

A large, stylized white treble clef is positioned on the left side of the cover. It is surrounded by various musical notes, including eighth and sixteenth notes, and stems, all rendered in white. The background is a dark blue with a subtle grid pattern and a large, colorful, abstract shape composed of many small dots in shades of purple, pink, and blue, resembling a sound wave or a musical note. The overall design is modern and artistic.

Claudia das Chagas Prodossimo
(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena
Editora
Ano 2019

Claudia das Chagas Prodossimo

(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena Editora

2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Geraldo Alves
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.ª Dr.ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M987	Música [recurso eletrônico] : circunstâncias naturais e sociais / Organizadora Claudia das Chagas Prodossimo. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-484-9 DOI 10.22533/at.ed.849191207 1. Música – Pesquisa – Brasil. 2. Comunicação e expressão. I. Prodossimo, Claudia das Chagas. CDD 784.5
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O *e-book* intitulado “Música: Circunstâncias Naturais e Sociais” reúne pesquisas que abordam a música em suas diversas manifestações. Sabe-se que a música e seus elementos permeiam a vida do homem desde os primórdios da civilização, adquirindo funções variadas como comunicação, expressão, rituais de cura, entre outros. A música também é considerada como a manifestação artística que estimula mais áreas do cérebro simultaneamente, para quem ouve e, mais ainda, para quem pratica.

Desde então, muito se descobriu sobre os benefícios da aplicação da música enquanto ferramenta de socialização, comunicação, estimulação, em se tratando de aspectos físicos e fisiológicos, cognitivos, emocionais e relacionais.

Neste *e-book* pode-se ver a amplitude de pesquisas relacionadas à música, desde uma análise técnica relacionada a performance e estética até o seu uso terapêutico.

A primeira seção traz artigos que relacionam a prática de música à área educacional, pensando em modelos de ensino, contribuições para a formação do professor e seu uso tanto na educação a distância quanto na infantil, tratando do contexto mais amplo da educação e ainda de aspectos tecnológicos envolvidos no ensino específico da música.

Na sequência, ‘Estética e Performance Musical’ dedica-se a explorar aspectos envolvidos na composição e execução de peças, considerando o processo criativo, a relação entre os elementos musicais, questões técnicas e a própria performance enquanto experiência estética.

A terceira seção ajuda a reconhecer a importância da música como instrumento de socialização, pois, em sendo uma forma de expressão, permite que o homem se comunique e se relacione com o seu meio. Os artigos aqui reunidos exploram questões culturais que constituem e são constituídas nessa relação homem-comunidade, abordando elementos expressivos e perceptivos, competitividade *versus* integração, música como memória cultural, reflexões sobre gênero e sobre o pensamento enquanto força ativa e criativa.

Para finalizar, apresenta-se um artigo que enfatiza a utilização da música com enfoque terapêutico, sendo aplicada na estimulação cognitiva em um caso específico de demência.

Aos autores, fica o agradecimento pela produção e o desejo de que a busca pelo conhecimento continue sendo uma constante. Aos leitores, que este material seja provocativo e os incentive a também compartilhar suas experiências.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
EDUCAÇÃO FORMAL, NÃO-FORMAL E INFORMAL: EM BUSCA DE NOVOS MODELOS	
Nathan Tejada de Podestá Silvia Maria Pires Cabrera Berg	
DOI 10.22533/at.ed.8491912071	
CAPÍTULO 2	9
EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS EM ESCOLA QUE CONTRIBUEM PARA A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA	
Mariana Lopes Junqueira Leomar Peruzzo Carla Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.8491912072	
CAPÍTULO 3	15
A MÚSICA E OUTRAS LINGUAGENS DA ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE FLORIANÓPOLIS	
Simone Cristiane Silveira Cintra Cristine Maria de Moura Sieben Rosinete Valdeci Schmitt Carmen Lúcia Nunes Vieira	
DOI 10.22533/at.ed.8491912073	
CAPÍTULO 4	28
CANTO CORAL VIRTUAL: UMA PROPOSTA DE ENSINO PARA A EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD)	
Daniel Chris Amato Tânia Cristina de Assis Quintino Okubo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912074	
CAPÍTULO 5	40
TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL: ASPECTOS NEGATIVOS	
Daniel Marcondes Gohn	
DOI 10.22533/at.ed.8491912075	
CAPÍTULO 6	50
PRÁTICA DE CONJUNTO NOS ESTÁGIOS INICIAIS DE FORMAÇÃO MUSICAL: UMA PROPOSTA INTEGRADORA	
Daniel Augusto Oliveira Machado	
DOI 10.22533/at.ed.8491912076	
CAPÍTULO 7	58
A ESCALA DUAL: DA AMBIGUIDADE MODAL À DUALIDADE EXPRESSIVA EM VIVALDI, BIZET E CHOSTAKÓVITCH	
Luciano de Freitas Camargo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912077	

