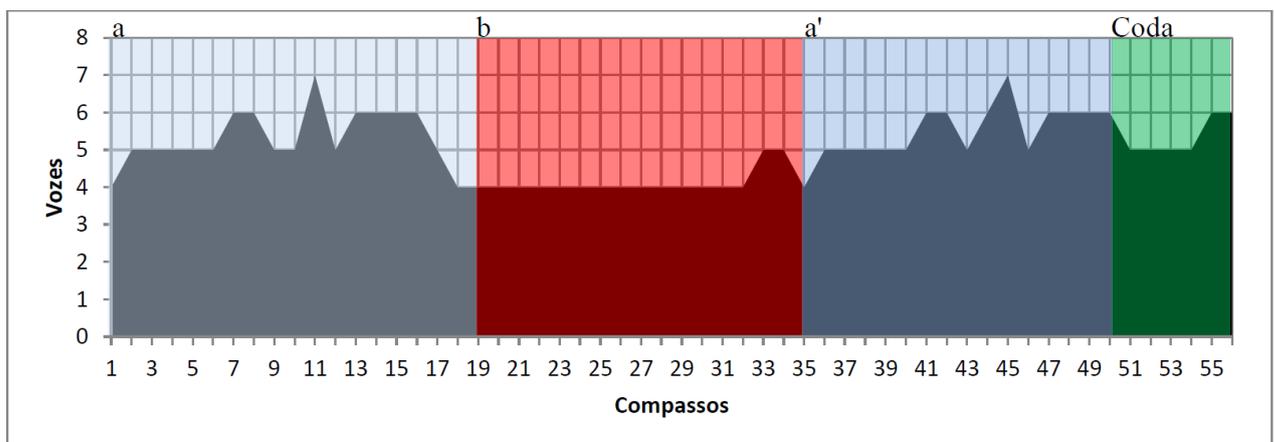


Fig 7: Gráfico densidade-número do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

A seção *a* tem como característica uma densidade-número em sua maior parte acima de quatro vozes, devido ao ostinato em tercinas em cordas duplas no violoncelo, como

observa-se na figura 7. Assim, apenas o primeiro compasso apresenta quatro vozes, intensificando para cinco vozes já no compasso 2, como observado no exemplo 22.

Andantino quasi allegretto

Ex. 22: Cordas duplas em tercinas no violoncelo no início do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Nos compassos 7 e 8 ocorre um aumento para seis vozes, chegando em um pico de sete vozes no compasso 11, como visto nos exemplos 23 e 24.

Ex. 23: Aumento da densidade-número de 5 para 6 vozes (c. 16 e 17) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Ex. 24: Progressão textural para um pico de sete vozes no compasso 11 do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Ao final da seção *a*, ocorre uma recessão textural, com a diminuição para quatro vozes que se manterá na seção *b*.

O final da seção *b*, nos compassos 33 e 34, é marcado por um aumento na densidade-número, com um aumento de quatro para cinco vozes, observado no exemplo 25, com o retorno das tercinas em cordas duplas do violoncelo, que tem a função de preparar a volta (repetição) variada da seção *a*.

Ex. 25: Tercinas em cordas duplas no violoncelo entre as seções *b* e *a'* no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL

A seção *a'* é a repetição variada de *a*, com mudança de registro uma oitava acima nos primeiro e segundo violinos. Com essa mudança, Villa-Lobos preenche em alguns momentos o espaço entre as vozes utilizando cordas duplas (ex. 26) acarretando, conseqüentemente, uma mudança na densidade-número, o que explica a diferença entre as seções existente no gráfico.

Ex. 26: Cordas duplas no primeiro violino aumentando a densidade-número na repetição variada de *a* (c. 43) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Na coda há uma recessão textural de seis para cinco vozes e um retorno às seis vozes nos últimos 2 compassos.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão ocorre na seção *b*, compasso 27, quando a relação é de 4:12, ou seja, uma distância de 12 semitons (1 oitava) para quatro vozes, observado no exemplo 27.

Ex. 27: Momento de maior densidade-compressão (c. 27) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O momento de menor densidade-compressão encontra-se no compasso 11.2.2, quando a relação é de 5:57, com a distância de 57 semitons em cinco vozes (ex. 28).

The image shows a musical score for four staves, labeled 'rall.' and 'Tempo I Coda'. The staves are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes triplets and various rhythmic patterns, with a 'rall.' marking above the first staff and 'Tempo I Coda' above the second staff.

Ex. 29: Total independência das vozes no final de *a'* (c. 49) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Nesse movimento ocorrem dois momentos de textura polifônica imitativa, ambas na seção *a*, e, respectivamente, na repetição variada *a'*.

O primeiro motivo a ser imitado ocorre na parte do segundo violino no compasso 4, sendo a imitação, com variação no último tempo, na viola no compasso seguinte (ex. 30). A distância entre a entrada da imitação em relação ao modelo é de quatro semínimas.

The image shows a musical score for four staves, labeled '4' at the beginning. The staves are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes triplets and various rhythmic patterns. A yellow highlight is present on the second staff (Violin II) and the third staff (Viola) in measures 4 and 5, indicating imitative texture.

Ex. 30: Imitação entre o segundo violino e a viola (c. 4 e 5) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O segundo motivo a ser imitado ocorre na parte do primeiro violino no compasso 6, sendo a imitação no segundo violino no compasso seguinte (ex. 31). A distância entre a entrada da imitação em relação ao modelo é a mesma que na imitação anterior, ou seja, quatro semínimas.

Ex. 31: Imitação entre o primeiro violino e o segundo violino (c. 6 e 7) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Nos compassos 38 e 39, na seção *a'*, o motivo a ser imitado é ligeiramente diferente, com um salto de 6ª menor descendente na segunda colcheia do segundo tempo. Na imitação o intervalo do trecho correspondente é uma terça maior, portanto seguindo a tradicional inversão, como observado no exemplo 32. É importante lembrar que na seção *a'* há também uma mudança de registro na parte dos violinos.

Ex. 32: Imitação com mutação entre o segundo violino e viola (c. 38 e 39) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

A imitação que ocorre entre o primeiro e o segundo violinos, nos compassos 40 e 41, é similar a da primeira seção (compassos 6 e 7 com mudança de registro - 8ª acima).

e) Textura e Forma

Nesse movimento a mudança da textura de polifonia para homofonia, como observado no exemplo 33, é muito importante para a definição da seção *b*, na medida em que o material temático da melodia principal é o mesmo da seção *a*. Essa mudança textural torna-se,

portanto, o principal elemento de contraste, sendo evidenciado no gráfico das relações de independência e interdependência pela estabilização em $\frac{3}{1}$ durante a maior parte da seção.

19 **Poco più mosso**

Voz principal

Ex. 33: Textura homofônica na seção *b* do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

A mudança para a textura acordal, explicitada no mesmo gráfico pelo número 4, ou seja, uma total interdependência das vozes, irá contribuir ainda mais para o contraste entre as seções (ex. 34).

Ex. 34: Textura acordal em *b* (c. 28 a 31), no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

2.3.2.5) Quinto Movimento - Melancholia - Lento; compasso 3/4.

Plano formal: Quarteto n° 1 - HVL - Quinto movimento (Melancholia)					
partes/ seções	A	B			A'
		b	c	b'	
limites	1	22	38	46	54
(c.)	21	37	45	53	87

Tab. 5: Plano formal do quinto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

a) Tipos de textura: homofonia, polifonia, polifonia imitativa⁸⁰.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

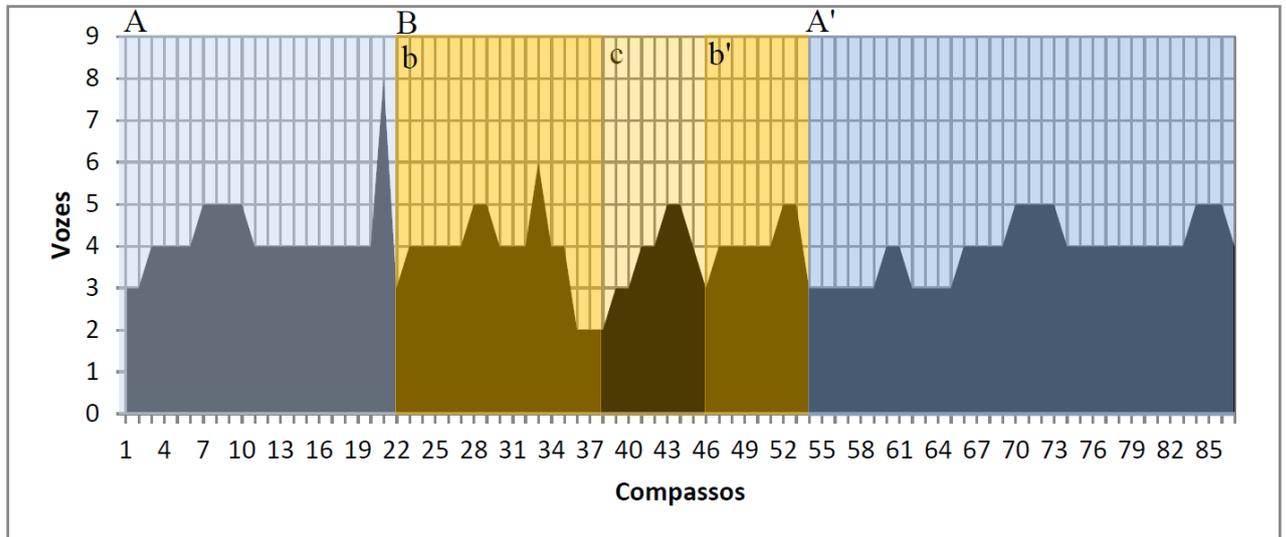


Fig 9: Gráfico densidade-número do quinto movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

O gráfico revela simetrias na delimitação das partes e seções⁸¹. O maior contraste ocorre na passagem da parte A para a parte B, quando temos um aumento súbito para oito vozes no compasso 21 e uma queda para três vozes no compasso 22, que marca o limite entre as partes, como podemos observar na figura 9 e no exemplo 35.

Ex. 35: Passagem de A para B com aumento súbito para oito vozes (c. 21) e queda para três vozes (c. 29) no quinto movimento do *Quarteto de Cordas nº 1* de HVL.

⁸⁰ É interessante notar o uso da surdina em todo o movimento, dando-lhe uma cor tímbrica original em relação aos outros movimentos do quarteto.

⁸¹ Apesar do contorno da parte Bb ser similar em relação à parte A, existe diferença tanto no material temático quanto nos tipos texturais utilizados nas partes. Ver item Textura e forma, p. 95.

O movimento inicia com uma anacruse no violoncelo que expõe a melodia principal da textura homofônica, sendo que no primeiro compasso há apenas três vozes. No compasso 3 há uma progressão para quatro vozes, momento em que a melodia principal é apresentada no primeiro violino (ex. 36).

The musical score for Ex. 36 is in 3/4 time, marked 'Lento'. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has three flats. The Violoncello begins with an anacrusis (mf) and a triplet. The Violin I enters in the third measure with a melodic line (mf, sordino). The Violin II and Viola enter in the second measure with a rhythmic accompaniment (p, sordino).

Ex. 36: Progressão textural de uma para quatro vozes no início do quinto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

A parte B é menos estável, apresentando maior contraste no números de vozes em menos tempo. No compasso 35, ocorre uma recessão textural para apenas duas vozes, que tem a função de transição para a seção c (ex. 37). Nessa seção há uma progressão gradativa, de duas para cinco vozes, aumentando a densidade de dois em dois compassos. A queda para três vozes no compasso 46 marca o início da seção b'.

The musical score for Ex. 37 is in 3/4 time, marked 'mf'. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has three flats. The Violin I and Violin II play a melodic line with triplets. The Viola and Violoncello play a rhythmic accompaniment. The section is labeled 'transição' and 'c. 35'.

Ex. 37: Recessão textural para duas vozes (c. 35) no quinto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O retorno da parte A modificada (A') ocorre com a queda de cinco para três vozes no compasso 54. Há uma estabilização maior no começo dessa parte, justamente onde ocorre a

maior mudança em relação a parte A, pois a melodia do violoncelo é apresentada ampliada e se estende até o compasso 66. Do compasso 66 em diante a parte A é repetida integralmente.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão ocorre em 1.3.2, sendo representado por 2:4, quando temos quatro semitons entre o violoncelo/viola⁸² e o segundo violino (ex. 38).

Lento

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. In the second measure, a red double-headed arrow indicates a distance of 4 semitons between the Violin II and Viola staves. The Violin II and Viola parts are marked 'sordino' and 'p', while the Violoncello part is marked 'mf'.

Ex. 38: Maior densidade-compressão (c. 1) no quinto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O momento de menor densidade ocorre no compasso 15 quando temos quarenta e três semitons de distância entre o primeiro violino e o violoncelo, sendo a densidade-compressão 4:43 (ex. 39).

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score starts at measure 14. A red double-headed arrow indicates a distance of 43 semitons between the Violin I and Violoncello staves. The Violin I part has a '3' above it, indicating a triplet.

Ex. 39: Menor densidade-compressão (c. 15) no quinto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

⁸² O violoncelo e a viola estão em uníssono, contabilizando uma voz.

O primeiro ocorre nos compassos 38 e 39, quando o motivo do segundo violino é imitado pela viola, como visto no exemplo 41. A distância entre as entradas é de quatro semínimas, ou seja, um compasso.

Ex. 41: Imitação entre o segundo violino e a viola (c. 38 e 39) no quinto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O segundo momento ocorre nos compassos 43 e 44, com a imitação ocorrendo entre o violoncelo e o segundo violino. Na imitação existe uma mutação no último tempo com a mudança do ritmo de duas colcheias para colcheia, duas semicolcheias. Novamente a distância das entradas é de quatro semínimas (ex. 42).

Ex. 42: Imitação entre o violoncelo e o segundo violino (c. 43 e 44) no quinto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

e) Textura e Forma

A forma geral desse movimento é ternária (ABA'), onde a seção intermediária é subdividida em uma pequena forma ternária (*bcb'*). A textura predominante na parte A e A' é a homofonia, o que é visível nos gráficos pelas poucas diferenças existentes no fluxo das densidades.

Já na parte B, temos uma maior diversidade textural, com a textura polifônica em destaque e, na seção c, torna-se fundamental para a percepção do seccionamento existente, a textura polifônica imitativa.

2.3.2.6) Sexto Movimento - Saltando como um Saci - Allegro; compasso 2/4, Fuga livre.

Plano formal: Quarteto n° 1 - HVL - sexto movimento (Saltando como um Saci)			
partes/ seções	A	A	codeta
limites	1	80	159
(c.)	79	158	164

Tab. 6: Plano formal do sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

a) Tipos de textura: polifonia imitativa, monofonia.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

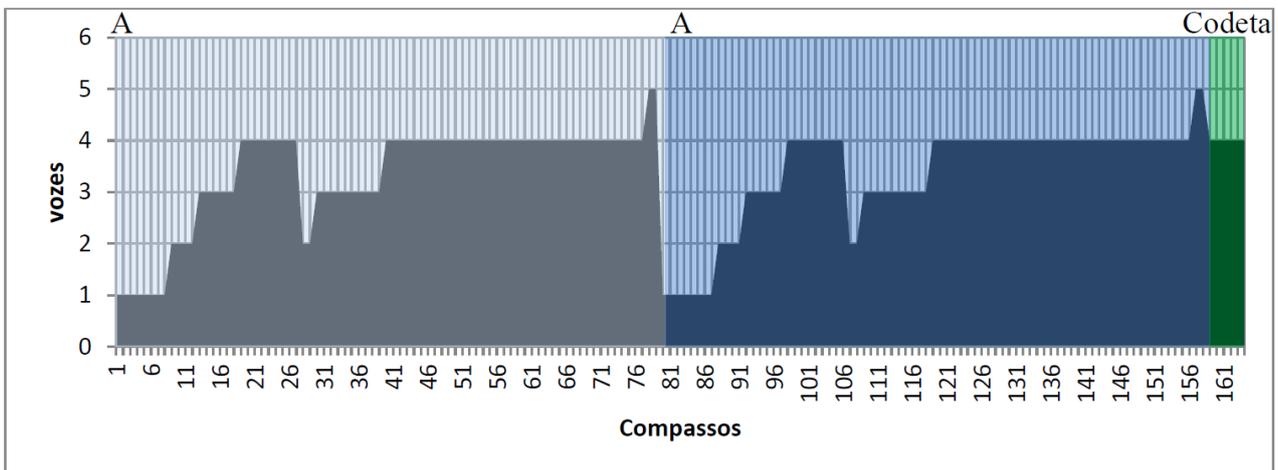


Fig 11: Gráfico densidade-número do sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL

Temos uma progressão textural nos primeiros compassos desse movimento (fig. 11), com um aumento gradual de uma para quatro vozes, decorrente das entradas nos diversos instrumentos do tema da fuga (sujeito e reposta), assim como de contrapontos livres, como ocorre no compasso 13 no violoncelo (ex. 43).

Allegro

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

7

Resposta

p Contraponto

Contraponto

mf

Ex. 43: Progressão textural no início do sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

Nos compassos 28 e 29 há uma queda para duas vozes com a apresentação do tema em lá menor no primeiro violino e contraponto no violoncelo (ex. 44).

27

a tempo

mf

Ex. 44: Queda para duas vozes com tema no primeiro violino (c. 28 e 29) no sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

No compasso 29 há um aumento para três vozes e no 40 para quatro vozes, que irá permanecer estável até o compasso 78, quando ocorre um aumento para cinco vozes. Esse momento marca o final dessa parte (ex. 45).

Ex. 45: Densidade-número de cinco vezes no final da parte A (c. 78 e 79) do sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

No compasso 80 há uma repetição integral de A, havendo diferença apenas no final, quando o tema da fuga é apresentado em uníssono/oitava pelos quatro instrumentos, o que caracteriza a codeta do movimento.

- Densidade-compressão

Os oito primeiros compassos apresentam densidade-compressão igual a 1:0, já que no trecho é apresentado o tema da fuga pela viola solo. No compasso 9 ocorre o momento de maior densidade-compressão com uma distância de 8 semitons entre a viola e o segundo violino, sendo de 2:8 (ex. 46).

Ex. 46: Momento de maior densidade-compressão (c. 9) no sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O momento de menor densidade se dá no compasso 53, quando a distância entre o primeiro violino e a nota mais grave do violoncelo é de sessenta semitons (cinco oitavas), sendo de 4:60 (ex. 47).

Ex. 48: Total interdependência no final da parte A (c. 76 a 79) do sexto movimento do *Quarteto de Cordas n.º 1* de HVL.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Um dos aspectos mais importantes nesse movimento é o ritmo textural, pois o uso de imitações é sua característica principal, uma vez que é estruturado como uma fuga livre.

O tema da fuga (sujeito) apresentado pela viola é de 8 compassos, assim, a distância para a resposta do segundo violino é de dezesseis semínimas. A próxima entrada, no violoncelo, a uma distância de oito semínimas, surpreende, pois não apresenta o sujeito e sim um contraponto livre. O material temático irá ser apresentado apenas 4 compassos depois. É uma forma de *stretto* textural⁸³, por contribuir para um adensamento textural antes de terminar o tema no segundo violino (ex. 49).

⁸³ Um *stretto* ocorre quando a resposta ao sujeito da fuga inicia antes que este termine de ser apresentado (STEIN, 1979, p. 134). No caso, criamos o conceito de *stretto* textural para situações de texturas polifônicas imitativas, como é o caso da fuga, em que o número de vozes é ampliado antes do término da apresentação do material temático, acarretando um aumento na densidade-número.

Allegro

Sujeito

Resposta

Stretto Textural

Sujeito

Ex. 49: Entradas do tema da fuga com *stretto* textural no violoncelo no início do sexto movimento do *Quarteto de Cordas n.º 1* de HVL.

A próxima entrada, no primeiro violino apresentando a resposta, ocorre em *stretto*, a uma distância de apenas quatro semínimas (dois compassos). O aumento número de vozes ao mesmo tempo em que diminui a distância das entradas é feita de forma proporcional: 8 compassos/4 compassos/ 2 compassos.

O tema, sujeito em Lá menor, reaparece no compasso 27 no primeiro violino e no compasso 30 há uma entrada na viola de um motivo originário do tema, entretanto com característica intervalar distinta, como visto no exemplo 50. A distância para essa entrada é de seis semínimas.

Ex. 50: Entrada da viola com mutação no intervalo melódico entre a segunda e a terceira nota (c. 30) no sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL..

Do compasso 35 ao 38 há uma imitação, na viola, do final do tema apresentado no primeiro violino. No compasso 38 há uma elisão entre a viola e o violoncelo, dando prosseguimento ao fluxo melódico da imitação (ex. 51).

Ex. 51: Elisão entre a viola e o violoncelo (c. 38) no sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

No compasso 40 há uma nova apresentação do sujeito em Sol maior, contraído a cinco compassos, no segundo violino. No compasso 45 há uma antecipação do motivo inicial da resposta (ex. 52), que será apresentada no compasso seguinte, no próprio segundo violino. A resposta em Mi menor ocorre a uma distância de doze semínimas do início do sujeito.

Ex. 52: Antecipação no segundo violino do motivo inicial do tema da fuga (c. 45) no sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

O primeiro violino e a viola dobrados a uma distância de duas oitavas apresentam o sujeito no tom original, Dó maior, também contraído a quatro compassos, com duplo pedal no violoncelo, a partir do compasso 52, como podemos observar no exemplo 53.

Ex. 53: Tema em dobramento do primeiro violino e viola com duplo pedal no violoncelo (c. 52 a 55) no sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

A resposta em Fá maior, com a mesma contração do sujeito, ocorre também em dobramento, do segundo violino e violoncelo, a partir do compasso 56 (ex. 54). O ritmo textural da imitação, ou seja, a distância entre o início do sujeito e a resposta, encontrado nesse trecho é de oito semínimas.

Ex. 54: Resposta com dobramento do segundo violino e violoncelo (c. 56 a 59) no sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL.

A partir do compasso 61 o tema, em sua versão contraída de quatro compassos, é apresentado em La menor, com dobramento do segundo violino com o violoncelo. No compasso 66, o tema é apresentado na viola, com resposta no violoncelo no compasso 70, a uma distância de 8 semínimas, ou seja, quatro compassos. Essa é a última aparição do tema antes da repetição integral de toda a parte, que se inicia no compasso 80.

Após a repetição, a partir do compasso 159, o movimento termina com uma apresentação em dobramento de oitavas do tema na versão reduzida de quatro compassos, configurando, dessa forma, a codeta (ex. 55).

Ex. 55: Compassos finais do sexto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL com dobramento em oitavas.

e) Textura e Forma

Nesse movimento a própria textura é definidora da forma, uma vez que a polifonia em textura imitativa é a principal característica da fuga, escolhida por Villa-Lobos para concluir seu primeiro quarteto de cordas. É importante destacar o uso dessa forma polifônica na obra de Villa-Lobos, e, quando utilizada em seus quartetos de cordas, demonstra sua inserção na tradição camerística herdada dos mestres vienenses, como visto no Capítulo 1.

A mudança de textura, de polifonia para monofonia na codeta, também revela uma preocupação em marcar não apenas o final do movimento, mas o final de todo o quarteto, ao unir todas as vozes que apresentam o tema da fuga, colocando-as em relação de interdependência total. Segundo Levy "o uso do uníssono para finais é mais dramático em um contexto polifônico precisamente porque as linhas independentes são unificadas, mais do que literalmente canalizadas, sobre a autoridade de uma"⁸⁴ (LEVY, 1982, p. 520).

⁸⁴ "the use of unison for closing is most dramatic in a poliphonic context precisely because independent strands are abruptly brought under the authority of - rather literally channeled into - one".

2.3.3 - Análise Textural do *Quarteto de Cordas n° 6* de Villa-Lobos

2.3.3.1) Primeiro movimento: Poco Animato; compasso 3/4.

Plano formal: Quarteto n° 6 - HVL - primeiro movimento													
partes/ seções	A	B1	B2	C	D	E	DESENVOLVIMENTO			A'	D'	Coda	
							s1	s2	s3			s1	s2
limites (c.)	1	37	59	75	115	137	145	153	165	193	207	212	222
	36	58	74	114	136	144	152	164	192	206	211	221	240

Tab. 7: Plano formal do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

a) Tipos de textura: polifonia, polifonia imitativa, acordal e homofonia.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

Nesse movimento há uma grande diversidade na densidade-número, com vários momentos de contrastes súbitos no número de vozes (fig. 13). De uma maneira geral percebemos um gesto recorrente de aumento gradual no número de vozes, seguido de uma queda súbita. Uma exceção desse gesto ocorre na passagem de B1 para B2, quando há um aumento súbito de duas para sete vozes (ex 56).

Ex. 56: Aumento súbito para sete vozes no início de B2 do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

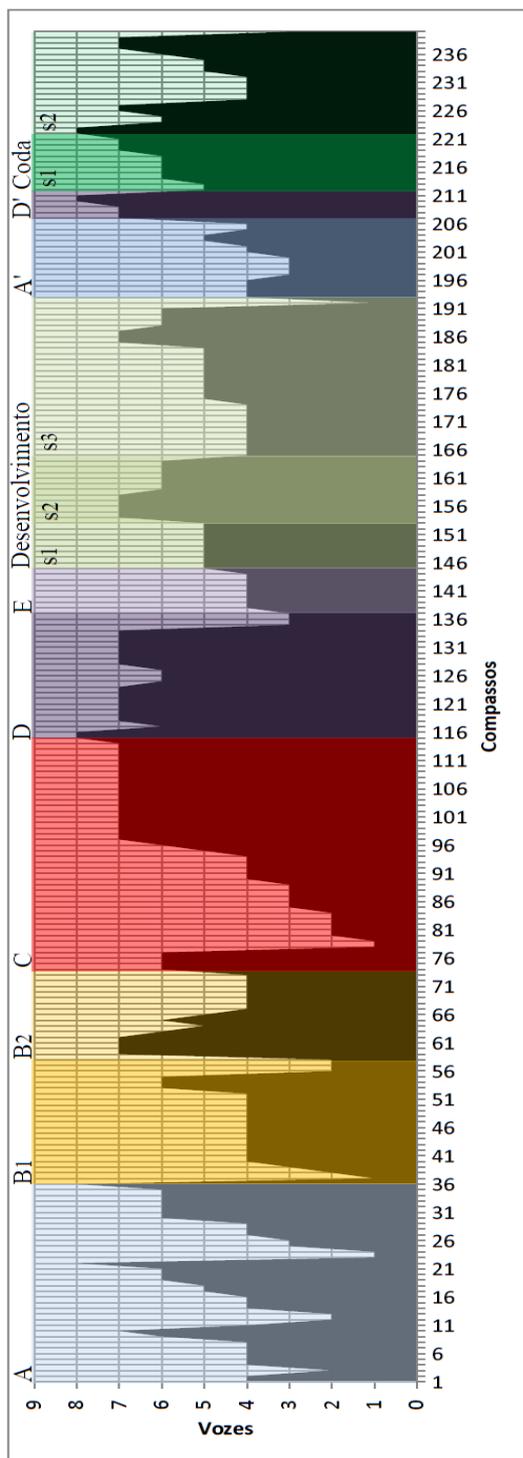


Fig 13: Gráfico Densidade-número do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 6* de HVL

Nesse movimento há uma grande diversidade na densidade-número, com vários momentos de contrastes súbitos no número de vozes. De uma maneira geral percebemos um gesto recorrente de aumento gradual no número de vozes, seguido de uma queda súbita. Uma

exceção desse gesto ocorre na passagem de B1 para B2, quando há um aumento súbito de duas para sete vozes (ex 56).

Ex. 56: Aumento súbito para sete vozes no início de B2 do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

São poucos os momentos de estabilização no número de vozes. Em B1, por exemplo, encontramos treze compassos (do compasso 40 ao 52) com quatro vozes. Já na seção C, encontramos dezoito compassos (do compasso 97 ao 114) com sete vozes, havendo, dessa forma, um longo trecho em cordas duplas nos primeiro e segundo violinos e violoncelo. Esse momento coincide com a mudança de textura polifônica imitativa para acordal (ex. 57).

Ex. 57: Textura acordal com densidade-número igual a 7 em C (c. 97 a 100) do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão ocorre no compasso 212 (ex. 58), quando temos uma distância de nove semitons entre o segundo violino e o violoncelo, em cinco vozes, sendo de 5:9.

Ex. 58: Momento de maior densidade-compressão (c. 212) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

O momento de menor densidade-compressão ocorre no compasso 93, com cinquenta e nove semitons entre o primeiro violino e o violoncelo, sendo de 4:59 (ex. 59).

Ex. 59: Momento de menor densidade-compressão (c. 93) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

c) Aspecto Qualitativo: Relações de Independência e Interdependência

Há um predomínio de relações de interdependência, com poucas regiões de total independência entre as vozes, como observamos no gráfico da figura 14.

