

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**ALFEU RODRIGUES DE ARAUJO FILHO**

**TIMBRES E RITMATAS PARA PIANO SOLO DE E.  
VILLANI-CÔRTEZ: CONCEITO, ANÁLISE E  
INTERPRETAÇÃO PIANÍSTICA**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas, para  
obtenção do Título de Doutorado em  
Música.

Área de concentração: Práticas  
Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

**CAMPINAS**

**2011**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Ar15t Araujo Filho, Alfeu Rodrigues de.  
Timbres e Ritmatas para piano solo de E. Villani-Côrtes:  
Conceito, Análise e Interpretação Pianística  
/ Alfeu Rodrigues de Araujo Filho – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Mauricy Matos Martin.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Villani-Côrtes, Edmundo . 2. Piano – Estudos e ensino. 3.  
Ritmo. 4. Música para piano . I Martin, Mauricy  
Matos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto  
de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Timbres and Ritmatas for solo piano\’s E. Villani-Côrtes:  
Concept, Analysis and Pianistic Intepretation..

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Villani-Côrtes, Edmundo

Piano - studies and teaching

Piano music

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Mauricy Matos Martin (Orientador)

Edmundo Villani-Côrtes

Edmundo Pacheco Hora

Carlos Fernando Fiorini

Carlos Wiik da Costa

Horácio de Oliveira Caldas Gouveia

Emerson Luiz de Biaggi

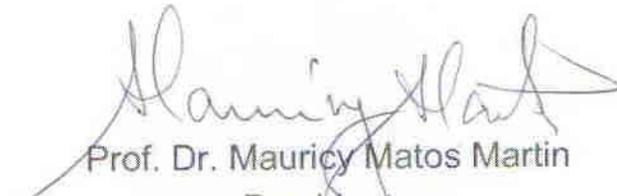
Eduardo Augusto Ostergren

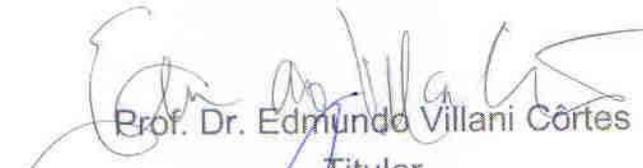
Data da defesa: 28/09/2011

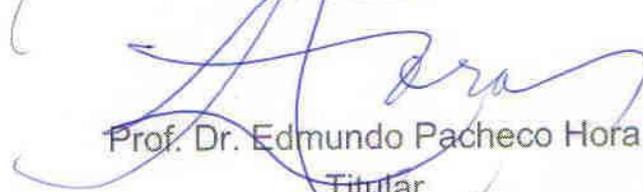
Programa de Pós-Graduação: Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Alfeu Rodrigues de Araujo Filho - RA 860042 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Mauricy Matos Martin  
Presidente

  
Prof. Dr. Edmundo Villani Cortes  
Titular

  
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora  
Titular

  
Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini  
Titular

  
Prof. Dr. Carlos Wiik da Costa  
Titular



## Dedicatória

Para minha tia Ada Caiaffa La Farina,  
com amor e eterna gratidão.

*In memoriam*



## **Agradecimentos**

Ao compositor **Edmundo Villani-Côrtes**, pelo carinho, amizade, dedicação, respeito e disposição sempre presente para a realização deste trabalho, desde o seu plano até a sua finalização. Seu talento, caráter, honestidade, simplicidade e amor à música, servirão de exemplo diário no meu crescimento pessoal e profissional.

À competente amiga e musicista **Rita de Cássia Taddei**, pelo seu auxílio, profissionalismo, dedicação e companheirismo. Sua presença foi um marco indiscutível na feitura desta pesquisa.

Ao professor **Mauricy Matos Martin**, pela confiança e crédito depositados. Pela amizade e delicadeza com que sempre me recebeu, assim como as preciosas dicas atribuídas no meu estudo de piano.

Ao professor **Edmundo Hora**, pelas orientações tão válidas e pertinentes por ocasião do meu exame de qualificação. Seu profissionalismo, seriedade e dedicação foram, sem dúvida, uma referência na minha concepção de academia.

Ao professor **Carlos Fiorini**, pelas importantes colocações realizadas na apresentação da Monografia I e pela sua generosa atenção e auxílio.

À professora **Aci Meyer**, presente na banca do meu Recital I e pelo crédito que me concedeu uma das vagas ao curso de Doutorado na referida Instituição.

Aos professores **Lia Tomás**, **Helena Yank** e **Claudiney Rodrigues Carrasco**, pelo profissionalismo, competência e preciosas informações trabalhadas nas disciplinas: Seminários Avançados e Tópicos Especiais.

Ao meu companheiro e amigo de todas as horas, **José Luiz Bucciarelli**, pela alegria, paciência, bom humor e presença.

Aos meus pais, **Alfeu Rodrigues de Araújo e Elza Maria Barros de Araújo**, pelo amor incondicional.

Às minhas irmãs, **Maria Cristina Barros de Araújo e Regina Travassos**, companheiras de toda uma vida.

Aos meus sobrinhos, **Marina, Leonardo e Conrado Travassos**, por me ajudar a ver o mundo sob um outro olhar.

Aos meus amigos **Paulo Rossi, Adailton Aranha e Maria Lucila Guimarães Junqueira**, irmãos da vida, amizade eterna.

## **Resumo**

A pesquisa descreve, inicialmente, o conceito do compositor Edmundo Villani-Côrtes. O foco principal está em apresentar um estudo analítico dos Timbres e Ritmatas do compositor em questão, sob o ponto de vista da prática interpretativa. Constam, nos anexos, os manuscritos (documento Histórico); as partituras digitalizadas; a musicografia e a discografia do compositor em ordem cronológica.



## **Abstract**

This research initially describes the concept of the composer Edmundo Villani-Côrtés. The main focus is to present an analytical approach from the composer's *Timbres* and *Ritmatas*, taking the performance into consideration. Manuscripts (historical document), digitized music scores and a compilation of the composer's musical pieces and records, were included in this work annex in chronological order.



## Lista de Exemplos

### Ritmata nr.1

Exemplo 1 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – agrupamentos rítmicos: anacruse, c.1 e c.4 .....	48
Exemplo 2 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – agrupamentos: c. 1-2 e 7-10 .....	49
Exemplo 3 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – fragmentos do ostinato: c. 3-4 e 5-6 .....	50
Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – construção do <i>ostinato</i> : c.7-8 .....	51
Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – arpejos em intervalos de 4J: c.1-4 .....	52
Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – chegada ao centro <i>ré</i> . c. 1-6 .....	55
Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – simetria: c. 7-14 .....	56
Exemplo 8 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – 1ª linha fraseológica c. 15-22 .....	57
Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – 2ª linha fraseológica: c. 23-30 .....	59
Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – passagem para Seção 2: c.31-37 .....	61
Exemplo 11 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – linhas fraseológicas nas Seções 1 e 2 .....	62
Exemplo 12 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – linhas fraseológicas nas Seções 1 e 2 .....	63
Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – ponto culminante .....	63
Exemplo 14 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – Ponte 2: c. 54-58 .....	64
Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – Inserção: c. 59-61 .....	65

Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – Ponte 3: c. 78-81 .....	66
Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – Seção 4: c. 82-83 .....	67
Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – Seção 4: c. 84-91 .....	67
Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – Seção 4: c. 92-99 .....	68
Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata1 – afirmação do centro em ré. c.116-121 .....	70

## **Ritmata nr.2**

Exemplo 1 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – elemento temático – c.1 .....	74
Exemplo 2 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – elemento temático- c.1-8 .....	75
Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – fragmentos do elemento temático – c.6-8 .....	76
Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – estrutura rítmica e melódica- c.1-7 .....	77
Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – passagem – c.8-14 .....	78
Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – Linha de acompanhamento com as mesmas características rítmico-melódicas – c.14-19 .....	80
Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 - ocorrência da célula rítmica do elemento temático – c.20 .....	80
Exemplo 8 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – célula rítmica fragmentada ou completa e movimento cromático – c.21-27 .....	81
Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – desintensificação da textura – c.30-40 .....	82
Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – tessitura – mudança de registro – c.30\40 .....	83

Exemplo 11 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – desaceleração rítmica – c.39 .....	83
Exemplo 12 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – reapresentação do material temático, c.1-2/ c.41-42 .....	84
Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – c. 41-44 – 1ª frase ....	84
Exemplo 14 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – c. 45 – passagem .....	85
Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – c. 46-49 – 2ª frase ....	85
Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – c. 50-52 – passagem .....	86
Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – c. 53-57 – 3ª frase ....	86
Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – processo imitativo - c. 58-62 .....	87
Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – processo de atonalização: intervalos de quartas - c. 68 .....	90
Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – elemento rítmico temático – c. 1; 71 .....	90
Exemplo 21 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – elemento rítmico de acompanhamento – c. 1; 73 .....	90
Exemplo 22 – VILLANI-CÔRTEES, EDMUNDO – Ritmata 2 – elemento rítmico temático c.71-80 .....	91
Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – elemento rítmico de acompanhamento – c. 71-80 .....	92
Exemplo 24 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – exposição do tema – c. 82-83 .....	94
Exemplo 25 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – contratema – c. 83 .....	94
Exemplo 26 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – tema e contratema – c. 84-85 .....	95
Exemplo 27 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – fragmentos rítmicos - c. 86-90 .....	95

Exemplo 28 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – tema e contratema - c. 91-98 .....	96
Exemplo 29 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 - desintensificação do elemento temático - c. 99-102 .....	97
Exemplo 30 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 - intervalos de 2 <sup>as</sup> e 4 <sup>as</sup> em dimensão vertical – c. 113-116 .....	99
Exemplo 31 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 - relação intervalar <i>ré-lá</i> – c. 113-116 .....	100
Exemplo 32 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – 1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup> estruturas - c. 117-127 .....	102
Exemplo 33 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – 4 <sup>a</sup> estrutura - c. 128-134 .....	103
Exemplo 34 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – Ponte 4 - c. 135-143 .....	104
Exemplo 35 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – ocorrência do mesmo material - c.103/144 .....	105
Exemplo 36 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – ocorrência do mesmo material – c. 67-68; 151-153 .....	106
Exemplo 37 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Ritmata 2 – afirmação do centro <i>ré</i> – c. 154-155 .....	107

### **Ritmata nr.3**

Exemplo 1 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 - 1 <sup>a</sup> frase (divisão das duas semi-frases) – c.1-8 .....	110
Exemplo 2 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – motivo rítmico – c.1-4 .....	111
Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 - construindo o centro em <i>mib</i> – c.1-8 .....	112

Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 - intervalos que se iniciam em mib – c.1-4 .....	113
Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 - 1ª semifr. - original e transposta c.1-4; 9-12 .....	114
Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 - 2ª semifrase – c.5-8; 13-16 .....	114
Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – 1ª semifrase – textura homofônica: movimento descendente – c.17-20 .....	116
Exemplo 8 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – ponto culminante: nota sol c.14-20 .....	116
Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – 2ª semifrase - construção melódica – c.21-24 .....	117
Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – sequências rítmico-melódicas c.1-4 ; 24-28 .....	117
Exemplo 11 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – ganho de movimento rítmico c.29-32 .....	118
Exemplo 12 – VILLANI-CÔRTEES, - Ritmata 3 – modelo rítmico – c.1; 29 .....	119
Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – modelo rítmico, ponto culminante – c.29-33 .....	120
Exemplo 14 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – desenho imitativo na finalização da frase - c.33-36 .....	121
Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – 2ª Seção – 2ª frase – ganho de tensão – c.37-45 .....	122
Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – paralelismo e cromatismo em movimento contrário, ganho de tensão - c. 45-46 .....	123
Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – acentuações, provocando irregularidade rítmica-c.46-51 .....	124
Exemplo 18 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – Inserção – c.52-60 .....	125

Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – Inserção – 1ª e 2ª frases c.33-34; 52-57 .....	126
Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – afirmação do centro mib c.56-60 .....	127
Exemplo 21 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 - mov.cromática em direção a sib – c.59-60 .....	127
Exemplo 22 –VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – linha temática que estrutura a elaboração das frases – c. 61-69 .....	128
Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – conclusão da peça – c.59-60; 70-81 .....	129
Exemplo 24- VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – sequência de alturas – c.76; 77; 78-79 .....	130
Exemplo 25 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Ritmata 3 – conclusão da peça – c.80-81 .....	130

### **Timbre nr.1**

Exemplo1 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nr.1 – voz superior:cluster – c.1 .....	137
Exemplo 2 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 - voz inferior: oitavas convergingo para a nota mi - c.1-4 .....	137
Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – 1º elemento timbrístico - c.1-4 .....	138
Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – expectativa: jogo de contrastes – c.5 .....	139
Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – clusters e oitavas - c.6 .....	139
Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 - finalização (2ªm) convergingo para a nota fá - c.9-12 .....	140

Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – 2º elemento timbrístico - c.6-12 .....	140
Exemplo 8 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – expectativa:jogo de contrastes – c.13 .....	141
Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – relações intervalares - c.14-18 .....	141
Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 - linha do baixo convergindo para a nota sol - c.14-18 .....	142
Exemplo 11 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – 3º elemento timbrístico c.14-18 .....	142
Exemplo 12 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – expectativa: jogo de contrastes – c.19 .....	143
Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 - apresentação dos três gestos e as notas para as quais estão convergindo - c.1-19 .....	143
Exemplo 14 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – 1º cluster: intervalos de 2ªm c.1-4 .....	144
Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – ponte: geradora de tensão - c.20-24 .....	145
Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – desintensificação rítmica – c.25 .....	146
Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – seção 2: desintensificação da dinâmica - c.25-42 .....	146
Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – sobreposição de clusters – c.28-38 .....	147
Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 - ressonância contínua: interrupção no compasso 42 – expectativa para a Coda – c.25-42 .....	147
Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 - cluster do primeiro elemento timbrístico e as notas iniciais da Seção 2 – c.1-4/c.25-26 .....	148
Exemplo 21 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 - relação do intervalo que estrutura a peça – 2ªm – c.35-42 .....	149

Exemplo 22 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – Exposição da Seção 2 (completa) – c.25-42. ....	149
Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – movimentação rítmica c.43-46 .....	150
Exemplo 24 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – intensificação da dinâmica – c.43-46 .....	151
Exemplo 25 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – tessitura: mudança de registro/efeito timbrístico – c.43-46 .....	151
Exemplo 26 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – Coda: utilizando as notas do 1º elemento timbrístico – c.1-4/ c.43-46 .....	152
Exemplo 27 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – jogo de contrastes: gesto e pausa – c.43-46. ....	152
Exemplo 28 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 – relação intervalar utilizada na construção da obra – c.43-46 .....	153

## **Timbre nr.2**

Exemplo 1 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – ressonância, 2ªm, c. 1-12 .....	157
Exemplo 2 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – articulação 2ªM, c. 9-11 .....	158
Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – ritmo: dissolução da tensão, c. 1-12 .....	159
Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – dinâmica: dissolução da tensão, c. 1-12 .....	159
Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – dinâmica: dissolução da tensão, c. 1-12 .....	160
Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – expectativa: jogo de contrastes, c. 13 .....	160

Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – contraste timbrístico, c.1; c.14 .....	161
Exemplo 8 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – ritmo: acúmulo de tensão, c.14-30 .....	162
Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – tessitura: acúmulo de tensão, c.14-30 .....	162
Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – dinâmica: acúmulo de tensão, c.14-30 .....	163
Exemplo 11 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – articulação: acúmulo de tensão, c.14-30 .....	163
Exemplo 12 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – expectativa: jogo de contrastes, c. 31 .....	164
Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – ritmo: ganho de movimento, c. 32-66 .....	164
Exemplo 14 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – dinâmica: acúmulo de tensão, c. 32-64 .....	165
Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – estrutura harmônica: intervalos de 2ªM, c. 32-64 .....	166
Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – 1ª idéia: pentacorde lá-mi, c.32-37 .....	166
Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – 2ª idéia: pentacorde dó-sol, c. 38-42 .....	167
Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – 3ª idéia: <i>clusters</i> – intervalos de 2ªM, c. 43-47 .....	167
Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – 4ª idéia: pentacorde si-fá; movimento cromático, c.48-51 .....	168
Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – relação intervalar que deu origem ao Timbre nº 2, c.1-4; c. 52-53 .....	168
Exemplo 21 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – 5ª idéia da seção 2, c. 52-64 .....	169

Exemplo 22 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – ponto culminante: tessitura/cluster/dinâmica, c. 65 .....	170
Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – preparação para a coda: dinâmica/ritmo, c. 65 .....	170
Exemplo 24 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – preparação para a coda, c. 66 .....	171
Exemplo 25 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – inversão do jogo de notas, c. 1-3; 67-69 .....	171
Exemplo 26 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – expectativa – jogo de contrastes, c. 70 .....	172
Exemplo 27 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – notas da estrutura melódica em tessituras alternadas, c. 4-7; 71-76 .....	172
Exemplo 28 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – expectativa – jogo de contrastes, c. 77 .....	173
Exemplo 29 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – análise do 3º elemento timbrístico da Coda, aplicando analogia com a finalização do 1º elemento timbrístico da seção 1, c. 7-12; 78-82 .....	174
Exemplo 30 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – Coda = 1º elemento timbrístico da seção 1, c. 1-12; 67-82 .....	175

### **Timbre nr.3**

Exemplo 1 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – linha melódica do 1º elemento timbrístico – c.1-10 .....	181
Exemplo 2 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – enriquecimento da textura com o emprego da 2ª voz e a ênfase ao intervalo de 2ªm – c.9-10 .....	182
Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – voz inferior: acordes formados por 4ªs sobrepostas - c.1-10 .....	182
Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – relação intervalar das vozes na sua condução vertical - c.1-10 .....	183

Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – relação intervalar das vozes na sua condução horizontal - c.1-10 .....	183
Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – inversão entre as vozes e jogo de intervalos M e m: 3ªM e 3ªm - c.1-10 .....	184
Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – expectativa: jogo de contrastes - c.11 .....	185
Exemplo 8 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – voz superior + voz inferior: quatro vozes independentes – cromatismo e movimento contrário - c.12-18 .....	185
Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – 2º elemento timbrístico: tessitura - c.12-18 .....	186
Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – expectativa: jogo de contrastes - c.19 .....	187
Exemplo 11 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – ausência do jogo de contrastes: movimento sonoro contínuo - c.20-39 .....	188
Exemplo 12 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 –ganho de movimento e tensão rítmica - c.20-39 .....	189
Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – dinâmica: ganho de tensão c.20-39 .....	190
Exemplo 14 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – linha condutora da textura monofônica - c.20-39 .....	191
Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Seção 2: subdivisão em cinco fragmentos - c.20-38 .....	193
Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – expectativa: preparação para a Inserção 1 - c.39 .....	194
Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Inserção: apresentação dos três elementos timbrísticos de acordo com o jogo de contrastes c. 40-63 .....	194

Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – perda de movimento rítmico: = figura rítmica motriz e a indicação “ <i>poco rall</i> ” no compasso 55 – c. 40-63 .....	195
Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nr.3 – dinâmica: pequenas alterações c.45-46/52/55-56 .....	197
Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Seção 3: recapitulação de elementos musicais da Seção 1 – c. 1-10 (Seção 1); c. 64-83 (Seção 3) .....	199
Exemplo 21 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – expectativa: início da Inserção 2 – c.84 .....	199
Exemplo 22 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Inserção 2: retrospectiva dos elementos musicais da Inserção 1 – c. 85-97 .....	200
Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – clima de expectativa: início da Coda – c. 98 .....	201
Exemplo 24 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: dinâmica – ganho de tensão – c. 99-112 .....	202
Exemplo 25 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: ritmo – ganho de tensão (trinado, fusas e semicolcheias) - c. 99-112 .....	202
Exemplo 26 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: jogo de contrastes - c. 99-112 .....	203
Exemplo 27 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: tessitura – efeitos timbrísticos - c. 110-112 .....	204
Exemplo 28 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: relações intervalares que estruturam a obra – 2 <sup>a</sup> m- c.99 .....	204
Exemplo 29 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: relações intervalares que estruturam a obra – 2 <sup>a</sup> M e 2 <sup>a</sup> m – c. 110 .....	205
Exemplo 30 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: relações intervalares que estruturam a obra – 2 <sup>a</sup> m, 4 <sup>a</sup> e 8 <sup>a</sup> – c. 112 .....	205

## Timbre nr.4

Exemplo 1 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – produto melódico e harmônico do 1º elemento timbrístico da Seção 1 – c. 1-9 .....	211
Exemplo 2 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – estrutura rítmica: semínima como figura rítmica motriz – c. 1-9 .....	211
Exemplo 3 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.10 .....	212
Exemplo 4 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – estrutura rítmica: semicolcheia como figura rítmica motriz – c.11-14 .....	213
Exemplo 5 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – 2º elemento timbrístico: notas derivadas do produto de caráter melódico do 1º elemento timbrístico – c. 1-4; c. 11-14 .....	213
Exemplo 6 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.15 .....	214
Exemplo 7 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – estrutura rítmica: colcheia como figura rítmica motriz – c.16-28 .....	214
Exemplo 8 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.29 .....	215
Exemplo 9 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 1º elemento timbrístico da Seção 2 – c. 1-4; c. 30-31 .....	217
Exemplo 10 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – construção horizontal: 2ªM/2ªm - c. 30-31 .....	217
Exemplo 11- VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.32 .....	218
Exemplo 12 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 2º elemento timbrístico da Seção 2 – c. 5-9; c. 33-37 .....	219
Exemplo 13 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – relações intervalares idênticas – c. 30-31; c. 33-37 .....	219

Exemplo 14 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – 3º elemento timbrístico da Seção 2: mudança timbrística e unidade da relação intervalar (2ªM e 2ªm) – c. 38-43 .....	220
Exemplo 15 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.44 .....	220
Exemplo 16 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 1º elemento timbrístico da Seção 3 – c. 30-31; c. 45-48 .....	221
Exemplo 17 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.49 .....	221
Exemplo 18 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – 2º elemento timbrístico: 2ªM; ganho de movimento rítmico – c. 50 .....	222
Exemplo 19 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.51 .....	222
Exemplo 20 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 3º elemento timbrístico da Seção 3 – c. 52-53 .....	223
Exemplo 21 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.54 .....	223
Exemplo 22 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – Inserção: Clima 1 e 2 c.55-71 .....	225
Exemplo 23 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c. 72 .....	226
Exemplo 24 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 1º elemento timbrístico da Seção 4 – c.1-4; c. 73-80 .....	227
Exemplo 25 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c. 81 .....	227
Exemplo 26 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – 2º elemento timbrístico da Seção 4 – intervalo de 2ªM e intervalo de origem (lá-mib) - c.1-9; c. 82-93 .....	228
Exemplo 27 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c. 94 .....	229

Exemplo 28 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – 3º elemento timbrístico da Seção 4 – dissolução da tensão e nota de origem (lá) – c. 95-103 .....	229
Exemplo 29 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c. 104 .....	230
Exemplo 30 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nº 4 – coda: síntese – c. 105-113 .....	232



## Lista de Figuras

### Capítulo I

#### Edmundo Villani-Côrtes: Notas Biográficas

Figura 1: Edmundo Villani-Côrtes: foto para o diretório central dos estudantes de Juiz de Fora – 1949 .....	5
Figura 2: Edmundo Villani-Côrtes ao piano, acompanhando seu pai, Augusto de Castro Côrtes, na flauta, em sua casa. Juiz de Fora, 1957 .....	7
Figura 3: Cornélia Villani-Côrtes: mãe do compositor, 27/01/1951 .....	9
Figura 4: Edmundo Villani-Côrtes, Bacharelado em Direito em 1958 .....	11
Figura 5: Ensaio do Conjunto de músicos da Sociedade Filarmônica de Juiz de Fora sob a regência do maestro Max Gefter, 31/05/1950 .....	12
Figura 6: Edmundo Villani-Côrtes: foto enviada à sua futura esposa em 27/08/1957 .....	13
Figura 7: Edmundo Villani-Côrtes e sua esposa, Efigênia Guimarães Côrtes, em sua chegada na cidade de São Paulo, 1960 .....	14
Figuras 8: Correções da obra Variações sobre o Tema do Aeroplano Jaú (Tema) de Villani-Côrtes, realizada pelo compositor Camargo Guarnieri .....	16
Figura 9: Correções da obra Variações sobre o Tema do Aeroplano Jaú (Variação III) de Villani-Côrtes, realizada pelo compositor Camargo Guarnieri .....	17
Figura 10: Villani-Côrtes e a cantora Maysa Matarazzo em tournée na Argentina, 16/08/1963 .....	18
Figura 11: Villani-Côrtes e a cantora Mayza Matarazzo em tournée na cidade de Montevideú, 24/08/1963 .....	19
Figura 12: Marta Mendonça, Villani-Côrtes e Altemar Dutra em tournée no Equador, 22/04/1968 .....	20
Figura 13: Edmundo Villani-Côrtes acompanhando a soprano Efigência Côrtes, sua esposa, em foto na década de 60 .....	23
Figura 14: Villani-Côrtes e sua relação com o seu principal instrumento de trabalho, 1980 .....	25

Figura 15: Villani-Côrtes e sua esposa, Efigênia Côrtes, na década de 90 .....	30
Figura 16: Momento de descontração de Villani-Côrtes e sua esposa após a apresentação da obra “Te Deum” no auditório da Pró-Música da cidade de Juiz de fora, no ano de 2000 .....	33
Figura 17: Villani-Côrtes e Efigência Guimarães Côrtes nos dias atuais .....	39
Fig.: 18:Edmundo Villani-Côrtes em sua residência – 2010.....	41

## Capítulo II

### Trabalho Analítico: Ritmatas e Timbres

#### Ritmata nr.1

Figura 1 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – intervalos que estruturam o <i>ostinato</i> (1º e 2ºg.) .....	51
Figura 2 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – intervalos de 2ªm, 4ªJ e 5ªJ ( 3ºg.) .....	52
Figura 3 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – intervalos de 2ªm e 4ªJ .....	53
Figura 4 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – ênfase às relações de 4ªJ e 5ªJ .....	53
Figura 5 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – intervalos em nova organização rítmica .....	54
Figura 6 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – síntese do material: c. 1-6 .....	56
Figura 7 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – ostinato: modelo rítmico .....	57
Figura 8 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – 1ª linha fraseológica - síntese .....	58
Figura 9 - Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – 1ª linha fraseológica – células rítmicas .....	58
Figura 10 – Autoria do Pesquisador – Ritmata1 – cromatismo descendente: c. 29-37 .....	60

Figura 11 – A autoria do Pesquisador – Ritmata1 – acumulação rítmica .....	60
Figura 12 – A autoria do Pesquisador – Ritmata1 – Introdução: relações intervalares .....	65
Figura 13 – A autoria do Pesquisador – Ritmata1 – dissolução rítmica do ostinato .....	69
Figura 14 – A autoria do Pesquisador – Ritmata1 – afirmação do centro em <i>ré</i> .....	70

## **Ritmata nr.2**

Figura 1 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – célula rítmica do elemento temático .....	74
Figura 2 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – fragmentos rítmicos do elemento temático – c.6\7 .....	76
Figura 3 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – intervalos de 2 <sup>a</sup> M e 2 <sup>a</sup> m - c.1-8 .....	77
Figura 4 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – derivações da célula rítmica – c.14-19 .....	79
Figura 5 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – Centro em <i>ré</i> , c. 41-44 .....	88
Figura 6 - A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – estrutura da linha do baixo – Centro em <i>ré</i> – c. 44-60 .....	88
Figura 7 - A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – acelerando com acúmulo de figuras rítmicas – c. 63-67 .....	89
Figura 8 - A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 - ocorrência de pausas no processo de desintensificação do elemento temático .....	97
Figura 9 - A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – afirmação do centro <i>ré</i> – c.111-113 .....	98
Figura 10 - A autoria do Pesquisador– Ritmata 2 – movimentação do baixo – c. 113-116 .....	100

### **Ritmata nr.3**

Figura 1 – Autoria do Pesquisador - Ritmata 3 – síntese do material referente ao motivo melódico .....	111
Figura 2 – Autoria do Pesquisador – Ritmata 3 – nota pedal – lá - c.1-8 .....	112
Figura 3 – Autoria do Pesquisador – Ritmata 3 - polarização das 5 <sup>as</sup> : centro mib .....	113
Figura 4 - Autoria do Pesquisador - Ritmata 3 – elementos melódicos – c.1; 29; 31 .....	120
Figura 5 – Autoria do Pesquisador - Ritmata 3 – síntese – c.29-37 .....	122
Figura 6 - Autoria do Pesquisador - Ritmata 3 – chegada ao ponto culminante – c.46-51.....	123
Figura 7 - Autoria do Pesquisador - Ritmata 3 – escala de mib lídio – c.76-79 .....	130

### **Timbre nr.1**

Figura 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nr.1 – formação do cluster: intervalos de 2 <sup>am</sup> .....	137
Figura 2 – Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 – voz inferior: intervalos de 2 <sup>am</sup> .....	137
Figura 3 – Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 - estrutura cromática decorrente do 1 <sup>o</sup> elemento timbrístico – c.1-4 .....	138
Figura 4 – Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 - estrutura cromática decorrente do 2 <sup>o</sup> elemento timbrístico – c.6-12 .....	141
Figura 5 – Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 estrutura cromática decorrente do 3 <sup>o</sup> elemento timbrístico – c.14-18 .....	142
Figura 6 – Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 – estrutura cromática – c.1-19 .....	144

Figura 7 - Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 – sobreposição de clusters: relações intervalares – 2ªM .....	147
Figura 8 – Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 - Estrutura cromática decorrente da Seção 2, fragmentada em duas partes – c.25-42 .....	150

### **Timbre nr.2**

Figura 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – estrutura cromática decorrente do 1º elemento timbrístico – c.1-12 .....	158
Figura 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – estrutura cromática decorrente do 2º elemento timbrístico, c.14-30 .....	164
Figura 3 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – estrutura cromática decorrente da 5ª idéia da seção 2 .....	169

### **Timbre nr.3**

Figura 1 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – análise das relações intervalares da linha melódica do 1º elemento timbrístico e sua distribuição simétrica – c. 1-10 .....	181
Figura 2 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – análise das relações intervalares, entre as vozes, na sua verticalidade – 2ªm - c. 1-10 .....	183
Figura 3 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – análise das relações intervalares, entre as vozes, na sua horizontalidade – 2ªm/2ªM - c. 1-10 .....	184
Figura 4 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – estrutura cromática decorrente do 1º elemento timbrístico da Seção 1 - c. 1-10 .....	184
Figura 5 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – apresentação das quatro vozes independentes: cromatismo e movimento contrário - c. 12-18 .....	186
Figura 6 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – estrutura cromática decorrente do 2º elemento timbrístico da Seção 1 - c. 12-18 .....	187

Figura 7 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – tessitura: diferentes recursos timbrísticos - c. 20-39 .....	191
Figura 8 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – estrutura cromática decorrente da Seção 2 - c. 20-38 .....	193
Figura 9 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – textura: acréscimo de alturas - c. 40-63 .....	196
Figura 10 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – estrutura cromática decorrente da Inserção 1 – c. 40-63 .....	198

#### **Timbre nr.4**

Figura 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 - estrutura cromática decorrente do 1º elemento timbrístico – c. 1-9 .....	212
Figura 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 - estrutura cromática decorrente do 3º elemento timbrístico – c. 16-28 .....	215
Figura 3 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 – relações intervalares do 1º elemento timbrístico da Seção 2 – c. 30-31 .....	218
Figura 4 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 – estrutura cromática decorrente do Clima 2 da Inserção - c. 62-71 .....	225

## **Lista de Quadros**

### **Ritmata nr.1**

Quadro1 – A autoria do Pesquisador – Ritmata1 – Estrutura formal .....	47
Quadro 2 – A autoria do Pesquisador – Ritmata1 – indicações de andamento .....	48
Quadro3 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 1 – Simetria da Obra .....	71
Quadro 4 – A autoria do Pesquisador – Ritmata nº 1 – textura da obra .....	72

### **Ritmata nr.2**

Quadro 1 – A autoria do Pesquisador– Ritmata 2 – Estrutura formal .....	73
---	----

### **Ritmata nr.3**

Quadro 1 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 3 - Estrutura formal .....	109
Quadro 2 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 3 – divisão da 2ª frase – c.9-16 .....	114
Quadro 3 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 3 – divisão da 3ª frase – c.17-24 .....	115
Quadro 4 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 3 – divisão fraseológica da seção 2 c.29-45 .....	119
Quadro 5 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 3 – divisão fraseológica da Inserção c.52-57 .....	125

### **Timbre nr.1**

Quadro 1 – A autoria do Pesquisador – Timbre nr.1 – Estrutura formal .....	135
Quadro 2 – A autoria do Pesquisador – Timbre nr. 1 – ponte: jogo de contrastes (gesto e ausência de movimento) – c.20-24 .....	145

## **Timbre nr.2**

Quadro 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nr.2 – Estrutura formal .....156

## **Timbre nr.3**

Quadro 1 – Autoria do pesquisador – Timbre nr.3 – Estrutura formal .....178

## **Timbre nr.4**

Quadro 1: Autoria do pesquisador – Timbre nr.4 – Estrutura formal .....208

## **Lista de Gráficos**

### **Ritmata nr.1**

Gráfico 1 – A autoria do Pesquisador – Ritmata1 – dinâmica e mudança de registro: c. 1-6 .....	50
Gráfico 2 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 1- dinâmica c.98-121 .....	70
Gráfico 3 – A autoria da Pesquisador – Ritmata nº 1 – proporção sonora da obra .....	72

### **Ritmata nr.2**

Gráfico 1 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – dinâmica na Ponte 1 – c.28-40 .....	82
Gráfico 2 - A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – dinâmica - c. 63-70 .....	89
Gráfico 3 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 2 – dinâmica na Seção 4 – c. 117- 134 .....	101

### **Ritmata nr.3**

Gráfico 1 – A autoria do Pesquisador - Ritmata 3 – proporção da dinâmica nas frases da Seção 1 – c.1-24 .....	115
--	-----

### **Timbre nr.1**

Gráfico1 – A autoria do Pesquisador – Timbre nr.1 – seção 1: desinteseificação da dinâmica – c.1-19 .....	144
--	-----

## **Timbre nr.2**

Gráfico 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – dinâmica: dissolução da tensão, c. 1-12 .....	160
Gráfico 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – tessitura: acúmulo de tensão,c.14-30 .....	162

## **Timbre nr.3**

Gráfico 1 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – dinâmica: ganho de tensão – c. 20-39 .....	190
Gráfico 2 – Autoria do pesquisador – Timbre Nº 3 – Coda: dinâmica – ganho de tensão c. 99-108 .....	201

## **Timbre nr.4**

Gráfico 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 – proporção da dinâmica na Seção 3 c. 45-54 .....	223
Gráfico 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 – proporção da dinâmica na Seção 4 c. 73-103 .....	230

## Lista de Abreviaturas e Significados

Exemplo: texto original da partitura (autoria do compositor). Ilustra-se para fundamentar a análise.

Figura: foto ou representação descritiva, autoria do pesquisador, com o objetivo de tornar mais claro alguns dados dos exemplos musicais e da análise das obras.

Quadro: resenha. Construção que comporta número e texto de autoria do pesquisador.

Gráfico: representação figurada pelo desenho, autoria do pesquisador.

<i>ppp</i>	molto pianissimo ou pianississimo – extremamente suave (relativo à dinâmica). (BOHUMIL, 1996) <sup>1</sup> .
<i>pp</i>	pianissimo – muito suave (relativo à dinâmica).
<i>p</i>	piano – suave (relativo à dinâmica).
<i>mp</i>	mezzo piano – meio suave (relativo à dinâmica).
<i>mf</i>	mezzo forte – meio forte (relativo à dinâmica).
<i>f</i>	forte – forte (relativo à dinâmica).
<i>ff</i>	fortíssimo - muito forte (relativo à dinâmica).
<i>fff</i>	molto fortissimo ou fortississimo – extremamente forte ou fortíssissimo (relativo à dinâmica).
2 <sup>a</sup>	intervalo de segunda.
3 <sup>a</sup>	intervalo de terça.
4 <sup>a</sup>	intervalo de quarta.
5 <sup>a</sup>	intervalo de quinta.
6 <sup>a</sup>	intervalo de sexta.
7 <sup>a</sup>	intervalo de sétima.
8 <sup>a</sup>	intervalo de oitava.

---

<sup>1</sup> MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4<sup>a</sup> ed.rev. e ampl., Brasília (DF): Musimed, 1996, p.214.

M	intervalo maior.
m	intervalo menor.
J	intervalo justo.
A	intervalo aumentado.
d	intervalo diminuto.