CAPÍTULO 8	69
O CONCERTO PARA <i>HARMÔNICA</i> E <i>ORQUESTRA</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTICULAÇÃO FORMAL NO 1º MOVIMENTO	
Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.8491912078	
CAPÍTULO 9	87
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>PONTEADO</i> , PEÇA PARA TRÊS VIOLÕES: EXPLORAÇÃO DE GESTOS INSTRUMENTAIS EM PERFORMANCE	
Ledice Fernandes Weiss Tiê Perrotta Campos	
DOI 10.22533/at.ed.8491912079	
CAPÍTULO 10	98
VILLA-LOBOS E O EXPERIMENTALISMO INSTRUMENTAL: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA CLARINETA EM SUA OBRA	
Diogo Maia Santos Luis Antonio Eugênio Afonso Daniel Aparecido de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.84919120710	
CAPÍTULO 11	115
COLABORAÇÃO E ESTABILIDADE MORFOLÓGICA NO PROCESSO CRIATIVO DE <i>CHÃO DE OUTONO</i>	
Valentina Daldegan Davi Raubach Tuchtenhagen	
DOI 10.22533/at.ed.84919120711	
CAPÍTULO 12	122
DATANDO MÚSICA IMPRESSA: UM EXERCÍCIO A PARTIR DE DOCUMENTOS MUSICAIS DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS	
Rodrigo Alves da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.84919120712	
CAPÍTULO 13	132
A HOMOGENEIDADE SONORA NO QUARTETO DE CORDAS: DIFERENTES ENFOQUES POSSÍVEIS	
Adonhiran Reis Emerson de Biaggi	
DOI 10.22533/at.ed.84919120713	
CAPÍTULO 14	140
ESTUDO SOBRE A PERFORMANCE PERCUSSIVA DA CIRANDA DE MANACAPURU	
Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro Carlos Stasi Karine Aguiar de Sousa Saunier	
DOI 10.22533/at.ed.84919120714	

CAPÍTULO 15	149
PEDAGOGIA DA PERFORMANCE E O CANTOR	
Daniele Briguente	
DOI 10.22533/at.ed.84919120715	
CAPÍTULO 16	157
A EXPERIÊNCIA DA ESCUTA MUSICAL DOS JOVENS ALUNOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE	
Consuelo Paulino Bylaardt	
DOI 10.22533/at.ed.84919120716	
CAPÍTULO 17	166
AMERICAN IDOL: UM OLHAR SOBRE O AMBIENTE COMPETITIVO EM REALITY SHOWS MUSICAIS	
Eduardo Silva Alves de Macedo	
Katarina Milena dos Santos Gadelha	
Pablo Cezar Laignier de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120717	
CAPÍTULO 18	177
ENTRE REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO: UM PARALELO ENTRE NATUREZA-MORTA E TRANSCRIÇÃO MUSICAL A PARTIR DE LÉVI-STRAUSS E KURTÁG	
Max Packer	
DOI 10.22533/at.ed.84919120718	
CAPÍTULO 19	191
GENY MARCONDES, ARTISTA INTERDISCIPLINAR: REFLEXÕES SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO	
Iracele Aparecida Vera Livero de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120719	
CAPÍTULO 20	204
SOBRE A IMAGEM DO PENSAMENTO EM DELEUZE E SUAS RELAÇÕES COM A CULTURA E A MÚSICA	
Bruno Maia de Azevedo Py	
DOI 10.22533/at.ed.84919120720	
CAPÍTULO 21	217
ENTRE OBJETOS E PERFORMANCES: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E MEMÓRIA	
Aline Azevedo	
Flavio Barbeitas	
DOI 10.22533/at.ed.84919120721	
CAPÍTULO 22	229
MEMÓRIA MUSICAL PRESERVADA NA DEMÊNCIA SEMÂNTICA: UM ESTUDO PRELIMINAR	
Cybelle Maria Veiga Loureiro	
DOI 10.22533/at.ed.84919120722	
SOBRE A ORGANIZADORA	237

O CONCERTO PARA *HARMÔNICA* E *ORQUESTRA* DE HEITOR VILLA-LOBOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTICULAÇÃO FORMAL NO 1º MOVIMENTO

Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro

Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto
de Artes
São Paulo-SP

RESUMO: Em 1955, em sua última fase criativa, Heitor Villa-Lobos escreveu o Concerto para harmônica e orquestra, encomendado pelo gaitista norte-americano John Sebastian. A partir de três trechos do primeiro movimento (*Allegro moderato*), analisamos como o compositor aplicou seus procedimentos composicionais tendo em vista a estrutura do instrumento, suas possibilidades harmônicas e texturais, e a articulação formal da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Villa-Lobos; Música Brasileira; Harmônica Cromática.

ABSTRACT: In 1955, in his last creative phase, Heitor Villa-Lobos wrote the Concerto for harmonica and orchestra, commissioned by the American harmonica player John Sebastian. From three passages of the first movement (*Allegro moderato*), we analyze how the composer applied his compositional procedures in view of the structure of the instrument, its harmonic and textural possibilities, and the formal articulation of the work.

KEYWORDS: Villa-Lobos; Brazilian music; Chromatic Harmonic.

1 | INTRODUÇÃO

Este artigo pretende mostrar como Villa-Lobos adequou sua linguagem composicional à harmônica cromática em três trechos do primeiro movimento (*Allegro moderato*) do Concerto para harmônica e orquestra (1955).

Para isso, faremos uma breve explicação histórica e organológica sobre o instrumento, seus recursos intervalares e contextualizaremos a época e as circunstâncias que foram escritas. Após isso, aplicaremos uma análise descritiva com base no material harmônico e motivico, mostrando as consequências formais e texturais que ocorrem na orquestração e na forma da obra como um todo.

2 | A HARMÔNICA DE BOCA

A harmônica de boca (também conhecida em algumas regiões do Brasil como “gaita de boca”; “realejo” nas regiões norte e nordeste; “harmônica de beijos” em Portugal) é um instrumento aerofone de palheta livre. Diferentemente das palhetas simples e duplas (tal como no clarinete e oboé), o som de uma palheta livre é produzido pela própria vibração da palheta, a boca não entra em contato com ela (CRONSHAW, 2009: 185).