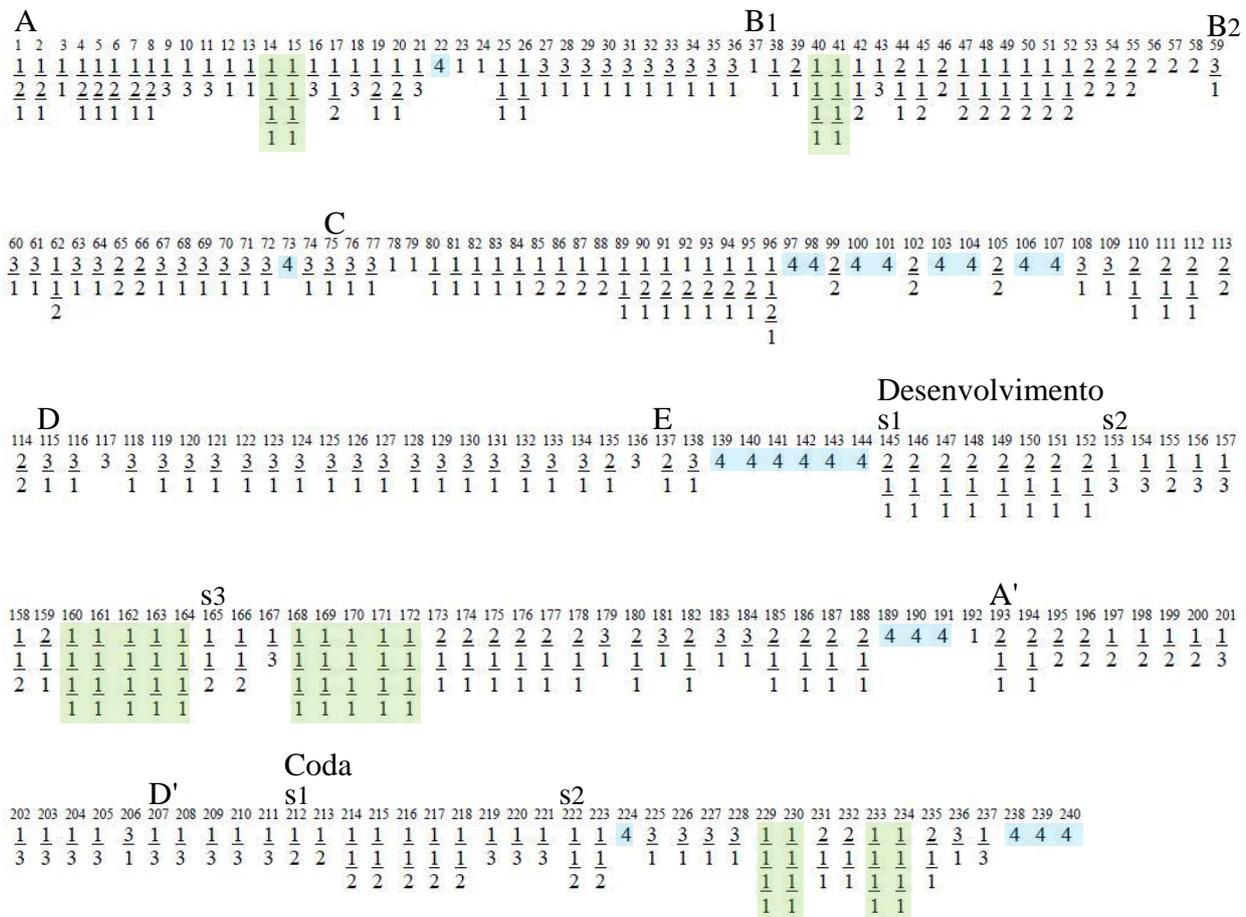


Fig 14: Gráfico das relações de independência e interdependência no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n.º 6* de HVL.

Nos primeiros compassos de A, observamos uma textura contrapontística com relações de complementaridade entre as vozes. Há um movimento contradirecional (Cd) entre o segundo violino e violoncelo que se une à viola em movimento ascendente, como observado no exemplo 60. O uso desse tipo de procedimento foi utilizado também no segundo movimento do Quarteto n.º 1⁸⁵.

⁸⁵ Ver página 75 do presente trabalho.

Poco animato

Ex. 60: Movimento contradirecional em textura contrapontística no início do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Do compasso 27 ao 35 há um trecho em que os violinos e violas mantêm uma relação de interdependência, formando uma camada textural. O violoncelo faz uma linha independente de caráter mais estático, com uso de notas longas. Esse trecho tem uma função formal de transição para a seção B1 (ex. 61).

Ex. 61: Camadas texturais na transição para B1 no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na transição para B2 (compassos 53 a 59) ocorre procedimento similar. Aqui duas vozes (segundo violino e viola) formam uma camada textural interdependente. Nos compassos 56 a 58 o primeiro violino e violoncelo, ou seja, as vozes extremas, estão em situação contradirecional, como visto no exemplo 62.

Ex. 62: Transição para B2 com movimento contradirecional entre o 1º violino e o violoncelo no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na parte C encontramos uma textura polifônica imitativa (fugato) em que o tema aparece no violoncelo em contraponto com a dissolução⁸⁶ da seção anterior (ex. 63). Há uma progressão textural, com as entradas sucessivas do tema na viola, segundo violino e primeiro violino.

Ex. 63: Início do tema do Fugato em C (c. 75) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

O fim do fugato é marcado por uma mudança para uma textura acordal (compasso 97). O tema do fugato é o material melódico utilizado nesse trecho. É interessante notar o movimento contrário entre os violinos e a viola e o violoncelo, que formam duas camadas, nas cores azul claro e escuro no exemplo 64, caracterizando a situação contradirecional das vozes, presente em vários momentos da obra de Villa-Lobos.

⁸⁶ A dissolução aqui é caracterizada como o prolongamento nos violinos e viola das notas do último acorde (c. 74) de B2 nos compassos seguintes, já na Parte C.

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Final do Tema Fugato', shows a melodic line with a yellow highlight and a 'rit.' marking. The bottom staff, labeled 'Textura Acordal', shows a chordal texture with a blue highlight and an 'a tempo' marking. Arrows indicate the flow of the texture between the two layers.

Ex. 64: Fim do Fugato e início da textura acordal em duas camadas contradirecionais no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

A parte D é caracterizada por um longo trecho em textura homofônica, com os 1° e 2° violinos e a viola formando uma camada textural de acompanhamento rítmico e a linha melódica sendo apresentada pelo violoncelo (ex. 65).

The image shows a musical score for Example 65, featuring a homophonic texture in D major. The score is divided into two sections: a blue-shaded section (measures 117-119) with a piano (*p*) dynamic and a red-shaded section (measures 120-122) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The texture consists of a melodic line in the cello and a rhythmic accompaniment in the first and second violins and viola.

Ex. 65: Textura homofônica em D (c. 117 a 119) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

A seção seguinte (E) é caracterizada por um fluxo de colcheias em textura acordal, em que se sobressai um motivo formado por um movimento melódico acéfalo descendente, exposto inicialmente pelo violoncelo e imitado pelo segundo violino.

Ex. 66: Textura acordal em E, com motivo em imitação (c.137 a 139) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

No final de E ocorre novamente o movimento contradirecional entre o segundo violino e o violoncelo (ex. 67) que leva diretamente ao Desenvolvimento⁸⁷ (s1).

Ex. 67: Final de E com movimento contradirecional entre o segundo violino e o violoncelo levando ao Desenvolvimento (c.144 a 147) do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Em s1 (compassos 145 a 152) verificamos duas camadas texturais formando uma textura homofônica. A primeira camada é formada pelos primeiro e segundo violinos que apresentam uma melodia com paralelismo intervalar de décimas. A segunda camada é formada pela viola, com uma ampla melodia, e pelo violoncelo, com um fluxo de colcheias em stacatto, sendo a última de cada compasso acentuada.

Na seção s2, o elemento melódico de E é desenvolvido pelo primeiro violino, com um acompanhamento em pizzicato nos outros instrumentos que mantém entre si uma relação de interdependência, sendo, dessa forma, uma textura homofônica (ex. 68).

⁸⁷ As subseções do Desenvolvidos são identificadas pela letra "s" e de um número, como s1, s2, etc.

Elemento de E

Ex. 68: Textura homofônica em s2 (c. 152 a 154) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

É nessa seção que ocorre um dos poucos trechos de total independência das vozes, que se inicia no compasso 160 e vai até o compasso 164, como podemos observar no exemplo 69. No compasso 165 começa s3.

Ex. 69: Total independência das vozes em s2 (c. 160 a 164) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Em s3 encontramos outro trecho de total independência das vozes do compasso 168 a 172 (ex. 70). Nesse trecho o primeiro violino apresenta elemento melódico de A.

Elemento de A

Ex. 70: Total independência das vozes em s3 (c. 168 a 173) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Nos compassos finais da seção s3, encontramos uma relação de total interdependência, o que irá marcar tanto o fechamento dessa seção quanto a mudança para A'. No compasso 192 temos apenas uma voz, com fermata, que se prolonga até o compasso seguinte, que é o início de A'.

Ex. 71: Total interdependência no final do Desenvolvimento (c. 189 a 192) e início de A' (c. 193) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na seção s2 da Coda, encontramos dois momentos de total independência nos compassos 229-230 e 233-234. Apesar de independentes, as vozes mantêm uma relação de complementaridade, em uma passagem de semicolcheias em movimento escalar descendente com um âmbito de mais de quatro oitavas, que se inicia no primeiro violino, passa pelo

segundo violino, viola, novamente primeiro violino, segundo violino, viola, violoncelo, novamente viola e violoncelo. O mesmo procedimento, em um âmbito menor e sem a participação do violoncelo, que nesse caso apresenta um duplo pedal, ocorre a partir do compasso 233 (ex.72).

Nos últimos compassos ocorre uma recessão textural, com a conclusão do movimento em total interdependência das vozes (ex. 72).

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system (measures 196-201) features a first violin part with a melodic line and a second violin part with a similar line. The viola and cello parts provide harmonic support. The second system (measures 202-207) shows a more complex texture with overlapping lines. The third system (measures 208-213) concludes the movement with a final cadence, marked with *ff* (fortissimo) dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 72: Relação de complementaridade na Coda com final interdependente cadencial (c. 227 ao fim) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

O primeiro trecho com textura polifônica imitativa ocorre nos compassos 12.3.2 e 15.2, quando um motivo em semicolcheias no violoncelo é imitado pela viola, pelo segundo violino e primeiro violino, sempre a uma distância de duas semínimas entre cada uma das entradas, como podemos observar no exemplo 73. Essas entradas sucessivas resultam em uma intensificação textural, provocada pelo acúmulo gradativo do número de vozes (de uma para quatro vozes), como visto do exemplo 73.

Ex. 73: Intensificação textural em textura imitativa (c. 12 ao 17) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 6* de HVL.

Na parte C (compassos 75 a 114), onde se encontra o fugato (ex, 74 e 75), o ritmo textural encontrado entre as entradas do tema é de cinco compassos, ou seja, quinze semínimas. Novamente encontramos um aumento gradativo da densidade textural provocada pelo acúmulo das sucessivas entradas dos instrumentos⁸⁸ (do mais grave, violoncelo, para o mais agudo, primeiro violino).

⁸⁸ A relação intervalar existente entre as entradas é de uma quinta justa ascendente (Sol, Ré, Lá, Mi) que correspondem, curiosamente, com a afinação das cordas soltas do violino.

Ex. 74: Início do Fugato com ritmo textural de 5 compassos entre as entradas temáticas (c 75 a 80) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Ex. 75: Continuação do Fugato (c. 85 ao 92) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

A partir do compasso 137 (parte E), encontramos um motivo no violoncelo que é imitado pelo segundo violino a uma distância de três semímas em *stretto*. Nota-se que nesse momento a textura predominante não é a polifonia imitativa, mas sim acordal, já que as vozes se encontram em situação de interdependência. Entretanto o motivo descendente se destaca das outras vozes que estão apresentando uma alternância de oitavas da nota Ré, como em um pedal rítmico. Outro fator que contribui para a percepção da imitação é a dinâmica diferenciada, que podemos observar no exemplo 76.

Ex. 76: Imitação em *stretto* entre o violoncelo e o segundo violino (c. 136 ao 143) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Entre os compassos 215 e 218 ocorre nova imitação entre o segundo violino e o primeiro violino com uma distância de um compasso (três semínimas). O efeito textural é um entrelaçamento das vozes, uma vez que elas estão na mesma região e, na segunda imitação, o intervalo entre as vozes é inexistente, ou seja, um uníssono. A viola e o violoncelo apresentam um motivo de acompanhamento. Nesse trecho encontramos, assim, duas camadas texturais, como podemos observar no exemplo 77.

The image displays two systems of a musical score for a string quartet. The first system, starting at measure 215, shows the first two staves (Violins I and II) with imitative textures highlighted in yellow. The bottom two staves (Violas and Cellos/Double Basses) provide harmonic support with textures highlighted in blue. Dynamics are marked as *p* and *mf*. The second system, starting at measure 218, continues the imitative texture in the violins (yellow) and the supporting parts (blue). Dynamics here include *p*, *mf*, and *sf* (sforzando).

Ex. 77: Entrelaçamento entre os violinos em textura imitativa (c. 215 ao 220) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

e) Textura e Forma

Esse movimento apresenta uma forma livre, com várias partes e seções, derivadas de uma ampla liberdade em relação ao material temático e seus desdobramentos, seja por meio do uso de repetições ou de desenvolvimentos.

Percebemos um elemento comum, relacionado com a densidade-número, que é o aumento gradativo do número de vozes, seguido de uma queda súbita. Essa progressão textural torna-se característica, ainda mais que o contrário, ou seja uma diminuição gradativa do número de vozes, não ocorre nesse movimento.

Outra característica observada, também relacionada com a densidade-número, são os poucos momentos de manutenção textural, ou seja, os momentos em que o número de vozes é mais estável.

O uso por Villa-Lobos da polifonia imitativa, sob forma de um fugato na parte C, demonstra uma predileção por esse tipo de textura, já que é recorrente em vários movimentos de seus quartetos e em obras para outras formações⁸⁹.

⁸⁹ Nos quartetos de cordas analisados neste trabalho, Villa-Lobos utiliza a forma da fuga, ou fugato, no último movimento do Quarteto n° 1 (*Saltando como um Saci*), nesse e no terceiro movimento do Quarteto n° 6, e no segundo movimento do Quarteto n° 14. Fugas são encontradas também nas *Bachianas Brasileiras*, por exemplo.

2.3.3.2) Segundo movimento: Allegretto; compasso 4/4.

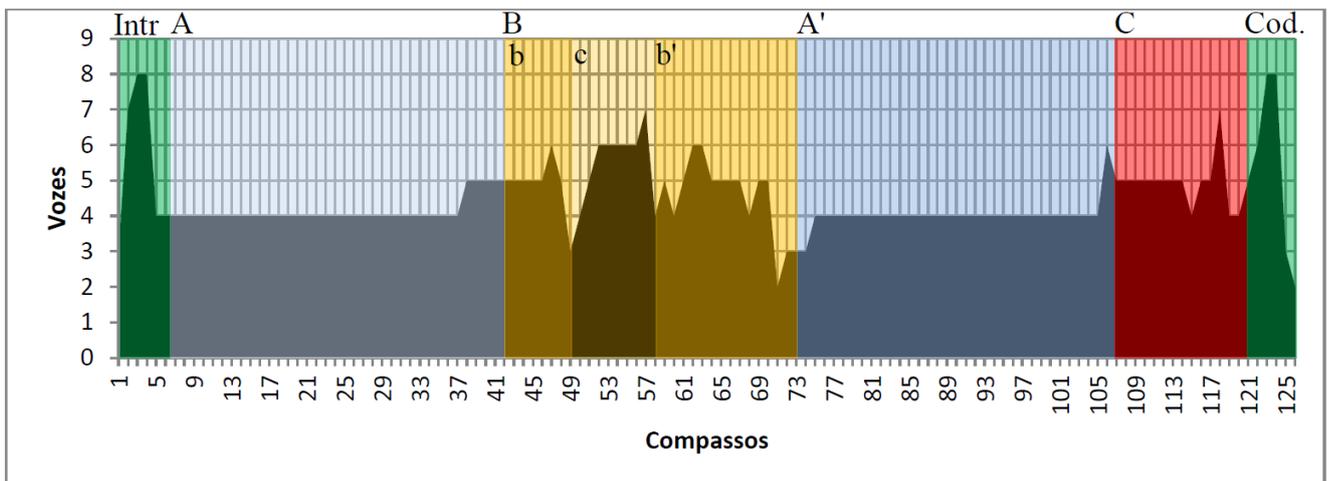
Plano formal: Quarteto n° 6 - HVL - segundo movimento								
partes/ seções	intro	A	B			A'	C	codeta
			b	c	b'			
limites	1	6	42	49	58	73	107	121
(c.)	5	41	48	57	72	106	120	126

Tab. 8: Plano formal do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

a) Tipos de textura: homofonia, acordal, polifonia imitativa.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

Fig 15: Gráfico densidade-número do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

O movimento inicia com um grande adensamento textural provocado pelo acúmulo gradativo do número de vozes, de uma para oito vozes, em apenas três compassos (ex. 78). Esse vai ser o momento, em conjunto com sua repetição na codeta, de maior número de vozes do movimento (fig. 15). No compasso 5 temos um compasso de ligação com uma súbita queda para apenas duas vozes e, no compasso seguinte, o estabelecimento de um padrão de acompanhamento no primeiro violino, segundo violino e na viola com a melodia no violoncelo. Nesse momento há uma estabilização no número de vozes em quatro.

Allegretto

Intensificação textural

mf

mf

mf

mf

3 cresc. p allarg. a tempo pizz. p pizz. p pizz. f p

Ex. 78: Adensamento textural com acúmulo gradativo de vozes no início do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na parte B encontramos uma maior instabilidade, com grande diversidade no número de vozes, como podemos observar na figura 18. Delimitando o início da seção *c* temos um decréscimo de cinco para três vozes (ex. 79).

48 c

3 vozes

mf

mf

Ex. 79: Queda de cinco para três vozes no início de *c* (c. 48 e 49) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

No final de *b'*, no compasso 71, há uma redução para duas vozes e, no compasso seguinte, um compasso de ligação prepara a volta da parte A modificada⁹⁰ (ex. 80), procedimento similar ao encontrado no final da introdução.

⁹⁰ Na repetição de A, a melodia principal está no primeiro violino, enquanto o acompanhamento se encontra nos demais instrumentos em pizzicato.

Ex. 80: Final de *b'* com redução no número de vozes (c. 69 a 72) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na parte C encontramos um mudança para cinco vozes (ex. 81), marcado pela corda dupla em oitava no violoncelo, após o final da parte A' concluir com um aumento de quatro para seis vozes (compassos 105 e 106).

Ex. 81: Transição para C com queda de seis para cinco vozes (c. 104 a 107) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

O momento de maior densidade-número em C ocorre no compasso 118, com sete vozes. Villa-Lobos enfatiza esse momento com a indicação *sforzato* em todos os instrumentos, como podemos observar no exemplo 82.

Ex. 82: Maior densidade-número com sete vozes (c. 118) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na codeta, há um aumento para oito vozes, similar ao que ocorre na introdução. O movimento conclui com duas vozes, com uníssonos da nota Lá² nos violinos e viola e, no violoncelo, a mesma nota uma oitava abaixo⁹¹.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão ocorre no compasso 1 (ex. 83), quando encontramos cinco semitons em duas vozes, indicando a relação 2:5.

Ex. 83: Momento de maior densidade-compressão (c. 1) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

O momento de menor densidade compressão ocorre no compasso 115 (ex. 84), com quarenta e oito semitons em quatro vozes, sendo assim 4:48.

⁹¹ Esse procedimento cadencial em que ocorre uníssonos/oitavas na última nota dos movimentos pode ser considerado uma marca estilística de Villa-Lobos. No *Quarteto n° 6* ocorre em três movimentos (1°, 2° e 4°) e nos Quartetos n° 1 e n° 14 ocorre em dois movimentos.

Com relação aos momentos de maior interdependência, eles ocorrem três vezes e estão associados aos finais da Introdução (compassos 3 e 4), da Parte A (compasso 41) e ao último compasso do movimento.

Na maior parte do movimento (Partes A, A', C) encontramos texturas homofônicas, com interdependência entre as vozes que tem a função de acompanhamento, e independência da voz principal, como podemos observar no exemplo 86 em que o violoncelo se destaca da camada de acompanhamento apresentada pelos primeiro e segundo violinos e viola. O momentos de independência parcial ocorrem na Parte B, contrastante em relação às outras partes, o que caracteriza uma textura mais polifônica.

The image shows a musical score for Example 86, consisting of four staves. The top two staves (Violin I and Violin II) are labeled 'Camada de acompanhamento' (accompaniment layer) and are highlighted in light blue. The bottom two staves (Viola and Cello) are labeled 'melodia principal' (principal melody) and are highlighted in light yellow. The score is in 3/4 time, key of D major, and starts at measure 6. The Cello part features a triplet of eighth notes in measure 10. The dynamic marking 'mf' is present at the bottom of the Cello staff.

Ex. 86: Textura homofônica com camada de acompanhamento e melodia principal (c. 6 a 11) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Na parte B, seção c, encontramos momentos de textura polifônica imitativa. No compasso 48 ocorre uma imitação entre a viola e o violoncelo com uma distância de duas semínimas (ex. 87).

The image shows a musical score for Example 87, consisting of four staves. The score is in 3/4 time, key of D major, and starts at measure 48. The Viola (third staff) and Cello (bottom staff) parts are highlighted in light yellow to show imitative texture. The Viola plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the Cello imitates it two half-beats later. The dynamic marking 'mf' is present at the bottom of the Cello staff.

Ex. 87: Imitação entre a viola e o violoncelo na seção c (c. 49) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Temos outra imitação nos compassos 51-52 com modelo apresentado no primeiro violino, sendo imitado nos compassos 53-54 no segundo violino, como podemos ver no exemplo 88. Há uma mutação na primeira nota da imitação, pois no modelo o ritmo é acéfalo,

com pausa de semicolcheia, enquanto na imitação existe a nota Ré repetida, com ritmo tético. Outra mutação ocorre com a mudança da nota Fá pela Sol, na terceira semicolcheia do segundo tempo da imitação. O ritmo textural, representado pela distância entre as entradas é de oito semínimas (dois compassos).

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 51, is labeled "ritmo acéfalo". It features a first violin part with a melodic line of eighth notes and a second violin part with a sustained note. The second system, starting at measure 53, is labeled "ritmo tético". It features a first violin part with a melodic line and a second violin part with a sustained note. An arrow points to a change in the second violin part labeled "mutação".

Ex. 88: Imitação entre o primeiro violino e o segundo violino (c. 51 a 54) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Nos compassos 61 e 62 temos uma imitação entre o segundo violino e o violoncelo, com uma distância de quatro semínimas entre as entradas (ex.89).

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 61, features a second violin part with a melodic line and a cello part with a sustained note. The second system, starting at measure 62, features a second violin part with a melodic line and a cello part with a sustained note.

Ex. 89: Imitação entre o segundo violino e o violoncelo (c. 61 e 62) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

e) Textura e Forma

O movimento apresenta forma A B A' C, com introdução e codeta e tem textura predominantemente homofônica, havendo, também, trechos de textura polifônica imitativa na parte B conforme visto nos tópicos anteriores.

A textura acordal acumulativa⁹² ocorre na introdução (ex. 90) e na codeta, sendo o aspecto rítmico mais preponderante nesses trechos.

Ex. 90: Textura acordal acumulativa no início do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

2.3.3.3) Terceiro movimento: Andante quasi adagio; compasso 4/4.

Plano formal: Quarteto n° 6 - HVL - terceiro movimento							
partes/ seções	A		B	A'			Codeta
	a	b		a'	b'	a''	
limites	1	11	20	31	37	45	53
(c.)	10	19	30	36	44	52	57

Tab. 9: Plano formal do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

a) Tipos de textura: homofonia, polifonia, polifonia imitativa.

⁹² Há um aumento gradual no número de vozes na construção da textura acordal nessas seções.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

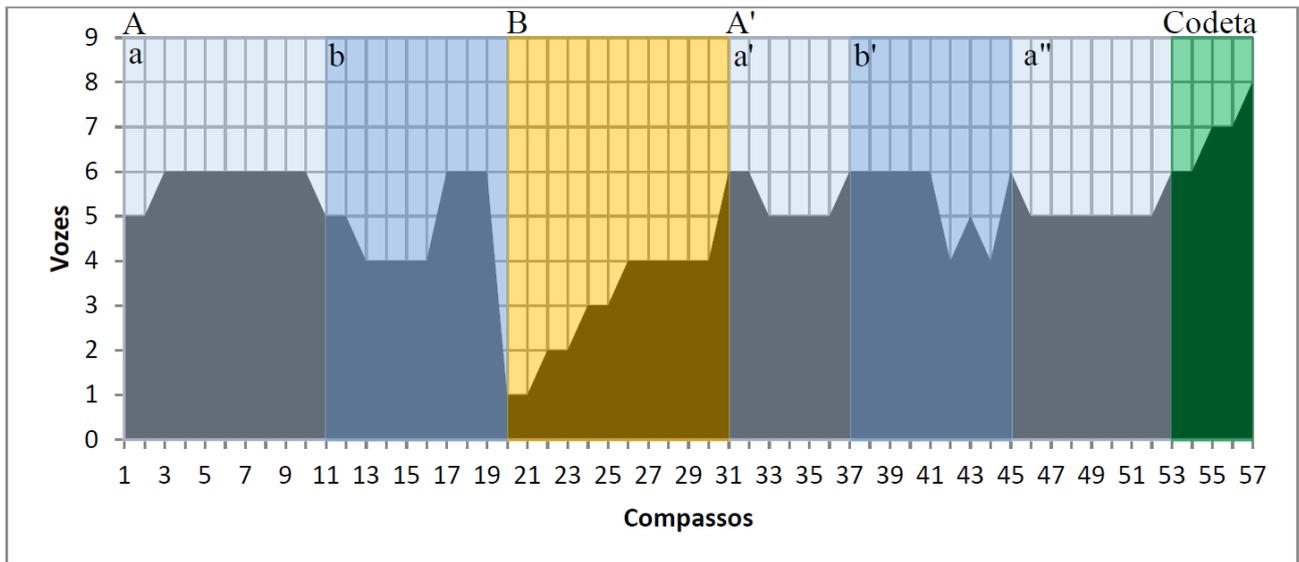


Fig 17: Gráfico densidade-número do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 6* de HVL.

O movimento inicia com cinco vozes, sendo que o primeiro violino apresenta um ostinato com uma marcação em cordas duplas de 5ª justa de dois em dois tempos (fig. 17). No compasso 3 há um aumento no número de vozes para seis, com o violoncelo em cordas duplas também em intervalo de quinta justa, como podemos observar no exemplo 91, mantendo-se estável até o fim da seção *a*, no compasso 10.

Ex. 91: Cordas duplas no primeiro violino e no violoncelo nos compassos iniciais do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 6* de HVL.

A queda para cinco vozes delimita a seção *a* com a seção *b* no compasso 11. No compasso seguinte há uma nova queda para quatro vozes que se mantém até o compasso 16. No compasso 17 ocorre uma aumento no número de vozes para seis até o compasso 18.

O início da parte B é marcado por uma queda súbita de seis para apenas uma voz (ex. 92).

Ex. 92: Queda para uma voz no começo da parte B (c.20) do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

A parte B tem como característica um aumento gradual do número de vozes, oriunda do uso de imitações, o que caracteriza uma textura polifônica imitativa. No compasso 26 há uma estabilização em quatro vozes até o retorno modificado de A quando, no compasso 31, há um aumento para seis vozes (ex. 93).

Ex. 93: Aumento de quatro para seis vozes marcando o início de A'a' (c.31) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

No compasso 33 há uma queda para cinco vozes que permanecerá até o final da seção.

A seção *b'* inicia com o aumento para seis vozes que permanecerá estável nos próximos cinco compassos. Ocorre, então, a partir do compasso 41, uma região mais instável com variações na quantidade de vozes. O retorno a seis vozes marca o início da próxima seção, *a''* (ex. 94).

Ex. 94: Início de a" com densidade-número de seis vozes (c. 45) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

A codeta, que inicia no compasso 53, tem como característica um adensamento textural até atingir a maior densidade-número do movimento, com oito vozes, no último compasso (ex. 95).

Ex. 95: Adensamento textural com aumento de sete para oito vozes nos compassos finais do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

- Densidade-compressão

Os momentos de maior e de menor densidade-compressão ocorrem na parte B. No compasso 22 ocorre o momento de maior densidade-compressão quando há dez semitons em duas vozes (2:10), como podemos observar no exemplo 96.

Ex. 96: Momento de maior densidade-compressão no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Ex. 99: Início de A' com total independência das vozes (c. 31) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Os momentos de total interdependência se restringem a somente dois, ambos em finais da seção a' (c. 36) (ex. 100), e do movimento, na codeta.

Ex. 100: Final de a' com total interdependência das vozes (c. 36) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Outro aspecto percebido no gráfico (Fig. 18) é a progressão textural encontrada no início de B (c. 20 e seguintes), quando as vozes são acrescentadas uma a uma em relação de independência, decorrente da textura polifônica imitativa e que será visto com mais detalhes no item seguinte.

No compasso 56, na codeta, encontramos uma relação de cinco partes, apesar de escrito para quatro instrumentos. Isso se deve ao uso das cordas duplas com ritmos independentes no violoncelo (ex. 101). No primeiro violino as cordas duplas também ocorrem, mas no mesmo ritmo.

Ex. 101: Cordas duplas em ritmos independentes no violoncelo (c. 56) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

d) Ritmo Textural

Na parte B ocorre uma textura polifônica imitativa, com a entrada gradativa das vozes a uma distância de oito semínimas (dois compassos). O tema é exposto inicialmente pela viola, no compasso 20. A primeira imitação ocorre no compasso 22 no segundo violino e a segunda imitação, no compasso 24, no primeiro violino⁹³ (ex. 102).

Ex. 102: Textura polifônica imitativa na parte B do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL (c. 20 a 24).

A última entrada ocorre no compasso 26, no violoncelo, após uma suspensão no tempo por meio de uma fermata no terceiro tempo do compasso anterior, como observado no exemplo 103. Notamos também que nos compassos seguintes (27 e 28) estão os momentos de maior independência das vozes, característica de texturas polifônicas.

⁹³ Observamos que a relação intervalar entre as entradas é de quarta justa ascendente (Mib, Láb, Dó#/Réb, Fá#/Solb).