1º	primeiro
2º	segundo
3º	terceiro

p.	página
g.	grupo
rall.	rallentando
semifr.	semifrase
fig.	figura

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo I – <b>EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: NOTAS BIOGRÁFICAS</b> .....	5
Capítulo II – <b>TRABALHO ANALÍTICO: RITMATAS E TIMBRES</b> .....	43
2.1 – Procedimentos de Análise .....	45
2.2.1 – Ritmata nr.1.....	47
2.2.2 – Ritmata nr.2 .....	73
2.2.3 – Ritmata nr.3 .....	109
2.2.4 – Timbre nr.1 .....	131
2.2.5 – Timbre nr.2 .....	155
2.2.6 – Timbre nr.3 .....	177
2.2.7 – Timbre nr.4 .....	207
Conclusão .....	233
Referências Bibliográficas .....	237
Bibliografia .....	239
Anexos .....	243
Anexo 1: Manuscritos .....	245
Anexo 1.1 – Ritmata nr.1 .....	247
Anexo 1.2 – Ritmata nr.2 .....	257
Anexo 1.3 – Ritmata nr.3 .....	269
Anexo 1.4 – Timbre nr.1 .....	275
Anexo 1.5 – Timbre nr.2 .....	277
Anexo 1.6 – Timbre nr.3 .....	279
Anexo 1.7 – Timbre nr.4 – 1ª versão .....	283
Anexo 1.8 – Timbre nr.4 – 2ª versão .....	287
Anexo 2: Partituras Digitalizada .....	293

Anexo 2.1 – Ritmata nr.1 .....	295
Anexo 2.2 – Ritmata nr.2 .....	305
Anexo 2.3 – Ritmata nr.3 .....	319
Anexo 2.4 – Timbre nr.1 .....	325
Anexo 2.5 – Timbre nr.2 .....	327
Anexo 2.6 – Timbre nr.3 .....	329
Anexo 2.7 – Timbre nr.4 – 1ª versão .....	333
Anexo 2.8 – Timbre nr.4 – 2ª versão .....	337
Anexo 3: Musicografia em ordem cronológica .....	343
Anexo 4: Discografia em ordem cronológica .....	367

## INTRODUÇÃO

“Leio para dentro, é como se tivesse dentro de mim uma biblioteca e que escolhesse os assuntos de forma sonora e cromática.” (VILLANI-CÔRTEES, 2006)<sup>1</sup>. Sendo assim, a pesquisa consiste em apresentar uma descrição biográfica das características musicais do compositor Edmundo Villani-Côrtes, ou seja, tópicos que tiveram ligação direta na sua produção musical e mais especificamente na construção dos Timbres e Ritmatas. As três Ritmatas e os quatro Timbres representam o centro do estudo analítico sob o ponto de vista da prática interpretativa.

É fato a grande variedade de novas tendências que emergiram no panorama musical do século XX, proporcionando, como conseqüência, novas técnicas de análise, organizando, codificando e descrevendo o material desta criação musical de forma clara e satisfatória.

Segundo Ian Bent “a análise pode servir como ferramenta de ensino para o intérprete, para o ouvinte e muitas vezes para o compositor, porém, conserva sempre uma particularidade: o processo da descoberta” (IAN BENT, 1988)<sup>2</sup>. É nesse quesito o objetivo central do trabalho analítico: a descoberta dos elementos musicais utilizados por Villani-Côrtes que possam credibilizar e enriquecer o processo interpretativo da obra. Dessa forma, o texto representa o centro do raciocínio analítico e elementos musicais relacionados à tessitura, textura, ritmo, dinâmica, harmonia e simetria, serão descritos com o propósito de compreendê-lo e reforçá-lo.

O capítulo I descreve o conceito<sup>3</sup> do compositor, ratificando a nomenclatura utilizada neste trabalho científico. Desta forma, apresenta o perfil do Villani-Côrtes através do início de seus estudos musicais, influências, convívio familiar, formação

---

<sup>1</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em agosto de 2006. São Paulo (SP).

<sup>2</sup> BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1998, p.2.

<sup>3</sup> Site: <http://www.dicio.com.br>. Idéia; Opinião; Reputação; Síntese; Pensamento. Acessado em 18/07/2011.

acadêmica, atividades profissionais, conceitos de composição, posição político-social, prêmios e homenagens. Dados coletados em inúmeras entrevistas com o referido objeto de conceito, Villani-Côrtes, representam o eixo principal deste capítulo, ou seja, as citações do compositor são o texto principal. Sendo assim, um subtítulo, de autoria do pesquisador, foi desenvolvido com o objetivo de descrevê-lo e organizá-lo, obedecendo, rigorosamente, uma ordem cronológica de seu histórico musical. Fotos ilustrativas, reconhecidas neste trabalho acadêmico como figuras, foram inseridas e incorporadas na elaboração desta primeira etapa.

A escolha do compositor está baseada em critérios de representatividade, de importância, de fronteiras estéticas, entre outras, onde, Villani-Côrtes, representa, dentro do processo atual da música brasileira, uma das infinitas vertentes da música contemporânea, sendo exemplo do alto grau de qualidade que essa expressão alcança no país.

Villani-Côrtes compôs cerca de um quarto de suas obras para piano, salientando a importância do instrumento no seu processo de criação.

A presença efetiva do próprio compositor representa um diferencial indiscutível no trabalho proposto, dando à linha de pesquisa um produto de alta credibilidade e fidelidade. Entretanto, temos na monografia de Veronique de Oliveira Lima pela Universidade de São Paulo (USP); no site organizado pelo musicista Itagiba Kulmann ([www.villani-cortes.tom.mu.br](http://www.villani-cortes.tom.mu.br)) e no projeto patrocinado pela Petrobrás no ano de 2006, organizado por Francisco Carlos Coelho, um material metodológico de grande relevância.

O capítulo II apresenta o estudo analítico<sup>4</sup> das três Ritmatas e dos quatro Timbres, onde o compositor utiliza, como enfoque, dois aspectos de extrema relevância na música do século XX: timbre e ritmo.

A origem das Ritmatas ocorreu no ano de 1985, sugestão de seu amigo pessoal, Jacques Morelenbaum, de reunir as características rítmicas e harmônicas de Villani-Côrtes atreladas à linguagem entre o popular e o erudito. Embora o material trabalhado pelo compositor esteja atrelado à ortografia tonal, as relações

---

<sup>4</sup> Site: <http://www.dicio.com.br> . Investigar, Decompor. Acessado em 18/07/2011.

intervalares não fazem remissão às estruturas triádicas, sugerindo, muitas vezes, um processo de atonalização.

A gênese dos Timbres ocorreu em meados de 1976 quando Villani-Côrtes e uma classe de composição da Academia Paulista de Artes, sob sua orientação, participaram de algumas aulas do recém chegado compositor alemão Hans Joachim Koellreutter. Obedecendo o ponto de vista composicional de Koellreutter, Villani-Côrtes compôs os timbres utilizando a ortografia atonal e experimental, explorando o piano não como instrumento melódico-harmônico, mas de características timbrísticas. Como resultado desta experimentação, Villani-Côrtes pensou em realizar um fundo musical ou um trilha sonora para um filme de terror.

Justifica-se, dessa forma, a escolha dos Timbres e Ritmatas, representando, estas obras, um novo ponto de vista do compositor. Vale ratificar que estas obras são experimentações específicas e individuais, não é uma mudança, no que tange ao longo de sua vida, do seu processo composicional.

As três ritmatas não são um ciclo, dessa forma, podem ser executadas individualmente. Os quatro timbres, lembrando que a idéia tem como base uma trilha sonora para um filme de terror, representam um ciclo. A execução individualizada, empobrecerá o resultado final.

A fundamentação teórica do trabalho analítico tem como referência *Analysis*, de Ian Bent<sup>5</sup>; *Music Analysis in Theory and Practice* dos teóricos Jonathan Dunsby e Arnold Whittall<sup>6</sup>; *Materials and Technics of Twentieth- Century Music* de Stefan Kostka<sup>7</sup>; *Twentieth Century Harmony* de Vicent Persichetti<sup>8</sup>; *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* de Felix Salzer<sup>9</sup>; assim como, *Harmonia e Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg<sup>10</sup>;

---

<sup>5</sup> BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1988.

<sup>6</sup> DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Queen Square: Faber Music, 1988.

<sup>7</sup> KOSTKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth- Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

<sup>8</sup> PERSICHETTI, Vicent. *Twentieth Century Harmony*. New York: W.W.Norton & Company, 1961.

<sup>9</sup> SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.

<sup>10</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

buscando a concatenação dos mais diversos recursos de análise referente às linguagens tonal e atonal.

A metodologia apresenta a estrutura formal como processo de organização e síntese, seguida da descrição dos elementos musicais descobertos com base na leitura e análise das obras em questão.

A interpretação pianística será reforçada pela compreensão e codificação do trabalho analítico e, por este motivo, o texto de análise não terá como enfoque referências interpretativas. Tais referências, deverão ser desenvolvidas e trabalhadas pelo intérprete, tendo como base a análise das obras.

Em anexo constam os manuscritos (documento Histórico), as partituras digitalizadas, musicografia e discografia em ordem cronológica.

A digitalização das partituras obedeceu rigorosamente os manuscritos do compositor. Não houve alteração ou correção.

A integração entre pesquisa, produção e execução, oferece ao projeto diversificação das várias etapas do conhecimento musical.

Finalizando, o projeto estimula, com equilíbrio, o raciocínio crítico, reflexivo e interpretativo do pesquisador, contribuindo, significativamente, com a divulgação da música contemporânea brasileira.

# CAPÍTULO I

## Edmundo Villani-Côrtes: Notas Biográficas

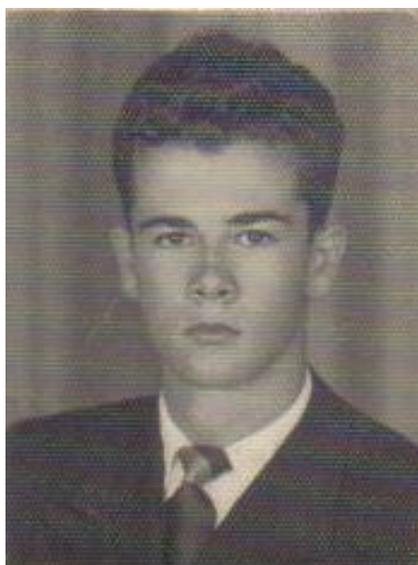


Fig.1: Edmundo Villani-Côrtes, foto para o diretório central dos estudantes de Juiz de Fora – 1949.

“A marca registrada que pode ser a minha, é eu ter honestidade comigo mesmo.”  
Edmundo Villani-Côrtes

Edmundo Villani-Côrtes é natural de Juiz de Fora (MG), nascido em 8 de novembro de 1930. O pulsar da sua vida acompanha os ritmos de sua vasta obra musical e com ela se funde e se confunde. Pode-se dizer que a sua vida e a sua música são indissolúveis, uma servindo de leitura para a outra.

O encontro com a música e a ação de compor tiveram sua origem através da necessidade de descrever sensações e lembranças de seu mundo interior.

Quando menino eu gostava de subir em árvores, via as árvores balançando e queria me juntar com aquilo. Quando sentia o vento ficava querendo me juntar a ele; quando via a água, ficava querendo ser a água; quando via uma nuvem, ficava querendo ser um urubú que voa lá em cima. Tinha vontade de descrever tudo isto, lembranças e sentimentos da infância. Encontrei na música a ferramenta para que isto fosse possível. (VILLANI-CÔRTEES, 2008)<sup>11</sup>.

Seu aprendizado musical não obedeceu ao critério e à regularidade acadêmica. A música estava presente na convivência familiar. Seu pai, Augusto de Castro Côrtes (1900-1974), tocava flauta e tinha um grupo chamado *Turma do Além* que ensaiava em casa. Sua mãe, Cornélia Villani-Côrtes (1909-1984), tocava piano, contudo, logo após o nascimento do compositor, seu pai adoeceu gravemente e tiveram que vender o instrumento em função das dificuldades financeiras. “Eu acho que não tive formação musical, eu tive informação musical.” (Ibid.)<sup>12</sup>

Observa-se, através da figura 2, o ensaio entre o jovem Edmundo Villani-Côrtes ao piano e seu pai, Augusto de Castro Côrtes, na flauta, em sua residência na cidade de Juiz de Fora no ano de 1957.

---

<sup>11</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 13 de dezembro de 2008, São Paulo (SP).

<sup>12</sup> Ibid.



Fig.2: Edmundo Villani-Côrtes ao piano, acompanhando seu pai Augusto de Castro Côrtes na flauta, em sua casa. Juiz de Fora, 1957.

O ambiente musical despertou em Villani-Côrtes a vontade pelo aprendizado e como auto-didata iniciou seus estudos por volta dos 8 anos de idade com um cavaquinho. Seu irmão tocava violão e muitas vezes acompanhava o pai, sendo assim, por um processo de imitação, afinava o cavaquinho como as últimas cordas do violão e aplicou, mesmo que intuitivamente, uma das suas fortes características: o senso de observação. “Quando meu irmão tocava, observava a

posição que ele estava fazendo e fazia também. Eu acabei aprendendo de vê-lo tocar e ficar olhando para a mão dele.” (Ibid.)<sup>13</sup>

O aprendizado baseado na observação, intuição, experimentação e sensação foi a referência metodológica vivida pelo compositor. Esta vertente estará presente em todas as suas ações, seja como pianista, arranjador, professor ou compositor. “Não havia o dó-ré-mi-fá-sol, noção de modos maiores ou menores, eu sabia quando a música estava em modo menor pela sensação, pois naturalmente passava pelo acorde de terça menor.” (Site acessado em 08/12/2008)<sup>14</sup>

Sua inclinação para aprender piano foi tardia, por volta dos dezessete anos, e ocorreu em função do nível de dificuldade e exigência artístico musical de suas obras, impedindo o mesmo de realizá-las no violão. “Tinha vontade de fazer umas coisas e no violão não dava.” (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>15</sup>

A convivência com regras, imposições e metodologias tradicionais nunca foram bem acolhidas pelo compositor. Em função de uma audição privilegiada que permitia aprender obras “de ouvido”, teve problemas com seu professor que tinha como base uma metodologia tradicional e rigorosa. “Sempre tive dificuldade de seguir rigorosamente um determinado esquema, seja no aprendizado ou na composição.” (Ibid.)<sup>16</sup>

O convívio com o panorama musical da época ocorreu com o compositor principalmente através do rádio e do cinema. Ouvia-se música popular brasileira e clássicos como valsas de Frédéric Chopin (1810-1849). No cinema, grandes musicais com Fred Astaire (1899-1987), entre outros. É época em que os radialistas tinham como um dos objetivos passar cultura para os outros.

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Site:<http://www.scribd.com/doc/22300616/entrevista-edmundovillani-cortes>, acessado em 08/12/2008.

<sup>15</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 15 de janeiro de 2009, São Paulo (SP)

<sup>16</sup> Ibid.

A programação da rádio não era esse negócio de só faz porque a gravadora manda, impõe, que a mídia impõe. Naquela época da guerra a orquestra de Glenn Muller (1904-1944) era presente nas rádios. Os filmes românticos tinham sempre música, aliás, a música era uma coisa muito primordial. (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>17</sup>.

Radionovela foi outro recurso de informação e influência musical vivido pelo compositor. Este contato obteve através de sua mãe, ouvinte assídua das radionovelas da época. Os fundos musicais eram feitos todos com os clássicos. Colocava-se obras de Joseph-Maurice Ravel (1875-1937), Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), entre outros. “Reconhecia uma determinada obra porque era fundo musical de novelas. Acabei tendo contato com os clássicos pelas novelas. Ravel, Stravinsky, como fundo.” (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>18</sup>

Encontra-se, na fig.3, Cornélia Villani-Côrtes, mãe do compositor e responsável por algumas influências de ordem musical.



Fig.3: Cornélia Villani-Côrtes: mãe do compositor, 27/01/1951.

<sup>17</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 04 de fevereiro de 2009, São Paulo (SP).

<sup>18</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 10 de março de 2009, São Paulo (SP).

Contudo, apesar das influências que recebeu, a principal referência de Villani-Côrtes sempre foi ele mesmo, marca absoluta da sua personalidade. “Eu procuro no instrumento aquilo que eu tenho vontade de achar.” (Ibid.)<sup>19</sup>

Ainda muito jovem, por volta dos seus 22 anos, foi para o Rio de Janeiro estudar piano no Conservatório Brasileiro de Música. Estudou com Guilherme Mignone (1899-1969), irmão de Francisco Mignone (1897-1986). Contudo, estava longe de se encaixar no perfil padrão dos alunos de piano do Conservatório, além do mais, não tinha um instrumento onde pudesse praticar e assim tornar viável o seu progresso pianístico. “Como tinha uma boa vivência musical auditiva, foi possível contornar as dificuldades iniciais, porém, os professores não gostavam de me dar aulas porque eu perguntava muito e gostava de tocar música popular.” (Ibid.)<sup>20</sup>

As inúmeras viagens entre Juiz de Fora e o Rio de Janeiro colocaram em risco a saúde do compositor. Villani-Côrtes caiu em convalescência e, por este motivo, decidiu fixar-se na cidade do Rio de Janeiro. “Descia do ônibus cambaleando pela rua de tão fraco que estava, então resolvi mudar para o Rio de Janeiro.” (Ibid.)<sup>21</sup>

Concomitante ao seu estudo no Conservatório Brasileiro de Música, por volta de 1952, deu início à sua atividade profissional como pianista em casas noturnas, assim como participou da Orquestra da Rádio Tupi no Rio de Janeiro, sob a regência do maestro e arranjador Orlando Costa (1919-1992). Ele afirma que nesta época quem era músico, era valorizado. Não havia uma concorrência tão grande de gravações porque não existia a música eletrônica. “ Se não tivesse o músico, não havia a música.” (Ibid.)<sup>22</sup>

Em 1954, formou-se em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música, retornando à sua cidade Natal. No período de 1954 a 1959 residiu em Juiz de Fora

---

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

concluindo o curso de bacharelado em Direito em 1958. Ilustra-se, na fig.4, Villani-Côrtes no término do seu Curso de Bacharelado em Direito.



Fig.4: Edmundo Villani-Côrtes, Bacharelado em Direito em 1958.

Em 1961 assumiu a direção do Conservatório Estadual de Música de Juiz de Fora (MG), contudo, o grande acontecimento na vida do compositor, que remete ao ano de 1965, foi a estréia de seu primeiro Concerto para piano e orquestra com a Filarmônica local regida pelo maestro Max Gefter, falecido na década de 60 com aproximadamente 60 anos. Sobre este concerto, vale a citação do escritor Affonso Romano de Sant'Anna (1937):

Aos meus olhos de adolescente ele é um Tchaikovsky, um Rachmaninov, um Chopin que arranca sonoridades românticas e patéticas acompanhado

pela Sociedade Filarmônica de Juiz de Fora regida pelo maestro austríaco Max Gefter.(SANT'ANNA, 2006)<sup>23</sup>

Retrata-se, na figura 5, o ensaio da Filarmônica de Juiz de Fora sob a regência do maestro Max Gefter em 31/05/1950, tendo ao piano Edmundo Villani-Côrtes.