Provavelmente surgido na Ásia Oriental, cerca de 4.500 A.C., os instrumentos de palheta livre são uma adaptação de uma lingueta de latão elástico chamada dan moi. Outra vertente baseia-se no sheng chinês, que significa “voz sublime”. Tubos de bambu dispostos paralelamente são reunidos em um único bocal.

Esses instrumentos migram para a Europa, e no século XVIII são aperfeiçoados pelo afinador de órgãos Christian Friedrich Buschman. No século XIX, um construtor da Boêmia chamado Richter monta uma harmônica diatônica que será a base de configuração de estrutura. Em 1857, o relojoeiro Mathias Hohner funda a sua fábrica, que no séc. XX, se tornará uma grande multinacional. No entanto, a harmônica diatônica era limitada, podendo realizar somente melodias simples e folclóricas, pois não tinha a extensão cromática, e ainda não se conhecia técnicas avançadas de cromatização. Atentos a isso, durante a década de 1920, a Hohner conseguiu desenvolver um instrumento que por meio de uma chave lateral é possível alcançar todas as notas da escala cromática. Em meados da década de 1930, é criada uma harmônica de quatro oitavas, dezesseis orifícios, agregando mais uma escala, oitava abaixo. Este instrumento é a essência da estrutura da harmônica de boca cromática até hoje.

3 | OS PRIMEIROS GRANDES SOLISTAS E AS PRIMEIRAS PEÇAS DE CONCERTO

Ainda na década de 1930, nos Estados Unidos, surgem os primeiros grandes gaitistas deste instrumento, vindos de shows de vaudeville. Na década de 1940, destacam-se dois grandes harmonicistas: Larry Adler e John Sebastian. Adler faz uma primeira encomenda ao compositor francês Darius Milhaud, que escreveu em 1942 a Suíte Inglesa para Harmônica e Orquestra. John Sebastian também compreendeu que a gaita não tinha um repertório próprio e começou a fazer encomendas a diversos compositores contemporâneos, entre eles, Heitor Villa-Lobos (FIELD, 2000: 291). Em 1955, Villa-Lobos escreve o Concerto para harmônica e orquestra, com dedicatória a John Sebastian, obra estreada em 27 de outubro de 1959 com a Kol Israel Orchestra em Jerusalém, sob regência de Georg Singer. A estreia norte americana ocorreu em 1961, tendo também Sebastian como solista; e em 1964, houve a estreia sul americana, em Belo Horizonte, no Festival Villa-Lobos com a Orquestra Mineira de Concertos Sinfônicos. O solista foi Aluisio Rocha, sob regência de Sebastião Viana, conforme consta no catálogo de obras de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1989: 75-6).

Há controvérsias sobre essa encomenda. Em sua autobiografia, Larry Adler comenta que ao encontrar Villa-Lobos no New York City Center, este havia prometido a ele um concerto, e na ocasião, Adler lhe explicou os problemas para a escrita da harmônica cromática. No entanto após um determinado tempo, Adler toma conhecimento que Villa-Lobos escreveu um concerto para John Sebastian. Ao se reencontrarem, na Salle Gavaeu em Paris, Larry Adler pergunta por que escreveu um

concerto para outro gaitista, e Villa responde que esperou pelo “dinheiro”. Adler ainda comenta que não havia percebido que Villa-Lobos queria uma encomenda, pois já havia feito para vários compositores, entre eles, Khatchaturian (ADLER, 1984: 177).

4 | A ESTRUTURA DA HARMÔNICA CROMÁTICA E AS TÉCNICAS DE SOPRO

A harmônica cromática é a justaposição de duas harmônicas diatônicas afinadas cada uma em um semitom de distância e articuladas por uma chave lateral (esta chave lateral é acoplada a uma lâmina que se movimenta no interior da harmônica, outro termo para esta peça é variador ou registro). É um instrumento musical temperado de afinação fixa, semelhante ao acordeão e ao piano, não reproduzindo a diferença entre os intervalos diatônicos e cromáticos, podendo produzir notas enarmônicas. Por causa de sua construção, em que há a interrupção da escala no início de cada oitava, aparecem repetições de determinados sons, conseguindo-se assim uma simetria nas três oitavas, tornando igual a maneira de tocar em toda a sua tessitura.

Trata-se de um instrumento de sopro, cujo som é obtido tanto ao soprar quanto ao aspirar, o que o diferencia dos demais. Pela execução consecutiva de expiração e aspiração obtém-se uma escala diatônica, e ao apertar a chave lateral, obtém-se notas cromáticas. Com a exata alternância de sopros e aspirações, com chave solta e apertada, obtém-se uma escala cromática. A ilustração extraída do autor italiano Luigi Oreste Anzaghi (Fig. 1), mostra nos pentagramas superiores as notas sopradas com chave solta e apertada (*soffiate senza registro, con registro*); nos pentagramas inferiores, as notas aspiradas com chave solta e apertada (*aspirate senza registro, con registro*). A combinação de todas essas possibilidades, nas três oitavas, produz um total de 48 notas ou vozes. A palavra “vozes” é muito utilizada no Brasil para designar a quantidade de palhetas dispostas em uma harmônica diatônica ou cromática em sua afinação natural; correspondendo, desta forma, ao número total de notas possíveis de se tocar.