The image shows a musical score for a string quartet. The top system (measures 25-26) has four staves. The Cello part (bottom staff) enters in measure 26 with a triplet of eighth notes marked 'mf'. The other staves have triplets and dynamics like 'p' and 'pp'. The bottom system (measures 27-28) continues the Cello part with triplets and other instruments.

Ex. 103: Entrada imitativa no violoncelo (c. 26) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

e) Textura e Forma

Nesse movimento predomina a textura homofônica nas partes A e A'. Na parte B, contrastante, encontramos como fator fundamental na delimitação formal, a mudança da textura para polifonia imitativa, com as entradas sucessivas nos instrumentos, à maneira de um fugato.

Na codeta, além do conteúdo temático estratificado⁹⁴, ocorre o momento de maior densidade-número⁹⁵.

⁹⁴ Observamos na codeta uma camada formada pelo primeiro violino (fluxo de semicolcheias), uma linha no segundo violino nos compassos 53 e 54, e outra camada formada por notas longas no violoncelo (pedal de Dó) e na viola.

⁹⁵ O aumento da densidade-número não está sempre associado com o aumento de tensões, existente, por exemplo, em seções de desenvolvimento. Aqui, encontramos um número maior de vozes que, pelo conteúdo rítmico/harmônico, estabelece uma relação de rarefação, próprio para seções de finalizações de movimentos.

2.3.3.4) Quarto movimento: Allegro vivace; compasso 9/8 e 3/4.

Plano formal: Quarteto nº 6 - HVL - quarto movimento								
partes/ seções	A	B			C		A'	Codeta
		b	c	b'	d	e		
limites	an 1	81	93	116	129	154	174	244
(c.)	80	92	115	128	153	173	243	258

Tab. 10: Plano formal do quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 6* de HVL.

a) Tipos de textura: homofonia, polifonia, polifonia imitativa.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

Nesse movimento encontramos uma simetria no perfil do gráfico (fig. 19), decorrente na repetição da parte A. Assim, observamos o mesmo contorno em A e A', iniciando com um patamar com quatro vozes e uma ligeira inflexão para cinco vozes. A seguir há uma queda para três vozes e um aumento súbito para cinco vozes. Perto do fim da parte, há uma região mais instável com relação à densidade, ocorrendo um aumento na densidade para sete vozes (c. 70 a 72), uma queda momentânea para cinco vozes e um aumento para seis, seguido de uma queda para quatro vozes, que limita a parte A. Na parte A', há uma diferença na parte final, pois após o aumento da densidade para sete vozes, temos o início da Codeta.

Na parte B, a simetria é observada entre as seções *b* e *b'*, que mantém um patamar de sete vozes. A seção intermediária (*c*) é mais instável, com bastante diversidade no número de vozes.

O número de vozes varia de duas, entre as seções *b* e *c* (ex. 104) e *b'* e *d* (ex. 105), a oito vozes, no início da codeta (ex. 106).

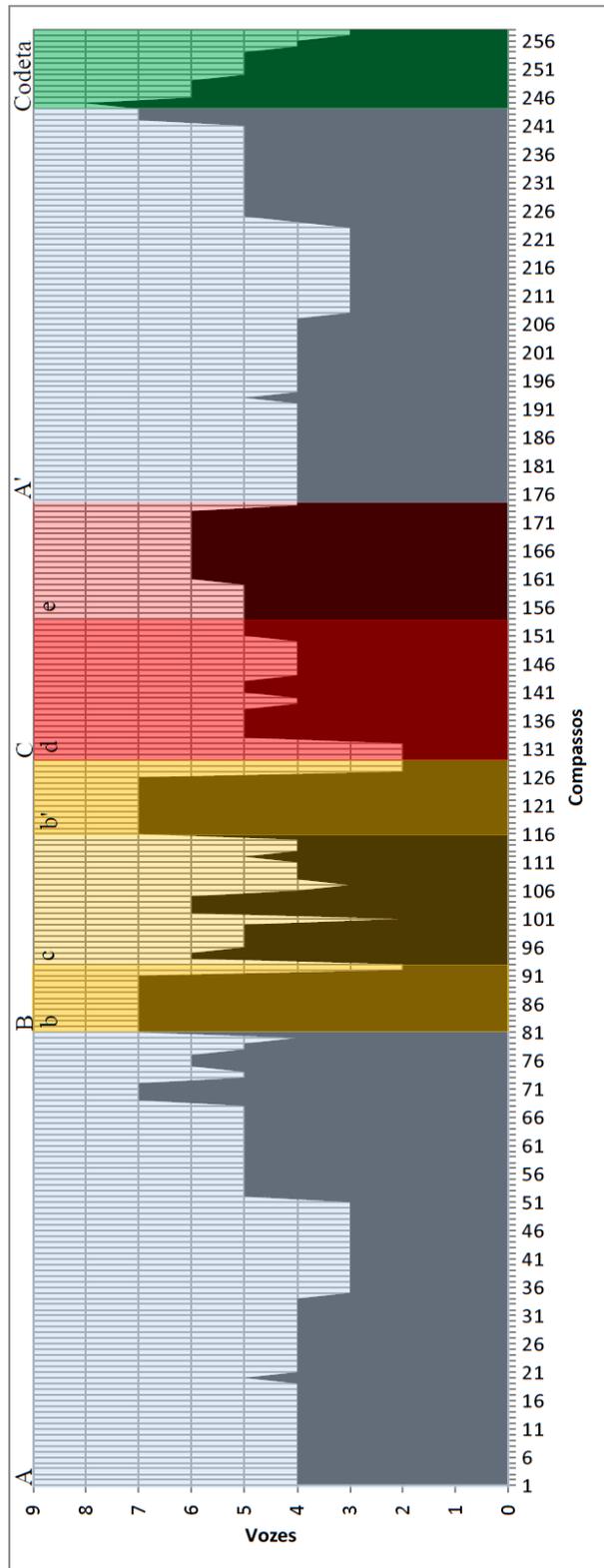


Fig 19: Gráfico densidade-número do quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 6* de HVL.

Ex. 104: Densidade-número de duas vozes entre as seções b e c (c. 92 e 93) do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Ex. 105: Densidade-número de duas vozes entre as seções b' e d (c. 127 a 129) do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Ex. 106: Densidade-número de oito vozes no início da Codeta (c. 245) do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na parte C, seção *d*, observamos várias mudanças na densidade-número (ex. 107), com um aumento súbito no número de vozes, de duas para cinco (c. 133), seguido de uma queda para quatro vozes (c. 139) e novo aumento para cinco (c. 141).

130 rit. a tempo
2 vozes 5 vozes
p p p

136 rit. a tempo
4 vozes 5 vozes
mf p mf p mf

Ex. 107: Seção *d* do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL com mudanças na densidade-número (c. 130 a 141).

Na seção *e*, há uma manutenção das cinco vozes e, no compasso 161, um aumento para seis vozes (ex. 108).

159 5 vozes 6 vozes
mf p mf p

Ex. 108: Seção *e* com o aumento da densidade-número para seis vozes (c. 161) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão encontra-se no compasso 131, quando a distância entre o violoncelo e o primeiro violino é de onze semitons, sendo dessa forma 2:11 (ex. 109).

130

11 semitons

Ex. 109: Momento de maior densidade-compressão no quarto movimento do *Quarteto n° 6* de HVL.

O momento de menor densidade-compressão está no compasso 206, apresentando uma distância de sessenta semitons (cinco oitavas) entre as vozes extremas, com quatro vozes, sendo assim 4:60 (ex.110).

206

60 semitons

8va

Ex. 110: Momento de menor densidade-compressão no quarto movimento do *Quarteto n° 6* de HVL.

c) Aspecto Qualitativo: Relações de Independência e Interdependência

Nesse movimento existe uma predominância de relações de independência total das vozes encontradas principalmente na parte A como podemos observar na figura 20.

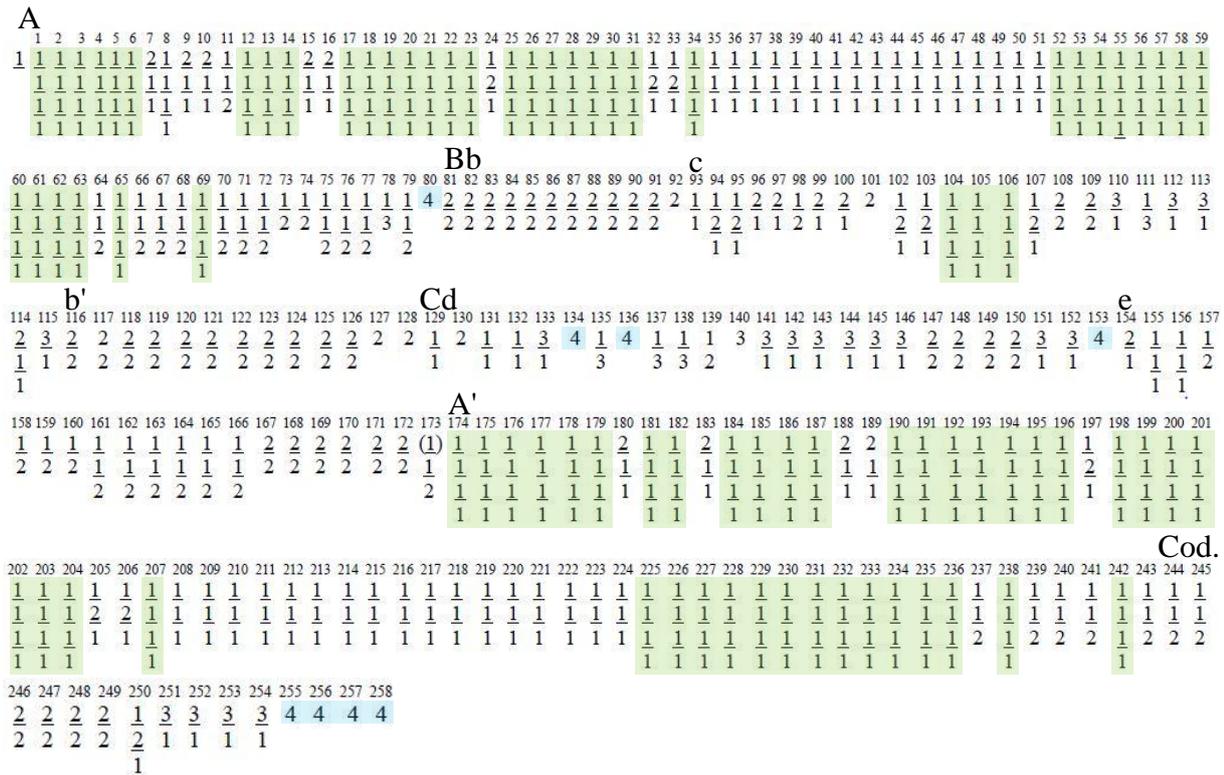


Fig 20: Gráfico das relações de independência e interdependência no quarto movimento do *Quarteto n° 6* de HVL.

Villa-Lobos utiliza o mesmo procedimento encontrado no segundo movimento do Quarteto n° 1 ao estabelecer uma camada na viola e no violoncelo em pizzicato em relação de complementaridade⁹⁶, em contraposição às linhas melódicas apresentadas pelo primeiro violino, em um fluxo de colcheias, e o segundo violino (ex. 111). A linha melódica do primeiro violino é apresentada pelos demais instrumentos sucessivamente, com a camada de acompanhamento em pizzicato sendo ora feita unicamente pelo violoncelo (c. 18) (ex.112), ora sendo deslocada para os violinos (c.52) (ex.113).

⁹⁶ A camada é formada por um padrão em que o baixo é dado no tempo pelo violoncelo e a resposta no contratempo é feita pela viola, sendo depois condensada na parte única do violoncelo, que apresenta uma alternância entre o tempo na região grave e o contratempo em uma região média, e nos violinos. Além do aspecto rítmico, a percepção dessa camada se dá também pela unidade timbrística, proveniente da indicação do pizzicato.

Allegro vivace

Melodia principal

Contraponto

Camada de acompanhamento

Ex. 111: Camadas texturais na parte A (c. iniciais) do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Contraponto

Melodia principal

arco Contraponto

Camada de acompanhamento

Ex. 112: Camada de acompanhamento em *pizz.* apenas no violoncelo (c. 19 e seguintes) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Camada de acompanhamento

Contraponto

Melodia principal

Ex. 113: Camada de acompanhamento deslocada para violinos (c. 52 e seguintes) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

O mesmo procedimento é utilizado em A'.

No final de A, no compasso 80, encontramos um momento de total interdependência. Além disso, Villa-Lobos marca esse momento com um movimento contradirecional entre o primeiro violino, que realiza um movimento descendente, e os demais instrumentos, que fazem o movimento contrário, ascendente, como observamos no exemplo 113. Esse mesmo

recurso foi utilizado no primeiro movimento desse quarteto, e no segundo movimento do Quarteto n° 1.

Ex. 114: Relação de total interdependência com movimento contradirecional (c. 80) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na parte B, seção *b* e *b'*, existe uma relação de duas camadas interdependentes entre si e independentes em relação à outra, como em uma escrita textural em pares. A primeira camada, formada pelos violinos, apresenta uma articulação em staccato e contém ritmos em colcheias e semicolcheias, enquanto a segunda camada, formada pela viola e pelo violoncelo, possui uma articulação legato de dois em dois tempos, com ritmo em semínimas (ex.114).

Ex. 115: Duas camadas texturais em *b* (c. 81 e seguintes) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

A seção *c* apresenta uma maior articulação rítmica e, nos compassos 103 a 106, uma total independência das vozes, ainda que com elementos rítmicos comuns com tratamento interdependente aos pares, como podemos observar no exemplo 116.

Ex. 116: Relações de Independência em *c*, com os momentos interdependentes em pares de instrumentos (c. 103 a 106) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na parte C, seção *d*, predomina a textura homofônica, com três momentos de total interdependência, que são resultantes de prolongamento rítmico das vozes.

Já na seção *e*, observamos uma camada textural formada pela viola e pelo violoncelo com característica de ostinato rítmico, com linhas nos violinos que ora estão em relação de independência, ora de interdependência (ex. 117).

Ex. 117: Ostinato na viola e no violoncelo e linhas nos violinos (c. 162 e seguintes) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na codeta encontramos nos quatro últimos compassos, uma relação de interdependência associada com a terminação em uníssono/oitavas, comum em finais de obras de Villa-Lobos.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Nesse movimento não ocorrem muitos momentos de texturas polifônicas imitativas. Eles se encontram na parte A e A', sendo o primeiro momento nos compassos 28 e 29, entre o segundo violino e o primeiro violino (ex. 118), com a imitação ocorrendo a uma distância de três semínimas pontuadas, ou seja, um compasso.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 27, 28, and 29. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 28 and 29 are highlighted in yellow. In measure 28, the second violin (Violin II) plays a melodic line. In measure 29, the first violin (Violin I) plays the same melodic line, demonstrating an imitative texture. The distance between the entries is one measure, as noted in the text.

Ex. 118: Imitação entre o segundo e primeiro violinos (c. 28 e 29) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

O outro momento ocorre nos compassos 46 e 47, entre a viola e o segundo violino, com o mesmo motivo da imitação anterior e com a mesma distância entre as entradas (ex. 119).

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 46 and 47. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 46 and 47 are highlighted in yellow. In measure 46, the second violin (Violin II) plays a melodic line. In measure 47, the viola plays the same melodic line, demonstrating an imitative texture. The distance between the entries is one measure, as noted in the text.

Ex. 119: Imitação entre a viola e o segundo violino (c. 46 e 47) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Na parte A', no compassos 202 e 203, a imitação envolve o mesmo motivo apresentado acima (c. 28 e 29), entretanto transposto a uma distância de quarta justa acima da anterior (ex. 120).

Ex. 120: Imitação entre o segundo e primeiro violinos (c. 202 e 203) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL.

Finalmente, nos compassos 219 e 220 ocorre a última imitação desse movimento entre a viola e o segundo violino, similar à ocorrida na parte A (c. 46 e 47). Novamente há uma transposição uma quarta acima em relação à imitação anterior.

e) Textura e Forma

A forma geral desse movimento é A B(*bc*b') C(*ef*) A' Codeta, sendo que a dimensão da parte A e da parte A' é quase a mesma das partes B e C. Na parte A, a textura predominante é polifônica, apesar de apresentar as relações de complementaridade dos instrumentos que formam a camada em pizzicato, em contraposição à linha melódica principal e aos contrapontos. É importante destacar o paralelo existente entre esse movimento e o segundo movimento do *Quarteto n° 1*, já que em ambos existe o mesmo procedimento de criação de uma camada formada por dois instrumentos em relação de independência rítmica, mas que se complementam, não só no aspecto de alternância dos ataques (colcheia/pausa de colcheias, pausa de colcheia/colcheia) como pelo aspecto tímbrico (uso do *pizzicato*).

As partes B e C, formam um bloco central, com grande diversidade temática. Aqui a homofonia é predominante, onde se percebe a existência de camadas ou vozes com função de acompanhamento, ao lado de linhas melódicas que se sobressaem no discurso.

A polifonia imitativa está presente apenas nas partes A e A', como foi visto acima, em contraste com o primeiro e terceiro movimentos em que seções inteiras foram estruturadas utilizando esse tipo de textura.

2.3.4 - Análise Textural do Quarteto de Cordas nº 14 de Villa-Lobos

2.3.4.1) Primeiro movimento: Allegro; compasso 4/4.

Plano formal: Quarteto nº 14 - HVL - primeiro movimento												
partes/ seções	A				B		A'				C	Codeta
	a	b	c	a'	b	e	a'	b'	c'	a'''		
limites	1	18	29	39	65	86	97	114	125	135	137	147
(c.)	17	28	38	64	85	96	113	124	134	136	146	154

Tab. 11: Plano formal do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 14* de HVL.

a) Tipos de textura: polifonia, polifonia imitativa, acordal e homofonia.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

O movimento inicia com uma única linha dividida pelos quatro instrumentos, com o motivo apresentado pelo primeiro violino sendo complementado pelo segundo violino, viola e violoncelo em um amplo arpejo formado por intervalos de quartas descendente. A densidade-número se mantém em um, pois não há simultaneidade de notas (fig. 21). No compasso 2, há uma nova fragmentação de um motivo em quiálteras, em movimento contradirecional, com os instrumentos escritos em pares (segundo violino/viola, primeiro violino/violoncelo). No compasso 3, o número de vozes aumenta para quatro e no compasso 5 há uma repetição do arpejo em quartas descendentes, dessa vez com preenchimento harmônico no começo do compasso no segundo violino e na viola (ex. 121).

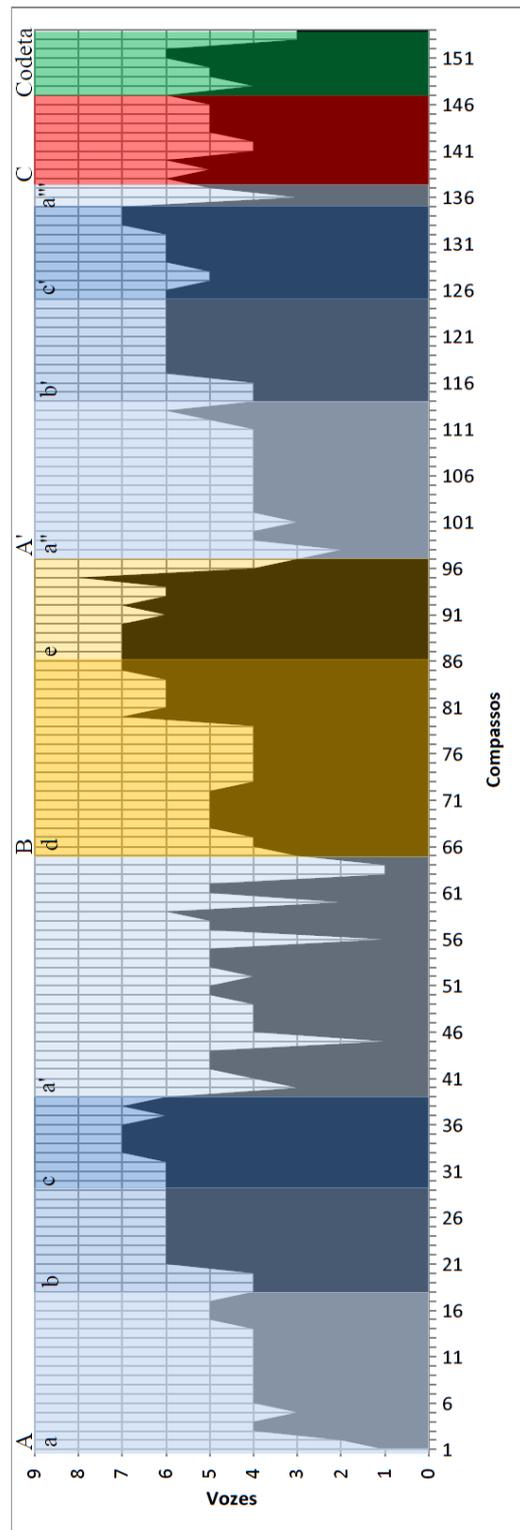


Fig 21: Gráfico densidade-número do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 14* de HVL.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system includes staves for Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The Violon I staff is marked '2 vozes' and features a triplet of eighth notes. The Violon II staff is marked '1 voz' and also has a triplet. The Alto and Violoncelle staves have triplets of eighth notes. A diagonal line labeled 'quartas' (quartets) connects the first notes of the Violon I and Alto staves. The second system shows further doublings: the Violon I staff has a triplet of eighth notes labeled '4 vozes', and the Alto staff has a triplet labeled '3 vozes'. A 'quartas' label is also present in this system. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat.

Ex. 121: Arpejo em quartas e desdobramentos aos pares (c. 1 a 5) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Há uma estabilização no número de vozes em quatro nos compassos seguintes e um pouco antes de terminar a seção *a* (c. 16 e 17), há um aumento para cinco vozes. A seção *b* começa com quatro vozes, ocorrendo um aumento na densidade-número para seis vozes a partir do compasso 21, como observamos no exemplo 122.

The image shows two systems of musical notation starting at measure 15. The first system (measures 15-17) features a complex melodic line in the Violon I staff with triplets of eighth notes, while the other staves provide harmonic support. A label '5 vozes' is placed in the Alto staff. The second system (measures 18-20) is marked 'b' and shows the beginning of a new section with four voices. The Violon I staff has a melodic line with triplets, and the other staves have corresponding parts with triplets. A label '4 vozes' is placed in the Alto staff.

Ex. 122: Início de *b* com quatro vozes (c. 18) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

A seção *c* inicia com a mesma densidade de *b* (c. 29), seis vozes, mas a partir do compasso 33 há um adensamento para sete vozes (ex. 123), que seguirá até o compasso 39, quando há uma diminuição para seis vozes, coincidindo com o início de *a'*.

Ex. 123: Adensamento para sete vozes na seção *c* (c. 33) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Na seção *a'* ocorrem dois momentos de densidade-número de apenas uma voz, relacionada com o papel solista, de caráter inclusive virtuosístico, do primeiro violino nesse trecho (ex. 124). O gráfico apresenta uma grande flutuação no número de vozes nessas seções, reflexo dessa característica, pois os demais instrumentos comentam a linha do primeiro violino muitas vezes utilizando cordas duplas, o que contribui para essa diversidade na textura.

Ex. 124: Linha de caráter virtuosístico do solo primeiro violino com densidade 1 (c. 44 a 46) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O início da parte B, seção *d*, é marcado por uma entrada gradativa dos instrumentos, partindo de uma voz, com uma linha dividida entre o violoncelo, viola, segundo e primeiro violinos (ex. 125), até uma estabilização em cinco vozes no compasso 68 (ex. 126).

61

p

p

p

mf

1 voz

64

B

f

f

f

Ex. 125: Transição e início de B (c. 60 a 67) do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

68

mf 5 vozes

Parte B

mf

mf

Ex. 126: Estabilização em cinco vozes (c. 68 a 70) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Na seção *e* ocorre o momento de maior densidade-número do movimento, no compasso 95, com oito vozes, sendo que todos os instrumentos estão em cordas duplas (ex. 127). No compasso seguinte há uma queda súbita para quatro vozes, encerrando a seção. No compasso 97 há a recapitulação da ideia inicial (A').

89 **Più mosso** **Allarg.**
 sfz sfz sfz sfz
 8 vozes

96 **A' a Tempo 1°**
 f f f f f

Ex. 127: Momento de maior densidade-número e início de A' no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

A parte A' mantém o mesmo procedimento textural de A, com pequenas diferenças, no que se refere à densidade-número. A maior diferença encontra-se na seção *c'*, que apresenta uma maior diversidade na densidade, e na seção *a'*, que está reduzida a apenas o gesto inicial do arpejo em quartas descendentes e uma linha de ligação, passando do segundo para o primeiro violino, que conduz diretamente à parte C (ex. 128).

107 **C**
 mf sfz sfz f
 f mf

Ex. 128: Ligação melódica no segundo e primeiro violinos para a parte C do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O movimento conclui com uma recessão textural de seis vozes para duas, na codeta.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão no primeiro movimento ocorre no compasso 2.2, quando temos duas vozes (segundo violino e viola) a uma distância de dois semitons, sendo, assim, 2:2 (ex. 129). O mesmo procedimento ocorre em 98.2 (A').

Ex. 129: Momento de maior densidade-compressão no primeiro movimento do *Quarteto n° 14* de HVL.

O momento de menor densidade-compressão ocorre no compasso 120 (ex. 130), sendo repetido nos compassos 122 e 123. A distância entre as vozes extremas é de cinquenta e dois semitons, havendo seis vozes, sendo representado por 6:52.

Ex. 130: Momento de menor densidade-compressão no primeiro movimento do *Quarteto n° 14* de HVL.

c) Aspecto Qualitativo: Relações de Independência e Interdependência

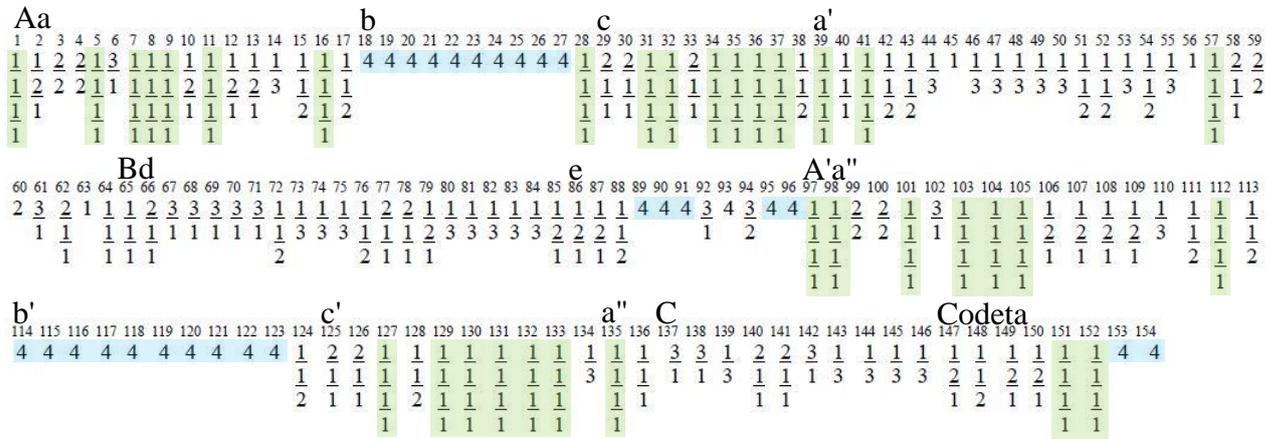
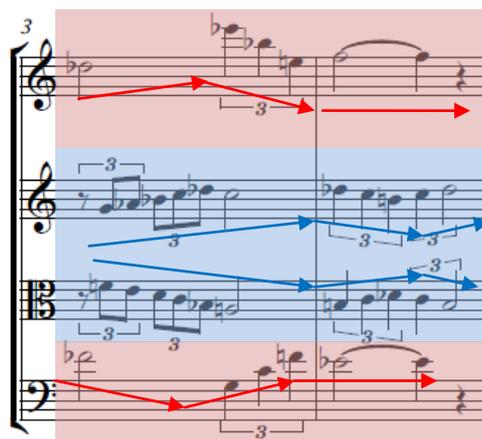


Fig 22: Gráfico das relações de independência e interdependência no primeiro movimento do *Quarteto n° 14* de HVL.

Nesse movimento, há uma maior concentração de relações de total independência nas seções *a*, *c* e *c'*, indicando uma textura polifônica. Já os trechos de total interdependência ocorrem nas seções *b*, *e* e *b'*, que apresentam textura acordal, além do momento final do andamento (fig. 22).

As relações de interdependência parciais são importantes nesse movimento. No início há diversas relações de interdependência em pares de instrumentos, formando camadas em movimento contradirecional, como um espelho. Nos compassos 3 e 4 o primeiro violino e o violoncelo apresentam um desenho melódico espelhado, da mesma forma que o segundo violino e a viola (ex. 131).



Ex. 131: Camadas com relações espelhadas e movimento contradirecional (c. 3 e 4) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Na seção *b*, de textura acordal e com total interdependência, ocorre um procedimento similar, com os instrumentos agrupados em pares, primeiro violino/segundo violino,

viola/violoncelo, e a escrita espelhada⁹⁷. O intervalo entre os instrumentos agrupados em pares é de oitava, na verdade, um dobramento (ex. 132).

Ex. 132: Camadas com relações espelhadas e movimento contradirecional (c. 18 a 20) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Na seção *e*, a partir do compasso 89, encontramos outro trecho com total interdependência, configurando uma textura acordal (ex 133). A mudança, no compasso 97, para uma relação de total independência, coincide com a mudança de seção e o retorno da ideia inicial (*A'a''*).