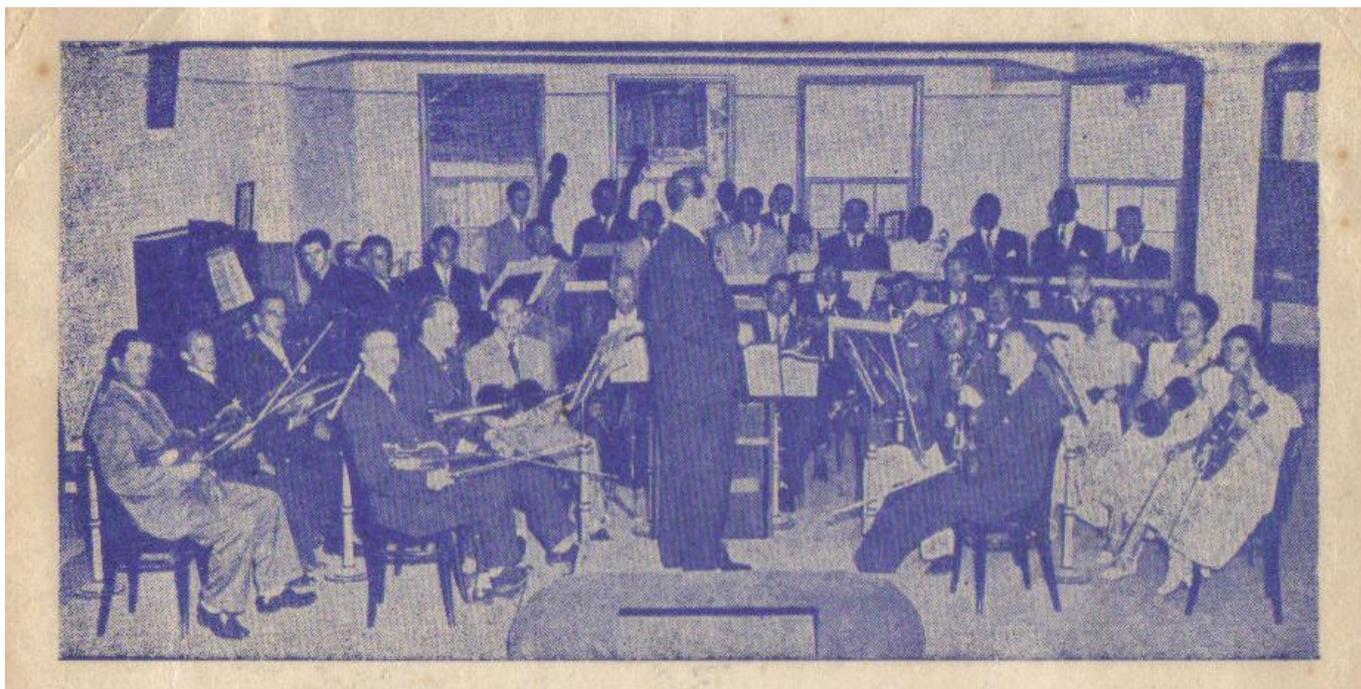


Fig.5: Ensaio do Conjunto de músicos da Sociedade Filarmônica de Juiz de Fora sob a regência do maestro Max Gefter, 31/05/1950.

Em 1959 casou-se com Efigênia Guimarães Côrtes (1936). Na década de 60 mudou-se para São Paulo e neste período desenvolveu intenso trabalho como arranjador em trilhas e jingles, paralelamente, atuou como pianista nas Orquestras de Osmar Millani (1927) e Luiz Arruda Paes (1926-1999).

---

<sup>23</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano de. Edmundo:simplesmente criativo. *Música Contemporânea Brasileira: Edmundo Villani-Côrtes*. Org.: Francisco Carlos Coelho. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006, pág.27.

Encontra-se, através da figura 6, o jovem Villani-Côrtes, dois anos antes de seu casamento com a cantora Efigênia Guimarães Côrtes, parceira da sua vida pessoal e de muitos Concertos de sua carreira profissional.



Fig.6: Edmundo Villani-Côrtes, foto enviada à sua futura esposa em 27/08/1957.

Na figura 7, constata-se a chegada do casal na cidade de São Paulo.



Fig.7: Edmundo Villani-Côrtes e sua esposa, Efigênia Guimarães Côrtes, em sua chegada na cidade de São Paulo, década de 1960.

Dando continuidade ao seu processo de formação, no período de 1960 a 1963, Villani-Côrtes aprofundou seus estudos pianísticos sob a orientação de José Kliass, russo radicado no Brasil e falecido na década de 70, assim como teve um breve contato, como aluno de composição, com Camargo Guarnieri (1907-1993). “Tem gente que diz que o Camargo era bravo, xingava, mas eu me dei bem com ele.” (PERPETUO, 2006)<sup>24</sup>

Enfatiza o alto nível musical de Camargo Guarnieri e relata este período como uma experiência válida. Descreve como “interessante” o sistema de ensino de Guarnieri, passando para os alunos as diretrizes da Escola Nacionalista na qual ele estava inserido. Contudo, relata que por mais que aceitasse as sugestões e fizesse as devidas correções, a obra, sob o ponto de vista de Guarnieri, nunca estava boa, gerando uma certa frustração.

Acontecia o seguinte: às vezes eu levava uma música, ele fazia as sugestões, eu voltava com a música para casa, fazia as correções, acrescentava as sugestões e levava de volta para ele. Quando começava a aula, ele pegava as partes que havia corrigido anteriormente e dizia: “não está bom, você precisa mudar aqui”. Isso era uma coisa um pouco frustrante. (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>25</sup>

Seguem as ilustrações, através das figuras 8 e 9, das correções realizadas pelo compositor Camargo Guarnieri na obra *Variações sobre o Tema Côco do Avião Jaú* (Tema e Var.III) de Edmundo Villani-Côrtes.

---

<sup>24</sup> PERPETUO, Irineu Franco. Datas referenciais. *Música Contemporânea Brasileira: Edmundo Villani-Côrtes*. Org.: Francisco Carlos Coelho. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006, pág.18.

<sup>25</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 14 de abril de 2009, São Paulo (SP).

(132 cont.)

## VARIACÕES SOBRE O TEMA:

TEMA << CÔCO DO AEROPLANO JAÚ >>

MM  $\text{♩} = 46$

LENTO, Bem expressivo

The musical score is handwritten on aged paper. It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'TEMA' and includes the title '<< CÔCO DO AEROPLANO JAÚ >>' and the tempo marking 'LENTO, Bem expressivo'. The music is in G major (one sharp) and 2/2 time. The second system continues the piece, showing a change in time signature to 3/2. The third system shows further development of the theme, with a final double bar line. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and slurs.

Fig.8: Correções da obra Variações sobre o Tema do Aeroplano Jaú (Tema) de Villani-Côrtes, realizada pelo compositor Camargo Guarnieri.

VAR  
BEM LENTO  
MM. P=60

(cmt. a. l.)

RALL.

II. T. PRIMO

RALL.

Fig.9: Correções da obra Variações sobre o Tema do Aeroplano Jaú (Variação III) de Villani-Côrtes, realizada pelo compositor Camargo Guarnieri.

Embora tenha sido aluno de Camargo Guarnieri e muitos relacionem sua música à corrente Nacionalista, Villani-Côrtes discorda de tal posição e reafirma que sua composição é o resultado de uma necessidade de expressão.

Nunca estudei nada de folclore. Nunca pesquisei nada e não me considero um nacionalista. Se eventualmente os recursos que utilizo coincidem com esta escola é algo puramente casual. Mesmo meu relacionamento com Camargo Guarnieri foi muito breve. Tive poucos meses de aula com ele, tive que interromper meus estudos para ganhar a vida como pianista de música popular. (VILLANI-CÔRTEES,2009)<sup>26</sup>

Observa-se, na fig.10, a constatação profissional de Villani-Côrtes como pianista de música popular, acompanhando a cantora Maysa Matarazzo (1936-1977) em uma tournée na Argentina no ano de 1963.



Fig.10: Villani-Côrtes e a cantora Maysa Matarazzo em tournée na Argentina, 16/08/1963.

---

<sup>26</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 03 de maio de 2009, São Paulo (SP).

Somando a mudança para São Paulo e a responsabilidade de manter a família, Villani-Côrtes descreve que neste momento vivia uma grande fragilidade econômica e relata que o que ganhava tocando em uma noite, pagava para ter uma aula com Camargo Guarnieri. A dificuldade econômica e a oportunidade que surgiu para acompanhar a cantora Maysa Matarazzo em uma *tournee* pela Argentina e Uruguai, em 1963, foram fatores decisivos que fizeram o compositor interromper seus estudos com Camargo Guarnieri. Esta experiência lhe abriu novos caminhos, participando também de *tournees* internacionais como pianista do cantor Altemar Dutra (1940-1983) no ano de 1968.

Ilustra-se, nas figuras 11 e 12, a atuação pianística de Villani-Côrtes em *tournees* internacionais com cantores de indiscutível importância no cenário nacional: Maysa Matarazzo e Altemar Dutra.



Fig.11: Villani-Côrtes e a cantora Mayza Matarazzo em *tournee* na cidade de Montevideú, 24/08/1963.



Fig.12: Marta Mendonça (1940), Villani-Côrtes e Altemar Dutra em tournée no Equador, 22/04/1968.

Em 1968, o compositor teve a sua primeira experiência na arte do cinema, foi autor da trilha sonora do filme “O Matador” de Amaro César e Egídio Éccio (1929-1977). Extraindo a indiscutível experiência no setor musical, Villani-Côrtes afirma que o problema de compor para cinema no Brasil, está no fato dos créditos nunca serem atribuídos ao compositor, mas, ao criador do tema.

O problema de compor para cinema no Brasil é que alguém cria um ou dois temas musicais e depois o compositor trabalha toda a trilha e os créditos vão para quem criou os temas. Isso aconteceu com o “Quatrilho”, pois o Caetano Veloso fez duas músicas e o Jacques Morelenbaum escreveu tudo, fez uma trilha genial e depois saiu nos créditos que a trilha era do Caetano Veloso. Algo parecido aconteceu comigo. Na época eu precisava de dinheiro, recebi o convite para fazer a trilha de “O Matador”, fiz todo o trabalho e não recebi nada. (SITE ACESSADO EM 08/12/2008)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Site:<http://www.scribd.com/doc/22300616/entrevista-edmundovillani-cortes>, acessado em 08/12/2008.

O momento mais profícuo de sua atuação como pianista e arranjador ocorreu em 1970, quando passou a integrar a orquestra da extinta TV Tupi<sup>28</sup>. Realizou mais de mil arranjos das mais variadas espécies, todos destinados à música popular, produção que se perdeu após a falência da rede de televisão.

A experiência como arranjador foi um aprendizado de liberdade na vida de Villani-Côrtes. Perdeu as amarras, o vínculo com um estilo específico ou com uma determinada escola de composição. Segundo Villani-Côrtes, no processo como arranjador não há uma construção premeditada, sendo que, quanto mais opções e experimentações, maiores as chances de criação e êxito no resultado final.

Se num determinado momento da música eu tenho que colocar um ritmo de xaxado, eu coloco. Se num determinado lugar eu quero fazer um efeito de cluster ou um acorde atonal, eu vou fazer. Se eu acho que tenho que colocar uma cadência num estilo bem clássico, eu coloco. Se tenho que colocar acordes alterados com quintas aumentadas, eu coloco, ou então um mini cluster. Eu uso tudo, porque acho que se você se prende a uma escola, você é a escola, não você. A escola sou eu. A escola é o que eu acho que devo fazer e a escola é o que eu sei, porque eu uso os recursos que eu tenho. (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>29</sup>

Acredita que um bom arranjador deverá saber mais do que o próprio compositor sobre a música para a qual ele se disponha a fazer um arranjo, caso contrário, corre o risco de piorar a música.

---

<sup>28</sup> Fundada em 18 de setembro de 1950 por Assis Chateaubriand, foi a primeira emissora de televisão do Brasil e da América do Sul, fazia parte do grupo Diários Associados. Em 16 de julho de 1980, devido aos vários problemas administrativos e financeiros, a concessão foi cassada pelo governo brasileiro, na época da ditadura. Permanece, entretanto, um acervo de duzentos mil rolos de filmes, 6.100 fitas de videotape e textos de telejornais que contam 30 anos de muitas Histórias do Brasil e do mundo.

<sup>29</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 09 de junho de 2009.

Um bom arranjador é um bom compositor também. Se eu tenho uma música para fazer um arranjo e tenho percepção, sensibilidade e conhecimento para entender aquela música, para dominá-la totalmente e finalmente melhorá-la, aí então posso fazer um arranjo interessante. (Ibid.)<sup>30</sup>

Em função do seu forte espírito de liberdade, prefere compor do que fazer arranjos.

Para que eu faça um arranjo para uma música eu tenho de ouvi-la, entendê-la, entrar no seu espírito e só trabalhar em cima dela como arranjador na medida que ela permita. Como arranjador fico pensando sobre o compositor da música. Porque ele foi para cá? Poderia ter ido para lá, seria bem melhor. Como compositor tenho a liberdade de fazer com que a música fique do jeito que eu quero. (Ibid.)<sup>31</sup>

Contudo, completa dizendo: “Trabalhei muito tempo como arranjador porque é uma área em que pagam muito bem e para a composição, não pagam. Até hoje é assim, para ganhar dinheiro, é muito melhor fazer arranjos do que compor.” (Ibid.)<sup>32</sup>

Vale lembrar que as décadas de 50 e 60 representaram o auge da produção da música popular brasileira em função do movimento de reação e manifestação à posição política que o país atravessava, contudo, este período não teve um reflexo efetivo na música do compositor.

Nessa época eu trabalhava em televisão e rádio, compus pouco pois trabalhava muito como arranjador. Praticamente não participei ativamente desta época. O pessoal que era mais efetivo na música popular tinha a responsabilidade e a determinação de fazer música de protesto. (Ibid.)<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

Observe, através da figura13, a parceria musical entre Villani-Côrtes e sua esposa, Efigênia Guimarães Côrtes, na década de 60.



Fig.13: Edmundo Villani-Côrtes acompanhando a soprano Efigênia Côrtes, sua esposa, em foto na década de 60.

Em 1973 assumiu como docente a cadeira de música funcional na Academia Paulista de Música. Em 1975, a convite do maestro da TV Tupi, Bernardo Federowski, passou a lecionar contraponto, arranjo e improvisação na mesma instituição. Este período foi marcado por uma série de apresentações como pianista e regente de conjuntos de câmara, muitas vezes aproveitando o evento para divulgar a sua própria obra.

Desta atividade como docente, nasceu o seu contato com o compositor alemão Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005). Um grupo de alunos da Academia Paulista de Música, comentou com Villani-Côrtes que o professor Koellreuter tinha chegado recentemente da Índia e estava dando aulas. Pediram permissão ao Villani-Côrtes para participar das aulas, o compositor não apenas permitiu, como foi com seus alunos participar da classe de composição do recém-chegado compositor. Isto ocorreu em meados de 1976.

Em seu diálogo com Koellreuter, Villani-Côrtes enfatiza a criação do Timbre nr.1, onde o compositor procurou realizar uma trilha sonora para um filme de terror. Com características ligadas ao atonalismo, agradou o alemão. Por sua vez, Koellreuter recomendou que Villani-Côrtes participasse de um concurso de composição em São Paulo, promovido pelo Instituto Goethe. O concurso chamava-se Noneto de Monique. Villani-Côrtes foi premiado com Menção Honrosa em 1978 com a obra “Noneto” para dois violinos, viola, cello, contrabaixo, trompa, oboé, clarinete e fagote. Por problemas políticos que impediram a execução da obra, a mesma só foi estreada em 2004, com um grupo cubano, dirigido pela maestrina Elena Herrero.

Villani-Côrtes, que sempre preservou a sua singularidade, diz que foi estudar com Koellreuter não apenas para aprender coisas novas, mas, também , para “ver o que não deveria fazer”. (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>34</sup>

O contato com Camargo Guarnieri e Koellreuter permitiu ao compositor vivenciar dois movimentos que polarizaram a música nos anos quarenta e cinquenta: o Nacionalismo e a Escola Dodecafônica. O compositor ratifica que possui obras com estas características, porém não está atrelado e nem representa uma determinada linha de composição. “Tenho, dentro do meu acervo, músicas que têm essas características. Mas não quero ser atrelado a nenhuma escola, não faço música com o intuito de ser renovador.” (Ibid.)<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 04 de agosto de 2009, São Paulo (SP).

<sup>35</sup> Ibid.

Em 1981 foi vencedor da Feira Livre de Música Popular Brasileira patrocinada pela TV Cultura e representou o Brasil no Décimo Festival da OTI, realizado na cidade do México, como regente, arranjador, autor e compositor.

Em 1982 passou a fazer parte do corpo docente da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) nas disciplinas Contraponto e Composição. Esta atividade profissional permitiu ao compositor a dedicação que almejava ao processo composicional, devido ao fator econômico e tempo. Em relação a este quesito, Villani-Côrtes diz: “O grande problema é que o dia é muito pequeno para mim. A vida é muito curta. Apesar de ter uma obra razoavelmente grande, eu realmente só pude me dedicar à composição depois dos meus cinquenta anos de idade.” (IBID.)<sup>36</sup>

Ilustra-se, na figura 14, o compositor, na década de 80, e o seu principal instrumento de trabalho: o piano.



Fig.14: Villani-Côrtes e sua relação com o seu principal instrumento de trabalho, 1980.

---

<sup>36</sup> Ibid.

Mesmo sendo dono de uma trajetória brilhante e de muito êxito tanto na vida profissional, quanto pessoal, Villani-Côrtes, muitas vezes, se sente inseguro e prejudicado pelo fato de tudo ocorrer tardiamente na sua vida musical, obtendo consolo na literatura musical.

Mozart, Chopin, Liszt, Beethoven, Schumann, Brahms, Bartók, Debussy, todos foram meninos prodígio. Notei que Bach não foi como outros gênios da música. Sabe qual foi o primeiro emprego de Bach? O de organista em uma igreja, aos 19 anos e ele lutou para conseguir este lugar. Ele começou a ser Bach e talvez funcionar mesmo como compositor, já maduro. (Ibid.)<sup>37</sup>

Villani-Côrtes descreve o exercício da docência como uma vivência gratificante e interessante, relatando o quanto se aprende com os próprios alunos. Suas aulas de composição tem como foco obras de outros compositores, principalmente Bach, considerado pelo compositor como o grande chefe das referências composicionais. Contudo, enfatiza a atividade musical como uma ação prática e não teórica e, no seu caso, o elemento que impulsiona sua produção artística está associado, principalmente, em sua vasta experiência musical.