Sexas



Figura 3: intervalos de sexta.

Oitavas



Figura 4: Intervalos De Oitava.

Quintas, Quartas Aumentadas, Quartas e Quintas Diminutas

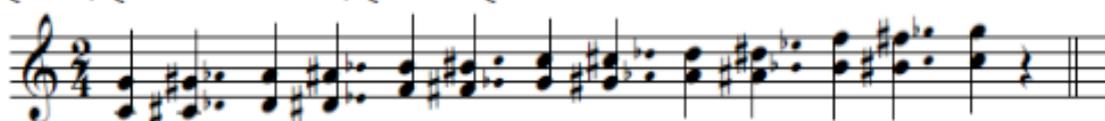


Figura 5: Intervalos De Quintas, Quartas Aumentadas, Quartas E Quintas DiminutaS

Com esse conhecimento básico estrutural da harmônica e suas possibilidades de execução, poderemos compreender melhor alguns aspectos de escrita realizada por Villa-Lobos.

5 | PRIMEIRO MOVIMENTO: *ALLEGRO MODERATO* – ASPECTOS GERAIS E TEMÁTICOS

O primeiro movimento é composto por uma introdução de sete compassos. Logo em seguida inicia-se uma seção expositiva que nós chamaremos de seção A, apresentando dois temas A e B que vão do compasso 8 ao 105, (a princípio não tratamos aqui de formas tonais clássicas, mas apenas uma maneira de diferenciar as partes).

Na seção expositiva, Villa-Lobos procede se valendo de recursos imitativos e variando os dois temas apresentados justapondo e rearticulando os seus motivos internos. Do compasso 8 ao 33 a harmonia caminha de maneira quase estável alterando poucas notas em relação ao tema no modo de Lá eólio. Ao iniciar o tema B no compasso 34, inicia-se um aumento das dissonâncias tanto na parte da harmônica quanto no acompanhamento até chegar ao compasso 103 quando há uma diminuição das dissonâncias e da quantidade de instrumentos. A partir do compasso 106 inicia-se uma recapitulação das ideias apresentadas. A seguir os dois temas principais (Fig. 6 e Fig. 7):

Tema A

Figura 6: Tema A, Seção Expositiva .

Tema B

Figura 7: Tema B, Seção Expositiva .

Tanto o tema A quanto o tema B possuem três motivos. A relação intervalar por quartas em ambos os temas é muito próxima com pequenos ajustes de figuração. Essas relações são trabalhadas durante todo o Allegro moderato.

6 | PRIMEIRO TRECHO: DA INTRODUÇÃO AO INÍCIO DA EXPOSIÇÃO

A Introdução inicia com a superposição dos temas: o tema B nos 1º e 2º violinos, enquanto o motivo b e a do tema A é tocado por violoncelos, fagote e trombone; flautas e oboés repetem insistentemente o motivo c 3 do tema A; violas, trompas e clarinete fazem o motivo c do tema A. A partir do terceiro tempo do compasso 2 há uma série de alternâncias na apresentação desses temas: violas assumem o tema em uníssono com 2º violinos, clarinete e 2º trompa, enquanto 1º violinos fazem uma nota sustentada em mínima pontuada ligada a uma semibreve; no compasso 4, 1º violinos tocam uma variação do motivo c 3 anteriormente realizado por flauta e oboé, neste momento, estes instrumentos ficam em pausa; os 1º violinos iniciam o compasso 5 com o motivo c 3 (desta vez da mesma maneira insistente como oboé e flauta no início) enquanto oboé e clarinete assumem o tema B; durante o compasso 6 o motivo c 3 volta para flauta e oboé mas transposto uma quarta acima, 1º e 2º violinos apresentam novamente o tema B, violoncelos e contrabaixos tocam uma variação do motivo a do tema A e c 1 do tema B. Toda essa rotatividade temática se sucede de

maneira fragmentária e justaposta, ao mesmo tempo em que há superposição dos temas alternados. Isso resulta em uma grande massa orquestral que gira em torno dela mesma, com momentos mais ou menos densos.

Com este procedimento gera-se um ostinato que vai atingir um ponto culminante de grande adensamento orquestral com o motivo c do tema A superposto ao motivo c1 do tema B no compasso 7. Logo após, ocorre um súbito corte com ataque do tímpano com a nota Lá e inicia-se então a exposição linear do tema A pela harmônica acompanhado pelas cordas, que fazem um sforzato e um pianíssimo súbito; harpa e tímpano também fazem o acompanhamento. Todo esse material é diatônico dentro do modo de Lá eólio. A ilustração (Fig. 8) mostra os dois últimos compassos da introdução e os quatro primeiros da exposição.

The image displays a musical score for measures 6 through 9. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Fl. 8ª, Ob., Trompa, Tímpanos, Harpa, Harmônica, Vlns Vlas, and Vlc Cb. Tromb. Fg. The music is in 3/4 time. Measure 6 shows a complex texture with multiple instruments playing. Dynamic markings include *mf* and *f*. Measure 7 features a sudden cut with a strong attack on the timpani, marked *mf*. Measure 8 shows the harp and horn playing a new theme, with dynamic markings *mf* and *f*. Measure 9 shows the timpani playing a rhythmic pattern, the harp playing chords, and the horn playing a melodic line. Dynamic markings include *p* and *sfz > p*.

Figura 8: DO Fim da introdução AO início da exposição.