Ex. 133: Textura acordal em *e* (c. 89 a 96) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Esse movimento apresenta inúmeras imitações, apesar de não apresentar uma seção específica somente com esse tipo de textura⁹⁸.

⁹⁷ Não há uma relação espelhada totalmente simétrica, como ocorre quando os intervalos são os mesmos, mas em direções contrárias. Villa-Lobos prefere uma forma espelhada de contorno, aliás, muito comum em diversos momentos dos quartetos aqui analisados, como visto acima.

⁹⁸ A parte C tem como característica a textura polifônica imitativa, entretanto não é uma seção em fugato, por exemplo, na medida em que o motivo não é apresentado por instrumento solo, com entradas sucessivas nos

O primeiro motivo a ser imitado ocorre no compasso 11, na viola (ex. 134). A imitação está no violoncelo a uma distância de oito semínimas, portanto dois compassos. A mesma imitação, com o motivo sendo apresentado em intervalo uma quinta justa acima, ocorre no compasso 107 (em A'a").

Ex. 134: Imitação entre a viola e o violoncelo na seção *a* do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O início da parte B é marcado por uma textura polifônica imitativa, com o motivo sendo apresentado pelo primeiro violino e imitado pela viola, violoncelo e segundo violino, como observado no exemplo 135. A distância das entradas é de duas semínimas, portanto com um ritmo textural mais intenso do que o visto no exemplo anterior.

Ex. 135: Início de B em textura polifônica imitativa (c. 64.4.2) no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Na mesma seção há outra textura imitativa, iniciando no compasso 76 no segundo violino, com imitações no violoncelo, viola e primeiro violino. A distância das entradas é de quatro semínimas, ou seja, um compasso (ex. 136).

demais instrumentos, ao contrário, o motivo é apresentado envolvido em conteúdo harmônico por todos os instrumentos. Ver ex. 136.

76

78

p

f

p

f

sfz-p

f

Ex. 136: Textura polifônica imitativa na seção d (c. 76 a 79) do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n.º 14* de HVL.

A parte C é caracterizada pela textura imitativa. O motivo é apresentado pela viola no compasso 137, sendo imitado pelo segundo violino, primeiro violino e novamente pelo segundo violino, sempre a uma distância de quatro semínimas (ex. 137).

137

sfz-p

sfz-p

f

f

f

mf

f

Ex. 137: Textura polifônica imitativa na parte C (c. 137 a 140) do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n.º 14* de HVL.

Finalmente no compasso 142 ocorre uma imitação do mesmo motivo anterior entre o segundo e o primeiro violino a uma distância de quatro semínimas (ex 138). Nota-se que o primeiro violino apresenta o motivo em sequência no compasso seguinte (marcha melódica)⁹⁹.

Ex. 138: Textura polifônica imitativa na parte C (c. 142 e 143) do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

e) Textura e Forma

O tipo de textura utilizada por Villa-Lobos torna-se fundamental para a definição de diversas seções no primeiro movimento. As mudanças de textura mais notáveis são aquelas relacionadas com a textura acordal (seções *b*, *e* e *b'*), pois torna-se claramente identificável no gráfico das relações de independência e interdependência, ao apresentar um trecho considerável de total interdependência, em contraposição às relações de independência, mais comuns em texturas polifônicas e homofônicas. O início da parte B é marcado por um duplo aspecto textural. Em relação à densidade-número, a seção inicia após um trecho em que ocorre apenas uma voz. O início dessa parte é marcado também pela mudança para uma textura polifônica imitativa. O final de B e início de A' é marcado pela mudança de textura acordal para polifônica, indicada nos gráficos pelo contraste entre a total interdependência de B para a total independência de A' e pela queda na quantidade de vozes. Observamos nesse movimento, um aspecto do tipo de escrita para quarteto, relacionado com o papel solista do primeiro violino, principalmente na seção *a'*, associado ao *quatuor brillant*, como visto no Capítulo 1¹⁰⁰.

⁹⁹ O exemplo ilustra bem a diferença entre imitação, que ocorre em vozes diferentes, e sequência, ou marcha, que ocorre na mesma voz.

¹⁰⁰ São dois tipos principais de quartetos de cordas, na tradição francesa, o *quatuor concertant*, em que os instrumentos tem a mesma importância, e o *quatuor brillant*, em que um instrumento se sobressai, à maneira de um concerto com solista, com os outros instrumentos fazendo um papel de acompanhamento. Ver Capítulo 1 desse trabalho, p. 29.

2.3.4.2) Segundo movimento: Andante; compasso 3/4.

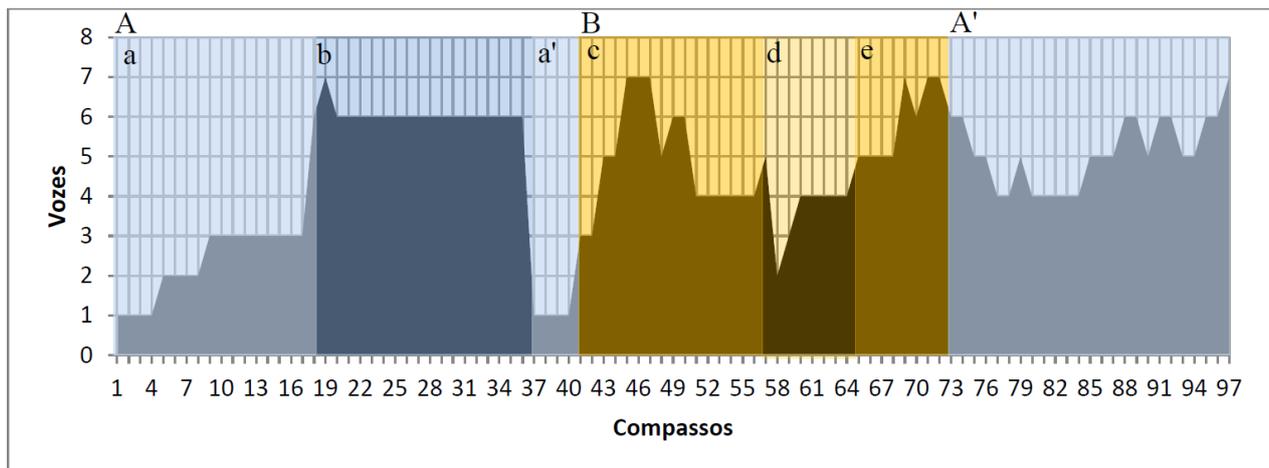
Plano formal: Quarteto n° 6 - HVL - segundo movimento							
partes/ seções	A			B			A'
	a	b	a'	c	d	e	
limites	1	18	37	41	57	65	73
(c.)	17	36	40	56	64	72	97

Tab. 12: Plano formal do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

a) Tipos de textura: polifonia imitativa, polifonia, monofonia, homofonia.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

Fig 23: Gráfico densidade-número do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O gráfico de densidade-número (fig. 23) revela de forma clara a divisão das partes e seções, pois em cada mudança existe alguma alteração na quantidade de vozes.

Inicialmente, há uma progressão textural, com o aumento gradativo no número de vozes, referente às entradas dos instrumentos apresentando o tema em forma de fugato.

No compasso 18 há um aumento súbito para seis vozes, indicando o início da seção *b*, que permanecerá estável após uma pequena inflexão para sete vozes no compasso 19 (ex. 139).

Ex. 139: Início da seção *b* com aumento para seis vozes (c. 18) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n.º 14* de HVL.

A queda para apenas uma voz marca o início de *a'*, com o tema do fugato apresentado pela viola.

A parte B é mais instável, apresentando diversos níveis de densidade-número. Na seção *c* há uma progressão textural do compasso 42 ao 45, partindo de três para sete vozes (ex 140).

Ex. 140: Progressão textural em Bc (c. 42 a 45) do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n.º 14* de HVL.

O início da seção *d*, compasso 57, é marcado por um aumento de quatro para cinco vozes e uma queda súbita para duas vozes no compasso seguinte. Na seção *e* há um aumento para cinco vozes (ex. 141).

Ex. 141: Início de *d* com aumento para cinco vozes e queda súbita para duas vozes (c. 57 e 58) no segundo movimento do Quarteto de Cordas nº 14 de HVL.

No início de *A'* há uma recessão textural, com uma diminuição de sete vozes no final de *e*, para seis em *A'*, no compasso 73, com uma queda gradativa até quatro vozes no compasso 77 (ex. 142).

Ex. 142: Recessão textural no início de *A'* (c. 73 a 77) do segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 14* de HVL.

No final do movimento há um aumento para sete vozes no último compasso. Apesar do aumento da densidade, outros fatores contribuem para a noção de conclusão, tais como a dinâmica, a agógica, as fermatas e a mudança de timbre com o uso de sons harmônicos no violoncelo e no primeiro violino, como visto no exemplo 143.

The image shows a musical score for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 4/4 time. The first measure starts with a dynamic of *p* (piano) for all instruments. The second measure has a *dim.* (diminuendo) marking. The third measure continues the *dim.* marking. The final measure features a *PP* (pianissimo) dynamic for all instruments, with a *harm.* (harmonics) instruction for the Violin I and Cello/Double Bass staves, and a *PP 7 vozes* instruction for the Violin II and Viola staves. The Cello/Double Bass staff has a *PP* marking and a *harm.* instruction. The Violin I staff has a *PP* marking and a *harm.* instruction. The Violin II staff has a *PP* marking and a *7 vozes* instruction. The Viola staff has a *PP* marking and a *7 vozes* instruction. The Cello/Double Bass staff has a *PP* marking and a *harm.* instruction.

Ex. 143: Aumento de densidade-número no último acorde do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL associado a outros fatores que contribuem para a noção de conclusão.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão está no compasso 7, com dois semitons entre o segundo violino e a viola, sendo assim 2:2 (ex. 144).

The image shows a musical score for two staves: Violin II and Viola. The score is in 4/4 time. The first measure starts with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The second measure has a *mf* marking. The third measure has a *mf* marking. The fourth measure has a *mf* marking. The fifth measure has a *mf* marking. The sixth measure has a *mf* marking. The seventh measure has a *mf* marking. A red arrow points to the interval between the notes in the seventh measure, labeled "2 semitons". The Viola staff has a *c. 7* marking in the seventh measure.

Ex. 144: Momento de maior densidade-compressão (c. 7) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O momento de menor densidade-compressão está no compasso 76, com uma distância de cinquenta e dois semitons entre o violoncelo e o primeiro violino, sendo 5:52 (ex. 145).

A seção *e*, compassos 65 a 72, é formada inteiramente por relação de total interdependência, caracterizando uma textura acordal (ex. 147). Observamos a construção contradirecional da seção, com os pares formados pelos primeiro/segundo violinos e viola/violoncelo.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system (measures 65-70) shows a complex texture of chords with 'etc.' markings. The second system (measures 68-71) continues this texture, with a 'rall.' marking above measure 71. The third system (measures 71-72) shows the end of the section, with 'a Tempo I°' marking and dynamic markings 'f' and 'mf'.

Ex. 147: Seção *e* com textura acordal (c. 65 a 72) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Em A' há o retorno da ideia da primeira seção, que foi estruturada como um fugato, porém aqui Villa-Lobos muda a apresentação textural (ex. 148), com o tema¹⁰¹ sendo exposto pelo primeiro violino e viola, com acompanhamento no segundo violino e violoncelo (c. 73 a 76) e a resposta na viola e violoncelo, com contraponto nos primeiro e segundo violinos (c. 77 a 80).

¹⁰¹ O tema funciona como um sujeito de um fugato, pois sua repetição logo em seguida está em uma relação intervalar de uma quinta justa abaixo, característica de uma resposta plagal. Em A, a relação entre o sujeito e a resposta é de uma quinta justa acima.

a Tempo I°

73 8^{va}

f Tema (Sujeito)

Acompanhamento

Contraponto

mf

f

ff Resposta

mf

ff

78 8^{va}

f

Ex. 148: Parte A' do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL com camadas texturais (c. 73 a 80).

d) Ritmo Textural

A primeira seção do movimento está estruturado como um fugato, com o tema (sujeito - S) e resposta (R) sendo apresentados sucessivamente pelos instrumentos na seguinte ordem: segundo violino (S), primeiro violino (R), viola (S), violoncelo (R) (ex. 149). A distância das entradas corresponde ao tamanho do tema, ou seja, doze semínimas (três compassos).

Ex. 149: Exposição do sujeito e resposta no fugato do início do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL (c. 1 a 16).

No início da parte B (ex. 150), ocorre uma imitação entre o segundo violino e o primeiro violino, a uma distância de seis semínimas (dois compassos).

Ex. 150: Imitação entre o segundo e primeiro violinos no início de B (c. 41 a 44) do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Na parte A', há o retorno do tema inicial, aqui sendo apresentado em oitavas pelo 1º violino e viola e respondido pela viola e violoncelo, a uma distância de doze semínimas (quatro compassos), como podemos ver no Exemplo 148.

e) Textura e Forma

A forma desse movimento está inteiramente associada com a textura, na medida em que todas as mudanças de seções acontecem a partir de mudanças texturais, sejam elas relacionadas com a densidade, com as relações de independência e interdependência ou mesmo da própria classificação do tipo textural que ocorre. Dois trechos chamam a nossa atenção, por serem seções construídas unicamente sobre um tipo de textura. A seção *a'* apresenta uma textura monofônica, com solo do tema inicial na viola, e irá delimitar as partes A e B (ex. 151). Esse procedimento, em que ocorre um solo nos limites entre seções e partes, foi comentado por Levy (1982, p. 497) em seu estudo sobre a textura no repertório do período Clássico e do primeiro Romantismo¹⁰².

The image displays two musical excerpts from a string quartet. The first excerpt, labeled 'a'', covers measures 35 to 40. It shows a monophonic texture where the viola plays a melodic line while other instruments provide harmonic support. The second excerpt, labeled 'B', covers measures 39 to 40 and is marked 'Più mosso'. It features a chordal texture with a prominent triplet in the viola part. Dynamics like *sfz*, *mf*, and *f* are indicated throughout the score.

Ex. 151: Seção *a'* com textura monofônica (c. 37 a 40) no segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O outro momento ocorre na seção que antecede A'. A seção *e* (compassos 65 a 72) apresenta somente a textura acordal, como pode ser visto no Exemplo 143. É interessante notar que ambas as seções encontram-se em zonas limítrofes entre seções/partes.

¹⁰² Ver página 66 desse trabalho.

2.3.4.3) Terceiro movimento: Scherzo - Vivace; compasso 2/4.

Plano formal: Quarteto n° 14 - HVL - terceiro movimento								
partes/ seções	A			B		A'		Coda
	a	b	c	d	e	a'	b'	
limites	1	17	52	65	90	125	141	173
(c.)	16	51	64	89	124	140	172	206

Tab. 13: Plano formal do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

a) Tipos de textura: polifonia, homofonia, pequeno trecho acordal.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

Esse movimento apresenta grande diversidade em relação à densidade-número (fig. 25). Na parte A encontramos maior instabilidade, com o número de vozes variando de três a sete. Na seção *b* ocorre um patamar com cinco vozes, correspondendo a um trecho de característica rítmica acentuado (ex. 152).

The image shows two systems of musical notation for Example 152. The first system starts at measure 15 and includes measures 17-22. It features a dense texture of five voices. The upper staves (Violin I and Violin II) have a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) have a simpler, more rhythmic pattern. The dynamic marking *mf* is present in measure 17, and *f* is present in measure 20. The text '5 vozes' is written above the score in measure 18. The second system shows measures 19-22, continuing the dense texture.

Ex. 152: Densidade de cinco vozes na seção *b* (c. 17 a 22) do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

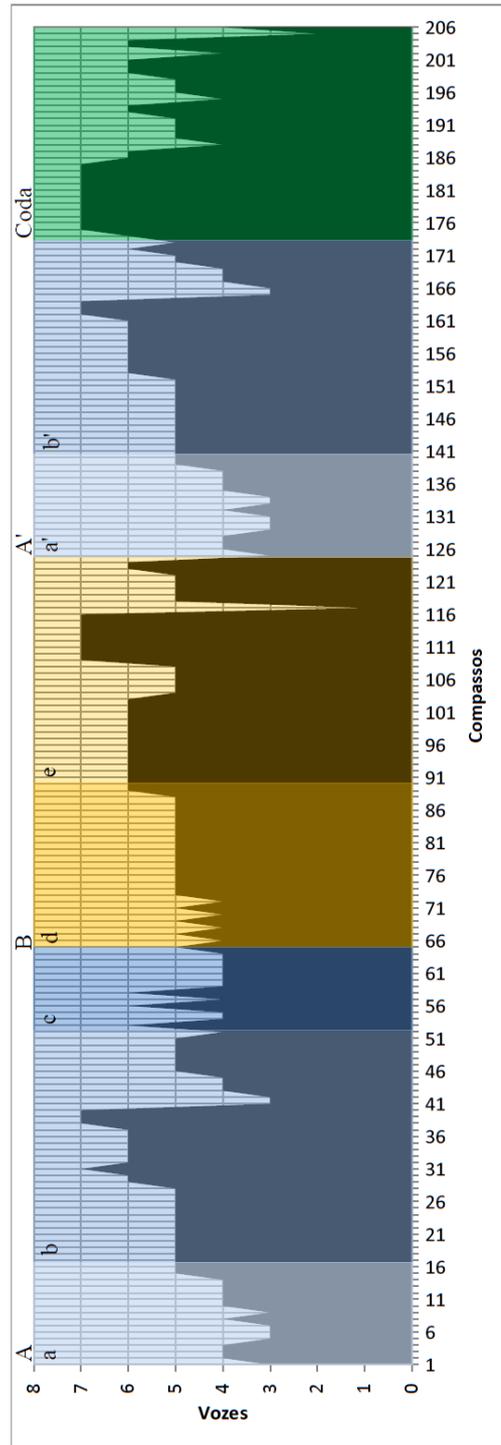


Fig 25: Gráfico Densidade-número do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 14* de HVL.

Ainda na seção *b* há uma súbita queda de sete para três vozes no compasso 41 (ex. 153), em que se evidencia uma linha de caráter solista no primeiro violino em contraposição a um bloco formado pelos demais instrumentos, seguida de uma progressão textural para quatro vozes (c.43) e para cinco vozes (c. 46).

The image shows a musical score for four staves. The first staff (Violin I) starts at measure 23 with a melodic line. The second staff (Violin II) has a sustained chord. The third staff (Viola) has a melodic line with triplets. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a melodic line with triplets. The text '7 vozes' is written above the first staff, and '3 vozes' is written above the third staff, indicating a reduction in the number of voices.

Ex. 153: Queda súbita de sete para três vozes na seção *b* (c. 35 a 44) do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

No início da parte B, do compasso 65 ao 72, há uma alternância de cinco para quatro vozes, decorrente da linha do violoncelo que, de dois em dois compassos, encontramos uma corda dupla no segundo tempo do compasso (ex. 154).

The image shows a musical score for four staves. The first staff (Violin I) has a melodic line with triplets. The second staff (Violin II) has a sustained chord. The third staff (Viola) has a melodic line with triplets. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a melodic line with triplets. The text 'B a Tempo' is written above the first staff. The text '5 vozes', '4 vozes', and '5 vozes' is written above the third staff, indicating an alternance in the number of voices.

Ex. 154: Alternância de densidade-número no início de B (c. 65 a 67) do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Em *e*, há uma queda súbita de sete vozes para apenas uma, no compasso 117 (ex 155). Novamente o caráter solista do primeiro violino é evidenciado, em contraposição aos demais instrumentos.

The image shows a musical score for four staves. The first staff (Violin I) starts at measure 116 with a melodic line. The second staff (Violin II) has a sustained chord. The third staff (Viola) has a sustained chord. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a melodic line. The text '7 vozes' is written above the first staff, and '1 voz' is written above the second staff, indicating a reduction in the number of voices.

Ex. 155: Queda de sete para apenas uma voz em *e* (c. 117) do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Há uma grande estabilização na densidade-número no início da Coda (ex. 156), com uma manutenção textural de sete vozes por onze compassos (c. 175 a 185).

The image shows a musical score for a Coda section, starting at measure 181. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are labeled '7 vozes'. The music features a series of chords in the upper staves and a rhythmic pattern of eighth notes with trills (marked with '3') in the lower staves. The key signature has one sharp (F#).

Ex. 156: Estabilidade na densidade-número na Coda do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão encontra-se no primeiro compasso, com oito semitons entre o segundo violino e o primeiro violino, que está em uníssono com a viola (ex. 157). Assim, é expresso por $2:8^{103}$.

The image shows a musical score for a moment of maximum density-compression. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 2/4 time. A red double-headed arrow indicates an interval of 8 semitons between the second violin and the first violin. The first violin is in unison with the viola.

Ex. 157: Momento de maior densidade-compressão (c. 1) no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O momento de menor densidade-compressão ocorre no compasso 102, com quarenta e seis semitons de distância entre o primeiro violino e o violoncelo, sendo $6:46$ (ex. 158).

¹⁰³ Quando há uníssono entre duas vozes, optamos por contar como uma única voz. Ver páginas 58-59 do presente trabalho.



Ex. 159: Momento de total independência no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL (c. 15).

Já em relação aos momentos de total interdependência, eles ocorrem na seção *c* (c. 55 a 58), no final da seção *e* (121 a 124) e na Coda (c. 193 a 197, 204 e 206). Na seção *e*, a relação de interdependência cria uma textura acordal, organizada em pares, primeiro/segundo violinos e viola/violoncelo, em situação contradirecional (ex. 160).

Ex. 160: Textura acordal na seção *c* (c. 55 a 58) do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

No final de *e*, a relação de interdependência está associada com uma dilatação dos acordes de conclusão (ex. 161), que são ainda mais evidenciados pelo uso de fermatas.

Ex. 161: Dilatação dos acordes finais da seção *e* (c. 121 a 124) do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Na Coda, encontramos as relações contradirecionais características no trecho de textura acordal (ex. 162), com a escrita aos pares (primeiro/segundo violinos e viola/violoncelo), comum em outros momentos nos quartetos de Villa-Lobos¹⁰⁴. Nos compassos 199 a 201, a relação contradirecional é encontrada entre o primeiro violino e o violoncelo, com o segundo violino e a viola mantendo uma nota pedal com as notas Sol, Ré.

Ex. 162: Relações contradirecionais na Coda do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

¹⁰⁴ Nas análises realizadas nesta pesquisa, esse procedimento de escrita tornou-se recorrente em todos os quartetos, em menor ou maior grau.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

O movimento não apresenta texturas imitativas.

e) Textura e Forma

Nesse movimento a textura predominante é a homofonia, com um destaque para a parte do primeiro violino, que contém passagens de cunho virtuosístico, característico de quartetos *brillants*. Ocorre, também, vários trechos com escrita em camadas, em pares ou não. Chama a atenção o uso de efeitos de glissandos e sons harmônicos (c. 4 a 7) na seção *a*, assim como de padrões rítmicos em notas repetidas em *b*. A textura acordal ocorre em trechos do movimentos, sem ser, no entanto, característica principal de uma seção em especial, como ocorreu no segundo movimento, por exemplo.

2.3.4.4) Quarto movimento: Molto Allegro; compasso 4/4.

Plano formal: Quarteto n° 14 - HVL - quarto movimento						
partes/ seções	a	b	a'	c	a''	Codeta
limites	1	20	37	61	77	105
(c.)	19	36	60	76	104	116

Tab. 14: Plano formal do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

a) Tipos de textura: acordal, polifonia, polifonia imitativa.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

No gráfico de densidade-número do quarto movimento (fig. 27), encontramos nos compassos iniciais da seção *a* uma recessão textural de seis para quatro vozes, aliada a uma mudança de textura de acordal para polifônica imitativa (ex. 163).

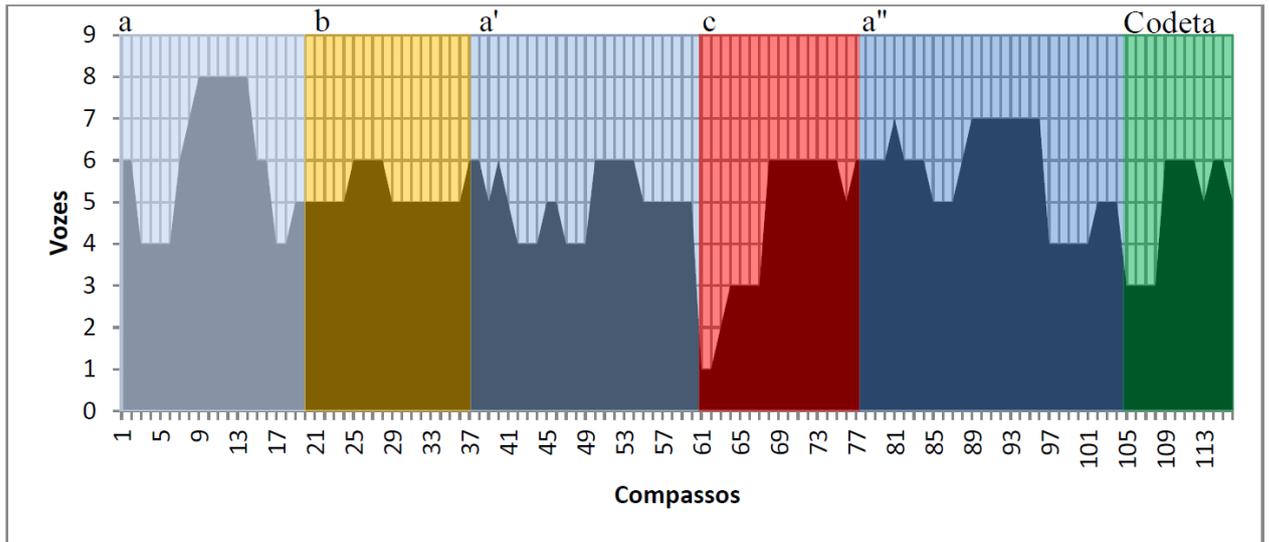


Fig 27: Gráfico densidade-número do quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 14* de HVL.

Molto Allegro

f *f* *f*

6 vozes 4 vozes

Textura Acordal Polifonia Imitativa

Ex. 163: Recessão textural aliada a mudança de textura acórdal para polifônica imitativa (c. 1 a 3) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 14* de HVL.

Do compasso 6 ao compasso 9 temos uma progressão textural de quatro para oito vozes, permanecendo nesse patamar por seis compassos (ex 164). Após essa manutenção textural, ocorre uma nova recessão textural para quatro vozes, seguida de uma progressão para cinco vozes no compasso de transição para a seção *b*.

Ex. 164: Progressão textural de quatro para oito vozes em a (c. 4 a 9) do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

A seção *b* é mais estável, havendo uma inflexão para seis vozes a partir do compasso 25 e um retorno a cinco vozes no compasso 30. Uma nova inflexão para seis vozes marca o início da seção *a'* (ex. 165).

Ex. 165: Início de *a'* com aumento da densidade-número (c. 37) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

A seção *a'* apresenta uma maior oscilação no número de vozes, alternando entre seis e quatro vozes. Uma queda súbita de cinco para uma voz, no compasso 61, marca o início da seção *c* (ex. 166).

Ex. 166: Início de *c* com queda súbita para uma voz (c. 61) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

A seção *c* inicia com uma entrada gradativa dos instrumentos, começando com a viola, violoncelo e segundo violino até a entrada do primeiro violino no último tempo do compasso 68. Observamos que no compasso 68 há um aumento para seis vozes (ex. 167), devido às cordas duplas na viola e no violoncelo, que irá permanecer até o compasso 75, quando uma queda para cinco vozes e um aumento para seis vozes no compasso seguinte marca o início da seção *a''*.

Ex. 167: Aumento da densidade em *c* para seis vozes (c. 68) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O início da codeta (c. 105) é marcado por uma queda de seis para três vozes, em que a parte do primeiro e segundo violinos estão em elisão, em relação de complementaridade, como podemos observar no exemplo 168. O resultado é uma linha de semicolcheias alternando entre os violinos. Após quatro compassos há um aumento para seis vozes.

Ex. 168: Início da codeta com elisão entre os violinos (c. 105) do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão ocorre no compasso 63, entre a viola e o violoncelo que estão a uma distância de dois semitons, sendo, assim, 2:2 (ex. 169).

Ex. 169: Momento de maior densidade compressão (c. 63) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O momento de menor densidade-compressão está no compasso 95, quando o primeiro violino está a uma distância de cinquenta e sete semitons, sendo, portanto, 7:57 (ex. 170).

Ex. 170: Momento de menor densidade compressão (c. 95) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

c) Aspecto Qualitativo: Relações de Independência e Interdependência

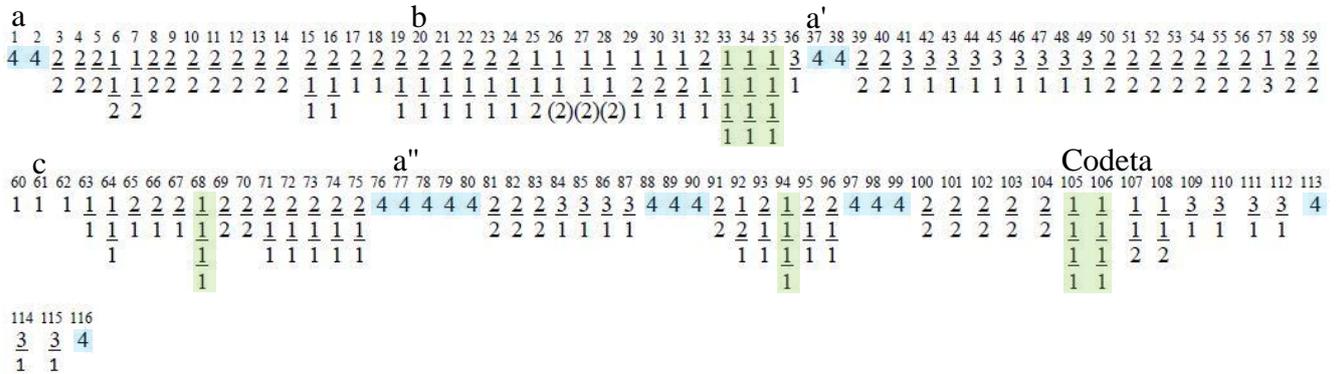


Fig 28: Gráfico das relações de independência e interdependência no quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 14* de HVL.