Quando dava aulas na faculdade de música da Unesp, eu nunca recorri a nenhum livro. Recorro sempre à minha experiência. Aqui eu faço assim porque um dia precisei fazer desse jeito, escrever de uma hora para a outra, então fiz assim. (Ibid.)<sup>38</sup>

Afirma a importância do conhecimento científico, contudo, sem entusiasmo e vontade, acredita que o resultado musical perde conteúdo, expressividade e não flui. Com tais características subjetivas, Villani-Côrtes conclui que a vida e a

---

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

inspiração são frutos de um resultado misterioso, difícil de ser descrito com precisão pelos meios científicos.

Para fazer composição muitas vezes é independente o fato de ter conhecimento, ter boa técnica, etc. Você pode analisar composições, conhecer música, ter conhecimento de contraponto, de harmonia, enfim, mas se você não estiver a fim de fazer a música, se você estiver sem vontade ou entusiasmo, não sai nada. A menos que você faça umas músicas como têm aparecido por aí, em que a pessoa reúne alguns clichês, uns cálculos matemáticos, usa a lei tal, multiplica por não sei o quê, faz um retrógrado no meio, ou o retrógrado da inversão... Não vou dizer que isso não seja composição, porque é uma coisa imaginada, mas feita em um outro clima. Meu clima é outro. Eu vou pela emoção. Desta forma chego a conclusão de que a inspiração é um mistério, a vida é um mistério. (Ibid.)<sup>39</sup>

Agora, ligado ao meio acadêmico, iniciou em 1985 seu trabalho de mestrado em composição na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste período, valoriza a figura de Henrique Morelenbaum (1931), seu orientador, pelo espírito aberto e democrático, permitindo Villani-Côrtes seguir criativamente seu próprio projeto. Cabe salientar que, no corrente ano, em função de uma sugestão de seu amigo pessoal Jacques Morelenbaum (1954) de reunir as características rítmicas e harmônicas de Villani-Côrtes atreladas à linguagem entre o popular e o erudito, nascem as Ritmatas nº 1, 2 e 3.

Em 1986 obteve o primeiro lugar com a peça para violão “Choro Pretensioso” e segundo lugar com a peça para piano solo “Ritmata nº 1” no concurso de composição patrocinado pela Editora Cultura Musical.

Em março de 1988 defende sua dissertação de mestrado com o título “O uso do sintetizador na composição musical de um Concertante para clarineta, sintetizador, piano acústico e percussão”, obtendo a nota máxima.

No período de 1988 até 1991 fez parte da equipe musical do programa “Jô Soares Onze e Meia” no SBT, concomitantemente, junto ao maestro Ciro Pereira

---

<sup>39</sup> Ibid.

(1929), organizou e selecionou os componentes da Orquestra Jazz Sinfônica, atuando também como regente nos anos de 1990 e 1991.

Recebeu, em 1990, o prêmio dos “Melhores de 1989” conferido pela A.P.C.A. (Associação Paulista de Críticos de Arte), com a apresentação do “Ciclo Cecília Meireles”, considerada a melhor composição erudita vocal do ano .

Em sua música vocal, observa-se que o resultado do seu processo criativo não é estático, não obedece uma regra específica ou uma fórmula. Segundo o compositor, não há uma ordem pré-estabelecida entre a poesia e a música para compor uma canção.

As duas músicas que tenho em parceria com Laerte Freire, eu mandei a música e ele colocou a poesia. Algumas parcerias com Júlio Bellodi, ele me deu a poesia e eu fiz a música, contudo, tenho algumas canções minhas e com letra minha que fiz junto. Eu vou cantando e levando, a poesia vai levando e as duas ficam juntas. (VILLANI-CÔRTEES,2009)<sup>40</sup>

Sempre com o objetivo de atingir um maior número de ouvintes e tornar a música assimilável, prioriza a fluência da frase musical para que a mesma não se perca por causa da prosódia. “Se você prejudica a fluência da frase musical, fará uma música toda quebrada em função da prosódia e, como resultado, terá uma música difícil de ser assimilada, ficando restrita a um grupo pequeno de conhecedores.” (Ibid.)<sup>41</sup>

Procura compatibilizar o acompanhamento do piano com a harmonia vocal, evitando excesso de dissonância e muito contraponto. Acredita que a complexidade distancia piano e voz, sendo que, através da simplificação é possível obter um acompanhamento consistente.

---

<sup>40</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 13 de setembro de 2009, São Paulo (SP).

<sup>41</sup> Ibid.

O pianista se sente bem ao executar um acompanhamento que auxilie o cantor. Um acompanhamento complicado demais e difícil para o instrumentista tocar, ao invés de ajudar o cantor, prejudica. Depois que eu escrevo, vejo as notas que estão chocando com a melodia e analiso se aquele choque será saudável ou não. (Ibid.)<sup>42</sup>

Por quatro anos consecutivos, ou seja, de 1992 até 1995, fez parte do corpo docente do Festival de Inverno de Campos do Jordão nas disciplinas arranjo, improvisação e orquestração.

No exercício da docência as altas especulações e elocubrações sobre o fazer musical não são vertentes que possam representar Villani-Côrtes. Em todas as áreas, seja como compositor, pianista, regente, arranjador e professor, utiliza uma linguagem e uma atitude de quem sempre esteve em contato direto com a música.

Em 1992 foi escolhido como compositor do ano e homenageado por meio de inúmeros recitais com obras de sua autoria pela Escola de Música Arte Livre.

Em 1993, ano de comemoração do centenário de nascimento do poeta Mário de Andrade (1893-1945), venceu o concurso promovido pela prefeitura de São Paulo com a composição “Rua Aurora”, baseada em texto do poeta.

Com tantas homenagens, prêmios obtidos e uma carreira de indiscutível reconhecimento musical é curioso ressaltar que, segundo Villani-Côrtes, a prática da composição foi algo despertado por uma intuição ou sensação de que se quisesse compor conseguiria. Nunca pretendeu ser compositor oficialmente. “Se eu quiser compor, acho que eu consigo.” (VILLANI-CÔRTEES,2009)<sup>43</sup>

Sempre teve inclinação para pesquisar sons nos instrumentos e também para analisar as peças que executava. Villani-Côrtes descreve a vontade, o gostar, o senso de observação aliado à associação de acontecimentos do cotidiano, como as principais referências utilizadas no seu processo de criação.

---

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 06 de outubro de 2009, São Paulo (SP).

Faço uma música em função de um motivo pelo qual ocorreu na minha vida. Talvez a primeira música que escrevi para piano tenha sido uma valsa porque eu tinha um amigo... um rapaz que eu era muito amigo e tocava serenata com o violão e a gente estava sempre junto. Aí, ele morreu e eu fiz uma valsa, uma valsa triste. (Ibid.)<sup>44</sup>

Neste contexto, Villani-Côrtes considera-se a principal fonte de informação e pesquisa que um intérprete de suas obras poderá obter, com o objetivo de um resultado satisfatório.

Um intérprete, para conseguir um resultado satisfatório, precisa participar da estrutura humana da minha vida. A referência do compositor é vital, porém, muitas vezes, desprezam a informação do compositor vivo. É uma pena, além do mais, quem perde é a música. (Ibid.)<sup>45</sup>

Na figura 15, ilustra-se o casal Villani e Efigênia Côrtes na década de 90. Como fruto desta união, tiveram três filhos: Maria Eugenia Guimarães Côrtes (1959), Maria Tereza Côrtes (1961) e Edmundo Guimarães Côrtes (1965).



Fig.15: Villani-Côrtes e sua esposa, Efigênia Côrtes, na década de 90.

---

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

Em 31 de maio de 1994 foi-lhe conferida a “Comenda Henrique Halfeld” pela Prefeitura do Município de Juiz de Fora, sua cidade natal.

Em 1995 obteve o seu segundo prêmio pela A.P.C.A. com a obra “Postais Paulistanos”, melhor peça sinfônico-coral.

Em 1996 obteve o 3º lugar no II Concurso Nacional de Composição com a sua peça “Chorando” para contrabaixo e piano, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Segundo Villani-Côrtes, a ação de compor é uma tarefa complexa que implica na soma da inspiração, concentração e experimentação. “Para compor é preciso haver uma confluência de disposição, da vontade de fazer e das idéias.” (Ibid.)<sup>46</sup>

A paciência, a pesquisa sonora, a profundidade na expressividade do texto, são ferramentas que caracterizam Villani-Côrtes como um compositor detalhista e perfeccionista.

Um acorde simples, uma tríade, as pessoas pensam que eu coloquei ali em um minutinho, mas eu passei muito tempo pensando. Mesmo quando a música é simples, para chegar ao simples, já tentei o complexo, o rebuscado. Esse simples veio de uma profunda pesquisa sonora com o objetivo de expressar o texto musical. Se o material expressado é simples, não interessa. O que interessa é o meio de expressão. Muitas vezes o rebuscamento deixa uma maquiagem pouco clara do verdadeiro. (Ibid.)<sup>47</sup>

Em 1998 foi premiado pela A.P.C.A. com o Concerto para vibrafone e orquestra, considerado a melhor peça experimental.

Experimentalista e avesso a qualquer tipo de rotulação, Villani-Côrtes afirma que é difícil calcular o ponto definitivo na feitura de uma obra e que toda a sua produção é realizada com muita seriedade, representando sempre um novo desafio. “Não dá para saber quando uma peça atingiu o ponto definitivo. Todas as

---

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

peças que faço são um desafio, não encaro nada pelo lado menor, seja para quem for.” (Ibid.)<sup>48</sup>

No dia 30 de maio de 1998 defendeu sua Tese de Doutorado no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp, intitulada: “A utilidade da prática da improvisação e a sua presença no trabalho composicional do Concertante Breve para quinteto e banda sinfônica de Edmundo Villani-Côrtes.”

A realização do mestrado e doutorado, contribuiu para que o compositor pudesse rever conceitos e visitar antigas composições. Ligado à Universidade, percebeu que isto também seria importante em sua carreira acadêmica.

Vários fatores contribuíram de forma significativa para o início da catalogação e registro de sua produção musical . Dentre eles, citam-se :

- a atividade como docente frente ao Instituto de Artes da Unesp, exigindo dos professores um relatório anual de suas atividades, obrigando Villani-Côrtes a organizar e registrar sua produção musical;
- a monografia de Veronique de Oliveira Lima pela Universidade de São Paulo (USP), orientada pelo Prof. Régis Duprat (1930), reunindo dados biográficos e uma relação, em ordem cronológica, das obras do compositor;
- o site organizado pelo musicista Itagiba Kulhmann(): [www.villani-cortes.tom.mus.br](http://www.villani-cortes.tom.mus.br);
- o projeto patrocinado pela Petrobrás no ano de 2006, organizado por Francisco Carlos Coelho, sobre compositores brasileiros contemporâneos, contendo dados biográficos, uma relação das obras e da discografia do compositor, bem como um CD de obras inéditas.

O ano de 2000 foi marcado por duas estréias de profunda importância na vida do compositor. Em 08 de abril de 2000 foi executado um Concerto para Flauta e Orquestra dedicado ao seu pai, Augusto de Castro Côrtes. Este concerto foi realizado na Saint Jones Cathedral em Londres, tendo como intérprete o flautista brasileiro Marcelo Barboza junto com a Orquestra do Covent Garden,

---

<sup>48</sup> Ibid.

regida por Richard Marckson. Em 31 de maio de 2000 ocorreu a estréia da peça “Te Deum”, obra de caráter religioso composta em homenagem aos 150 anos da cidade de Juiz de Fora.

A coisa mais apoteótica da minha vida foi quando estreei o meu Te Deum. Eu compus essa obra para os 150 anos da cidade de Juiz de Fora. No Cine Teatro Central cabem umas três mil pessoas e ele estava lotado. Havia uma orquestra com umas oitenta figuras e três corais, dentre eles, um coral de meninos da academia de cantores. Ao todo havia umas duzentas pessoas no palco. Eles prepararam tudo e até gravaram um CD. Quando acabou a apresentação, havia uma fila de pessoas para me cumprimentar que durou uma hora e meia. Acho que vai ser difícil acontecer novamente algo parecido. O Te Deum é muito emocionante. Foi lindo! (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>49</sup>

Documenta-se, através da figura 16, Villani-Côrtes e sua esposa, Efigênia Côrtes, após a apresentação da obra “Te Deum” realizada pelo compositor em comemoração dos 150 anos da cidade de Juiz de Fora.



Fig.16: Momento de descontração de Villani-Côrtes e sua esposa após a apresentação da obra “Te Deum” no auditório da Pró-Música da cidade de Juiz de fora, no ano de 2000.

---

<sup>49</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 10 de novembro de 2009, São Paulo (SP).

Embora tenha saído muito jovem da cidade de Juiz de Fora em função da sua vida e da construção de sua carreira musical, Villani-Côrtes diz: “A gente está no lugar que está o coração da gente. Não é possível apagar da memória com que se conviveu. A gente nunca se liberta dessas lembranças e somos resultado disso.” (Ibid.)<sup>50</sup>

Com um estilo musical todo próprio, misturando elementos da música clássica universal ao da música popular urbana, Villani-Côrtes faz questão de chamar sua arte de “simples e despretensiosa”. Curiosamente, talvez tenha sido justamente esta despretensão que, por fim, faz de Villani-Côrtes um dos compositores brasileiros vivos mais tocados da atualidade. “Nunca pretendi ser um compositor famoso, de uma escola, um gênio da música. O meu negócio sempre foi escrever o que eu gostava, o que eu achava interessante. Gostei, está aqui e pronto.” (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>51</sup>

Esta liberdade de criação deve-se, em parte, à prática como arranjador, cujo ofício lhe permitiu caminhar pela música desconsiderando os muros que a dividem em dois terrenos: a música popular e a música erudita. É importante citar que sua sementeira, por ser livre, cresce em um e em outro terreno com o mesmo vigor.

No cenário da música popular o compositor relata a influência da Bossa Nova no seu raciocínio harmônico, assim como, algumas construções rítmicas, com menor relevância, ao Tropicalismo. “O Tropicalismo foi, para mim, a tentativa de inserir elementos mais rítmicos, contudo, confesso que sofri pouca influência. A Bossa Nova certamente me influenciou mais, principalmente a base harmônica.” (Ibid.)<sup>52</sup>

Sendo um músico que conciliou os traços e características da música erudita e popular, Villani-Côrtes não se enquadrou em um determinado estilo ou escola de composição.

---

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 09 de dezembro de 2009, São Paulo (SP).

<sup>52</sup> Ibid.

Mostrava as minhas peças para o pessoal da música popular, eles achavam que era muito erudito e não se interessavam muito. Na música erudita, de concerto, me falavam que minha música era interessante, mas tem aquela cara de popular. Então, nunca fui persona grata em nenhuma escola.(VILLANI-CÔRTEES,2009)<sup>53</sup>

Desconsidera a discussão entre as tendências da música de vanguarda. Confirmando o seu raciocínio direto, prático, simples, sempre fugindo do complexo, credibiliza a qualidade da criação musical ao talento.

A pessoa que tem talento é que nem erva daninha. Você corta aqui, ela nasce logo adiante. Não adianta querer destruí-la. Tem compositores que como não têm muito o que dizer, abraçam a composição apenas como Status Cultural, ficam se preocupando em achar qual escola está na moda. Quando a pessoa tem talento, ela pode fazer qualquer tipo de música. Não tem estilo que vai limitá-la.(Ibid.)<sup>54</sup>

Não há uma previsibilidade na sua ação de compor. “Eu falo assim, por exemplo, amanhã de manhã eu preciso ver se consigo desenvolver uma determinada peça para piano. Muitas vezes eu passo a manhã inteira tentando, mas não consigo nada.” (Ibid.)<sup>55</sup>

Quanto ao processo de criação, prefere a liberdade ao invés de um determinado trabalho sob encomenda. “Eu preferiria não ter encomenda nenhuma, porque aí só faço o que quero, se não quiser fazer, não faço. Só escrevo aquilo que gostei, que estou com vontade de fazer. Eu acho muito melhor.” (Ibid.)<sup>56</sup>

Entretando, reconhece que mesmo sendo estressante é muito importante e saudável a produção sob encomenda. “Naquela premência de ter que fazer e

---

<sup>53</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 19 de janeiro de 2010, São Paulo (SP).

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

naquela obrigação, você faz uma coisa que se não houvesse o compromisso, você não faria.” (Ibid.)<sup>57</sup>

Contudo, não atrela a qualidade final do trabalho a nenhuma das duas possibilidades descritas anteriormente. Segundo Villani-Côrtes, a qualidade está diretamente relacionada com a disposição . “Depende da disposição. Tem época que você tem que fazer tudo às pressas, mesmo às pressas, sai bom.” (Ibid.)<sup>58</sup>

Compara a arte da composição aos mistérios da vida.

As vezes você sai de casa e tem um monte de coisas para fazer e dá tudo certo. O trânsito está livre, você chega a tempo e antes do meio dia resolve tudo. No dia seguinte você sai e está tudo parado, fazer música é muito parecido com isto. Você utiliza todos os recursos que possui. Tem dias que tenho facilidade, outras vezes paro no meio, até desisto. Mistérios da vida! (VILLANI-CÔRTEES, 2010)<sup>59</sup>

Avesso às questões políticas, nem a abertura e as “Diretas Já” refletiram de alguma forma em seu trabalho. No entanto, ainda em 2000, no panorama do seu repertório vocal, destaca-se uma série de três cantatas documentando textos-chave da História do Brasil do Século XX: AI-5; Carta de renúncia de Jânio Quadros e Carta-Testemunho de Getúlio Vargas. Villani-Côrtes salienta que o principal objetivo era trabalhar musicalmente e como espetáculo os textos políticos. Sobre o AI-5, que colocou em letargia a democracia brasileira, Villani-Côrtes diz: “Eu fiz uma música meio sarcástica, um tema meio tonal e atonal, meio marcial. A música fica tocando e a soprano fica mostrando o texto do AI-5, comentando, às vezes ela canta , às vezes ela pára.” (Ibid.)<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 24 de fevereiro de 2010, São Paulo (SP).

<sup>60</sup> Ibid.