Esse contraste textural é muito significativo, pois os motivos que estavam fragmentados na introdução vão aparecer linearmente na harmônica acompanhados pelas cordas, harpa e pontuado pelos tímpanos. Os violoncelos e contrabaixos perfazem a linha inferior, no entanto não há uma cadência tonal, mas um salto de terça a conduz para a nota Lá .

O que podemos chamar de “cadência” resulta muito mais do contraste promovido por um ritmo textural e de uma afinidade dos motivo-temáticos. Berry em seu livro: *Structural Functions in Music* fala desta questão: “Ritmo textural é um dos mais óbvios e efeitos imediatos onde mudanças em densidade estão envolvidas, e quando as mudanças são decisivas” (BERRY, 1987: 201). Ou seja, essa mudança tem fundamental papel tanto na fruição da obra quanto na apreensão formal. Salles, ao analisar os aspectos de textura de Villa-Lobos também observa procedimento análogo:

[...] ao justapor material de diversas fontes em um só momento harmônico, Villa-Lobos passa a trabalhar no eixo vertical da simultaneidade, criando para isso estruturas múltiplas nas quais o papel do ostinato é fundamental, dando organicidade horizontal aos eventos de fontes diversas (SALLES, 2009: 78).

Essa organicidade neste caso revela ser muito eficaz, pois a apresentação de materiais girando em torno dele mesmo gera uma expectativa sem contradizer o material contrastante em sequência, o que é esperado em se tratando de uma introdução. Desta maneira consegue-se já no início uma ligação formal entre os elementos.

O tema segue no compasso de 7/4, ainda com o acompanhamento de cordas, harpa e pontuado pelos tímpanos. O impulso do motivo c é quem articula a mudança harmônica, seja no bicorde de quintas e quartas, seja agregando notas que já foram tocados pela harmônica em campo harmônico sempre diatônico e em movimentos paralelos. Pode-se observar com isso que se trata de uma maneira de proceder conforme Stefan Kostka conceitua sobre procedimentos pandiatônicos em que as notas diatônicas de uma determinada escala são usadas sem tratamento de dissonâncias ou de forma tradicional (KOSTKA, 1999: 107).

Villa-Lobos termina essa exposição temática conduzindo os baixos com um salto da nota Ré a Lá. No entanto não se assemelha tanto a uma cadência plagal, uma vez que não tem um tratamento de condução de vozes nas outras cordas, elas simplesmente param de tocar. É o tímpano com seu ataque percussivo mais uma vez que encerra essa exposição. O intervalo escolhido, a quarta, também evoca toda a base motívica até então.

7 | SEGUNDO TRECHO: DA INDICAÇÃO A TEMPO A INDICAÇÃO A MENO

Dois compassos antes dessa indicação, os primeiros violinos prosseguem o

movimento baseado no motivo c1 do tema B; os segundos violinos realizam uma linha cromática ascendente (c. 32) enquanto os violoncelos e contrabaixos fazem uma marcha harmônica em quartas que conclui parcialmente em Dó (c. 33). As cordas realizam um ritardando para chegar em um acorde de Dó acrescido da nona e da décima-terceira, sempre em intervalos de quintas superpostas (Fig.9A e 9B).

The musical score for Figure 9a is divided into three systems. The first system (measures 32-33) includes parts for Harmonica, Violins (1 and 2), Viola and Violoncello, and Contrabass. The second system (measures 34-36) includes parts for Horns, Violins (1 and 2), and Violas. The third system (measures 37-38) includes parts for Trumpets (1 and 2), Trombones, Flute 8, and Divided Violins and Violas. The score features a tempo change to '4 A TEMPO' at measure 34 and dynamic markings such as 'pp' and 'p'. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 9a: da indicação a tempo à indicação meno

38 *tr* *f*

Harm.

unis.

mf

Cb. *mf*

unis.

40 Cl. *mf* 3 3 3

Harm.

1 Vlns. div.

2 Vlns. div.

Vla. div.

Vcl. *pp*

42 **5 MENO**

Ob.

Cl.Trpa 1 *p*

Fg.

Hp. *p*

Harm.

Figura 9B: da indicação a tempo à indicação a meno

O que surpreende agora é o início do tema B. O mesmo tema feito na introdução, justaposto e superposto aos outros elementos, agora aparece na harmônica com acompanhamento das cordas em uma textura transparente. Ao observarmos esse tema na harmônica percebemos exatamente os mesmos intervalos feitos no início. No entanto, esses intervalos são exatamente os intervalos mais possíveis de serem

realizados na harmônica cromática (Fig. 2 a Fig. 5). Isso demonstra que para realizar aquelas texturas Villa-Lobos teve em mente a estrutura do instrumento.

Não se sabe ao certo a relação de Adler com Villa, mas há correspondências escritas com Sebastian. A sua primeira viagem aos Estados Unidos se realiza no final de 1944, a partir deste momento começa a receber diversos convites para reger e compor para várias entidades e intérpretes (GUÉRIOS, 2003: 198).

Na primeira correspondência de Sebastian a Villa-Lobos o instrumentista comenta o último encontro com o compositor acontecido um ano antes; a gravação de O canto do cisne negro (Villa-Lobos dá uma partitura a Sebastian); e o desejo de que algum dia Villa-Lobos escreva um concerto para harmônica e orquestra dedicada a ele. (Correspondência de John Sebastian a Villa-Lobos, Nova York, 28 de outubro de 1947).