Nesse movimento a relação de total interdependência no início de *a*, *a'*, *a''*, caracterizando uma textura acordal¹⁰⁵, torna-se fundamental como fator estruturador da forma (fig. 28). Em *a''* há outros dois momentos de total interdependência. O primeiro, nos compassos 88 a 90, é caracterizado por uma grande articulação rítmica, sendo que no compasso 88 há uma relação contradirecional entre os primeiro/segundo violinos e viola/violoncelo (ex. 171).



Ex. 171: Trecho com total interdependência em *a''* (c. 88 e 89) do quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 14* de HVL.

No segundo, nos compassos 97 a 99, existe também uma relação contradirecional entre os violinos e viola/violoncelo (ex. 172).

¹⁰⁵ Ver exemplo 162, pág. 175.

Ex. 172: Segundo trecho com total interdependência em *a''* (c. 97 a 99) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

Já os momentos de total independência encontram-se no final da seção *b* (c. 33 a 35) e no início da codeta (c. 105 e 106), além dos compassos 68 (seção *c*) e 94 (seção *a''*).

Em *b*, notamos além da relação de independência, o uso da nota pedal Ré no violoncelo, em ritmo sincopado (ex. 173).

Ex 173: Trecho de total independência em *b* com pedal no violoncelo. (c. 33 a 35) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

No início da Codeta, observamos a relação de independência entre as vozes, porém com a complementaridade entre o primeiro e segundo violinos, que formam uma linha de semicolcheias em elisão, como foi visto no exemplo 168.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Nesse movimento encontramos dois trechos com textura polifônica imitativa. O primeiro trecho está no começo do movimento e, de forma interessante, apresenta uma imitação de uma camada textural, ao invés de uma linha melódica ou motivo. O primeiro e segundo violinos expõem o modelo, no compasso 3, sendo imitado a uma distância de duas

semínimas pela viola e o violoncelo. O procedimento imitativo é repetido em marcha, ou sequência, descendente, nos dois compassos seguintes, como podemos observar no exemplo 174.

Ex 174: Imitação em camadas. (c. 3 a 5) no quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

O segundo trecho em textura imitativa está na seção c, nos compassos 60 a 64, com o modelo apresentado pela viola e imitado pelo violoncelo a uma distância de oito semínimas, ou seja, dois compassos (ex. 175).

Ex. 175: Imitação entre a viola e violoncelo em c. (c. 61 a 64) do quarto movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL.

e) Textura e Forma

A forma geral desse movimento é *a' b a' c a''* codeta, ou seja, um rondó, em que *a*, o refrão, sempre é rerepresentado variado, porém com seu início escrito em textura acordal, sendo assim, esse tipo de textura fundamental para o delineamento da forma. Na seção *c*, ocorre um menor nível de densidade-número associado à mudança para textura polifônica imitativa.

2.4 - Considerações finais

Observamos, ao realizarmos as análises das texturas nos quartetos de cordas de épocas diferentes de Villa-Lobos, elementos comuns, relacionados com o uso de determinados tipos de texturas, com procedimentos estruturais, principalmente nas mudanças de seções ou partes, na construção de camadas texturais, assim como de progressões e recessões texturais. Observamos, também, diferenças em alguns aspectos, decorrentes do próprio desenvolvimento artístico de Villa-Lobos em sua trajetória composicional.

Como podemos observar na tabela 15, em relação aos tipos de textura utilizados por Villa-Lobos encontramos uma predominância de texturas homofônicas e polifônicas/polifônicas imitativas, com ocorrências em onze e dez movimentos, respectivamente. A textura acordal ocorre em oito movimentos e a textura monofônica em 2 movimentos. O movimento em que ocorrem mais texturas diferenciadas é o segundo movimento do *Quarteto n° 14*. Em nenhum movimento Villa-Lobos utilizou um único tipo de textura. O último movimento do *Quarteto n° 1* é quase todo estruturado em textura polifônica imitativa, entretanto, nos compassos finais, na codeta, ele apresenta uma textura monofônica já que as vozes estão em relação interdependente e em dobramento de oitavas, o que caracteriza uma textura monofônica.

Encontramos uma correspondência direta das mudanças na densidade-número com mudanças de partes/seções. É importante ressaltar que, apesar de a princípio a formação de quarteto de cordas sugerir uma limitação na quantidade de vozes, encontramos uma grande diversidade do número de vozes, graças ao uso de cordas duplas, o que permitiu um aumento/diminuição na densidade, de acordo com as propostas estruturais apresentadas por Villa-Lobos.

Os gráficos de densidade-número e das relações de independência além de proporcionarem uma visão dos diferentes tipos de textura e do fluxo textural, contribuíram para a percepção da definição das diversas partes/seções, sendo uma ferramenta eficaz nesse sentido, tanto quanto a observação de aspectos fraseológicos ou temáticos. Uma queda súbita para uma voz, seguida de um aumento gradativo do número de vozes, por exemplo, identifica quase sempre o início de uma textura polifônica imitativa. A existência de patamares em uma única densidade-número, mesmo com pequenas oscilações, também permite uma identificação de uma seção específica, seja ela apresentada polifonicamente, homofonicamente ou em camadas, com relações de interdependência entre si ou de

complementaridade. Para isso, é importante a observação conjunta dos gráficos de densidade-número e das relações de interdependência e independência.

Tabela Comparativa - Quartetos de Villa-Lobos				
	Forma	Tipos de Textura	Densidade-compressão	Ritmo textural em texturas imitativas
Quarteto 1				
1º mov.	A A' coda	polifonia, polifonia imitativa	2:3 6:55	3 semínimas
2º mov.	introdução a interlúdio b interlúdio a' interlúdio b interlúdio a''	homofonia, acordal	4:7 3:41	X
3º mov.	A (aba') B (cd) A (aba') coda	homofonia, acordal	3:5 4:43	X
4º mov.	aba' coda	homofonia, polifonia, acordal	4:12 5:57	4 semínimas
5º mov.	A B (bcb') A'	homofonia, polifonia imitativa	2:4 4:43	4 semínimas
6º mov.	A A codeta (Fuga livre)	polifonia imitativa, monofonia	2:8 4:60	4 semínimas, 6 semínimas, 8 semínimas, 12 semínimas, 16 semínimas
Quarteto 6				
1º mov.	A B1 B2 C D E Desenvolvimento (s1 s2 s3) A' D' coda (s1 s2)	homofonia, polifonia, polifonia imitativa, acordal	5:9 4:59	2 semínimas, 3 semínimas, 15 semínimas
2º mov.	Introdução A B (bcb') A' C codeta	homofonia, acordal, polifonia imitativa	2:5 4:48	2 semínimas, 8 semínimas
3º mov.	A (ab) B A' (a'b'a'') codeta	homofonia, polifonia, polifonia imitativa	2:10 4:52	8 semínimas
4º mov.	A B (bcb') C (de) A' codeta	homofonia, polifonia, polifonia imitativa	2:11 4:60	3 semínimas pontuadas
Quarteto 14				
1º mov.	A (abca') B (de) A' (a'b'c'a'') C codeta	polifonia, polifonia imitativa, acordal homofonia	2:2 6:52	2 semínimas, 4 semínimas, 8 semínimas
2º mov.	A (aba') B (cde) A'	polifonia imitativa, polifonia, monofonia, homofonia.	2:2 5:52	12 semínimas, 6 semínimas
3º mov.	A (abc) B (de) A' (a'b') coda	polifonia, homofonia, acordal	2:8 6:46	X
4º mov.	a b a' c a'' codeta	acordal, polifonia, polifonia imitativa.	2:2 7:57	2 semínimas, 8 semínimas

Tab.15: Tabela comparativa entre os quartetos de cordas 1, 6 e 14 de HVL.

Outro fator foram as simetrias observadas no contorno dos gráficos, relacionadas com repetições de partes/seções. Mesmo com variantes temáticas, ou na distribuição das vozes nos diversos instrumentos, o gráfico da densidade-número manteve o mesmo contorno, como visto, por exemplo, nas repetições de seções encontradas no *Quarteto n° 1*.

No que diz respeito à densidade-compressão, encontramos no *Quarteto n° 14* a mesma relação de 2:2, como maior nível de densidade, em três dos movimentos. Quanto à relação de menor densidade há apenas um nível comum, 4:60, encontrado no sexto movimento do *Quarteto n° 1* e no quarto movimento do *Quarteto n° 6*. Um aspecto observado é a existência de densidades maiores com um número de vozes reduzidos, enquanto densidades menores estão associadas a um preenchimento maior do espaço textural, com as vozes extremas afastadas em quantidade de semitons, mas com outras vozes ocupando os espaços intermediários. Mas os locais em que ocorrem os momentos de maior e de menor densidade-compressão dentro dos movimentos são variados, assim como o número absoluto da densidade, ou seja, a quantidade de semitons relacionadas com o número de vozes são variados.

Há uma constância no uso da textura polifônica imitativa nos quartetos de Villa-Lobos aqui estudados, seja como recurso de apresentação e desenvolvimentos de ideias temáticas, seja como forma de organização de seções ou mesmo de movimentos, com é o caso da fuga livre encontrada no último movimento do *Quarteto n° 1* e dos movimentos em que ocorrem *fugatos*, já comentados no corpo das análises. A distância da entrada das vozes, ou seja o ritmo textural em texturas imitativas, varia, mas há uma grande incidência da distância ser associada a um compasso. Observamos esse ritmo textural ocorrendo, por exemplo no 1°, 4°, 5° movimentos do *Quarteto n° 1*; 1°, 2° e 4° movimentos do *Quarteto n° 6* e no 1° movimento do *Quarteto n° 14*.

Observamos, por fim, uma grande diversidade de recortes formais nos quartetos de Villa-Lobos. No *Quarteto n° 1*, Villa-Lobos utiliza formas mais simples, com movimentos e seções que se repetem quase que inteiramente. No *Quarteto n° 6* encontramos uma maior complexidade na apresentação do material temático, com grande quantidade de seções nos diversos movimentos. Destacamos que apenas o 3° movimento desse quarteto está estruturado em uma forma convencional (uma forma ternária), indicando a grande liberdade formal encontrada em grande parte da obra de Villa-Lobos. O *Quarteto n° 14* apresenta uma predominância de formas ternárias (2° e 3° movimentos), e o último movimento é um rondó.

3 - MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO DE *ELEGIA* E DO *QUARTETO N° 2*

3.1 - Introdução

A utilização de referências oriundas de outras obras, sejam elas do passado como contemporâneas, são comuns em inúmeros compositores de diferentes épocas. Barbosa e Barranechea afirmam que "o compositor, ao estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contidos, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material" (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 125). Podemos ampliar essa visão, incluindo o estudo de obras não só dos antepassados, mas também de seus contemporâneos, ou mesmo de outras tradições musicais, como aquelas originárias de fontes populares.

No repertório para quarteto de cordas, objeto de nossa pesquisa, encontramos no último movimento da *Suíte Lírica*, de Alban Berg, o uso da citação do *Prelúdio de Tristão e Isolda* de Wagner (ex. 176), e no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 5*, de Villa-Lobos (ex. 177), citações de cantigas folclóricas infantis, como exemplos do uso de intertextualidade a partir de obras pertencentes à tradição musical da segunda metade do século XIX, no caso de Berg, e à tradição popular, no caso de Villa-Lobos.

The image shows a musical score excerpt for measures 26 and 27 of the Suite Lyrique by Alban Berg. The score is written for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 26 begins with the Viola and Violoncello. Measure 27 features a 'Griffbrett' (slide) effect in the Violin I and II parts. Performance markings include 'bato', 'accel.', 'rit.', 'p', 'pp', and 'trem.'.

Ex 176: Citação do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, de Wagner, no último movimento da *Suíte Lírica*, de Alban Berg (c. 26 e 27). O trecho citado inicia no violoncelo, passando para o primeiro violino e depois para a viola, conforme assinalado no exemplo.



Ex. 177: Citação da cantiga folclórica "Fui no tororó" no primeiro movimento do *Quarteto n.º 5* de Villa-Lobos (c. 21 a 25). A melodia encontra-se no primeiro violino, em harmônicos artificiais.

A intertextualidade, sob o viés musical, pode ser compreendida nos seus aspectos estilísticos e estratégicos (LIMA e PITOMBEIRA, 2011, p. 99). No nível estilístico, não existiria um foco em uma obra específica, enquanto no nível estratégico há um foco intencional em uma obra, ou conjunto de obras. Além do uso de citações diretas, como visto nos exemplos acima, podem haver outros níveis de abordagem intertextual, como a modelagem estrutural, variação e paráfrase (HATTEN, 1985, p. 69, *apud* LIMA e PITOMBEIRA, 2011, p. 99). Barbosa e Barrenechea (2003) propõem ainda uma descrição de diversos tipos de intertextualidade. São elas:

- a) entidades orgânicas - relações entre elementos musicais de pequenas dimensões.
- b) extrato - uso de citação ou inserção direta de um trecho musical em outro.
- c) idiomática - relacionada com o tipo de escrita específica para um determinado instrumento, aliado a "maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações" (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134).
- d) paráfrase - uso de citações reelaboradas livremente.
- e) estilo - relacionado com a maneira que o compositor tratou os recursos e técnicas composicionais de seu antecessor em uma nova obra.
- f) paródia - quando há uma inversão no sentido do texto original na nova obra.
- g) reinvenção - quando há uma transformação radical do material utilizado anteriormente.

Em nosso planejamento composicional tanto de *Elegia* quanto do *Quarteto n.º 2*, utilizamos alguns desses tipos de intertextualidade, principalmente aqueles relacionados com aspectos do uso da textura encontrados nos quartetos de Villa-Lobos e que serviram como ponto de partida para o processo criativo da composição do *Quarteto n.º 2*.

Nesse capítulo, inicialmente faremos uma apresentação de minhas obras para quarteto de cordas, fazendo comentários sobre motivações e sobre aspectos estilísticos das

composições. Em seguida, apresentaremos o memorial de composição de *Elegia* e do *Quarteto n° 2*.

3.2 – Obras para quarteto de cordas de Alexandre Schubert

Meu catálogo de obras para quarteto de cordas consta, até o momento, de sete peças, como podemos observar na tabela abaixo:

Obras para Quarteto de Cordas de Alexandre Schubert				
Obra	Ano	Local / data da estreia/ intérpretes	Movimentos	Duração
<i>Movimento de Quarteto</i>	1988	Rio de Janeiro, 20/06/2017, Quarteto Atlântico	I - Alegre e Ritmado	4'15"
<i>Meditação</i>	1991	Rio de Janeiro, 3/10/1991, Arte Quarteto	I - Lento	3'
<i>Estudo para Quarteto de Cordas</i>	1993	Rio de Janeiro, 20/06/2017, Quarteto Atlântico	Sem indicação (notação em segundos)	4'25"
<i>Teléosphoros</i>	1997	Rio de Janeiro, 20/06/2017, Quarteto Atlântico	I - Moderato (Buddi), II - Lento (Manas), III - Vivo (Âtman)	11'
<i>MóBILE (Quarteto n° 1)</i>	2002	Rio de Janeiro, 29/10/2007 Quarteto Radamés Gnattali	I - semínima = 92, II - semínima pontuada = 38, III = colcheia pontuada = 92, IV = semínima = 92	15'
<i>Elegia</i>	2016	Rio de Janeiro, 10/12/2018, Quarteto Radamés Gnattali	I - semínima = 56	5'30"
<i>Quarteto n° 2</i>	2017	Rio de Janeiro, 20/06/2017, Quarteto Atlântico	I - semínima = 92, II - mínima pontuada = 72, III = semínima = 52, IV = semínima = 120	19'

Tab. 16: Obras para quarteto de cordas de Alexandre Schubert.

Movimento de Quarteto, escrita em 1988, foi uma de minhas primeiras composições (ex. 178). Na época estava cursando Composição na Escola de Música da UFRJ e fazia a disciplina Harmonia e Morfologia, onde estudávamos análise das formas musicais. Resolvi escrever o quarteto como um estudo da forma Sonata e utilizei uma ambientação nacionalista, influenciado pela presença marcante do compositor Guerra-Peixe no cenário musical da época. Apesar dele atuar como professor de muitos colegas, não tive oportunidade de ter aulas com ele, preferindo o caminho do estudo sistematizado na universidade. A peça ficou muito tempo sem ser apresentada, tendo sua estreia apenas em 2017, pelo *Quarteto Atlântico*,

ocasião em que foram apresentadas todas as minhas peças para quarteto de cordas em um concerto no Palácio da Justiça do Rio de Janeiro.

Movimento de Quarteto para Quarteto de Cordas

duracão: 4' Alexandre Schubert (1970)

Alegre e Ritmado ♩ = 86

Ex. 178: Compassos iniciais de *Movimento de Quarteto* de AS, de característica nacionalista, com ritmos sincopados característicos.

Meditação, escrita em 1991, foi fruto de encomenda feita pelos membros do *Arte Quarteto*¹⁰⁶, que fizeram sua estreia e a repetiram em inúmeros concertos. É uma peça simples, de andamento lento, em que utilizo ambientação harmônica quartal. Mais tarde utilizei essa peça como segundo movimento de *Telésphoros* (1997).

Em 1993, compus o *Estudo para Quarteto de Cordas*, a pedido do *Quarteto Harmos*¹⁰⁷. Eles queriam uma peça em que fossem explorados diversos recursos instrumentais comuns à linguagem contemporânea. Imaginei, então, um estudo de sonoridades, timbres, em que os instrumentistas pudessem experimentar novas maneiras de abordar os instrumentos, bem como desenvolverem suas habilidades em prática de música de câmara, uma vez que utilizei uma escrita com notação gráfica, em que as fórmulas de compasso foram substituídas por uma linha de tempo em segundos, como podemos observar no exemplo 179. A peça, na época não foi apresentada em público, servindo, porém, para a finalidade para a qual foi escrita, como um estudo, nos ensaios do *Quarteto Harmos*. Teve sua estreia em 2017 pelo *Quarteto Atlântico*.

¹⁰⁶ O *Arte Quarteto* era formado por Marcelo Palhares e Ana Cristina Gelape (violinos), Noemi Uzeda León (viola) e Ronildo Alves (violoncelo).

¹⁰⁷ *Quarteto Harmos* foi como passou a ser chamado o *Arte Quarteto*, com a substituição da violista pela Marina Miglieta

Estudo para Quarteto
Alexandre Schubert (1970)

1º e 2º violinos

Ex. 179: Compassos iniciais de *Estudo para Quarteto* de AS, onde podemos observar o uso da notação gráfica.

Telésphoros, de 1997, tem três movimentos: I - *Buddi*, II - *Manas*, III - *Âtman*. O título se refere à simbologia associada ao heptágono, ao número sete, considerado pelos pitagóricos como religioso, perfeito, aquele que por seu intermédio todo o Universo e a Humanidade atingiriam sua meta, sua culminação¹⁰⁸. Na época, estava estudando aspectos da filosofia religiosa hindu, então, cada movimento representa uma etapa no caminho da Iluminação¹⁰⁹, *Buddi* corresponde à concentração, *Manas*, meditação e *Âtman*, à contemplação. Nessa peça utilizei recursos técnicos composicionais derivados da estética minimalista no primeiro e terceiro movimentos, com ênfase em estruturas repetitivas, rítmicas e melódicas, como podemos observar no exemplo 180.

Telésphoros
para quarteto de cordas
I - *Manas*
Alexandre Schubert (1970)

Moderato ♩ = 86

Ex. 180: Compassos iniciais de *Telésphoros* de AS, de estética minimalista.

¹⁰⁸ Podemos encontrar maiores detalhes sobre esse assunto no livro *Síntese da Doutrina Secreta*, de H. Blavatsky.

¹⁰⁹ Na tradição hindu, a Iluminação seria um estado de comunhão total do ser humano com a divindade, com o Absoluto.

Após um intervalo de cinco anos, retornei à composição para a formação de quarteto de cordas, estimulado com o Concurso Nacional de Composição Almeida Prado, em 2002, obtendo a segunda colocação com *MóBILE* (ex. 181). A peça segue a organização formal tradicional em quatro movimentos. Como elemento organizador das alturas, utilizei uma mesma série dodecafônica¹¹⁰ em todos os movimentos. O aspecto textural é importante, com o ritmo servindo como suporte para a construção de tipos texturais diferentes, aliado ao uso de diversos recursos tímbricos. No segundo movimento, por exemplo, há o uso do *col legno* em um motivo polirrítmico que faz uma referência ao universo do jogo da capoeira, com um efeito tímbrico que lembra o berimbau. No terceiro movimento, a primeira e terceira partes foram escritas totalmente em pizzicato. No último movimento há uma síntese dos diversos elementos que foram apresentados nos demais movimentos.

MóBILE
quarteto de cordas

Alexandre Schubert

The musical score for the first movement of *MóBILE* is presented for four string instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 92. The initial measures (measures 1 to 3.1) show a complex rhythmic pattern where all instruments play a similar melodic line. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco), indicating changes in playing technique.

Ex. 181: Compassos iniciais do primeiro movimento de *MóBILE* de AS. A série dodecafônica é apresentada inteiramente no motivo inicial (c. 1 a 3.1).

Nas seções seguintes iremos detalhar as duas obras escritas durante o curso de doutorado e que estão diretamente relacionados com essa pesquisa. São elas: a *Elegia*, de 2016 e o *Quarteto n° 2*, de 2017.

¹¹⁰ A série pode ser vista no exemplo 183, pág. 198 do presente trabalho.

3.3 – *Elegia*

3.3.1 – Processo de composição de *Elegia*

Elegia foi composta em 2016 e dedicada ao Quarteto Radamés Gnattali, que realizou a estreia no dia 10 de dezembro do mesmo ano, em concerto¹¹¹ da série *Prelúdio 21 - música do presente*, no Centro Cultural Justiça Federal, CCJF.

Vários fatores contribuíram para a composição da peça. Aspectos relacionados com minha vida pessoal, como a doença e perda de meu pai, e a pesquisa sobre a história dos quartetos de cordas, que se mostrou um profundo mergulho na tradição da linguagem específica da escrita para quarteto, foram fundamentais para a composição.

Em relação à tradição, *Elegia* tem um forte laço com o primeiro movimento do *Quarteto de Cordas op. 131*, de Beethoven, cujos compassos iniciais são mostrados no exemplo 182. A forma da primeira parte, uma fuga de andamento lento, como uma meditação, é uma referência à Beethoven. Na classificação de Barbosa e Barrenechea (2003) seria uma intertextualidade de estilo.

Op. 131.

Quartett N.º 14.

N.º 1. Adagio ma non troppo e molto espressivo.

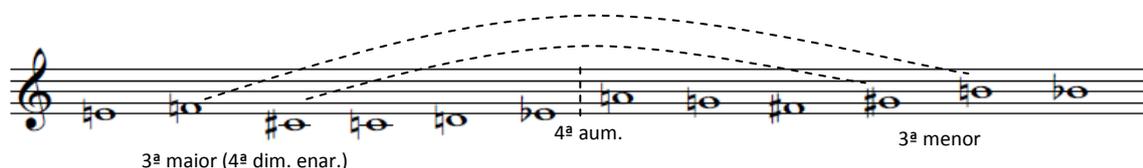
Ex. 182: Compassos iniciais do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n.º 14*, op. 131 de Beethoven.

Podemos fazer um paralelo também com Villa-Lobos, pois ele emprega a forma da fuga e a textura polifônica imitativa em várias obras. Nos quartetos escolhidos por mim para a realização da análise textural, encontramos uma fuga no movimento final do *Quarteto n.º 1*, uma seção em fugato no primeiro movimento do *Quarteto n.º 6* e nas seções inicial e final do segundo movimento do *Quarteto n.º 14*, o que demonstra uma predileção de Villa-Lobos com esse tipo de textura.

¹¹¹ O vídeo dessa apresentação encontra-se disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FMgzS_axMy4.

Outro aspecto ligado à tradição vienense em *Elegia* é em relação ao uso de uma série dodecafônica como material básico para a organização das alturas. Nesse caso, a referência é uma homenagem à Segunda Escola de Viena e em especial à Schoenberg.

A série utilizada é apresentada no exemplo seguinte:



Ex. 183: Série original de *Elegia* de AS

A série tem como característica o uso de intervalos de semitom, tom, terças maiores e menores e quarta aumentada/quinta diminuta. Percebe-se uma simetria da segunda para a terceira nota com a décima para a décima primeira, onde são usados os intervalos de terça. Outra simetria encontrada é aquela que divide a série em duas partes com um salto de 4ª aumentada, que é o mesmo (enarmônico) do final da série com uma possível repetição da mesma. A série é utilizada em sua forma original e transposta. Ela é oriunda de *MóBILE*, quarteto de cordas de minha autoria escrito em 2002, tendo sido premiado no *Concurso Nacional de Composição Almeida Prado*, em 2003. Posteriormente esse quarteto foi apresentado na Bienal de Música Brasileira Contemporânea e gravado em CD pelo Quarteto Radamés Gnattali no álbum *Prelúdio 21 - Compositores do Presente* em 2012, tendo recebido indicação ao Grammy Latino.

Além do uso da série, *MóBILE* teve outro elo para a composição de *Elegia*. A seção final do segundo movimento foi utilizada integralmente como seção final de *Elegia*. A ideia era criar uma estrutura que fosse coerentemente encadeada com um material composto anteriormente, como se por meio de caminhos diferentes se chegasse ao mesmo destino. Foi um desafio para mim, pois meu método de composição quase sempre é linear, no sentido de uma ideia dar origem a outras ideias encadeadas no fluxo temporal da composição. No caso, tive que pensar em um novo começo para chegar ao final da composição. O uso da mesma série em ambas as composições, distanciadas em quatorze anos no tempo, serviu como elemento unificador, sendo o motivo inicial do sujeito da fuga de *Elegia* extraído da seção final de *MóBILE* (ex.184). Dessa forma, quando se chega nesse ponto da música, temos uma impressão que é o tema do sujeito que surge, numa referência ao início, mas que, enquanto processo de composição, esse foi na verdade o motivo gerador da peça (ex. 185).



Ex. 184: Motivo do segundo movimento de *Móbile* utilizado em *Elegia* de AS.



Ex. 185: Compassos iniciais de *Elegia* de AS com o motivo retirado de *Móbile* de AS.

3.3.2 - Considerações sobre textura em *Elegia* de Alexandre Schubert

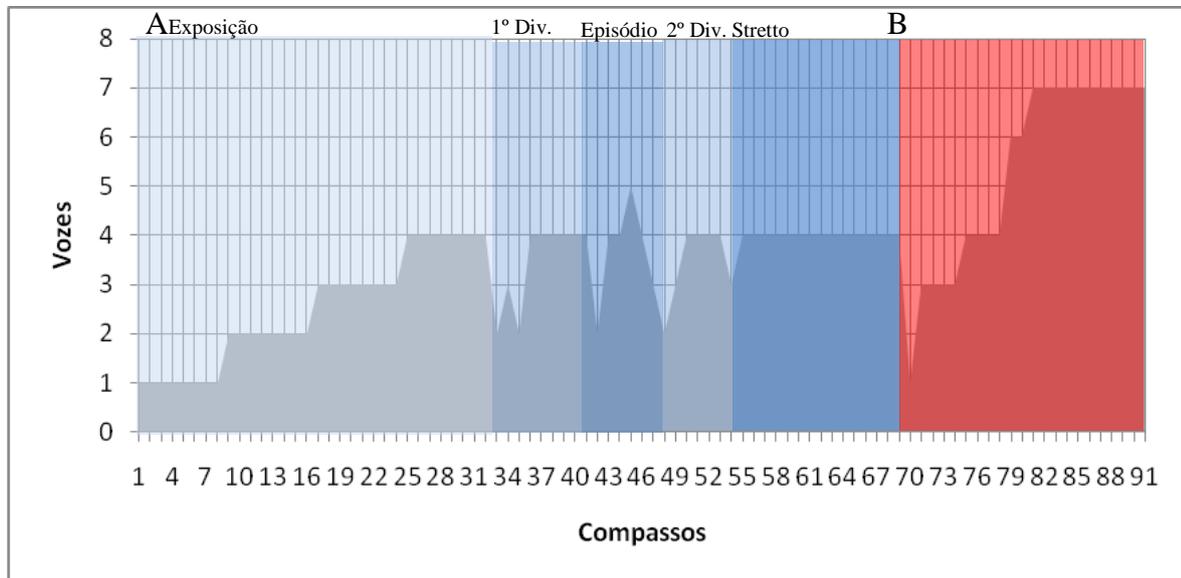
Plano formal: Elegia - AS						
partes/ seções	A					B
	Exposição	1º Divertimento	Episódio	2º Divertimento	Stretto	
limites (c.)	1	33	41	48	54	69
	32	40	47	53	68	91

Tab. 17: Plano formal de *Elegia* de AS.

a) Tipos de textura: polifonia imitativa (A) e homofonia (B).

b) Aspecto quantitativo:

- Densidade-número

Fig 29: Gráfico densidade-número de *Elegia* de AS.