Eu não sou pessoa muito interessada em política e nem leio muito jornal. Nunca me julguei conhecedor profundo de Filosofia ou História. Quando emito alguma opinião, não tenho muita segurança. Quando meu filho era menino, ele me aconselhava e não eu a ele. (Ibid.)<sup>61</sup>

Entretando, ativo na vida musical, Villani-Côrtes cita que uma das grandes dificuldades na vida de um compositor no Brasil é a falta de organização, exigindo que o mesmo crie e produza sempre na corrida contra o relógio.

O compositor, no Brasil, é como um saci. Ele tem que fazer com uma perna só, tudo o que os outros seres fazem com duas. É assim a vida do compositor brasileiro. Se eu morasse na Alemanha, receberia as encomendas com um ano de antecedência, mas, no Brasil, é tudo em cima da hora. (VILLANI-CÔRTEES, 2010)<sup>62</sup>

Indagado sobre o que teria a dizer para um estudante de música que manifestasse interesse pela composição, Villani-Côrtes diz:

Não tenha medo de ser feliz. Se você escolheu estudar música, é porque gosta de música. Então, se você gosta, é isso que deve ser feito. É a sua missão, a maneira mais agradável de deixar sua mensagem. Eu tenho seguido este exemplo e tenho me dado muito bem. Apesar de ter vários problemas neste percurso, mas, justamente por fazer aquilo que gosto, sempre aparecem pessoas que compartilham isso comigo. O gosto está relacionado à sua necessidade, e a necessidade vai impulsionar o seu desejo de criação. ( SITE ACESSADO EM 08/12/2008)<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 17 de março de 2010, São Paulo (SP).

<sup>63</sup> <http://www.scribd.com/doc/22300616/entrevista-edmundovillani-cortes>, acessado em 08/12/2008.

Mantém a serenidade e a simplicidade que sempre foram a marca indiscutível de sua personalidade e se diz grato pela relação generosa que conseguiu obter com a música.

Eu só tenho que agradecer. A música é como se fosse uma bela mulher, inalcançável pela sua beleza e perfeição. É como se fosse uma dessas modelos deslumbrantes, da qual não esperamos nenhum retorno pela nossa admiração ou secreta paixão. Contudo, tenho a grata surpresa de ser recompensado e reconhecido acima das minhas expectativas. (VILLANI-CÔRTEES, 2010)<sup>64</sup>

Tal reconhecimento pode ser ratificado pelas inúmeras homenagens e prêmios que o compositor recebeu na última década, como:

- 11/10/2000: Prêmio Clio de História pela Academia Paulistana de História pela obra “Poranduba”, letra de Lúcia Pimentel Góes;
- 23/04/2002: Homenagem ao compositor pela brilhante atuação no cenário musical paulista realizada pelo grupo musical intitulado “Das 6<sup>as</sup> feiras”. Grupo de pianistas liderado pela figura de Hélia Guisard Restivo;
- 28/09/2002: Homenagem ao compositor pelo grupo Afinidade Tonal;
- Ano de 2007: Premiado pelo Festival de Cinema de Gramado como melhor trilha sonora do desenho animado “Matinta Perêra”;
- Ano de 2007: Premiado pela A.P.C.A (Associação Paulista de Críticos de Arte) com a obra “Te Deum”, melhor peça Coral Sinfônica;
- 03/04/2007: Homenagem ao compositor pela Companhia de Ópera do Estado de São Paulo;
- 18/10/2007: Homenagem ao compositor realizada no 2<sup>o</sup> Encontro Internacional de Metais no Teatro Procópio Ferreira pelo Conservatório Musical de Tatuí;

---

<sup>64</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 17 de março de 2010, São Paulo (SP).

- 22/11/2007: Homenagem ao compositor realizada pela Ordem do Músicos, representada pela figura do então Presidente Wilson Sandoli;
- 08/12/2007: O Conservatório Estadual de Música de Juiz de Fora homenageia o compositor dando à biblioteca da Instituição o seu nome;
- Ano de 2008: Recebeu a comenda “Carlos Gomes” pela cidade de Campinas;
- Ano de 2008: Recebeu o título de Patrono do Conservatório Municipal Maestro Henrique Castellari;
- 07/11/2008: Homenagem realizada pelo Conservatório de Tatuí em função dos vários gêneros do seu repertório musical;
- 13/05/2009: Homenagem ao compositor realizada pela Escola de Música da UFMG, onde o compositor dedicou a obra “Ponteio para as Auterosas” ao Diretor da Instituição: Prof. Anor Luciano Jr.;
- Ano de 2009: Premiado pela A.P.C.A (Associação Paulista de Críticos e Artes) com a obra “Aleluia” para câoro de 300 vozes e uma Banda Sinfônica de 70 figuras, melhor peça de gênero vocal e instrumental.

Ilustra-se, na figura 17, o casal Villani-Côrtes e Efigênia Guimarães Côrtes nos dias atuais, completando mais de cinqüenta anos de vida em comum.



Fig. 17: Villani Côrtes e Efigênia Guimarães Côrtes nos dias atuais.

Suas últimas atuações no exercício da docência estão ligadas na U.L.M (Universidade Livre de Música), onde exerceu o ofício na cadeira de composição entre janeiro de 1999 até dezembro de 2008. No período de fevereiro a dezembro de 2009 participou do corpo docente da EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo) na cadeira de arranjo popular.

No ano de 2010, em função dos 80 anos de vida do compositor, muitas homenagens foram realizadas, dentre elas:

- 09/05/2010: Projeto “A Grande Música” realiza concerto em homenagem aos 80 anos de vida do compositor brasileiro Edmundo Villani-Côrtes na igreja Ordem Terceira da Penitência pelas musicistas Rosana Lanzelotte (cravo) e Cléa Galhano (flauta);
- 01/08/2010: Projeto “Música no Museu” realiza recital de lançamento do CD “Duo Charlier-Peirís Plays Villani 80” de Celina Cherlier e Edmundo Villani-Côrtes no Museu da Casa Brasileira;
- 01/08/2010: Homenagem ao compositor Villani-Côrtes na Livraria Cultura do Shopping Villa-Lobos no evento “IX Mostra de Cordas Dedilhadas”, apresentando seu repertório para violão solo e grupos de câmara com violão;
- 20/10/2010: Projeto “Clássicos em Cena” homenageia os 80 anos de Villani-Côrtes através do grupo “AUM” no CCL (Centro de Cultura e Lazer) na cidade de Americana (SP). Formado pelos músicos Arlete Tironi Gordilho (piano), Lílíana Bertolini (flauta), Hélcio de Latorre (flauta e flautim), Gilson Barbosa (oboé e corne inglês), Clóvis Camargo (contrabaixo) e Nath Calan (percussão), o grupo se especializou na obra de compositores contemporâneos brasileiros ao criar o projeto “Música Brasileira de Compositores Vivos”;
- 06/11/2010: Recital em homenagem aos 80 anos do compositor no Centro Cultural Jabaquara pelo “Conjunto Retratos” formado pelos músicos: Deise Treblitz (piano), Luiz Stelzer (violão), Hamilton Oliveira (clarinete), André Sangiovanni (contrabaixo) e Cláudio Stabile (percussão);

- 23/11/2010: Projeto “Música nas Igrejas” – Villani 80 anos. Concerto realizado na comunidade Morro da Conceição no Centro Cultural Light. Apresentação realizada pelos violinistas Felipe Prazeres e Nathan do Amaral em conjunto com a orquestra Infantil Maestro José Siqueira;
- 24/11/2010: Projeto “Música nas Igrejas” – Villani 80 anos. Concerto realizado na Escola Municipal Pedro Aleixo pelos músicos José Staneck (harmônica) e Josiane Kevorkian (piano);
- 28/11/2010: Concerto em homenagem aos 80 anos de Edmundo Villani-Côrtes no teatro do Sesc Vila Mariana, reunindo grandes músicos como Fabio Zanon, Gilberto Tinetti, Céline Imbert, Gabriella Pace, Adriana Clis, Yuri Jaruskevicius, Karin Fernandes, Sergio Burgani, Marco Villa, Marco Antonio Bernardo, Toninho Carrasqueira, Maria José Carrasqueira, Grupo AUM e Quintal Brasileiro.

Tão importante é a sua obra que Villani-Côrtes, hoje, é assunto discutido, aceito e pesquisado nos mais diversos cursos ligados à produção científica, assim como, participa ativamente como banca examinadora na conclusão dos referidos cursos.

Encontra-se, na figura 18, Villani-Côrtes nos seus oitenta anos de vida e de indiscutível relevância no cenário da música nacional.



“No panorama da música atual, me coloco no lugar onde sempre estive e sempre estarei, este lugar é quando eu estou mais próximo de eu mesmo.”

Edmundo Villani-Côrtes

Fig.: 18:Edmundo Villani-Côrtes em sua residência – 2010.



## **CAPÍTULO II**

### **Trabalho Analítico: Ritmatas e Timbres**



## 2.1 – PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

É de vital importância salientar a área de atuação do autor desta pesquisa no curso de Doutorado em Música, ou seja, Práticas Interpretativas, onde o olhar analítico é sob o ponto de vista de um intérprete, dessa forma o texto musical é que direciona o trabalho investigatório.

Dentro da compreensão textual, nas Ritmatas, ocorre a descoberta e divisão das frases e, nos Timbres, a descoberta e divisão dos elementos timbrísticos. Na seqüência da distribuição do texto musical as obras são divididas em partes denominadas: introdução, seção, ponte, inserção e coda. Dessa forma a organização metodológica é realizada através da estrutura formal que direciona e sintetiza as principais descobertas do material analítico através das abordagens de análise relacionadas com a harmonia, textura, tessitura, ritmo, dinâmica, proporção, elementos de acentuação e articulação, entre outros. Ou seja, qualquer componente que justifique a sua importância na codificação da obra e sua devida interpretação.

Ratifica-se que a compreensão na arte da interpretação está diretamente ligada à percepção auditiva, contudo, em um trabalho científico, a mesma, estará atrelada à percepção visual. Portanto, com a preocupação do imediato entendimento do conteúdo analítico, foram utilizados elementos ilustrativos divididos em dois grupos:

- Exemplos – retirados das obras originais, portanto, de autoria do compositor Villani-Côrtes;
- Figuras; Quadros e Gráficos – de autoria do pesquisador.

A fundamentação teórica do trabalho analítico tem como referência *Analysis*, de Ian Bent<sup>65</sup>; *Music Analysis in Theory and Practice* dos teóricos Jonathan Dunsby e Arnold Whittall<sup>66</sup>; *Materials and Technics of Twentieth- Century*

---

<sup>65</sup> BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1988.

<sup>66</sup> DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Queen Square: Faber Music, 1988.

*Music* de Stefan Kostka<sup>67</sup>; *Twentieth Century Harmony* de Vicent Persichetti<sup>68</sup>; *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* de Felix Salzer<sup>69</sup>; assim como, *Harmonia e Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg<sup>70</sup>; buscando a concatenação dos mais diversos recursos de análise referente às linguagens tonal e atonal.

---

<sup>67</sup> KOSTKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth- Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

<sup>68</sup> PERSICHETTI, Vicent. *Twentieth Century Harmony*. New York: W.W.Norton & Company, 1961.

<sup>69</sup> SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.

<sup>70</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

----- *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

## 2.2.1 - RITMATA Nr.1

### ESTRUTURA FORMAL

Divisão da peça em seções:

Seção	Compassos	Considerações
Introdução	1-6	-Recitativo sugerido por um ritmo flutuante.(Site acessado em 2010) <sup>71</sup> .
Seção 1	7-30	-Centro na nota <i>ré</i> . -Processos direcionais gerando tensão por meio da dinâmica, textura e ritmo.
Ponte 1	31-37	-Quebra do pedal de <i>ré</i> e início de um movimento cromático. -Rompimento da estrutura melódica. -Quebra da simetria.
Seção 2	38-53	-Ocorre o mesmo material estrutural da Seção 1 com intensificação de dinâmica e textura.
Ponte 2	54-58	Apresenta o mesmo material estrutural da Ponte 1 com intensificação da dinâmica e textura.
Inserção	59-61	-Prepara a entrada da Seção 3 e apresenta material utilizado na introdução.
Seção 3	62-77	-Apresenta o mesmo material estrutural da Seção 1 com intensificação de dinâmica e textura.
Ponte 3	78-81	-Apresenta simetria e mantém o centro <i>ré</i> .
Seção 4	82-99	-Ocorrência do material motivico da Seção 1 com inversão de vozes.
Coda	98-121	-O elemento que dá unidade à peça ( <i>ostinato</i> ) dissolve-se gradativamente. -Desintensificação da textura. -Afirmação do centro <i>ré</i> .

Quadro1 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata1* – estrutura formal.

<sup>71</sup> Site: <http://www.dicio.com.br>. Indeciso, Irresoluto. Acessado em 19/01/2010.

### Introdução (compassos 1-6)

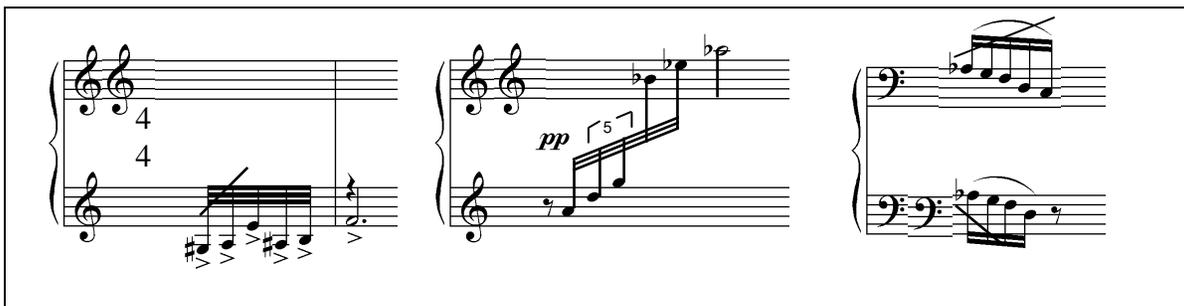
A introdução caracteriza-se pela apresentação de uma métrica instável, ritmo flutuante, ou seja, há uma sugestão de liberdade rítmica para o intérprete confirmada pela terminologia *Recitativo*.

Nota-se mudança de indicação de andamento de dois em dois compassos, conforme mostra o Quadro 2.

Compassos 1-2	Compassos 3-4	Compassos 5-6
<i>Lento, Recitativo</i>	<i>Allegro</i>	<i>Tempo I</i>

Quadro 2 – A autoria do Pesquisador – *Ritmata1* – indicações de andamento.

Há ocorrência de agrupamentos rítmicos sem uma proporção métrica bem definida. Observe o Exemplo 1.

The image displays three measures of musical notation. The first measure shows a treble clef with a 4/4 time signature and a bass clef with a 4/4 time signature. The second measure shows a treble clef with a 4/4 time signature and a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a piano (pp) dynamic marking and a fingering of 5. The third measure shows a bass clef with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic groupings and accents.

Exemplo 1: VILLANI- CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – agrupamentos rítmicos: anacruse, c.1 e c.4.

Entre a anacruse e o compasso 1 nota-se a formação do desenho melódico que estará presente em forma de *ostinato* a partir do compasso 7, o qual é o elemento de unidade da obra. Veja o Exemplo 2.

LENTO, RECITATIVO

The image displays a musical score for a piece titled "LENTO, RECITATIVO". It is divided into two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings of *pp* and *ff*. The second system shows a continuation of the piano accompaniment in a 2/4 time signature, marked *p*, with a prominent ostinato bass line.

Exemplo 2: VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – *Ritmata1* – agrupamentos: c. 1-2 e 7-10.

Segundo Villani-Côrtes, o elemento principal na estrutura desta peça é o *ostinato*:

Baseado em uma sugestão de meu amigo Jaques Morelenbaum, de realizar uma obra que reunisse as características rítmicas e harmônicas do meu perfil composicional atrelado à presença de traços entre o popular e o erudito, resolvi criar as Ritmatas. Cabe salientar que, para fugir de ritmos muito presentes no repertório brasileiro como baião, choro, cantiga, cateretê, entre outros, criei a presença do ostinato, sendo ele o elemento principal na estrutura desta obra. (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 09/11/2009, São Paulo (SP).

Fragmentos do *ostinato* continuam presentes nos compassos 3, 5 e 6, reforçando a importância dessa estrutura e conferindo unidade à introdução, como mostra o Exemplo 3.

The image shows two musical staves. The left staff is a piano part starting at measure 3, marked *ff*. A bracket labeled 'frammento' spans measures 3, 4, and 5. The right staff is a bass part starting at measure 5, marked *f*. A bracket labeled 'frammento' spans measures 5 and 6. The bass part is marked *pp* and *rall.* in measure 6. The piano part continues in measure 6, marked *p*.

Exemplo 3-VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – fragmentos do *ostinato*: c. 3-4 e 5-6.

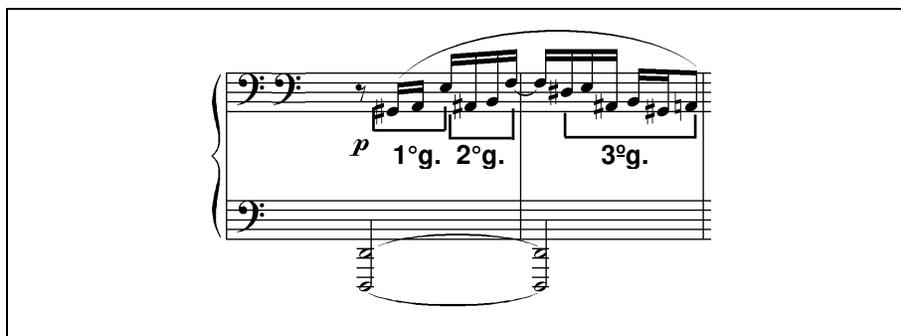
No que se refere à dinâmica, há uma intensificação sonora na passagem do fragmento do *ostinato* do registro grave para o agudo. Veja o Gráfico 1.

The image shows two musical staves. The left staff is a bass part starting at measure 1, marked *ff*. The right staff is a piano part starting at measure 5, marked *f*. A dashed arrow labeled 'TRANSFERÊNCIA' points from the bass part to the piano part. The piano part is marked *pp* and *eco p* in measure 6. The piano part is marked *pp* and *pp* in measures 2 and 3. The piano part is marked *mf* in measure 4. The piano part is marked *f* in measure 5. The piano part is marked *pp* in measure 6.

Gráfico 1 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata1* – dinâmica e mudança de registro: c. 1-6.

Observa-se, no Gráfico 1, uma movimentação de registros: a estabilidade do movimento sonoro no registro grave e a dinâmica em *crescendo* no registro médio-agudo. A transferência do fragmento do *ostinato* entre os registros ocorre no ponto culminante da sonoridade, caminhando para a resolução em forma de eco, importante recurso interpretativo.