As duas correspondências seguintes foram escritas em 1955, o conteúdo delas concentram-se na tratativa da encomenda: tempo de duração (entre 15 e 20 minutos), total liberdade de escolha formal ao compositor (...) “A forma da obra será completamente de sua decisão e julgamento musical” (...); exclusividade de direitos de execução da obra ao intérprete por 2 anos, e a forma de pagamento.

Por se tratar de uma encomenda não comissionada por nenhuma fundação cultural, Sebastian acertou pagar diretamente a Villa-Lobos a quantia de \$2,000.00 (dois mil dólares), metade do pagamento feito antecipadamente, a outra metade após a entrega da parte para harmônica e a partitura completa com harmônica e orquestra (Correspondências de John Sebastian a Villa-Lobos, Nova York, 22 de janeiro de 1955, 19 de fevereiro de 1955).

Em uma última carta de 1956, Sebastian comenta a possibilidade de tocar o concerto com a Filarmônica de Berlim no ano seguinte e neste período gravá-la para a gravadora DECCA. (Correspondência de John Sebastian a Villa-Lobos. Nova York, 26 de julho de 1956).

Conforme dito anteriormente, existe controvérsias sobre esta obra. Outra questão polêmica é entre Villa-Lobos e o gaitista brasileiro Edú da Gaita relatada no encarte do CD EDÚ DA GAITA (1995), em que o jornalista Aluízio Azevedo sugere uma apropriação indevida do tema Uma gaita sobe o morro de autoria de Edú da Gaita, mas ao longo desta análise não encontramos relações com os materiais temáticos usados pelo compositor.

Apesar de não haver conteúdo técnico sobre a escrita para a harmônica nestas correspondências, fica claro que Sebastian deixou o compositor à vontade com relação aos aspectos formais. A eventual adoção de formas tradicionais (sinfonias, concertos, quartetos de cordas, poema sinfônico e ópera) por Villa-Lobos não implica necessariamente em uma linguagem tradicional.

De volta à análise do trecho em questão, consegue-se perceber o delineamento da forma, sem a tonalidade tradicional; a relação de memória e continuidade, e semelhança no perfil harmônico, estabelece-se uma relação de memória e continuidade

do discurso é estabelecida a partir dos contrastes de textura e semelhanças de perfil harmônico.

Após as cordas fazerem uma imitação do tema a harmônica sustenta um acorde de Dó com quinta no baixo, formando um intervalo de quarta com o baixo e a voz intermediária, mostrando assim sua coerência harmônica escolhida desde o começo. Ainda sustentando esse acorde, os sopros pontuam com um outro acorde de Solb, Réb, Sol, Dó, Mi, com pequenos deslizes cromáticos, e por um momento, uma fusão com o som da harmônica. Logo em seguida, as cordas fazem uma pontuação semelhante em um acorde de Dób, Solb, Lá, Dó, Ré, Fá, fazendo o mesmo que os sopros, mas com menos dissonâncias (Fig. 9A).

A harmônica realiza saltos de quarta e quinta sucessivamente para estabelecer um rebatimento de quartas simultâneas. Após isso, ela ainda faz uma escala descendente para logo em seguida fazer uma tensão melódica baseada nos motivos c do tema A. Esse impulso motivico é articulado pelas cordas e sopros de maneira quase pontilhista, quando a harmônica chega ao Sib, o clarinete faz uma ponte para uma nova variação do tema que começa na marca meno.

Um novo contraste é percebido, mas o som da harmônica ainda é sustentado, gerando uma fusão tímbrica. Ao mesmo tempo inicia-se uma nova variação do tema B feito pelo oboé, mas agora transposto para Ré eólio; clarinete, fagote, 1º trompa e harpa sustentam um acorde de Sib maior, e depois fazem uma progressão em movimento paralelo para o acorde de Lá menor (Fig. 9B).

Por se tratar de uma orquestra de dimensões médias (uma flauta, um clarinete, um oboé, um fagote, duas trompas, um trombone, um tímpano, uma harpa e cordas), Villa-Lobos busca equilíbrio entre a massa orquestral e a articulação camerística. Sobre a questão da oposição massa orquestral e grupo de câmara podemos citar a seguinte passagem de Boulez:

“O conjunto pequeno, primariamente usa a análise do discurso por meio do timbre, criando interesse pelo refinamento e divisão, enquanto o conjunto grande primariamente usa multiplicação, superposição, acumulação, criando uma ilusão que Adorno chamou (em outro contexto) de fantasmagoria. O conjunto grande, a orquestra, é o modelo mesmo do instrumento da ilusão, do fantasma, enquanto o conjunto pequeno representa o mundo da realidade imediata e análise. O conjunto pequeno é preferivelmente o mundo da articulação, enquanto o conjunto grande é essencialmente o mundo da fusão. Articulação e fusão, esses são os pólos opostos da ascensão do timbre na música instrumental “ (BOULEZ, 1987: 168).

Com esta citação podemos verificar nessa obra que Villa-Lobos, mesmo ao utilizar um conjunto de proporções médias, consegue simular um conjunto de grandes proporções. Como vimos na análise do 1º trecho, o momento de grande tutti se dá na introdução com a apresentação dos materiais motivicos apresentados de maneira justaposta e superposta. Ao criar um ostinato por meio da rotação desses elementos motivicos, e ao final reforçando-os por meio de duplicações e superposições, o

compositor consegue criar um efeito de ilusão de uma grande massa orquestral.