Em *Elegia*, percebemos dois momentos de menor quantidade de vozes, restrita a apenas uma voz. Ambos os momentos são encontrados nos inícios das partes A e B (fig. 29). Em A, pela própria característica da Exposição do sujeito e da resposta da Fuga pelos diversos instrumentos do quarteto, encontramos uma progressão textural de uma para quatro vozes nos vinte e cinco primeiros compassos. Na parte B, no compasso 70, temos uma redução para uma única voz e um aumento para três vozes no compasso seguinte (ex. 186). Levy apresenta esse fator, ou seja, o uso de solos como momentos associados a inícios de seções, em seu estudo da textura e forma no repertório Clássico/Romântico (LEVY, 1982, p. 497).

Ex. 186: Início da parte B de *Elegia* de AS (c. 69 a 71).

No compasso 81 (ex. 187) encontramos o maior número de vozes (sete), que permanece até o final da peça.

Ex. 187: Momento de maior número de vozes (c. 81) em *Elegia* de AS.

A queda de quatro vozes para duas vozes marca o início do 1º e 2º Divertimentos e o Episódio, como podemos observar na Figura 32.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão ocorre no compasso 16, quando a distância entre o primeiro e o segundo violino é de apenas um semitom, sendo assim 2:1 (ex. 188).

Ex. 188. Momento de maior densidade-compressão (c.16) em *Elegia* de AS.

O momento de menor densidade-compressão ocorre no compasso 48 (ex.189), com sessenta e três semitons de distância entre o primeiro violino e o violoncelo, sendo 2:63.

Ex. 190: Momentos de interdependência parcial em *Elegia* de AS (c. 57 a 59).

Ex. 191: Momento de interdependência parcial no início da parte B (c. 69) em *Elegia* de AS.

Todo o restante da peça mantém relações de independência das vozes.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Toda a parte A de *Elegia* é constituída de textura polifônica imitativa, já que a forma geral dessa parte é uma fuga livre. Assim, a verificação do ritmo textural em texturas imitativas torna-se um elemento importante na compreensão analítica da peça.

Na Exposição (compassos 1 ao 32) a distância das entradas do tema (sujeito, resposta e contra-sujeitos) é de oito compassos (vinte e quatro semínimas), como podemos observar no exemplo 192.

The image displays three systems of musical notation for the beginning of 'Elegia' by AS. The first system (measures 1-4) shows Violin I with the instruction 'muito expressivo' and a dynamic of 'p', with the label 'Sujeito' below it. The second system (measures 5-8) shows Violin I with dynamics 'mf' and 'p', and labels '1º Contra-sujeito' and 'Resposta'. The third system (measures 9-12) shows Violin I with dynamics 'cresc.', 'mf', and 'p', and labels '2º Contra-sujeito' and 'Sujeito'. The staves for Violin II, Viola, and Violoncello are present but mostly empty in these initial measures.

Ex. 192: Compassos iniciais de *Elegia* de AS com apresentação dos temas.

Há, ainda, uma relação de complementaridade entre o sujeito e os contra-sujeitos nas micro-imitações¹¹² que ocorrem no gesto expresso pelo salto ascendente (colcheia/semínima ou mínima pontuada), exemplificada nos compassos 18 e 19, observado no exemplo 193, mas que ocorrem em outros momentos da música. O efeito é como um eco, ou marolas, de alturas.

¹¹² Micro-imitações é um termo por mim utilizado para indicar imitações de pequenos fragmentos motivicos. No exemplo apresentado o fragmento imitado é apenas um inciso.

Ex. 193: Micro-imitações em gesto ascendente na viola, segundo e primeiro violinos (c. 18 e 19) em *Elegia* de AS.

No 1º Divertimento (compassos 33 a 40), o motivo inicial do Sujeito apresentado pelo violoncelo é imitado sucessivamente pelo segundo violino, primeiro violino e segundo violino novamente, a uma distância de um compasso, ou seja, três semínimas (ex. 194).

Ex. 194: Imitação do motivo inicial do Sujeito (c. 33 a 36) em *Elegia* de AS.

No compasso 37, o motivo é repetido em sequência¹¹³ no segundo violino, sendo imitado pelo primeiro violino a uma distância de dois compassos (seis semínimas) e novamente pelo segundo violino a uma distância de um compasso (três semínimas), mostrados no exemplo 195.

¹¹³ Sequência é o termo utilizado por Stein para indicar uma repetição de um trecho de música na mesma voz em outra altura. Diferencia-se da imitação, porque nesta, a repetição, ou repetições, ocorre em outras vozes (STEIN, 1979, p. 122).

Ex. 195: Imitação entre o primeiro violino e o segundo violino nos compassos 39/40 em *Elegia* de AS.

No 2º Divertimento, compassos 49 a 53.2, ocorrem imitações do motivo inicial do sujeito no violoncelo, viola e primeiro violino, sempre a uma distância de três semínimas (1 compasso). O motivo é imitado em *stretto*, como podemos observar no exemplo 196. Esse trecho prenuncia a seção *Stretto* que virá em seguida.

Ex. 196: Motivo imitado em *stretto* (c. 49 a 52) de *Elegia* de AS.

No compasso 53.3 começa a seção *Stretto*, em que o sujeito está por aumentação no primeiro violino, a resposta na forma original na viola está a uma distância de apenas uma semínima. A viola apresenta o sujeito a uma distância de três semínimas (um compasso). A resposta ocorre no segundo violino no compasso 61, sendo que até esse momento estava em parte livre. Esse material é então repetido pela viola, como contraponto à resposta no segundo violino e ao sujeito em aumentação no primeiro violino (ex. 197).

The image displays three systems of a musical score for the first violin part of 'Elegia' by AS. The first system (measures 53-56) is marked 'dolorido' and 'Sujeito por aumentação'. It shows a 'Parte livre' in the first violin and a 'Resposta' in the second violin. The second system (measures 57-60) shows the 'Sujeito' in the first violin and the 'Resposta' in the second violin. The third system (measures 61-64) features the 'arco Resposta' in the first violin and the 'Parte livre' in the second violin. The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'ff', and 'pizz.'.

Ex. 197: Seção Stretto com sujeito por aumentação no primeiro violino em *Elegia* de AS.

e) Textura e Forma

Elegia foi estruturada em duas partes, com texturas distintas. A primeira parte é uma fuga tripla livre¹¹⁴, subdividida em Exposição (com sujeito e resposta, 1º e 2º contra-sujeitos), 1º Divertimento, Episódio (sujeito e 1º contra-sujeito), 2º Divertimento e Stretto (sujeito por aumentação, resposta e sujeito originais). Assim, há um predomínio de independência entre as

¹¹⁴ Fuga com um sujeito (tema) e dois contra-sujeitos.

vozes. Em relação à densidade-número, o aumento ou queda da quantidade de vozes está quase sempre associada a mudanças de seções, como podemos observar na figura 32. Esse procedimento foi observado também nos quartetos de cordas analisados de Villa-Lobos¹¹⁵. Outro aspecto formal observado no *Stretto* de *Elegia* é uma referência à textura encontrada no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14, op. 131* de Beethoven, em que há uma superposição (*stretto*) do tema da fuga em sua forma original e por aumentação, conforme podemos ver no exemplo 198.

Ex. 198: Resposta em aumentação no *Quarteto de Cordas n° 14, op. 131*, de Beethoven (c. 94 a 106).

A parte B tem como textura predominante a homofonia, com uma linha melódica extraída do tema da fuga principal, sendo apresentada primeiramente pela viola e em seguida pelo primeiro violino, sobre uma base rítmica nos demais instrumentos em situação de complementaridade que podemos identificar como uma camada textural. Aqui existe também uma independência total entre as vozes, mas os ritmos e alturas que formam a referida camada são complementares (uso das quíalteras em polirritmia com colcheias e relações intervalares de terças menores), como vemos no exemplo 198.

¹¹⁵ Os quartetos 1, 6 e 14 de Villa-Lobos foram analisados no capítulo 3. Percebemos essa característica como marcos em mudanças de seções, aliadas a outros parâmetros, sejam eles associados a mudanças de texturas ou a planos temáticos.

G

69 polirritmia pizz. 3ªmenor

74 col legno mf col legno. mf col legno mf

The image displays two systems of musical notation for a piece. The first system, starting at measure 69, is marked with a box containing the letter 'G'. It is labeled 'polirritmia' and includes annotations for 'pizz.' (pizzicato) and '3ªmenor' (third minor). The dynamics are marked 'p' (piano). The second system, starting at measure 74, is marked 'col legno' and 'mf' (mezzo-forte). The bass line in this system is highlighted in yellow. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef.

Ex. 199: Relações de complementaridade na parte B de *Elegia* de AS.

3.4 – *Quarteto n° 2* de Alexandre Schubert

3.4.1 – Processo de composição de *Quarteto n° 2*

O *Quarteto n° 2*, de minha autoria, foi escrito em 2017, como produto artístico do doutorado em Composição em andamento, e teve sua estreia em concerto realizado no dia 20 de junho do mesmo ano, no Centro Cultural do Poder Judiciário, no Rio de Janeiro, interpretado pelo Quarteto Atlântico¹¹⁶.

A primeira referência por mim utilizada na composição do *Quarteto n° 2* se relaciona com a estruturação formal em quatro movimentos contrastantes, comum nas obras para quarteto de cordas em geral¹¹⁷ e, especificamente, na obra de Villa-Lobos, já que de seus dezessete quartetos apenas o primeiro, de 1915, não segue esse esquema, tendo seis movimentos, e que foi classificado por Estrella (1970, p. 22) como uma suíte.

No primeiro movimento, utilizei uma forma livre, rapsódica, frequentemente encontrada na obra de Villa-Lobos, como por exemplo no primeiro movimento do *Quarteto n° 6*, onde as seções contrastantes se sucedem, com poucas repetições de material temático apresentados anteriormente. Na última seção retornei com o material do início do movimento.

Quarteto n° 6 - 1° movimento - Villa-Lobos
A B(b1 b2) C D E Desenvolvimento (s1, s2, s3) A' D' Coda
Quarteto n° 2 - 1° movimento - Alexandre Schubert
A B A' B' C D E F A''

Tab. 18: Esquemas formais dos primeiros movimentos do *Quarteto de Cordas n° 6*, de HVL, e do *Quarteto n° 2*, de AS. Podemos observar a variedade de partes e seções em ambos os quartetos.

Uma característica estilística encontrada nos quartetos de Villa-Lobos é o uso do movimento contrário entre as vozes extremas, como podemos observar no exemplo 200, retirado do *Quarteto n° 6*, de Villa-Lobos. No primeiro violino encontramos um percurso ascendente, enquanto no violoncelo o caminho é descendente, com uso de cromatismo. O ponto de chegada dessas linhas é o início da subseção b2.

¹¹⁶ Vídeo de *Quarteto n° 2* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HEzpdkfZgoo>

¹¹⁷ Alguns quartetos apresentam um número maior, caso do *Quarteto op. 131* de Beethoven com sete movimentos ou os quartetos 4 e 5 de Bartok, com cinco movimentos. Outros tem menos, como o *Quarteto n° 3* de Bartok e o *Quarteto n° 1* de Schoenberg com um único movimento. Entretanto, a tradição de quatro movimentos está sedimentada desde Haydn, um dos compositores que contribuiu para o surgimento e desenvolvimento do gênero.

Ex 200: Movimento contrário nas vozes extremas encontrado no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL (c. 57 e 58). No compasso 59 inicia-se uma nova subseção (b2).

Utilizei esse gesto¹¹⁸ em diversos momentos do *Quarteto n° 2*, conforme podemos observar no exemplo 201, sendo um importante elemento intertextual estilístico na estruturação do primeiro movimento.

Ex. 201: Gesto intertextual formado pelo movimento contrário entre vozes no primeiro movimento do *Quarteto n° 2*, de AS (c. 5 a 8).

O segundo movimento do *Quarteto n° 2*, estruturado como um *scherzo* com um plano formal ternário (ABA), apresenta vários elementos intertextuais com diferentes quartetos de Villa-Lobos. O primeiro elemento intertextual é a citação direta de fragmento temático, de apenas um compasso, extraído do primeiro movimento do *Quarteto n° 6*. Trata-se de uma intertextualidade definida como uma "entidade orgânica", segundo a classificação de Barbosa e Barrenechea (2003). O fragmento, no quarteto de Villa-Lobos, é apresentado pelo violoncelo e é o início de uma seção com textura polifônica imitativa, um fugato. No meu quarteto o fragmento é apresentado pelo primeiro violino e também corresponde ao motivo inicial de uma textura polifônica imitativa (ex. 202). Diferente de Villa-Lobos, em que a

¹¹⁸ Gesto musical compreendido como "modelagem energética de um processo através do tempo" (HATTEN, 2004, p. 95).

resposta em imitação ocorre a uma distância de cinco compassos, no *Quarteto n° 2* a distância da imitação é de um compasso (ex. 203).

74

p *pp dim.* *p* *pp dim.* *p* *pp dim.* *mf* *p*

Ex. 202: Motivo do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL utilizado no segundo movimento do *Quarteto n° 2* de AS (c. 75).

1

mf *pizz.* *mf* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf* *f* *f* *f* *f*

Ex. 203: Início do segundo movimento do *Quarteto n° 2* de AS, onde observamos o motivo extraído do *Quarteto de Cordas n° 6* de HVL e o uso da textura polifônica imitativa.

Na mesma seção, utilizei outra referência à Villa-Lobos, relacionada com as relações de independência e de interdependência entre as vozes. Em seu *Quarteto n° 14*, é comum encontrarmos uma escrita em camadas, em pares de instrumentos em relação de interdependência (ex. 204).

Ex. 204: Textura em camadas texturais com relações de interdependência entre o primeiro violino/violoncelo e entre o segundo violino/viola encontradas no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 14* de HVL (c. 3 e 4).

Dessa forma, utilizei a escrita textural em pares interdependentes, associada com a textura polifônica imitativa. O resultado é uma imitação com um nível de densidade maior, uma vez que o motivo é apresentado e imitado por dois instrumentos (ex. 205). Na classificação de Barbosa e Barrenechea (2003) seria uma intertextualidade de "estilo", associada a de "entidade orgânica", uma vez que nesse trecho existe também a citação direta do motivo de Villa-Lobos.

Ex. 205: Textura imitativa em camadas texturais com relações de interdependência entre os primeiro e segundo violinos e entre a viola e violoncelo no segundo movimento do *Quarteto n° 2* de AS (c. 111 a 114).

No terceiro movimento, de andamento lento e forma ternária (ABCA'), utilizei uma referência de timbre. O uso de surdina encontrado no quinto movimento do *Quarteto n° 1*, de Villa-Lobos (ex. 206), que traz o subtítulo de *Melancolia*, serviu como modelo de ambientação sonora, com seu caráter introspectivo e velado. Outro aspecto desse movimento que utilizei como referência relaciona-se com o uso do violoncelo como condutor melódico (ex. 207). Na definição de Barbosa e Barrenechea esse tipo de intertextualidade seria "idiomática".

Lento

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Ex. 206: Início do quinto movimento do *Quarteto de Cordas n° 1* de HVL, onde se observa o emprego da surdina e a melodia sendo apresentada pelo violoncelo.

1

♩ = 52

con sord.

con sord.

con sord.

con sord.

mf

mf

mf

mf

p

p

p

p

p

p

p

Ex. 207: Início do terceiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS onde se observam as referências ao emprego da surdina e da linha melódica apresentada pelo violoncelo.

No último movimento utilizei novamente a intertextualidade derivada do uso do movimento contrário entre as vozes, apresentada acima (ex. 200). Nesse movimento optei por restringir o uso da intertextualidade a esse momento, que tem a função de introduzir o material que tinha sido apresentado no primeiro movimento para finalizar o quarteto como pode ser visto no exemplo 208.

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

c. 108

30

102

ff

ff

ff

ff

$\text{♩} = 92$

109

fff

fff

fff

fff

Ex. 208: Gesto intertextual no quarto movimento do *Quarteto n° 2* de AS em movimento contrário entre as vozes culminando na reapresentação do material temático do primeiro movimento (c. 108).

Além dessas intertextualidades apresentadas, toda a composição foi estruturada a partir do uso de texturas diferenciadas, com o aumento e a diminuição da atividade textural, seja ela decorrente dos níveis de densidade-número ou de relações de interdependência e de independência entre as vozes, notadamente para se criar regiões mais densas ou rarefeitas, sendo também um importante recurso para a realização das transições entre as seções. O mesmo procedimento pode ser observado em Villa-Lobos, onde a diminuição da atividade textural está quase sempre associada a finais ou transições entre seções. Esse aspecto estaria relacionado com um "nível de fundo (ou de base)" (DUDEQUE, 2013, p. 44) de intertextualidade, em que as referências não são perceptíveis ao ouvinte, sendo utilizadas como elemento estruturador da nova obra.

3.4.2 – Considerações sobre a textura do *Quarteto n° 2*

3.4.2.1 – Primeiro movimento: semínima = 92

Plano formal: Quarteto n° 2 - AS - primeiro movimento									
partes/ seções	A	B	A'	B'	C	D	E	F	A'
limites (c.)	1 8	9 18	19 34	35 48	49 60	61 79	80 89	90 122	123 143

Tab. 19: Plano formal do primeiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

a) Tipos de texturas: polifonia, homofonia, acordal, polifonia imitativa.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

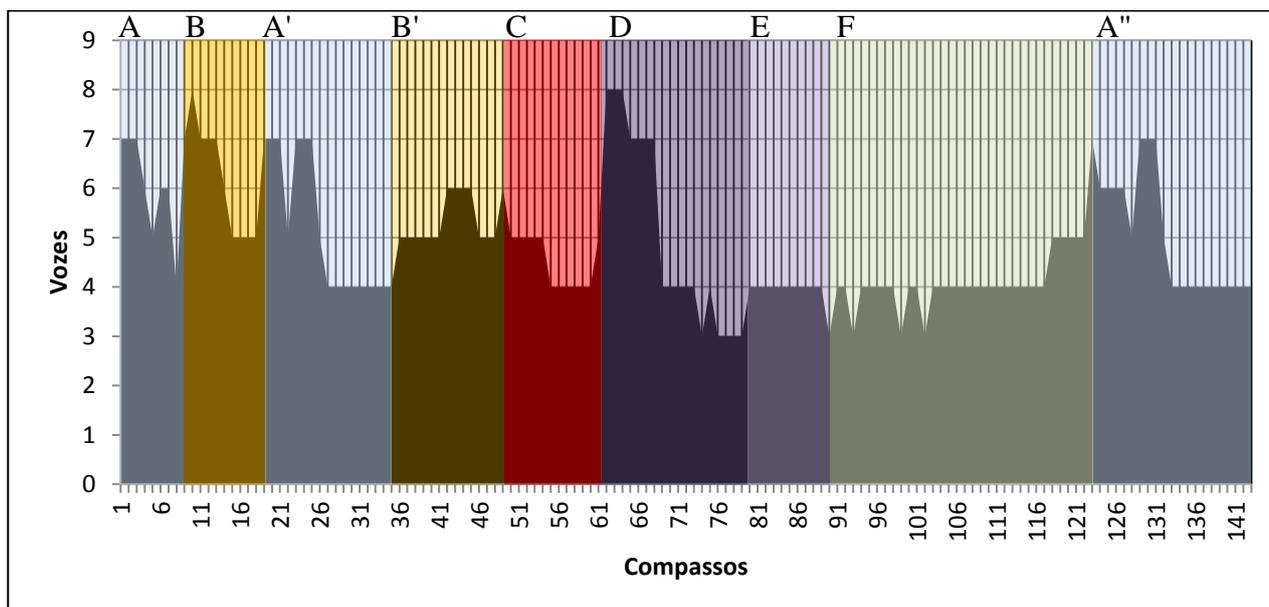


Fig. 31: Gráfico densidade-número do primeiro movimento do *Quarteto n° 2*, de AS.

A parte A inicia com sete vozes, com um contraste entre duas vozes em sons sustentados no primeiro violino, formando um pedal, e ataques em colcheias nos demais instrumentos (ex. 209). No compasso 4, tem início uma recessão textural e no compasso 8 encontramos apenas quatro vozes, delimitando essa parte (fig. 31).

Ex. 209: Início do primeiro movimento do *Quarteto n° 2*, de AS, onde podemos observar o contraste das vozes sustentadas pelo primeiro violino, formando um pedal, e os ataques dos demais instrumentos.

No compasso seguinte (c. 9) há um aumento para sete e em seguida para oito vozes, alcançando, assim, um dos momentos de maior densidade-número neste movimento (ex. 210).

Ex. 210: Um dos momentos de maior densidade-número (c. 10) do primeiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

Entre os compassos 14 e 18, há uma estabilização em cinco vozes. No compasso 19 há um aumento para sete vozes, marcando o início da parte A'.

Na parte B' há uma manutenção em cinco vozes com dois picos de seis vozes.

Na parte C ocorre uma recessão textural com uma diminuição de seis para cinco (c. 50) e quatro vozes (c. 55). O aumento para seis vozes no compasso 61 marca o início da parte D.

Na parte D encontramos o outro momento de maior densidade-número deste movimento, que ocorre nos compassos 62 e 63 (ex. 211).

Ex. 211: Momento de maior densidade-número em D, no primeiro movimento do *Quarteto nº 2* de AS (c. 62 e 63).

A parte E é totalmente estável em quatro vozes.

No início da parte F, há uma oscilação entre quatro e três vozes, estabilizando em quatro vozes a partir do compasso 103. O aumento para sete vozes marca o início da parte A'', com o retorno do material apresentado no início do movimento.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade compressão ocorre nos compassos 62 e 63, com oito vozes em trinta e três semitons, sendo, portanto, 8:33, como pode ser visto no exemplo 212. Esse momento coincide com um dos momentos de maior densidade-número, como visto no ex 211.

Ex. 212: Momento de maior densidade-compressão no primeiro movimento do *Quarteto nº 2* de AS.

O momento de menor densidade-compressão ocorre no compasso 9, com três vozes em cinquenta e sete semitons, sendo 3:57 (ex. 213) coincidindo com o início de B.

Na parte B ocorre uma textura acordal associada a um contraponto em quiálteras que se desloca entre o violoncelo, viola e segundo violino (ex. 215).

Ex. 215: Textura acordal assinalada em azul associada com contraponto que se desloca entre os instrumentos assinalados em amarelo na parte B do primeiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

Na maior parte de A' ocorre uma total relação de interdependência, caracterizando, dessa forma, uma textura acordal.

A parte B', em contraste, apresenta um maior número de vozes em relação de total independência, porém, com relação de complementaridade entre o segundo violino, a viola e o violoncelo (ex. 216). O primeiro violino apresenta inicialmente o tema característico de B. A textura nesse trecho é homofônica.

Ex. 216: Textura homofônica na parte B' do primeiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS com relações de complementaridade entre o segundo violino, viola e violoncelo, com tema no primeiro violino.

O final da parte B' e início da parte C (c. 47 a 49) é marcada por uma relação de total interdependência e por uma textura acordal.

A parte C apresenta uma textura em camadas formadas pelo primeiro violino e violoncelo e pelo segundo violino e viola, como podemos observar no exemplo 217.

The image shows a musical score for three staves: violin (top), viola (middle), and cello (bottom). The violin staff has a treble clef and a dynamic marking of *py*. The viola and cello staves have alto and bass clefs respectively. The score consists of four measures, each containing a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The viola and cello parts have a '6' written below them, indicating a sixteenth-note pattern. The background is divided into three horizontal bands: a light blue band for the violin staff, a light red band for the viola and cello staves, and a light blue band for the bottom of the page.

Ex. 217: Camadas texturais na parte C do primeiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

Encontramos da parte D dois tipos de textura: a acordal e a polifonia. A textura acordal ocorre no momento de total interdependência, entre os compassos 61 e 63, coincidindo com o início desta parte.

Na parte E encontramos o único momento de polifonia imitativa entre os compassos 81 e 84, que está associado à total independência das vozes (ex. 218).

The image shows a musical score for three staves: violin (top), viola (middle), and cello (bottom). The section is labeled 'E' and starts at measure 78. The violin staff has a treble clef. The viola and cello staves have alto and bass clefs respectively. The score consists of several measures, with a yellow highlight on measures 81-84. The viola and cello parts have a '3' written below them, indicating a triplet. The background is divided into three horizontal bands: a light blue band for the violin staff, a light red band for the viola and cello staves, and a light blue band for the bottom of the page.

Ex. 218: Relação de total independência em E, destacando a polifonia imitativa entre a viola e o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

Na parte F há um predomínio de relações de total independência. Entretanto, há uma escrita textural em camadas, como podemos observar no exemplo 219. O violoncelo apresenta uma linha melódica enquanto o primeiro violino faz um delicado comentário em harmônicos artificiais em glissando. O segundo violino e a viola apresenta uma camada em relação de complementaridade formada por uma alternância de graus conjuntos em polirritmia.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Esse movimento apresenta um único momento de textura polifônica imitativa. Ele ocorre na parte E (c. 81 a 84), entre a viola e o segundo violino, com a distância entre as entradas de oito semínimas, ou seja, dois compassos, como podemos ver no exemplo 216.

e) Textura e Forma

Os diversos tipos de textura, assim como os níveis de densidade-número associados às relações de independência e interdependência, contribuem para a definição da forma desse movimento, decorrente do próprio processo composicional em que esses fatores serviram como ponto de partida para sua estruturação.

3.4.2.2 – Segundo movimento: mínima pontuada = 72

Plano formal: Quarteto nº 2 - AS - segundo movimento					
partes/ seções	A		B	A	
	a	b		a	b
limites (c.)	1	26	62	94	119
	25	61	93	118	145

Tab. 20: Plano formal do segundo movimento do *Quarteto nº 2* de AS.

a) Tipos de textura: polifonia imitativa, polifonia, homofonia, acordal.

b) Aspecto Quantitativo

Encontramos no gráfico de densidade-número (Fig. 33) relações de simetria decorrentes da repetição da parte A e suas seções *a* e *b*.

- Densidade-número

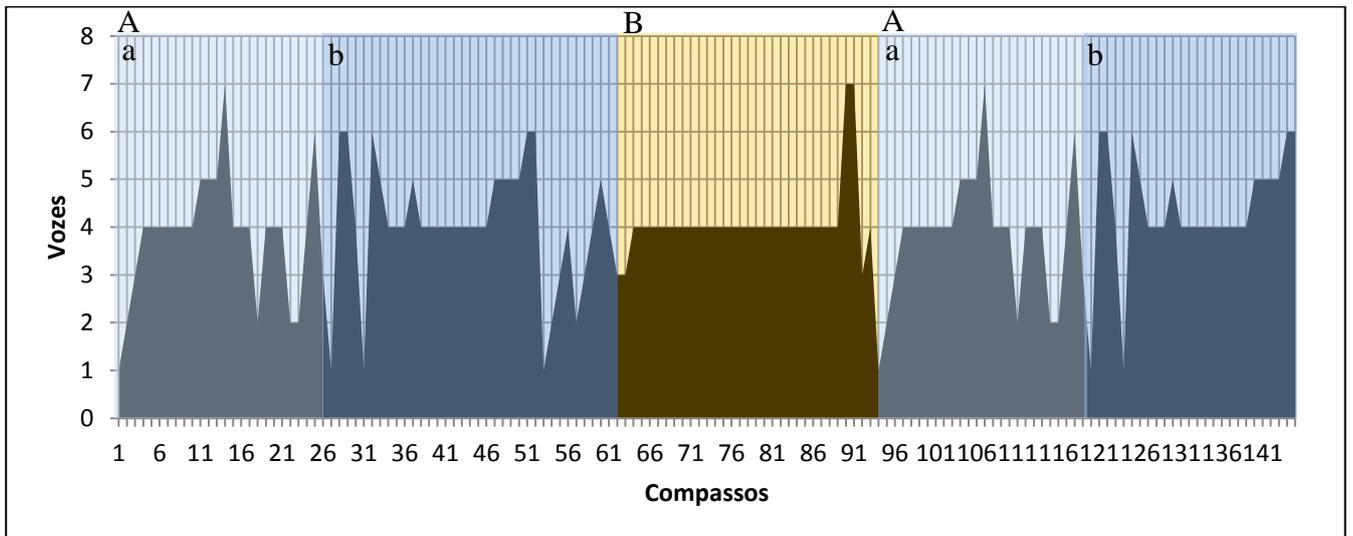


Fig. 33: Gráfico densidade-número do segundo movimento do *Quarteto nº 2*, de AS.

O movimento inicia com uma progressão textural, de uma para quatro vozes (fig. 33), característica de texturas imitativas como podemos observar no exemplo 221.

Ex. 221: Progressão textural em textura polifônica imitativa no início do segundo movimento do *Quarteto nº 2* de AS.

O momento de maior densidade-número da parte A ocorre no compasso 14, e sua repetição no compasso 107. Esse momento coincide com o ápice de um crescendo que inicia dois compassos antes (ex. 222).

12 c. 14
f 7 vozes
f
f
f

Ex. 222: Momento de maior densidade-número na parte A do segundo movimento do *Quarteto n° 2* de AS (c. 14).

A queda para duas vozes no compasso 18 sinaliza o início de outra textura imitativa, agora em pares de instrumentos¹¹⁹.

O aumento para seis vozes no compasso 25 delimita a seção *a* e a queda para três no compasso 26, e depois uma voz marca o início da seção *b* (ex. 223). Na seção *b*, há uma mudança no timbre, com mudança de pizzicato para arco.

12 19 transição arco p arco p 6 vozes
mf
ff
mf
p
ff
p
Seção b
I
26 f 1 voz f f mf arco mf f mf f
3 vozes
f mf f mf f mf f

Ex. 223: Momento de maior densidade-número na parte A do segundo movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

¹¹⁹ Ver comentário sobre o uso de camadas texturais em pares de instrumentos na página 197.

No final dessa seção ocorre um aumento na densidade de quatro para cinco vozes, associado a um crescendo na dinâmica e, nos compassos 51 e 52, para seis vozes. A queda para uma voz no compasso 53 dá início a uma transição para a parte B (ex 224).