Apresenta-se, no Exemplo 4 e Figuras 1 e 2, a análise da construção do *ostinato*: 1º grupo: 2ªm/5ªJ – movimentação ascendente;  
2º grupo: 2ªm/5ªd – movimentação ascendente;  
3º grupo: 2ªm/2ªm/2ªm – movimentação descendente.



Exemplo 4 –VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – construção do *ostinato*: c.7-8

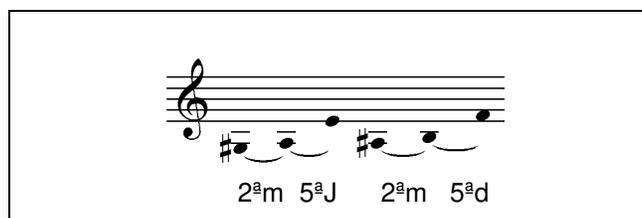


Figura 1 – A autoria do Pesquisador – *Ritmata1* – intervalos que estruturam o *ostinato* (1º e 2ºg.)

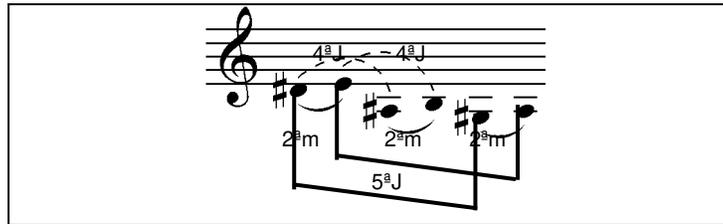


Figura 2 – A autoria do Pesquisador – *Ritmata 1* – intervalos de 2ªm, 4ªJ e 5ªJ (3ºg.)

Entre a construção do desenho do *ostinato* (compasso 1) e a presença do seu fragmento melódico (compasso 3), notam-se três sequências de arpejos construídos em sobreposições de 4ªJ. Esta estrutura sugere uma intenção de *atonalização*, ou seja, o compositor apresenta elementos consonantes sem a utilização de tríades. Veja o Exemplo 5.

The image shows a musical score for two sections. The first section is titled 'LENTO, RECITATIVO' and is in 4/4 time. It features a piano part with a complex arpeggiated accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a *ff* dynamic and includes markings for 'L.V.' and '5'. The vocal line starts with a *pp* dynamic and includes circled numbers 1 and 2. The second section is titled 'ALLEGRO' and is in 3/4 time. It features a piano part with a complex arpeggiated accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a *ff* dynamic and includes a circled number 3. The vocal line starts with a *mf* dynamic.

Exemplo 5 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 1* – arpejos em intervalos de 4ªJ: c.1-4.

Analisando-se o arpejo em intervalos consecutivos de 4ªJ, nota-se a apresentação de intervalos que ocorrerão na construção da obra: 2ªm e 4ªJ (inversão: 5ªJ). Observe a Figura 3.

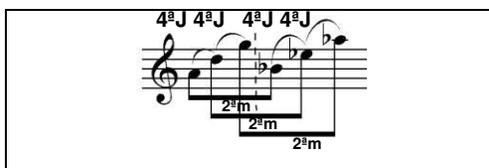


Figura 3 – Aatoria do Pesquisador – *Ritmata1* – intervalos de 2ªm e 4ªJ.

Nos compassos 1 e 2, há ênfase às relações intervalares de 4ªJ e 5ªJ, conforme mostra a Figura 4.

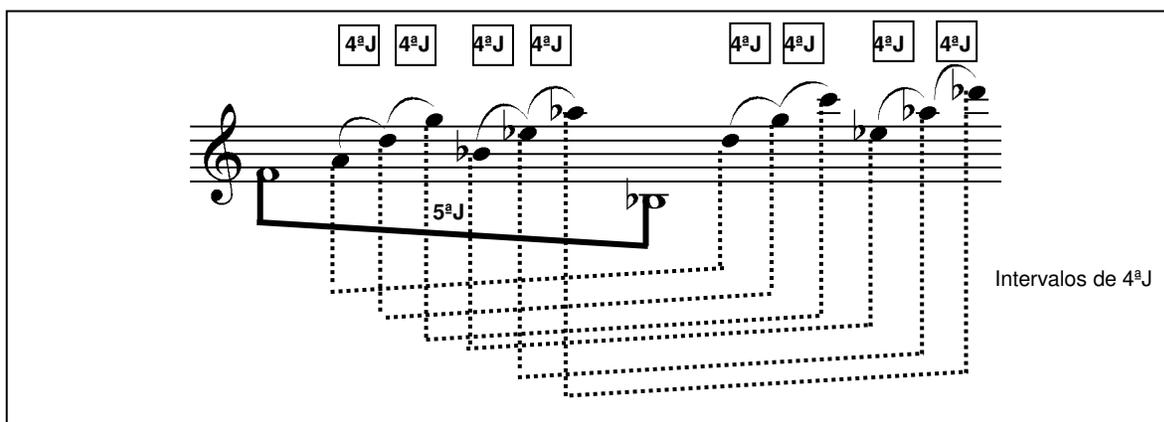


Figura 4 – Aatoria do Pesquisador – *Ritmata1* – ênfase às relações de 4ªJ e 5ªJ.

O compositor utiliza, nos compassos 3 e 4, os mesmos intervalos em outra organização rítmica, como se vê na Figura 5.

<p>2ªm 2ªm 2ªm 2ªm 5ªd 4ªJ 4ªJ 4ªA</p>	<p>Células Rítmicas Utilizadas</p>
--	------------------------------------

Figura 5 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 1* – intervalos em nova organização rítmica.

Essas células rítmicas estarão presentes no desenvolvimento de toda a estrutura fraseológica da obra. Este é o recurso rítmico que o compositor utiliza, criando um gingado (Site acessado em 2010)<sup>73</sup> e quebrando a estabilidade do *ostinato*.

Para alcançar o centro *ré* (DUNSBY & WHITTALL, 1988)<sup>74</sup> o compositor utiliza, em aumentação (SCHOENBERG, 1993)<sup>75</sup>, o material intervalar que direciona a peça, o que é mostrado no Exemplo 6.

<sup>73</sup> Site: <http://www.dicio.com.br> Ritmo bamboleante ou requebrado. Acessado em 19/01/2010.

<sup>74</sup> DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Queen Square: Faber Music, 1988. p. 124.

<sup>75</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 37.

LENTO, RECITATIVO

4/4

1

pp

L.V.

ff

pp

ALLEGRO

3

ff

mf

ff

p

TEMPO I

5

f

pp

rall.

p

Exemplo 6 –VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – chegada ao centro ré. c. 1-6.

A síntese deste material é apontada na Figura 6.

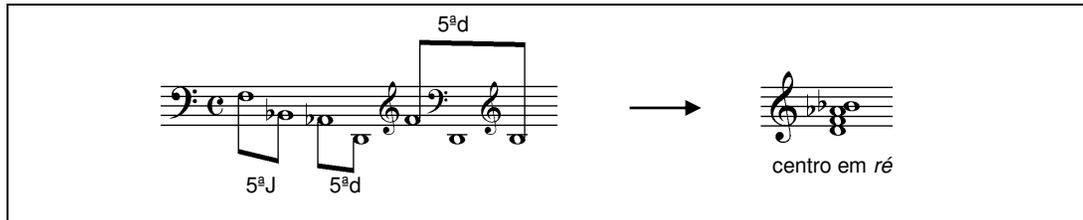


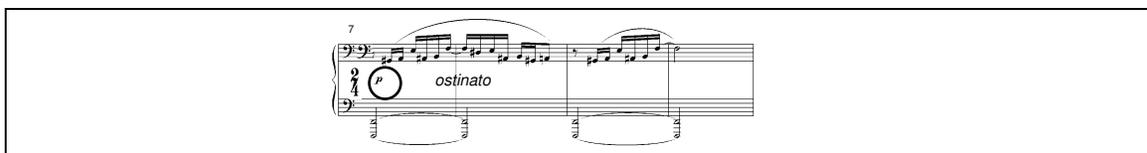
Figura 6 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata1* – síntese do material: c. 1-6 .

De acordo com o compositor, a introdução apresenta os principais materiais que estruturam a peça, como se pode verificar em sua afirmação: “A introdução foi construída após a realização da obra, dessa forma, ela representa a exposição dos principais elementos musicais que compõem a peça, ou seja, a síntese.” (VILLANI-CÔRTEES,2009)<sup>76</sup>.

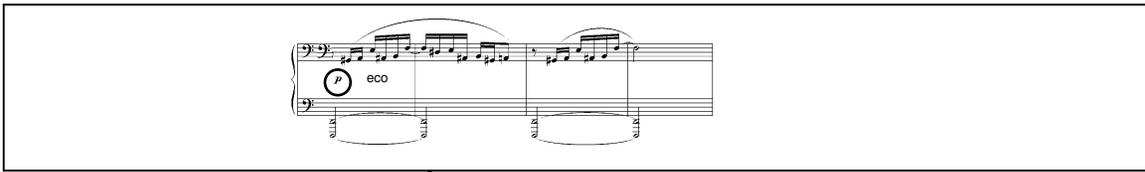
### Seção 1 (compassos 7-30)

A Seção 1 é proporcionalmente distribuída de oito em oito compassos. Tal distribuição ocorre da seguinte forma:

1. Compassos 7-14: apresentação do *ostinato* em dinâmica *p* (compassos 7-10) e reapresentação do *ostinato* em dinâmica *pp* – eco – (compassos 11-14). Veja o Exemplo 7.



<sup>76</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 09/11/2009, São Paulo (SP).



Exemplo 7 –VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – simetria: c. 7-14.

A Figura 7 mostra o modelo rítmico do *ostinato*.



Figura 7 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata1* – *ostinato*: modelo rítmico.

2. Compassos 15-22: ocorrência da primeira estrutura fraseológica acompanhada pela linha do *ostinato*. A frase, em dinâmica *p*, caracteriza-se por não apresentar saltos intervalares maiores que 4ªJ e pela instabilidade métrica, gerada pela ausência de notas nos tempos fortes e presença de síncopas, resultando em um ritmo gingado, o que é mostrado no Exemplo 8.



Exemplo 8 –VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – 1ª linha fraseológica c. 15-22.

Observa-se que o único apoio no tempo forte ocorre no compasso 20, sobre a nota *ré*, confirmando o centro nesta altura.

Sintetizando-se a primeira linha fraseológica, confirmam-se as mesmas relações intervalares apresentadas na introdução, o que confere coerência e unidade ao raciocínio harmônico. Note a Figura 8.

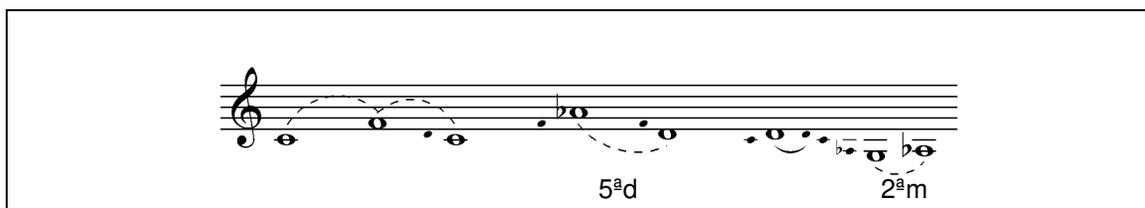


Figura 8 – Aatoria do Pesquisador – *Ritmata1* – 1ª linha fraseológica - síntese.

Na Figura 9 são mostradas as células rítmicas que compõem a linha fraseológica, as quais quebram a estabilidade do *ostinato*.



Figura 9 - Aatoria do Pesquisador – *Ritmata1* – 1ª linha fraseológica – células rítmicas.

3. Compassos 23-30: apresentação da segunda estrutura fraseológica, em dinâmica *mf*. O motivo melódico é o mesmo da primeira frase, com uma nova textura, em uma estrutura vertical de 4ªJ. No compasso 25, centro de tensão da frase, nota-se os intervalos de 5ªd e 5ªJ, intervalos presentes na célula do *ostinato*, agora em ordem inversa. Quanto ao aspecto rítmico, observa-se o aumento das síncopas, gerando maior tensão. Observe o Exemplo 9.

The image shows a musical score for piano, measures 23-30. The score is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern in the bass line. The right hand has a melodic line with some grace notes. Dynamics include *mf* and *p*. There are four numbered circles (1, 2, 3, 4) marking specific points in the bass line. Above the right hand, there are markings "5ªd" and "5ªJ" with arrows pointing to specific notes.

Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 1* – 2ª linha fraseológica: c. 23-30.

### Seção 1 – Considerações:

Toda a Seção 1 apresenta como base o pedal de *ré* (centro em *ré*).

O compositor constrói um claro jogo de processos direcionais, no que diz respeito à dinâmica, textura e ritmo, com o objetivo de gerar tensão, os quais estão relacionados a seguir:

- Dinâmica: primeira frase em *p* e segunda frase em *mf*;
- Textura: inserção dos intervalos harmônicos na segunda frase, intensificando a textura;
- Ritmo: maior instabilidade métrica com o aumento das síncopas em contraste com a estabilidade do desenho do *ostinato*.

### Ponte 1 (compassos 31-37)

Villani-Côrtés explica de que forma é estruturada a Ponte 1: “Construí esta passagem utilizando elementos de rompimento com o objetivo de ampliar a tensão para a exposição da segunda seção.” (VILLANI-CÔRTEES,2009)<sup>77</sup>.

Esses elementos de rompimento, aos quais o compositor se refere, relacionam-se à imediata interrupção do pedal de *ré* que sustentou toda a Seção 1. Em lugar do pedal, inicia-se uma movimentação cromática na linha do baixo, como aponta a Figura 10.

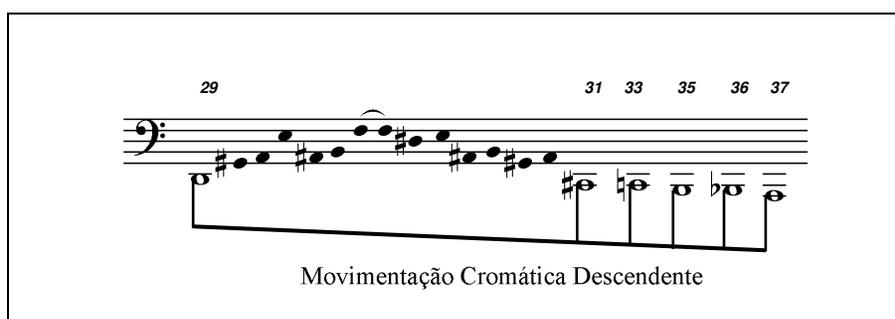


Figura 10 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata1* – cromatismo descendente: c. 29-37.

Além disso, nota-se a ausência de linha melódica e a ocorrência de um elemento timbrístico com acumulação rítmica, cujas células são apresentadas na Figura 11.

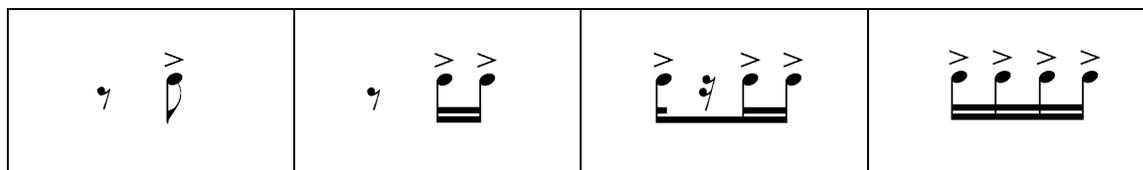


Figura 11 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata1* – acumulação rítmica.

<sup>77</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 09/11/2009, São Paulo (SP).

Ocorre também a quebra da quadratura por meio da utilização de uma estrutura ímpar de sete compassos. O ponto culminante dá-se no compasso 37, onde salienta-se a mudança da fórmula de compasso para 7/8, a utilização de um fragmento melódico do *ostinato* por três vezes consecutivas e a passagem para a Seção 2 com um *glissando*. Note o Exemplo 10.

Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – passagem para Seção 2: c. 31-37.

A soma de todos os itens descritos anteriormente sugere o rompimento da estabilidade e proporcionalidade gerado na Seção 1, aumentando a tensão para a Seção 2.

### Seção 2 – (compassos 38-53)

Nesta Seção reencontra-se o tratamento simétrico e proporcional apresentado na Seção 1, com a existência de duas linhas fraseológicas desenvolvidas de oito em oito compassos:

1ª frase – compassos 38-45;

2ª frase – compassos 46-53.

As duas frases ritmo-melódicas presentes na Seção 2 são decorrentes da Seção 1, conforme será demonstrado nos Exemplos 11 e 12.

### 1ª frase

Seção 1	
Seção 2	

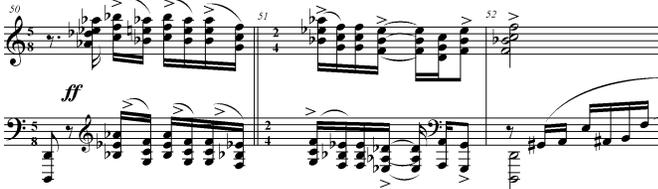
Seção 1	
Seção 2	

Exemplo 11– VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 1* – linhas fraseológicas nas Seções 1 e 2.

Nota-se a intensificação da textura por meio do uso de intervalos harmônicos de 4ªJ e 5ªJ acoplados na linha melódica, bem como a presença de uma segunda voz, formada por um cromatismo descendente, todas as vezes em que não há movimento na linha melódica principal.

O pedal de *ré*, agora oitavado, e o *ostinato* retornam. Todas essas alterações têm como objetivo principal o aumento de tensão.

## 2ª frase

Seção 1	
Seção 2	
Seção 1	
Seção 2	

Exemplo 12– VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 1* – linhas fraseológicas nas Seções 1 e 2.

Na segunda frase, o enriquecimento da textura pode ser verificado pela ocorrência de acordes de 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> sobrepostas, com 2<sup>as</sup> acrescentadas (KOSTKA, 1999)<sup>78</sup>.

O ponto culminante é construído com a interrupção do *ostinato*, a ocorrência de uma sequência em movimento contrário que sugere uma escala de si bemol lídio, caminhando para o paralelismo da linha melódica estruturada em acordes de 4<sup>as</sup> sobrepostas. Veja o Exemplo 13.


interrupção do <i>ostinato</i> movimento contrário e escala de <i>si</i> lídio      paralelismo dos acordes de 4 <sup>as</sup> sobrepostas

Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 1* – ponto culminante.