Esse procedimento também acontece na introdução dos outros dois movimentos, e torna-se eficaz na medida em que os materiais apresentados no início em pleno tutti orquestral serão trabalhados ao longo dos movimentos de maneira camerística. No segundo trecho (Fig. 9A e 9B), a orquestra se reduz a um grupo pequeno, os acordes utilizados não são tanto para serem percebidos em si mesmos, mas para articular o tema executado pela harmônica.

A ponte realizada pelo clarinete conduz a um novo conjunto de proporções pequenas. O tema B variado pelo oboé nessa nova formação timbrística assume o papel de reiterar os elementos já apresentados e ao mesmo tempo criar um novo contraste de texturas. Dessa forma consegue-se tanto variação quanto continuidade do discurso.

8 | TERCEIRO TRECHO: OSSIA AO TEMPO 1º

O dicionário Grove's dá o seguinte significado para este termo:

Ossia (It.: 'alternativamente'; originalmente *osia* 'ou seja'). Uma palavra usada em partituras musicais – e também, mais raramente *oppure* (particularmente em Verdi), *overo* ou *ovvero* (literalmente 'ou amplamente') – indicar uma alternativa para uma passagem. Isto ocorre em diversas circunstâncias diferentes; (i) versões simplificadas, particularmente na música para piano do século XIX; (ii) embelezar versões, particularmente no bel canto da música vocal; (iii) partituras didáticas, leituras a partir de outras fontes ou interpretações alternativas da mesma fonte; (iv) mudanças feitas para acomodar uma música para um instrumento com tessitura reduzida, se um piano com teclado de extensão menor, ou um oboé, por exemplo, tocando música para violino; (v) orquestração alternativa para uma orquestra menor ou maior do que aquela originalmente pretendida (FALLORS, 1973)

Esta citação é importante pois tem-se trabalhado com duas fontes diferentes: a primeira trata-se de um fac-símile do manuscrito autógrafo que se encontra no centro de documentação da OSESP com carimbo da *American Music Publishers. Inc.* Ainda na mesma chancela encontra-se anotada a data de 1955, mesma data que consta no cabeçalho da partitura com caligrafia de Villa-Lobos. Nesta fonte encontram-se dez ossias ao longo dos três movimentos.

É perceptível que trata-se da mesma caligrafia, apesar de também ser óbvio que foi colocado posteriormente, pois as marcas de caneta diferem bastante; nas ossias constata-se um acabamento mais rústico o que revela que foram escritas de maneira improvisada. Mesmo com essas alterações, alguns acordes ou intervalos ainda são impossíveis de se tocar no instrumento.

A segunda fonte é uma digitalização do manuscrito autógrafo do acervo do Museu Vila-Lobos. Neste documento a partitura está com o acabamento original sem alterações, rasuras ou marcas de editora e com a mesma data no cabeçalho:

1955. Estas escritas alternativas são importantes para a análise da obra, pois nestas modificações é claramente perceptível a necessidade de adaptação de sua linguagem conforme a circunstância. Outras três fontes auxiliares também foram utilizadas: a redução para harmônica e piano, a parte solista para harmônica, e uma outra parte solista para harmônica realizada pelos editores com o acréscimo das *ossias*.

No final desse trecho (Fig. 10), violoncelos, contrabaixos e tímpanos reiteram um pedal em Lá. As outras cordas fazem um cromatismo em direção a uma estabilidade diatônica. O que chama mais atenção aqui é a *ossia* escrita no manuscrito autógrafo. Desta vez, Villa-Lobos escreveu três intervalos não possíveis de serem tocados na harmônica conforme as figuras anteriores: os intervalos de sexta, Dó e Lá; de terça Sol e Si; e de terça Lá e Dó. Essa figura melódica, baseada no motivo c do tema A, faz um caminho de terças na escrita original. Já na escrita alternativa, Villa-Lobos corrige esse problema alterando respectivamente aos intervalos de terça Ré e Fá; sexta Ré e Si; e sexta Mi e Dó. Esta condução de vozes ainda mantém a premissa harmônica do compositor ao privilegiar acordes paralelos sem uma preparação de dissonâncias. No entanto, conforme a figura 5 apresentada anteriormente, ainda existe a possibilidade da harmônica cromática realizar intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta ocorrendo no intervalo de trítone. Villa-Lobos poderia propor nesta passagem a seguinte alternativa (Fig 11):

Figura 10: da *ossia* ao tempo 1º.

Figura 11: outra possibilidade de escrita.

Com essa escrita, bastante idiomática para a harmônica, acaba ocorrendo uma resolução tonal com preparação da dissonância, onde as duas vozes caminham em direção contrária. Se Vila-Lobos tivesse adotado a possibilidade de escrita da figura 11 a sua coerência harmônica estaria parcialmente prejudicada, pois como demonstramos em várias passagens anteriores o compositor privilegia uma escrita com acordes paralelos, marchas harmônicas com saltos de quarta, escalas modais, e não realiza cadências tonais clássicas. Ao adotar a *ossia* da figura 10, a escrita em paralelismos ainda se mantém.

Mesmo utilizando várias dissonâncias para conseguir tensões e contrastes, em nenhum momento o compositor realiza esta condução tonal com preparação da dissonância. Muito provavelmente, Villa-Lobos teve isso em consideração. Mas como dissemos antes, não sabemos ao certo como ele se relacionou com o instrumentista. As correspondências de John Sebastian a Villa-Lobos citadas anteriormente não informam nenhum dado técnico sobre o instrumento, da mesma forma como não podemos saber exatamente como foram colocadas as ossias mencionadas na nota anterior.