The musical score for Ex. 224 is divided into two systems. The first system, starting at measure 46, shows a progression from 4 voices to 5 voices (marked *ff*) and finally to 6 voices. The second system, starting at measure 52, is labeled 'transição' and shows a single voice (marked *mf*) in the upper staves, while the lower staves continue with accompaniment.

Ex. 224: Mudanças na densidade-número no final da seção b do segundo movimento *Quarteto n° 2* de AS.

Há uma manutenção textural em quatro vozes por quase toda a parte B. Nos compassos 90 e 91 ocorre um outro momento de maior densidade-número do segundo movimento, com sete vozes, que coincide com uma cadência final da parte (ex. 225). Os compassos 92 e 93 são uma pequena transição para o retorno de A.

The musical score for Ex. 225 shows measures 86 to 93. Measures 86-89 are marked *pp*. Measures 90-91 are marked *p* and *mp*, with a 'transição pizz.' marking above. Measures 92-93 are marked *mp* and also have a 'pizz.' marking above. The score features complex textures with multiple voices and dynamic markings.

Ex. 225: Momento de maior densidade-número no final da parte B do segundo movimento *Quarteto n° 2* de AS.

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão se dá na parte B, compasso 76.2.1, com quatro vozes e seis semitons, sendo assim, 4:6. No compasso seguinte ocorre a mesma densidade, já que tematicamente trata-se uma sequência modificada do motivo apresentado anteriormente (ex. 226).

Ex. 226: Momento de maior densidade-compressão do segundo movimento *Quarteto n° 2* de AS (c. 76).

O momento de menor densidade-compressão ocorre na seção *b* da parte A, no compasso 41.1.1, quando temos quatro vozes e cinquenta e três semitons, sendo assim, 4:53. A mesma densidade-compressão se repete 43 e 45, como podemos observar no exemplo 227.

Ex. 227: Momento de menor densidade-compressão do segundo movimento *Quarteto n° 2* de AS (c. 41, 43, 45).

c) Aspecto Qualitativo: Relações de Independência e Interdependência

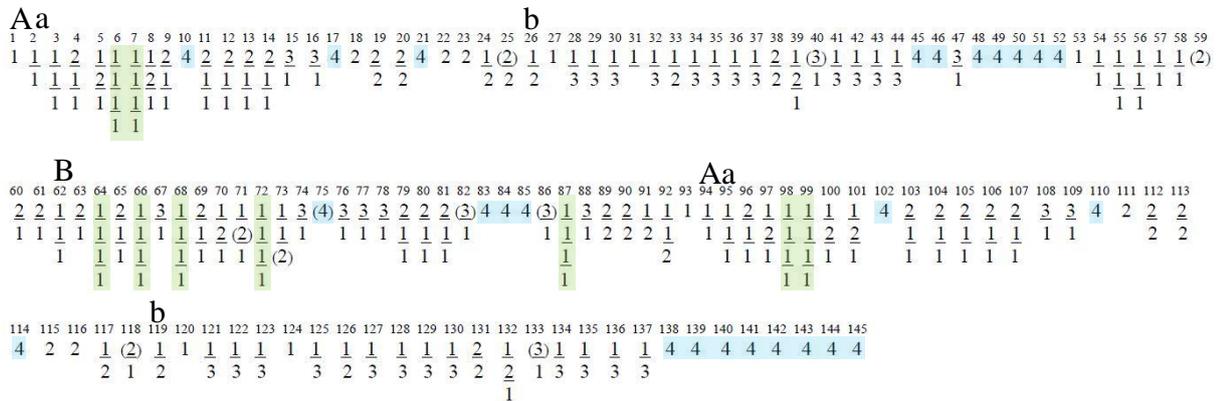


Fig 34: Gráfico das relações de independência e interdependência do segundo movimento do *Quarteto nº 2* de AS.

O movimento inicia com uma progressão textural, relacionada com as entradas dos instrumentos em imitação (fig. 34), atingindo um nível de total independência das vozes no compasso 6 (ex. 228).

A partitura musical mostra a progressão textural das quatro vozes. As vozes entram em imitação, atingindo um nível de independência no compasso 6, destacado em azul. A dinâmica varia de *mf* para *f*. O tempo é 3/4 compasso.

Ex. 228: Progressão textural até atingir um nível de independência entre as vozes no início do segundo movimento *Quarteto nº 2* de AS.

Na seção *a*, ocorrem momentos de total interdependência das vozes em três compassos, sendo que nos compassos 10 e 21, há um movimento contradirecional entre os violinos e a viola e o violoncelo (ex. 229) que formam duas camadas, recurso composicional também encontrado nos quartetos de Villa-Lobos¹²⁰.

¹²⁰ Ver exemplo 64, pág. 113.

c. 10

Ex. 229: Relação de interdependência associado ao movimento contradirecional das camadas formadas pelos violino e pela viola e violoncelo no compasso 10 do segundo movimento *Quarteto n° 2* de AS.

Na seção *b* não ocorrem momentos de total independência entre as vozes, sendo a textura predominante a homofonia, porém há um grande número de compassos em relação de interdependência, entre os compassos 45 e 52, no momento cadencial que antecede o início da transição. Nesse momento a textura é acordal e justamente na mudança para a textura polifônica imitativa tem início a transição. Na repetição da parte A, o movimento termina nesse ponto. Observamos também a existência do movimento contradirecional entre os violinos e violoncelos e o fluxo em cordas duplas na viola (ex. 230).

Ex. 230: Mudança de textura acordal para polifonia imitativa marcando o início da transição no segundo movimento *Quarteto n° 2* de AS.

Na parte B os momentos de total interdependência ocorrem em momentos cadenciais. Já os momentos de total independência derivam do fluxo textural, onde a homofonia é caracterizada pela ampla melodia no violoncelo, com acompanhamento estruturado em relações de complementaridade, como pode ser observado no exemplo 231.

Ex. 231: Início da parte B do segundo movimento *Quarteto n° 2* de AS com textura homofônica com relações de complementaridade no acompanhamento.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

O uso da polifonia imitativa nesse movimento é marcante, principalmente na parte A, em que a apresentação temática se dá por meio de imitações em *stretto* que ocorrem em entradas sucessivas no segundo violino, viola e violoncelo, após a apresentação do motivo inicial no primeiro violino. O ritmo textural dado pela medida das distância das entradas imitativas é de três semínimas, ou seja, um compasso (ex. 232).

Ex. 232: Início do segundo movimento *Quarteto n° 2* de AS com textura polifônica imitativa, com distância entre as entradas de um compasso.

No compasso 18 ocorre outra imitação, dessa vez formada pelos pares de instrumentos primeiro e segundo violinos e viola/violoncelo, como visto no exemplo 205. A distância entre as entradas é de três semínimas.

Na transição entre a seção *b* da parte A e a parte B ocorre nova textura polifônica imitativa em que é utilizado o início do tema inicial, como pode ser visto no exemplo 228.

No final da parte B (c. 92 e 93) ocorrem imitações entre o primeiro e o segundo violino, como uma espécie de antecipação da parte A. As imitações apresentam uma variante rítmica e há uma intensificação no ritmo textural, com a distância entre o modelo, no primeiro violino, e a primeira imitação, no segundo violino, sendo de duas semínimas e a distância entre a primeira imitação e a segunda imitação de apenas uma semínima (ex. 233).

Ex. 233: Adensamento textural provocado pela intensificação do ritmo textural no final da parte B do segundo movimento do *Quarteto n° 2* de AS (c. 92 e 93)

e) Textura e Forma

A forma desse movimento foi estruturada como um scherzo, de recorte ternário ABA, onde a parte B apresenta um andamento mais lento. Procurei criar um contraste maior ainda pelo uso de texturas diferentes no início de cada parte (A - polifonia imitativa, B - homofonia) aliado ao uso do timbre diferenciado em cada parte (A - pizzicato e B - arco).

Os gráficos de densidade-número e das relações de independência e de interdependência demonstram claramente o recorte formal, graças às simetrias e mudanças observadas em cada um deles.

3.4.2.3 – Terceiro movimento: semínima = 52

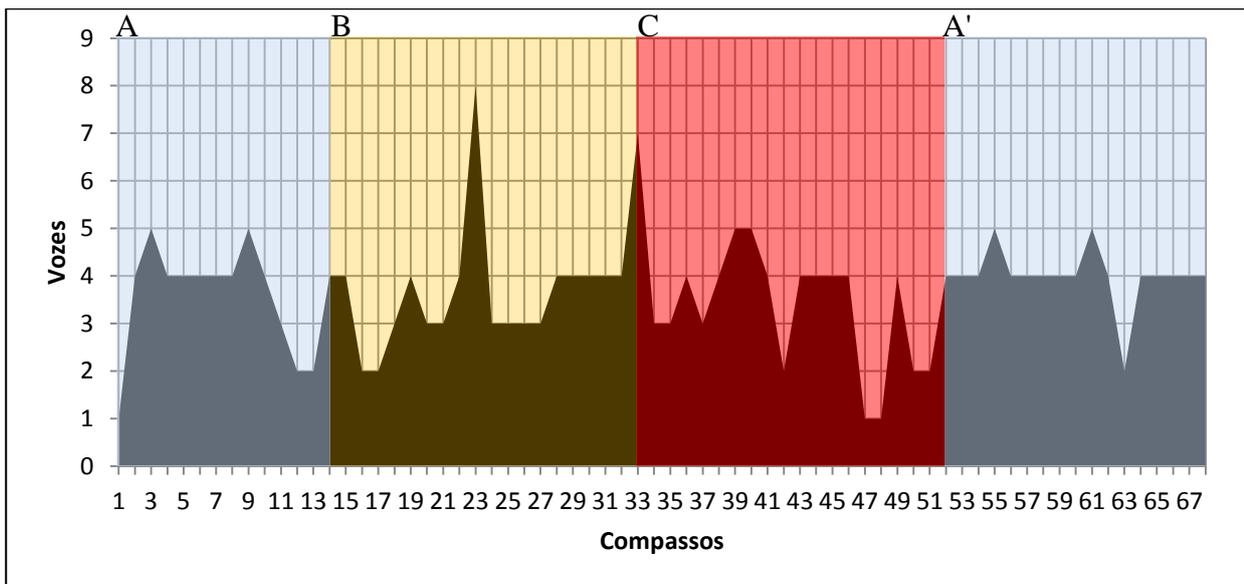
Plano formal: Quarteto n° 2 - AS - terceiro movimento				
partes/ seções	A	B	C	A'
limites (c.)	1 13	14 32	33 51	52 68

Tab. 21: Plano formal do terceiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

a) Tipos de texturas: polifonia, homofonia, monofonia e polifonia imitativa.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

Fig. 35: Gráfico densidade-número do terceiro movimento do *Quarteto n° 2*, de AS.

Uma grande parte desse movimento é formado por densidades-número menores do que quatro vozes (fig. 35). Isso se deve ao caráter introspectivo e velado desse movimento, acentuado pelo uso da surdina.

São dois momentos em que há apenas uma voz nesse movimento, que caracteriza uma textura monofônica. O primeiro corresponde ao compasso inicial, em que o violoncelo expõe o motivo inicial temático da parte A (ex 234). O segundo ocorre na parte C, com a viola realizando uma imitação modificada de motivo apresentado pelo violoncelo (c. 47 e 48), como podemos observar no exemplo 235.

Ex. 234: Início do terceiro movimento do *Quarteto n.º 2* de AS, com densidade-número correspondente a uma voz (c. 1).

Ex. 235: Momento de menor densidade-número do terceiro movimento do *Quarteto n.º 2* de AS, com densidade-número correspondente a uma voz (c. 47 e 48).

Há um único momento com densidade-número correspondente a oito vozes no movimento. Ele ocorre no meio da parte B (c. 23) e é um ponto cadencial, mais evidenciado ainda pela fermata sobre a mínima. O outro ponto cadencial dessa parte (c. 33) segue essa mesma estrutura, só que ao invés de oito vozes, são sete (ex. 236). Assim, no gráfico (fig 39) os dois picos mais proeminentes correspondem a pontos cadenciais.

65 *f* *p* *ppp*

rit. c. 67

f *p* *ppp*

f *p* *ppp*

f *p* *ppp*

Ex. 239: Relação de independência nas quatro vozes no final do terceiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS (c. 67).

Assim como as relações de independência, ocorrem apenas 4 compassos de relações de total interdependência nas quatro vozes, sendo três na parte B. O primeiro ocorre no começo da parte B (c. 15) como pode ser visto no exemplo 240.

11 **P** Parte B c. 15

pp *ppp*

pp *ppp*

pp *pizz.* *pp*

Ex. 240: Relação de interdependência nas quatro vozes no início da parte B do terceiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS (c. 15).

Os outros dois momentos de total interdependência da parte B coincidem com os momentos de maior densidade-número e podem ser vistos no exemplo 236 (c. 23 e 33).

Na parte C, compasso 40 encontramos outro momento de interdependência entre as vozes (ex 241).

Parte C

34 **R**

c. 40

Ex. 241: Relação de interdependência nas quatro vozes na parte B do terceiro movimento do *Quarteto n.º 2* de AS (c. 40).

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

O primeiro trecho de textura polifônica imitativa ocorre no final da parte A. O motivo é apresentado pelo violoncelo (c. 10) sendo imitado pelo segundo violino (c. 11) e pelo primeiro (c. 12), sempre com distância de duas semínimas entre as entradas dos instrumentos (ex 242).

10 **A**

Ex. 242: Ritmo textural de duas semínimas nas imitações no final da parte A do terceiro movimento do *Quarteto n.º 2* de AS (c. 10 a 12).

Na parte C, entre os compassos 45 e 52, encontramos uma textura imitativa, com o modelo sendo apresentado pelo violoncelo (c. 45 e 46), sendo imitado pela viola (c. 47 e 48), pelo segundo violino (c. 49 e 50) e pelo primeiro violino (c. 51 e 52) que apresenta uma mutação do motivo inicial provocado pela dilatação das notas ré e mi (ex. 243). A entrada das imitações se dá a uma distância de quatro semínimas, ou seja, dois compassos.

Ex. 243: Ritmo textural de quatro semínimas nas imitações da parte C do terceiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS (c. 45 a 52).

No final desse movimento a textura imitativa tem a função de dissolução. Ocorre nos compassos 62 e 63, entre o violoncelo e a viola e no compasso 67 entre o segundo violino e violoncelo, com distância de duas semínimas (ex. 244).

Ex. 244: Textura polifônica imitativa no final do terceiro movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

e) Textura e Forma

A forma desse movimento é ABCA' onde há um predomínio da textura homofônica, com o material temático sendo apresentado pelos diversos instrumentos. Nos finais das partes optei pelo uso da textura imitativa, seja para antecipar o motivo da parte seguinte, como pode ser visto no exemplo 231, seja como dissolução. Na parte C, há uma sobreposição da textura imitativa com a textura monofônica, na medida em que a viola, nos compassos 47 e 48, tanto reproduz de forma modificada o motivo apresentado pelo violoncelo, quanto está desacompanhada (ver ex. 243).

3.4.2.4 – Quarto movimento: semínima = 120

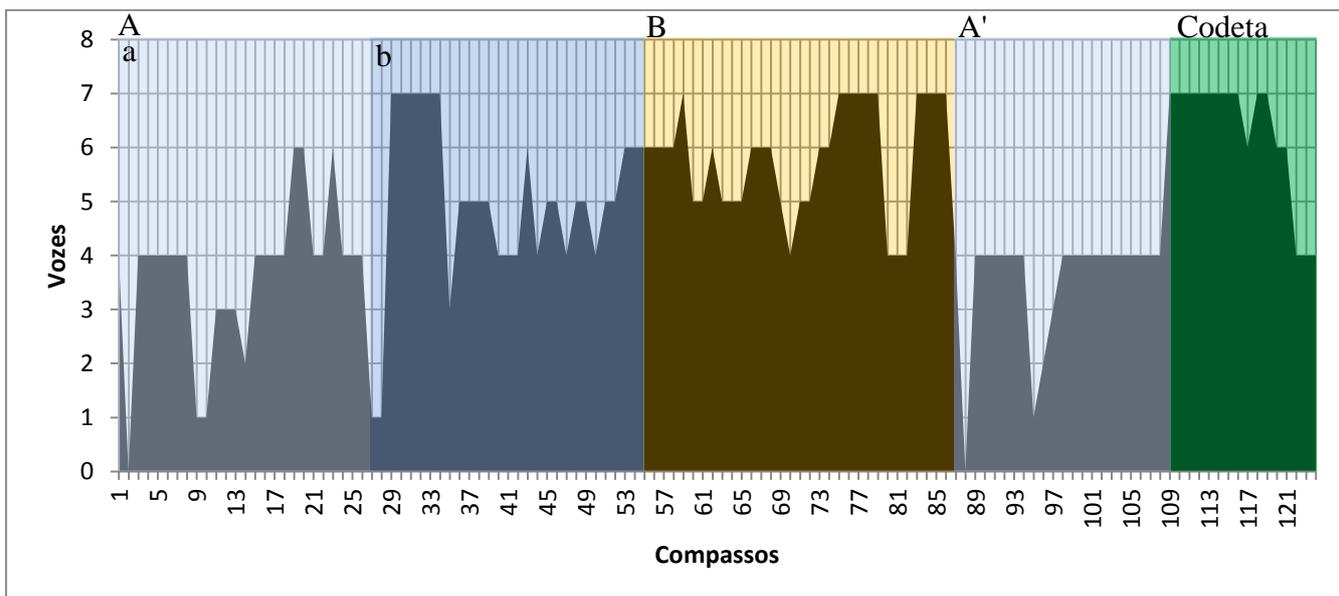
Plano formal: Quarteto n° 2 - AS - quarto movimento					
partes/ seções	A		B	A'	codeta
	a	b			
limites (c.)	1	27	55	87	109
	26	54	86	108	124

Tab. 22: Plano formal do quarto movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

a) Tipos de texturas: monofonia, homofonia, polifonia, polifonia imitativa.

b) Aspecto Quantitativo

- Densidade-número

Fig. 37: Gráfico densidade-número do quarto movimento do *Quarteto n° 2*, de AS.

Nesse movimento, em contraste com o movimento anterior, são poucos momentos que a densidade-número está abaixo de quatro vozes (fig. 37). Há, entretanto, dois momentos de densidade-número igual a zero (ex. 245), correspondentes à pausa geral encontrada nos compassos 2 e 88¹²². Essa pausa tem um caráter expressivo, após o ataque em fortíssímo do compasso anterior, aliado à textura monofônica.

♩ = 120

1

senza sord.
fff

senza sord.
fff

senza sord.
fff

senza sord.
fff

Ex. 245: Textura monofônica no início do quarto movimento do *Quarteto n° 2* de AS. Observa-se no compasso 2 a densidade-número igual a zero, decorrente da pausa geral.

O início da seção *b* é marcado por um contraste acarretado por um aumento da densidade-número de uma para sete vozes (c. 27 e seguintes), como podemos observar no ex. 246.

27

p 1 voz

7 vozes

fp *f*

fp *f*

fp *f*

ff

Ex. 246: Contraste provocado pelo aumento de uma para sete vozes na seção *b* do quarto movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

Na parte B encontramos apenas dois níveis de densidade-número sendo igual a quatro vozes (c. 70 e do 79 ao 81). No restante da parte há patamares de cinco a sete vozes, o que

¹²² Lembramos que a janela de observação que utilizamos corresponde a 1 compasso. Se a janela fosse referente à metade do compasso, encontraríamos nessas mesmas seções outros momentos de densidade-número igual a zero, como nos compassos 4, 7 e 8.

torna essa parte mais densa do movimento. No final dessa parte, a queda de sete para quatro vozes e, depois para zero, marca o início de A', com a retomada do material apresentado anteriormente (ex. 247).

Final de B

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Final de B' and starts at measure 82. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The music includes a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of chords. A dynamic marking of *fff* is present, along with the instruction '7 vozes'. The bottom staff is labeled 'parte A'' and starts at measure 86. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The music includes a series of chords with a dynamic marking of *fff* and the instruction '4 vozes'. Both staves include various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

parte A'

Z 4 vozes

Ex. 247: Final de B e início de A' com diferentes níveis de densidade-número no quarto movimento do *Quarteto n° 2* de AS.

A parte A' apresenta uma única seção, que leva diretamente à codeta, cuja característica é retomar o material do início do primeiro movimento, que, por sua vez, apresenta uma densidade-número inicial de sete vozes (c. 109).

- Densidade-compressão

O momento de maior densidade-compressão ocorre no compasso 58, com seis vozes em 23 semitons, sendo assim 6:23, (ex. 248). Esse momento coincide com a parte que apresenta maior densidade-número, parte B.

O início desse movimento é marcado por relações de total interdependência entre as vozes (fig. 38), caracterizando a textura monofônica desse trecho (c. 1 a 8), como pode ser visto no exemplo 245.

Em apenas dois compassos ocorrem relações de total independência das vozes (ex. 250). Elas estão localizadas na seção *a* (c. 19 e 23).

Ex. 250: Relações de independência na seção *a* do quarto movimento do *Quarteto n.º 2* de AS (c. 19 e 23).

Na seção *b* as relações de interdependência estão associadas a momentos cadenciais (c. 42 e 43), que podemos observar no exemplo 251, à interpolação de material temático monofônico (c. 44, 47 e 50) e à transição entre as partes A e B (ex. 252).

Ex. 251: Relações de interdependência na seção *b* do quarto movimento do *Quarteto n.º 2* de AS (c. 42 e 43).

Ex. 253: Relações de independência na parte B do quarto movimento do *Quarteto n° 2* de AS onde podem ser observadas as diferentes camadas texturais.

Em A' voltam as relações de total interdependência, caracterizando o uso da textura monofônica dessa parte.

d) Ritmo Textural em texturas imitativas

Nesse movimento há um único trecho em textura imitativa que se encontra na parte B, entre o primeiro e o segundo violinos. O primeiro violino apresenta o tema no compasso 61.4.2 e o segundo violino entra em cânone no compasso 62.4.2. A distância das entradas é de cinco semínimas, ou seja, de um compasso (ex. 253).

e) Textura e Forma

A forma desse movimento apresenta três partes ABA', com uma codeta que retoma o material do início do primeiro movimento, dando ao quarteto um caráter cíclico.

A principal textura por mim utilizada foi a monofonia, para criar um contraste e dramaticidade na estrutura geral do quarteto, uma vez que nos outros movimentos a polifonia e a homofonia estiverem mais presentes.

A parte B, por sua vez, traz a textura polifônica intensificada pelas diferentes camadas sobrepostas, aliada a um maior nível de densidade, seja ela relacionada com o número de vozes como pela densidade-compressão.

3.4.3 - Considerações Finais

A composição de duas peças para quarteto de cordas a partir da pesquisa que realizei mostrou-se um desafio, na medida em que inúmeras referências foram exploradas.

Em *Elegia*, as referências foram principalmente relacionadas com a tradição estabelecida pelos clássicos vienenses, em especial ao *Quarteto de Cordas op. 131*, de Beethoven, ao universo abstrato do sistema dodecafônico, utilizado de forma expressiva, e à Segunda Escola de Viena; e com Villa-Lobos, na exploração consciente dos aspectos relacionados com a textura e forma, visíveis em seus quartetos e que serviram para a estruturação da peça como um todo. Uma outra referência nessa peça está o uso de material proveniente de *Móbile*, que compus há quatorze anos.

Já no *Quarteto n° 2*, as referências intertextuais se deram exclusivamente com os quartetos de cordas de Villa-Lobos. A experiência do uso da textura como elemento organizador do material temático, a partir do estudo e incorporação de procedimentos composicionais de Villa-Lobos, contribuiu não só para a composição específica do *Quarteto n° 2*, mas também abriu novas possibilidades para futuras composições.

CONCLUSÃO

A pesquisa sobre o gênero quarteto de cordas mostrou-se reveladora em diversos sentidos. Ao partir do estudo da obra para quarteto de cordas de Villa-Lobos, no intuito de compreendermos seus processos composicionais relacionados à textura musical, sentimos inicialmente a necessidade de empreender uma busca pelas origens e desenvolvimento do gênero até alcançar o período referente à vida do Maestro .

Tal processo de descoberta, revelou-nos um imenso repertório que, caminhando das primeiras experiências na escrita para a formação, do Classicismo até as instigantes obras do século XX, demonstrou uma sedimentação da tradição, por um lado, e, por outro lado, o desejo de novas formas de organização sonora, de novos timbres e recursos composicionais.

No Brasil, encontramos as primeiras obras para a formação na segunda metade do século XIX, com os trabalhos pioneiros de Alberto Nepomuceno e de Carlos Gomes. Compreendemos que, aos poucos, muito provavelmente com o surgimento de grupos instrumentais fixos, o número de obras foi crescendo e, durante a vida de Villa-Lobos, vemos diversos compositores dedicando-se ao gênero. Ainda é escassa a bibliografia sobre quartetos de cordas no Brasil, sendo esse, um campo fértil para futuras investigações, seja na área da musicologia histórica, seja na área analítica. A própria obra para quarteto de cordas de Villa-Lobos é gigante, mesmo comparada a autores como Beethoven. No século XX, encontramos em Shostakovich e Darius Milhaud compositores que muito se dedicaram ao gênero.

Como vimos no capítulo 2, Villa-Lobos escreve quartetos durante quarenta e dois anos de sua vida criativa, deixando um total de dezessete obras. A escolha de obras de épocas diferentes para a realização das análises texturais mostrou-se produtiva, pois conseguimos verificar a existência de procedimentos composicionais comuns existentes tanto no seu primeiro quarteto, do começo de sua trajetória, quanto nos demais aqui estudados. Verificamos também, um adensamento em sua escrita para quarteto, pelo emprego cada vez maior de texturas diversificadas associadas a recortes formais mais complexos.

A opção por realizar a análise textural utilizando as ferramentas de Berry (1987) possibilitou-nos proceder uma análise comparativa, entre os diversos movimentos dos quartetos de Villa-Lobos, na medida em que os gráficos de densidade-número e das relações de independência e de interdependência permitiram a verificação dos fluxos texturais relacionados aos aspectos quantitativo e qualitativo. Ao relacionar com a forma, verificamos que quase sempre eventos relacionados com esses parâmetros marcavam importantes momentos na estruturação geral dos movimentos. Assim, a relação entre textura e forma

tornou-se evidente, tanto no estabelecimento de seções e partes, como em passagens de transição entre as seções. O aumento súbito do número de vozes, ou a existência de patamares de níveis de total independência entre as vozes, por exemplo, foram fatores que ajudaram a estabelecer essas divisões formais, além do simples reconhecimento de materiais temáticos.

Na definição dos tipos de texturas, percebemos que, para além do que Berry propôs como diferença entre polifonia e homofonia e suas relações com a independência e interdependência das vozes, respectivamente, é possível encontrarmos trechos em que as vozes são totalmente independentes ritmicamente e que, a princípio, deveriam ser classificadas como polifonia, mas que mantêm relações de complementaridade, formando muitas vezes camadas texturais, com funções de acompanhamento de uma linha melódica apresentada por um instrumento específico, o que caracteriza uma textura homofônica. Assim, além de uma observação numérica do gráfico, torna-se necessário uma análise em conjunto com a partitura, motivo pelo qual optei por incluir os exemplos musicais extraídos dos quartetos no corpo do texto. O reconhecimento dessas camadas, assim como de outros aspectos relacionados à textura, foram indicadas nos exemplos musicais através do uso de cores diferenciadas.

Ao realizar a análise comparativa dos quartetos de Villa-Lobos, expressos na tabela do final do capítulo 2, pudemos perceber que há uma grande diversidade no uso de tipos de texturas, mas mesmo assim, é possível identificar sua predileção por determinadas texturas e procedimentos composicionais.

Sem dúvida, a textura polifônica e homofônica são as mais usadas, entretanto o uso de texturas polifônicas imitativas só não está presente em três movimentos na série aqui estudada. No primeiro quarteto, que tem a característica pouco comum de ser estruturado em seis movimentos, ocorrem imitações, ocasionalmente em alguns movimentos, mas, no último, como uma grande apoteose, ele está totalmente organizado em textura imitativa, característica da forma da fuga. A distância entre as entradas das imitações, ou seja, o ritmo textural em texturas imitativas, é variada, muitas vezes é de apenas um compasso, mas pode chegar a oito compassos, como na fuga do último movimento do *Quarteto n° 1*. A textura acordal ocorre poucas vezes, restrito a pequenos trechos, mas no último movimento do *Quarteto n° 14* torna-se o principal elemento estruturador do tema principal do rondó.

Toda a pesquisa realizada, tanto no que se refere aos aspectos históricos e estilísticos quanto na discussão sobre a textura na obra para quarteto de cordas de Villa-Lobos, serviu como indutor e catalisador nas minhas composições desenvolvidas durante o doutorado.

Diante de tantas informações, tive que realizar escolhas para empreender as duas composições para quarteto que realizei.

Em *Elegia* foi fundamental o estudo dos aspectos históricos relacionados com a tradição. A forma da Fuga na primeira parte, a sonoridade expressiva relacionada com Beethoven e a manipulação das alturas por meio do uso de uma série dodecafônica foram unidas em uma peça de caráter introspectivo, reflexivo, de câmara. Uma homenagem a três mestres: Villa-Lobos, Beethoven e Schoenberg. Nessa mesma peça criei um desafio composicional a mim mesmo relacionado com a forma e ao meu processo composicional de maneira geral. Sempre escrevo linearmente, do começo para o fim das obras, relacionando eventos que já ocorreram no começo das peças em seções posteriores, como forma de um resgate de memória. Nessa peça decidi utilizar o trecho final do segundo movimento de *Móbile*, para quarteto de cordas, como final de *Elegia*. Assim tinha um ponto de chegada formal como ponto de partida composicional, o que se tornou um desafio, mas que me trouxe muita satisfação com o resultado final.

Já a composição do *Quarteto n° 2* foi realizada a partir do estudo dos quartetos de Villa-Lobos. Ao realizar as análises dos quartetos do ponto de vista textural, percebi aspectos da escrita de Villa-Lobos que não estavam relacionados com a estruturação temática ou harmônica. Havia um "nível de fundo" (DUDEQUE, 2013, p. 44) que me permitiu estruturar minha obra, sem precisar fazer, necessariamente, citações. Esse aspecto estilístico da escrita de Villa-Lobos que se apresenta na forma de escolha por determinadas texturas, pelo uso de níveis de densidades diferentes para a mudança de seções, da criação de camadas texturais que estabelecem relações de complementaridade tornou-se minha ferramenta para a concepção da nova obra. É importante ressaltar o aspecto relacionado com a escrita textural em nível consciente, pois comumente as relações texturais são consequência de uma estruturação temática, intervalar, rítmica ou harmônica e não o contrário. No processo de composição do *Quarteto n° 2* as relações de densidade-número e de independência e de interdependência foram essenciais para a delimitação das seções e para o próprio desenvolvimento das ideias.

Isso não significa que não utilizei uma citação direta de Villa-Lobos em meu quarteto. No início do segundo movimento utilizei um pequeno fragmento extraído de seu *Quarteto n° 6* como motivo inicial de uma textura polifônica imitativa. Dessa forma, o estudo do uso da intertextualidade serviu como orientação na aplicação desse material, oriundo de Villa-Lobos ou da tradição histórica, conforme foi visto no capítulo 3.

Nesse mesmo capítulo fiz uma pequena descrição de minha produção para quarteto de cordas até o momento. Foram ao todo sete composições de épocas e características distintas. É importante para o compositor esse olhar para si. Passado tanto tempo da composição de algumas peças, pude perceber o quanto mudei e o quanto permaneci. A realização de um concerto com todas as minhas obras para quarteto de cordas em 2017 proporcionou uma (re)visão de minha própria trajetória como compositor.

Por fim, a pesquisa mostrou-nos novas possibilidades de desdobramentos, tanto no campo musicológico, como no composicional. Há uma grande necessidade de realização de estudos históricos e estilísticos sobre o gênero quarteto de cordas no Brasil, além da realização de edições críticas das partituras dos diversos autores nacionais que se dedicaram a escrever para a formação, não só no período compreendido nessa pesquisa, mas também incorporando a produção mais recente, a partir da década de 1960.

Em relação à obra de Villa-Lobos, devido à sua dimensão e qualidade, estudos sistemáticos de seus aspectos texturais, ou mesmo relacionados com outros campos analíticos, são importantes para aprofundar o conhecimento de seus processos composicionais, que podem servir como ferramentas no ensino de composição ou mesmo como estímulo à composição de novas obras.

O trabalho de imersão em um único gênero musical de diferentes autores pode trazer contribuições fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa em composição. O uso de técnicas instrumentais, de novas paletas de sonoridades, de procedimentos relacionados com aspectos estruturais, fazem parte dessa fonte que se encontra na absorção do fazer musical encontrados nessas obras e autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Joel Miranda Bravo de. Choros nº 4 e nº 7 de Villa-Lobos: dois procedimentos envolvendo o uso de eixo de simetria como fator estrutural. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012, pp. 275-288.
- ALVES, J. Orlando. *Invariâncias e disposições texturais: do planejamento composicional à reflexão sobre o processo criativo*. Tese (doutorado em Composição). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Instituto de Artes, 2005.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lucia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.8, pp. 125-136, 2003.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *String Quartet nº 14*, editado por Wilhelm Altmann. London: Ernst Eulenburg Ltd. Partitura.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover Editions, 1987.
- BORGES, Milena Maueski Leite Camargo. *Aspectos interpretativos em quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Aveiro: Dissertação de Mestrado – Universidade de Aveiro, 2011.
- BURGHAEUSER, Jarmil, *Dvorak and the string quartet*, encarte de álbum com a obra completa para quarteto de cordas. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1977.
- CABRAL, Thiago. Forma e densidade na "Sinfonia em quadrinhos" de Hermeto Paschoal. In: *Anais do XXV Congresso da ANPPOM*. Vitória: UFES, 2015.
- CODEÇO, André. Movimento de derivação gestual textural no I movimento de Códex Traoano. In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. Vitória: UFES, 2015.
- DUDEQUE, Norton. *Pacific 231* de Honegger e a *Tocata Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, pp. 39-56, 2013.
- ESTRELLA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC Museu Villa-Lobos, 1970.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.
- GENTIL-NUNES, Pauxy e CARVALHO, Alexandre. Desnsidade e linearidade na configuração de texturas musicais. In: *Anais do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. Parsemas e o método de Fux. In: *Revista Pesquisa e Música*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2006, pp. 38-47.
- _____. *Análise Particional: uma mediação entre composição musical e a Teoria das Partições*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Composição), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2009.

_____. Particionamento linear: organização e tipologia das estruturas melódicas. In: *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: UFPB, 2012.

_____. Particionamento rítmico e domínios harmônicos em *Le Marteau sans maître - avant "l'artisanat furieux"*. In: *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*. Natal: UFRN, 2013

GENTIL-NUNES, Pauxy e MOREIRA, Daniel. Contornos musicais e os operadores particionais: uma ferramenta computacional para o planejamento textural. In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2014.

GLOAG, Kenneth. The string quartet in the twentieth century. In: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GNATTALI, Radamés. *Catálogo digital*, coord. Roberto Gnattali. Rio de Janeiro: Midiarte. CDROM.

GOMES, Quarteto Carlos. *Alberto Nepomuceno*. São Paulo: Selo Sesc, 2016. Encarte do Cd.

GUARNIERI, Quarteto Camargo. *Integral dos quartetos de cordas de Camargo Guarnieri*. Rio de Janeiro: Selo ABM Digital, 2014. Encarte do Cd.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPQ; João Pessoa: UFPB, 2011.

HORTA, Luís Paulo. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento: Livroarte Editora, 1986.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Indiana: Indiana University Press, 2004.

HEFLING. The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century. In: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

JONES, David Wyn. The origins of the quartet. In: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____. Beethoven and the Viennese legacy. In: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KIMIZUKA, Yuri. Desmontando a "Caixinha de música quebrada" de Villa-Lobos. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012, p. 262-274.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*, tradução: Hélio Ziskind. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

LEVY, Janet M. Texture as a sign in Classic and Early Romantic Music. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol 35, nº 3. University of California Press, pp. 482-531, 1982.

LIMA, Flávio Fernandes de; PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM, (21), 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da Anppom*. Uberlândia: edição digital, 2011, p. 99-105.

LOVELOCK, William. *História concisa da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LUCAS, Marcos. *Textura na música do século XX*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

MACEDO Ribeiro, Roberto. *A escrita polifônica nos quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos: um estudo do 1º, 2º e 17º quartetos*. Dissertação (Mestrado em Composição). Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira: 1994.

_____. *Villa-Lobos o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2005.

MIGNONE, Francisco, *Catálogo de obras*, org. Flávio Silva. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. Diatonismo, pentatonismo, octatonismo e suas interações no Choros nº 10 de Heitor Villa-Lobos: em busca de uma percepção idiossincrática de modernidade musical. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012, pp. 289-304 .

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CRV, 2013.

PITOMBEIRA, Liduino. Modelagem sistêmica como ferramenta pré-composicional. In: *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas: Unicamp, 2017.

REIS, Francine Alves dos. Heitor Villa-Lobos - Guia Prático para piano nº 1: considerações para uma abordagem pedagógica. In: *Anais do II Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades*, 2016, pp. 46 - 55.

ROCHA, Anderson. *Os três quartetos de cordas de Alberto Nepomuceno*. São Paulo: Revista Música, v.9 e 10, 1998-1999, pp. 153-163.

SALLES, Paulo de Tarso. *Organização harmônica no movimento final do Quarteto de Cordas nº 15 de Villa-Lobos*. Salvador: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), 2008, pp. 98 – 103.

_____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

_____. *Quarteto de Cordas nº 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel*. Goiânia: Revista Música Hodie – V.12, nº 1, 2012a, pp. 25-43.

_____. *Haydn, segundo Villa-Lobos: uma análise do 1º movimento do Quarteto de Cordas nº 7 de Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Per Musi nº 25, 2012b, pp. 27-38.

_____. Villa-Lobos: desafiando a teoria e análise. In: *Anais do IV Encontro de musicologia de Ribeirão Preto: Intersecções da teoria e análise*, 2012c, pp. 81 - 95.

SANTOS, Jorge. *A textura musical na obra de Pierre Boulez*. Dissertação (Mestrado em Composição). Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2014.

SCHUBERT, Alexandre de Paula. *Aura: uma análise textural*. Dissertação (Mestrado em Composição). Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1999.

_____. Textura nos quartetos de cordas de Villa-Lobos: estudos preliminares. In: *Anais do II Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades*, 2016, pp. 34 - 45.

SCHNEIDER, Marcel. *Schubert*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

SENNA, Caio. *Textura musical: forma e metáfora*. Tese (Doutorado em Composição). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2007.

SMACZNY, Jan. Nineteenth-century national tradition and the string quartet. In: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SEIXAS, Guilherme Bernstein. *Procedimentos composicionais nos Choros orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Composição). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2007.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Hibridismo, consistência e processos de significação na música modernista de Villa-Lobos*. Salvador: Periódico do PPGMUS da UFBA: Ictus vol. 11 - 2, 2010.

STEIN, Leon. *Structure & style*. Miami: Summy-Birchard Inc, 1979.

STOWELL, Robin. Traditional and progressive nineteenth-century trends: France, Italy, Great Britain and America. In: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SUTCLIFFE, W. Dean. Haydn, Mozart and their contemporaries. In: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

TACUCHIAN, Ricardo. "Villa-Lobos e Stravinsky". In.: *Revista do Brasil: edição especial Villa-Lobos*. Ano 4, nº.1. Rio de Janeiro: Rioarte, 1988.

The new Grove dictionary of music and musicians. verbetes: Ambroise Thomas, Felicien David, Donizetti, Pacini, Smetana, Texture. London: MacMillan Publishers Limited, 1980.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. North Carolina: MacFarland & Company, 1995.

_____. Villa-Lobos's string quartets. In: JONES, Evans (ed.). *Intimate voices: the twentieth-century string quartet: volume 1, Debussy to Villa-Lobos*. Rochester: University of Rochester Press, 2009, pp. 223-255.

TYGEL, Júlio Zanlorenzi. O uso composicional do tema indígena Pareci no segundo movimento do Choros nº 10 de Villa-Lobos. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012, pp. 305-318.

VIDAL, João. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Quartet n° 1*. New York: Southern Music Publishing Company, Inc, 1953. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. *String Quartet n° 6*. New York: Associated Music Publishers, Inc, 1948. Partitura.

_____. *Quatorzième quatuor a cordes*. Paris: Editions Max Eschig, 1958. Partitura.

WHITALL, Arnold. *Music since the First World War*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltda, 1977.

Sítios consultados:

<http://lorenzofernandez.org/catalogo-de-obras-do-compositor-1962/>

<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>

<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/5.html>

ANEXOS

ALEXANDRE SCHUBERT

ELEGIA

para

quarteto de cordas

Rio de Janeiro, 2016

para o Quarteto Radamés Gnattali

Elegia

Alexandre Schubert (1970)

♩ = 56

para quarteto de cordas

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

mf *p* *cresc.*

muito expressivo

8 **A**

14 **B**

Elegia - Alexandre Schubert

2

20

Measures 20-25 of the score. The system includes four staves: Treble, Violin, Bass, and Cello/Double Bass. Measure 20 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble and bass staves, with a pizzicato triplet in the cello/bass staff. Dynamics include *cresc.*, *mp*, *mf*, and *p*. A box labeled 'C' is positioned above the cello/bass staff in measure 25.

26

Measures 26-30 of the score. The system includes four staves: Treble, Violin, Bass, and Cello/Double Bass. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble and bass staves, with a triplet in the violin staff. Dynamics include *cresc.* and *p*.

31

D

Measures 31-35 of the score. The system includes four staves: Treble, Violin, Bass, and Cello/Double Bass. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble and bass staves, with a pizzicato line in the cello/bass staff. Dynamics include *mf*, *mp*, and *pizz.*. The word *arco* is written above the violin staff in measure 35.

37 **E**

Measures 37-42 of the score. The music is in 3/4 time. The first two staves (treble clef) feature melodic lines with a *cresc.* marking. The third staff (bass clef) provides harmonic support with a *cresc.* marking. The fourth staff (bass clef) has a *cresc.* marking and includes an *arco* section starting at measure 41. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 42. A box containing the letter 'E' is positioned above the first staff at the beginning of measure 41.

43

Measures 43-47 of the score. The first staff (treble clef) includes *pizz.* and *f* markings. The second staff (bass clef) includes *pizz.*, *f*, and a triplet of eighth notes. The third staff (bass clef) includes *arco*, *mf*, and *f* markings. The fourth staff (bass clef) includes *arco*, *mf*, and *f* markings.

48

Measures 48-52 of the score. The first staff (treble clef) includes *pizz.*, *f*, and *arco* markings. The second staff (bass clef) includes *arco*, *f*, and *pizz.* markings. The third staff (bass clef) includes *arco*, *f*, and a triplet of eighth notes. The fourth staff (bass clef) includes *arco*, *f*, a triplet of eighth notes, and a *cresc.* marking.

F

Elegia - Alexandre Schubert

dolorido

53

53

cresc. *ff*

f

arco

f

cresc.

ff

ff

This system contains measures 53 to 56. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. Measure 53 has a *f* dynamic and a *cresc.* marking. Measure 54 includes a *ff* dynamic and a *arco* instruction. Measure 55 has a *ff* dynamic. Measure 56 has a *ff* dynamic. The music includes triplets and various articulations.

57

57

pp.

This system contains measures 57 to 60. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. Measure 57 has a *pp.* dynamic. The music continues with various articulations and dynamics.

61

61

arco

ff

f

pizz.

f

This system contains measures 61 to 64. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. Measure 61 has an *arco* instruction and a *ff* dynamic. Measure 62 has a *f* dynamic. Measure 63 has a *pizz.* instruction and a *f* dynamic. Measure 64 has a *f* dynamic. The music includes various articulations and dynamics.

65

Musical score for measures 65-68. The score is in 3/4 time and features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Measure 65 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a half note A4, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 66 continues with similar notes. Measure 67 has a treble clef staff with a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 68 ends with a treble clef staff containing a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Dynamics include *p* and *mf*. There are also some markings like *b2* and *p* in the treble clef staff.

G
69

Musical score for measures 69-73. The score is in 3/4 time and features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Measure 69 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a half note A4, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 70 has a treble clef staff with a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 71 has a treble clef staff with a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 72 has a treble clef staff with a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 73 has a treble clef staff with a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Dynamics include *p* and *mf*. There are also markings like *pizz.* and *col legno*.

74

Musical score for measures 74-77. The score is in 3/4 time and features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Measure 74 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a half note A4, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 75 has a treble clef staff with a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 76 has a treble clef staff with a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Measure 77 has a treble clef staff with a half note B4 and a half note C5, with a slur over them. The bass clef staff contains a half note G2 and a half note A2. Dynamics include *p* and *mf*. There are also markings like *col legno* and *mf*.

ALEXANDRE SCHUBERT

QUARTETO Nº 2

para

quarteto de cordas

Rio de Janeiro, 2017

para o Quarteto Atlântico

Quarteto n° 2

para quarteto de cordas

Alexandre Schubert (1970)

I

♩ = 92

Violino I
ff

Violino II
ff

Viola
ff

Violoncello
pizz. *ff*
arco

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The Violino I part has a *ff* dynamic and a slur over the first four measures. The Violino II, Viola, and Violoncello parts also have a *ff* dynamic. The Violoncello part starts with a *pizz.* (pizzicato) instruction and switches to *arco* (arco) in the fourth measure. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 92. The key signature has one sharp (F#).

5

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Violino I part continues with a slur and has a *ff* dynamic. The Violino II, Viola, and Violoncello parts continue with their respective parts, including triplets and slurs. The Violoncello part has a *ff* dynamic. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 92. The key signature has one sharp (F#).

9

A

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Violino I part has a slur over the first two measures. The Violino II, Viola, and Violoncello parts continue with their respective parts, including triplets and slurs. The Violoncello part has a *ff* dynamic. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 92. The key signature has one sharp (F#).

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

2

14

18

26

B

34

p
p
p
col legno
p
mf
p

38

f
ord.
ord.
ord.
ord.
ord.

41

ff
ord.
ff
arco
ff
mf

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

C

4

Musical score for measures 45-49. The score is in 3/4 time and features four staves. Measures 45-46 contain triplets in the first, second, and fourth staves. Measure 47 features a dynamic marking of *ff* and a slur over notes in the second and third staves. Measure 48 features a dynamic marking of *fff* and a slur over notes in the second and third staves. Measure 49 features a dynamic marking of *fff* and a slur over notes in the second and third staves.

50

Musical score for measures 50-54. The score is in 3/4 time and features four staves. Measures 50-54 consist of a continuous rhythmic pattern of eighth notes in the first and second staves, with a dynamic marking of *p*. The first and second staves are beamed together in pairs, and each pair is marked with a slur and a '6' below it, indicating sixteenth notes.

51

Musical score for measures 51-54. The score is in 3/4 time and features four staves. Measures 51-54 consist of a continuous rhythmic pattern of eighth notes in the first and second staves, with a dynamic marking of *p*. The first and second staves are beamed together in pairs, and each pair is marked with a slur and a '6' below it, indicating sixteenth notes.

52

Musical score for measures 52-55. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. A large slur covers all four measures. The Treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, with a '6' below each measure. The Bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The bottom Bass staff is empty.

53

Musical score for measures 53-56. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. A large slur covers all four measures. The Treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, with a '6' below each measure. The Bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The bottom Bass staff is empty.

54

Musical score for measures 54-57. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature changes to one flat (Bb). The time signature is 6/8. A large slur covers all four measures. The Treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, with a '6' below each measure. The Bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The bottom Bass staff contains a few notes with a 'v' marking.

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

6

55

Measures 55-56 of the musical score. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 55 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, an alto staff with a bass line of eighth notes marked with a '6', and a bass staff with a simple bass line. Measure 56 continues the treble and alto parts, while the bass staff has a triplet of notes. A fermata is placed over the first note of measure 56 in the treble staff.

56

Measures 56-57 of the musical score. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 56 continues the treble and alto parts, while the bass staff has a triplet of notes. Measure 57 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, an alto staff with a bass line of eighth notes marked with a '6', and a bass staff with a simple bass line. A fermata is placed over the first note of measure 57 in the treble staff.

57

Measures 57-59 of the musical score. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 57 continues the treble and alto parts, while the bass staff has a triplet of notes. Measure 58 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, an alto staff with a bass line of eighth notes marked with a '6', and a bass staff with a simple bass line. Measure 59 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, an alto staff with a bass line of eighth notes marked with a '6', and a bass staff with a simple bass line. A fermata is placed over the first note of measure 59 in the treble staff.

60 **D**

Violin I: *fff*
Violin II: *fff*
Viola: *fff*
Cello/Double Bass: *fff*

65

Violin I: *ff*
Violin II: *ff*
Viola: *ff*
Cello/Double Bass: *ff*

71

Violin I: *mf*
Violin II: *mf*
Viola: *mf*
Cello/Double Bass: *mf*

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

8

78

E

Musical score for measures 78-84, section E. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff has a treble clef, the second and third staves have treble clefs, and the fourth staff has a bass clef. The music includes various dynamics such as *p* and *pizz.*, and features triplets and slurs. A *pizz.* instruction is present in the third measure, and a *p* dynamic is marked in the fourth measure.

rit. ♩ = 82

85

F

Musical score for measures 85-92, section F. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff has a treble clef, the second and third staves have treble clefs, and the fourth staff has a bass clef. The music includes various dynamics such as *ff*, *p*, *pp*, and *mp*, and features triplets, slurs, and a glissando. A *gliss.* instruction is present in the fifth measure, and a *arco* instruction is present in the seventh measure.

93

Musical score for measures 93-99. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff has a treble clef, the second and third staves have treble clefs, and the fourth staff has a bass clef. The music includes various dynamics such as *mf*, and features triplets, slurs, and a glissando. A *gliss.* instruction is present in the second measure, and a *mf* dynamic is marked in the first measure.

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

101

Musical score for measures 101-107. The score is in 3/4 time and features four staves. The first staff (treble clef) has dynamics *mf*, *p*, and *f*. The second and third staves (treble and bass clefs) feature triplets and have dynamics *mf*, *p*, and *f*. The fourth staff (bass clef) has a dynamic of *f*. The music includes various articulations and phrasing marks.

108

Musical score for measures 108-115. The score is in 3/4 time and features four staves. The first staff (treble clef) has dynamics *mf*, *p*, and *f*. The second and third staves (treble and bass clefs) feature triplets and have dynamics *mf*, *p*, and *f*. The fourth staff (bass clef) has a dynamic of *f*. The music includes various articulations and phrasing marks.

116

accel.

Musical score for measures 116-122. The score is in 3/4 time and features four staves. The first staff (treble clef) has a dynamic of *f*. The second and third staves (treble and bass clefs) feature triplets and have dynamics *f*. The fourth staff (bass clef) has a dynamic of *f*. The music includes various articulations and phrasing marks, and an acceleration marking is present.

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

10

G

123 $\text{♩} = 92$

ff *fff* *ord.* *ord.* *ord.*

ff *p* *fff* *ord.* *ord.* *ord.*

ff *p* *fff* *ord.* *ord.* *ord.*

ff *p* *fff* *ord.* *ord.* *ord.*

131

mp *f* *ord.* *ord.* *ord.*

137 *sul pont.* *pizz.*

sf *p* *pp* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

40 **J**

pp pp pp mf mf

Detailed description: This system contains measures 40 through 45. It is marked with a box 'J'. The first staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over measures 40-41 and a dynamic of *pp* from measure 42 to 45, where it changes to *mf*. The second staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with *pp* from measure 40 to 41 and *mf* from measure 42 to 45. The third staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with *pp* from measure 40 to 41 and *mf* from measure 42 to 45. The fourth staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with *pp* from measure 40 to 41 and *mf* from measure 42 to 45.

46

ff ff ff ff

Detailed description: This system contains measures 46 through 51. It is marked with a dynamic of *ff* throughout. The first staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over measures 46-47 and a dynamic of *ff* from measure 48 to 51. The second staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with *ff* from measure 46 to 51. The third staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with *ff* from measure 46 to 51. The fourth staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with *ff* from measure 46 to 51.

52 **K**

mf mf mf mf

Detailed description: This system contains measures 52 through 55. It is marked with a box 'K' and a dynamic of *mf*. The first staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over measures 52-53 and a dynamic of *mf* from measure 54 to 55. The second staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a dynamic of *mf* from measure 54 to 55. The third staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a dynamic of *mf* from measure 54 to 55. The fourth staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a dynamic of *mf* from measure 54 to 55.

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

14

57

Musical score for measures 57-61. The score is for a string quartet. The first two staves (Violin I and Violin II) are marked *arco* and *p*. The third staff (Viola) has rests. The fourth staff (Cello/Double Bass) is marked *pizz.* and *p*. The music consists of sustained notes in the upper strings and a rhythmic pattern in the lower strings.

L

$\text{♩} = 72$

62

Musical score for measures 62-69. The score is for a string quartet. The first two staves (Violin I and Violin II) are marked *pp*. The third staff (Viola) is marked *arco* and *pp*. The fourth staff (Cello/Double Bass) is marked *arco* and *mf*. The music features melodic lines in the upper strings and a rhythmic pattern in the lower strings.

70

Musical score for measures 70-74. The score is for a string quartet. The first two staves (Violin I and Violin II) are marked *mf*. The third staff (Viola) is marked *mf*. The fourth staff (Cello/Double Bass) is marked *f*. The music features melodic lines in the upper strings and a rhythmic pattern in the lower strings. There are dynamic markings *p* and *mp* in the later measures.

78

mf *ff* *sfz* *mp*

mf *ff* *sfz* *mp*

mf *ff* *sfz* *mp*

mf *ff* *sfz* *mp*

86

pp *p* *mp*

pp *pizz.* *mp*

pp

pp

M $\text{♩} = 72$

94

mf *f* *p*

mf *f* *p*

pizz. *mf* *f* *p*

pizz. *mf* *f* *p*

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

16

101

Musical score for measures 101-107. The score is in 3/4 time and features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests.

108

Musical score for measures 108-114. The score continues with the same four staves. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). There are accents (>) over some notes. The music features more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

115

Musical score for measures 115-121. The score continues with the same four staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). The first staff has a section marked "arco" with a bow icon. A box containing the letter "N" is placed above the second staff in measure 118. The music includes chords and melodic lines with various dynamics.

123

Four staves of music. The first staff (treble clef) starts with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second and third staves (treble and alto clefs) also start with *f* and transition to *mf* before a decrescendo hairpin to *f*. The fourth staff (bass clef) starts with *f* and transitions to *mf* before a decrescendo hairpin to *f*.

129

Four staves of music. The first staff (treble clef) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second and third staves (treble and alto clefs) have long, sustained notes with hairpins. The fourth staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment.

O
134

Four staves of music. All staves (treble, two alto, and bass clefs) are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The first staff (treble clef) has a melodic line with a decrescendo hairpin. The second and third staves (treble and alto clefs) have sustained notes. The fourth staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment.

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

18

138

mf *ff*

mf *ff*

mf *ff*

mf *ff*

142

ff *mf*

ff *mf*

ff *mf*

ff *mf*

III

1 $\text{♩} = 52$

con sord.

mf con sord. *p*

mf con sord. *p*

con sord. *p* *mf* *p*

6

mf *f* *p*

mf *f* *p*

mf *f* *p*

mf *f* *p*

11 **P**

pp *mp*

pp *mp*

pp *mp*

pp *mp*

pizz. *pp* *mp*

41

p *p* *p* *mf* *mf* *p*

51

rit. A tempo

mf *mf* *mf* *p* *mf*

56

p *p* *mf* *f* *mf* *f* *f* *mf* *f*

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

22

61

Musical score for measures 61-63. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 61: Treble staves have whole notes (F#4, G4) and (A4, B4) respectively. Bass staves have a half note (F#2) and a half note (G2). Dynamics: *p*. Measure 62: Treble staves have whole notes (A4, B4) and (C5, B4). Bass staves have a half note (A2) and a half note (B2). Dynamics: *p*. Measure 63: Treble staves have a half note (B4) and a half note (C5). Bass staves have a half note (B2) and a half note (C3). Dynamics: *mf*. *sfzmf* markings are present in the first two staves.

65

rit.

Musical score for measures 65-68. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 65: Treble staves have whole notes (F#4, G4) and (A4, B4). Bass staves have a half note (F#2) and a half note (G2). Dynamics: *f*. Measure 66: Treble staves have whole notes (A4, B4) and (C5, B4). Bass staves have a half note (A2) and a half note (B2). Dynamics: *f*. Measure 67: Treble staves have a half note (B4) and a half note (C5). Bass staves have a half note (B2) and a half note (C3). Dynamics: *p*. Measure 68: Treble staves have a half note (B4) and a half note (C5). Bass staves have a half note (B2) and a half note (C3). Dynamics: *ppp*. *rit.* is indicated above the first staff.

IV

♩ = 120

1 *senza sord.*
fff

9 **S**

16

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

24

23 **T**

ff p fp

ord.

30

f ff

37

p fff

U

44

ff *p* *ff* *p*

sul pont. *ord.* sul pont.

sul pont. *ord.* sul pont.

pizz. *arco* *pizz.*

50

ff *ord.* *p* *ff* *f* *sfp*

ord. *sul pont.* *sul pont.* *f* *sfp*

ff *p* *ff* *f* *sfp*

arco *pizz.* *arco* *f* *sfp*

V

55

ff *p* *ff* *pizz.*

ff *p* *ff* *pizz.*

ff *p* *ff* *pizz.*

ff *pizz.*

59

arco
f
arco
f
arco
f
f
ff
ff

W

62

mf
mf
mf
mf

65

sul pont.
mf
mf
mf
mf

X

67

ord.

69

71

arco

mp

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

28

73

Musical score for measures 73-74. The score is in 3/4 time and features four staves. Measures 73-74 contain sixteenth-note triplets in the upper staves and eighth-note patterns in the lower staves. Dynamics include *p* and *pp*.

75

Musical score for measures 75-78. The score is in 3/4 time and features four staves. Measures 75-78 contain sixteenth-note patterns with accents and a crescendo. Measure 78 includes a 3/4 time signature change. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

78

Musical score for measures 78-81. The score is in 4/4 time and features four staves. Measures 78-81 contain long melodic lines with triplets and a quintuplet. Dynamics include *ff*.

82

3

6

3

6 6

fff

fff

fff

fff

fff

86

Z

fff

fff

fff

fff

fff

fff

94

AA

p

ff

pp

p

ff

pp

p

ff

pp

p

ff

pp

Quarteto n° 2 - Alexandre Schubert

30

102

Musical score for measures 102-108. The score is in 4/4 time and features four staves. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) are marked *ff*. The fourth staff (Cello/Double Bass) is also marked *ff*. The music consists of rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Measure 102 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

$\text{♩} = 92$

109

Musical score for measures 109-116. The score is in 4/4 time and features four staves. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) are marked *fff*. The fourth staff (Cello/Double Bass) is also marked *fff*. The music features a prominent triplet in the first staff and various rhythmic patterns in the other staves. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

117

Musical score for measures 117-124. The score is in 4/4 time and features four staves. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) are marked *fff*. The fourth staff (Cello/Double Bass) is also marked *fff*. The music features a prominent triplet in the first staff and various rhythmic patterns in the other staves. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.