O fim desse trecho ainda segue com a condução de violoncelos e contrabaixos em uma escala de Lá eólio com o salto para a nota Ré e ataque do tímpano, também em Ré. Nesse ponto, clarinete e fagote retomam o tema em Ré eólio para iniciar a recapitulação em tempo 1º. Nesta última parte ainda haverá um desenvolvimento secundário realizado pela harmônica de caráter rapsódico e que conduzirá ao término do movimento.

9 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendemos com esta análise mostrar como Villa-Lobos procedeu ao escrever para a harmônica cromática, considerando alguns aspectos importantes de sua escrita e as possibilidades do instrumento.

Com estas verificações ficou claro que o compositor delineou uma forma sem fazer uso da gramática tonal ortodoxa. Ao estabelecer certos padrões de condução harmônica com acordes paralelos, escalas modais, marchas harmônicas em quartas, contrastes de texturas ao alternar momentos de massa orquestral com momentos camerísticos, mas com o mesmo efetivo orquestral, Villa-Lobos realiza um concerto muito bem resolvido.

Para terminar, podemos ainda citar Charles Rosen ao falar da relação entre a forma Sonata e o concerto: “A relação do concerto com a sonata é recíproca. A sonata é menos uma forma ou conjunto de formas do que um meio de conceber e dramatizar a articulação das formas. O concerto é um tipo especial de articulação” (ROSEN, 1988: 97).

Mesmo sem utilizar uma linguagem tonal clássica, este Allegro Moderato sugere uma forma sonata, pois além de haver articulação temática entre as seções, há diferenciações claras de estabilidade e tensões harmônicas. A seção A, em que marca a exposição dos temas A e B, ficam basicamente em torno de uma estabilidade diatônica com poucas dissonâncias, no entanto, pode-se dizer que esta seção termina quando o solo de clarinete realiza a ponte em uma escala de Sib eólio conduzindo a uma região de Ré eólio como foi explicado anteriormente e mostrado na Figura 9B.

Começa-se então, um distanciamento harmônico com um maior acúmulo de dissonâncias que irão se dissipar em consonâncias no modo de Lá eólio como pode

ser visto na Figura 10. A recapitulação é exatamente igual à exposição, mas o tema A é transposto para Ré eólio. A harmonia continua a seguir em movimentos paralelos dentro desse modo.

Nesta última parte ainda haverá um desenvolvimento secundário realizado pela harmônica de caráter rapsódico e que conduzirá ao término do movimento. Uma última condução é realizada pela orquestra tocando uma escala cromática e ao mesmo tempo uma escala diatônica em direção ao acorde de Lá menor, mas sem fazer uma cadência tonal.

Como foi verificado nas correspondências de Sebastian a Villa-Lobos, o intérprete deu total liberdade formal ao compositor. Ao realizar esta obra, Villa-Lobos, por meio de uma linguagem pós-tonal, modal, consegue articular e dramatizar a forma de um concerto criando expectativas e reforçando memórias em um discurso muito próprio com a harmônica cromática em destaque.

REFERÊNCIAS

ADLER, Larry. **It Ain't Necessarily So**. New York: Grove Press, 1984.

ANZAGHI, Luigi Oreste. **Metodo completo teorico per armonica a boca: sistema cromatico e diatonico**. Milano: Ricordi, 1952.

BERRY, Wallace. **Structural funtions in Music**. New York: Dover, 1987.

BOULEZ, Pierre. Timbre and Composition – Timbre and Language. Translated by R. Robertson. **Contemporary Music Review 2**, 1987, pp. 161-171.

CRONSHAW, Andrew. Instrumentos de palheta livre ao redor do mundo. In: JENKINS, L. (Org.). **Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. p 184-187.

FALLORS, David. *Ossia*. In: **Grove's dictionary of music and musicians**. New York: St. Martin Press, 1973. v. I-IX

FIELD, Kim. **Harmonicas, Harps, and Heavy Breathers: The evolution of the People's instrument**. New York: Cooper Square Press, 2000.

GAITA, Edú da. Uma gaita sobe o morro. Intérprete: Edú da gaita. In: **EDÚ DA GAITA**. (contém resenha originalmente escrita para o disco Edú da Gaita Vol I e II pelo jornalista e produtor Aluísio Falcão de 1979). São Paulo: Gravadora Eldorado, p. 1995. 1CD, faixa 17.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

ROSEN, Charles. **Sonata forms**. New York: Norton, 1988.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos composicionais**. Campinas: Editora Unicamp,

2009.

SEBASTIAN, John e VILLA-LOBOS, Heitor. **Correspondências** (1947- 1956). Museu Villa-Lobos

VILLA-LOBOS, Heitor. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. New York: AMP, 1955. 1 partitura. Manuscrito Autógrafo em fac-símile, Centro de Documentação OSESP, 2017.

_____. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. New York: AMO Parte para harmônica solista. Manuscrito da editora AMP com *ossias* em fac-símile, Centro de Documentação OSESP, 2017.

_____. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. Rio de Janeiro: 1 partitura. Manuscrito Autógrafo digitalizado, 1955, Museu Vila-Lobos, 2017.

_____. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. São Paulo: Parte para harmônica solista. Manuscrito em fac-símile, Museu Villa-Lobos/Centro de Documentação OSESP, 2017.

_____. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. São Paulo: redução para harmônica e piano. Manuscrito em fac-símile, Museu Villa-Lobos/Centro de Documentação OSESP, 2017.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-484-9



9 788572 474849