<sup>78</sup> KOSTKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth- Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999. pp. 50-51.

### Ponte 2 (compassos 54-58)

Na Ponte 2 o compositor utiliza os mesmos elementos de rompimento descritos na Ponte 1 (p.59). Observa-se uma pequena alteração: o elemento timbrístico com acumulação rítmica, citado na Figura 11, tem a textura enriquecida por meio de acordes estruturados em intervalos de 2<sup>as</sup>, 3<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>, como mostra o Exemplo 14.

The musical score for Exemplo 14 consists of two systems of staves. The first system covers measures 53 to 56, and the second system covers measures 57 to 58. The music is written in bass clef with a key signature of two flats. The right hand (RH) plays complex chords with intervals of 2<sup>as</sup>, 3<sup>as</sup>, and 4<sup>as</sup>. The left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes. Annotations include 'Textura f' and 'Cromatismo'.

Exemplo 14 –VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – Ponte 2: c. 54-58.

### Inserção (compassos 59-61)

Através da repetição do desenho rítmico  por quatro vezes consecutivas, o compositor leva às mesmas relações intervalares descritas na

introdução, porém, invertidas, reforçando o centro ré. Veja Figura 12 e Exemplo 15.

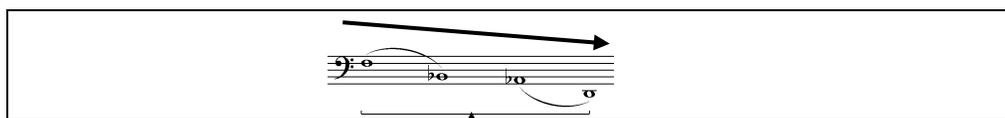


Figura 12 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 1* – Introdução: relações intervalares.

A musical score for piano in 4/4 time, measures 59-61. The score is in bass clef and features a complex texture with many notes. Four sections are labeled I, II, III, and IV. Section I is circled in red. Section II is circled in blue. Section III is circled in green. Section IV is circled in yellow. A long arrow above the score points from left to right, indicating the overall melodic direction.

Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 1* – Inserção: c. 59-61.

### Seção 3 (compassos 62-77)

Ratificando a simetria e a proporcionalidade entre as seções, encontram-se duas frases de oito compassos, cuja linha melódica é recorrente da Seção 1:

1ª frase – compassos 62- 69

2ª frase – compassos 70-77

Essa Seção representa o ponto culminante da obra. Tal afirmação pode ser comprovada pelos seguintes elementos:

1. Dinâmica em *fff*
2. Intensificação da textura na linha melódica com a sobreposição dos intervalos de 4<sup>as</sup>. Cabe salientar que as 4<sup>as</sup> são elementos de consonância, servem para sugerir uma estrutura de não tensão (não dissonância), porém, não criam remissão às estruturas triádicas de organização tonal, colocando-as como um elemento de atonalização.
3. O pedal de ré, oitavado, retorna e sustenta toda a seção.

4. Pela primeira vez o *ostinato* aparece oitavado e enriquecido de articulação.
5. A escala que leva ao paralelismo da linha melódica na Seção 2 é substituída pelo *glissando*.
6. O paralelismo é deslocado para uma região mais aguda, ganhando brilho e tensão (mudança de tessitura).

### Ponte 3 (compassos 78-81)

Esta Ponte representa, pela primeira vez, o retorno à estabilidade, ou seja, há desintensificação da tensão. Apresenta simetria (4 compassos) e mantém o centro em ré (nota pedal). O elemento timbrístico de acumulação rítmica é desenvolvido em dinâmica *f* para o *p*. Observe o Exemplo 16.

Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – *Ritmata 1* – Ponte 3: c. 78-81.

### Seção 4 (compassos 82-99)

Como em todas as seções, a simetria e a proporcionalidade retornam e pode-se observar:

- compassos 82-83: reapresentação do *ostinato* em dinâmica *p*, reelaborando o clima inicial da Seção 1, como mostra o Exemplo 17.

Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – Seção 4: c. 82-83.

- primeira frase (compassos 84-91): frase de oito compassos, mantendo a simetria. O tema é derivado da Seção 1, com inversão de vozes:

1ª voz - motivo rítmico desenvolvido em um intervalo de 2ªm e que só ocorre quando o movimento melódico da segunda voz é interrompido.

2ª voz - motivo melódico - linha de fraseado derivada da Seção 1. Veja o

Exemplo 18.

Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – Seção 4: c. 84-91.

- segunda frase (compassos 92-99): tem a proporcionalidade mantida, com oito compassos. Assim como na primeira frase, há ocorrência de duas vozes. Na primeira voz encontra-se o motivo melódico recorrente da Seção 1, enriquecido em uma estrutura vertical de intervalos de 4<sup>as</sup>. Na segunda voz há um desenvolvimento cromático que só ocorre quando não há movimentação na primeira voz. Observe o Exemplo 19.

Exemplo 19 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata1* – Seção 4: c. 92-99.

O pedal de ré e o *ostinato* dão suporte a toda a Seção 4, unificando o processo criativo do compositor.

### Coda (compassos 98-121)

Aqui se faz necessária uma especial observação: os compassos 98-99 possuem dupla função, finalizam a Seção 4 e, ao mesmo tempo, iniciam a construção da Coda.



Compasso 112 –  $\text{f} = 70$   
Compasso 115 –  $\text{f} = 66$   
Compasso 117 – *rallentando*

4- Dinâmica: passagem do *p* ao *ppp*

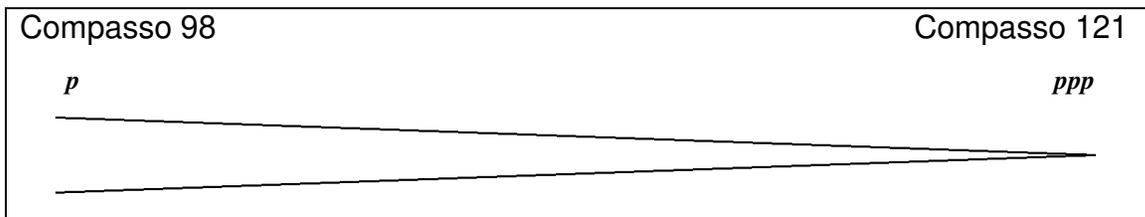


Gráfico 2 – Autoria do Pesquisador – Ritmata 1- dinâmica c.98-121

5- Harmonia: afirmação do centro *ré*, através da resolução do intervalo de 2ªm, como mostra o Exemplo 20 e a Figura 14.

116 117 118 119 120 121

*pp* *ppp* *ppp*

RALL.....

Exemplo 20 – VILLANI-CÓRTEES, Edmundo – *Ritmata 1* – afirmação do centro em *ré*. c. 116-121.

Figura 14 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 1* – afirmação do centro em *ré*.

Segue-se a relação dos quadros 3 e 4 exemplificando a simetria e a textura da obra, finalizando com o gráfico 3, cujo objetivo é demonstrar a proporção sonora da mesma.

### Quadro 3: Simetria da Obra

Introdução		
ambiente inicial e construção do <i>ostinato</i> 6 compassos		
Seção 1		
Apresentação do <i>ostinato</i> 8 compassos	1ª frase 8 compassos	2ª frase 8 compassos
Ponte 1		
7 compassos – gerador de tensão (assimétrico – ímpar)		
Seção 2		
1ª frase 8 compassos	2ª frase 8 compassos	
Ponte 2		
5 compassos – gerador de tensão (assimétrico – ímpar)		
Inserção		
3 compassos – elementos da Introdução		
Seção 3		
1ª frase 8 compassos	2ª frase 8 compassos	
Ponte 3		
4 compassos – dissolução da tensão (simétrico – par)		
Seção 4		
Reapresentação do <i>ostinato</i> 8 compassos	1ª frase 8 compassos	2ª frase 8 compassos
Coda		
Dissolução do <i>ostinato</i>		
8 compassos	8 compassos	8 compassos

Quadro3 – Autoria do Pesquisador – Ritmata 1 – Simetria da Obra.

Textura da Obra

Introdução ↓ Efeitos ↓ Construção	Seção 1	Ponte 1	Seção 2	Ponte 2	Inserção	Seção 3	Ponte 3	Seção 4	Coda ↓ Efeitos ↓ Dissolução

Quadro 4 – A autoria da Pesquisador – Ritmata nº 1 – textura da obra.

Proporção Sonora da Obra

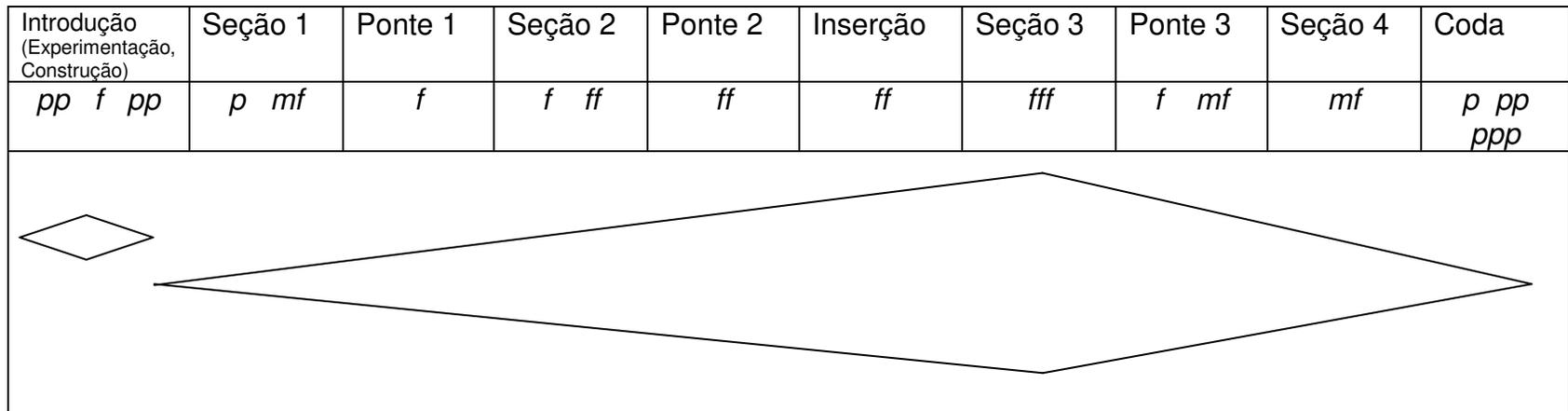


Gráfico 3 – A autoria da Pesquisador – Ritmata nº 1 – proporção sonora da obra.

## 2.2.2 - RITMATA Nr.2

### ESTRUTURA FORMAL

Divisão da peça em seções:

Seção	Compassos	Considerações
Seção 1	1-27	-Apresentação do material temático e de duas vozes, sugerindo a construção de uma invenção.
Ponte 1	28-40	-Dissolução da tensão preparando a entrada da Seção 2.
Seção 2	41-70	-Reapresentação do motivo melódico-temático com aumento rítmica. <sup>79</sup>
Ponte 2	71-81	-Síntese dos dois elementos rítmicos em material de contraste.
Seção 3	82-113	-Concretização da invenção a duas vozes.
Ponte 3	113-116	-Conexão ao retorno da construção polifônica [Seção 4: Invenção]. -Acúmulo de tensão sugerindo o centro <i>ré</i> .
Seção 4	117-134	-Re-exposição de elementos musicais descritos anteriormente: invenção a duas vozes e ganho de tensão pelo movimento cromático, caminhando para a Ponte 4.
Ponte 4	135-143	-Conexão entre o material

<sup>79</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991. p. 31-35.

		das Pontes 1 e 3.
Coda	144-155	-Trecho de caráter virtuosístico com efeito de finalização, utilizando elementos rítmico-melódicos descritos nas seções anteriores.

Quadro 1 – A autoria do Pesquisador– *Ritmata 2* – estrutura formal.

### Seção1 (compassos 1-27)

Inicia-se com a construção de um elemento temático, cuja célula rítmica é mostrada na Figura 1.

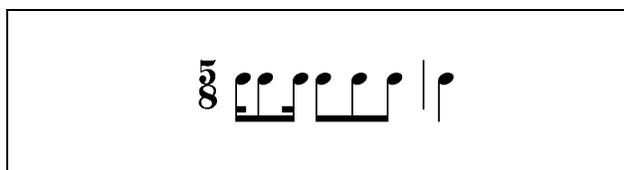


Figura 1 – A autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – célula rítmica do elemento temático.

O Exemplo 1 mostra a primeira ocorrência do elemento temático.

Exemplo 1 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – *Ritmata 2* – elemento temático – c.1.

Este elemento temático é desenvolvido e está distribuído na Seção 1 da seguinte forma:

- Compassos 1-8 – linha do baixo (segunda voz);
- Compassos 8-14 – passagem;
- Compassos 14-19 – inversão, linha superior (primeira voz);
- Compassos 20-27 – retorno à linha do baixo (segunda voz);

Concretiza-se a ocorrência de duas vozes, levando à elaboração de uma Invenção. Villani-Côrtes fala, nesta peça, sobre a utilização deste processo composicional bachiano: “Elaborei a Ritmata nº 2 tomando como ponto de partida uma invenção a duas vozes.”(VILLANI-CÔRTEES,2009)<sup>80</sup>.

Conforme subdivisão em itens citados anteriormente, segue-se o desmembramento do elemento temático:

- Compassos 1-8

Nos compassos 1-8 o material temático apresenta-se na linha do baixo (segunda voz). A célula rítmica que dá origem ao elemento temático se repete por três vezes consecutivas, como se vê no Exemplo 2.

The image displays a musical score for 'Exemplo 2' from Villani-Côrtes' 'Ritmata 2'. The score is written for piano, with a tempo of quarter note = 136. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4, with a circled '1' under the first measure and a circled '2' under the second measure. The second system contains measures 5 through 8, with a circled '3' under the first measure. The piece concludes with a 4-measure rest in the treble clef and an 8-measure rest in the bass clef.

Exemplo 2 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – *Ritmata 2* – elemento temático- c.1-8.

<sup>80</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 03/11/2009, São Paulo (SP).

A apresentação desta voz finaliza-se com o fragmento rítmico final do elemento temático, repetido duas vezes, enfatizando o raciocínio bachiano. Observe a Figura 2 e o Exemplo 3.

The diagram illustrates the rhythmic structure of the thematic element. At the top, the 'Elemento temático' is shown as a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. Below this, 'Compasso 6' is indicated with an arrow pointing to the first instance of the element, marked with a 'v' (accents) and labeled '1ª vez'. 'Compasso 7' is indicated with an arrow pointing to the second instance, marked with a '>' (accent) and labeled '2ª vez'. A bracket groups both instances, showing they are repetitions of the same rhythmic motif.

Figura 2 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – fragmentos rítmicos do elemento temático – c.6/7.

The musical score shows the thematic element in a piano context. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs over measures 6, 7, and 8. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. The first instance of the element is marked with a 'v' and labeled '1ª vez', and the second instance is marked with a '>' and labeled '2ª vez'. The score includes fingerings (5, 8 in the right hand) and a final cadence in measure 8.

Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – fragmentos do elemento temático – c.6-8.

Quanto ao aspecto harmônico, não há um centro definido. A construção melódica ocorre, de forma geral, por graus conjuntos, dando ênfase aos intervalos de segundas maiores e menores. Observe a Figura 3.

2ªm 2ªm

Figura 3 – Aatoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – intervalos de 2ªM e 2ªm - c.1-8.

Em contrapartida, acompanhando o desenvolvimento desta voz, o compositor utiliza uma elaboração rítmica ininterrupta, sendo a semicolcheia a figura rítmica motriz.

Na sua estrutura melódica, a ocorrência integral do intervalo de quarta justa indica a preocupação do compositor em fugir do resultado tonal, evitando a construção triádica (elemento já utilizado na *Ritmata 1*). Veja o Exemplo 4.

Exemplo 4 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – estrutura rítmica e melódica- c.1-7.

- Compassos 8-14

O trecho que se encontra entre os compassos 8-14 caracteriza-se como uma passagem, cujo claro objetivo é a construção de uma grande tensão através da repetição proporcional de dois desenhos rítmico-melódicos, seguidos de duas linhas em movimento ascendente, atingindo o ponto culminante no compasso 14 em dinâmica *fortíssimo*, conforme mostra o Exemplo 5.

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system shows measures 8 through 14. It features two distinct rhythmic-melodic patterns: the '1º desenho' (first pattern) and the '2º desenho' (second pattern). The notation includes bass clefs, treble clefs, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The second system continues the piece, showing two ascending lines: the '1ª linha' (first line) and the '2ª linha' (second line). The '2ª linha' is marked with 'poco ced.' (poco cede). The final measure of this system is marked with '5 ff subito p', indicating a dynamic shift to fortissimo followed by a sudden change to piano. An arrow points to this measure, labeled 'ponto culminante' (climactic point).

Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – passagem – c.8-14.

- Compassos 14-19

Nesta parte da peça ocorre a inversão, o elemento temático passa a ser apresentado na voz superior (1ª voz). A apresentação do tema na linha superior

vem com uma súbita ruptura da dinâmica, que, do *fortíssimo*, vai para o *piano súbito*.

Inicialmente, ainda em 5/8, a célula temática é apresentada em sua fórmula original transposta uma sexta acima (c. 14), seguindo-se com alteração da fórmula de compasso para 3/8. Apesar desta alteração, observa-se que a construção rítmica tem como fundamento a célula rítmica do elemento temático, como se vê na figura 4.

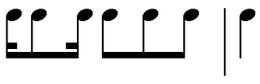
Célula Rítmica do elemento temático	$\frac{5}{8}$	
Compassos 14-15	$\frac{5}{8}$	
Compassos 16-17	$\frac{3}{8}$	
Compasso 18	$\frac{3}{8}$	
Compasso 19	$\frac{3}{8}$	

Figura 4 – A autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – derivações da célula rítmica – c.14-19.

Cabe salientar que o acompanhamento, agora na região do baixo (inversão das funções), mantém a mesma característica rítmica e melódica descrita anteriormente. Note o Exemplo 6.

Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – Linha de acompanhamento com as mesmas características rítmico-melódicas descritas anteriormente – c.14-19.

- Compassos 20-27

Neste trecho o material temático retorna à linha do baixo (2ª voz). Reencontra-se a célula rítmica do elemento temático, em uma movimentação cromática descendente. Veja o Exemplo 7.

Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* - ocorrência da célula rítmica do elemento temático – c.20.

A partir do compasso 21 há insistência da estrutura rítmica, seja ela completa ou fragmentada, reforçando a importância da célula rítmica inicial, e

aumento de tensão por meio do movimento cromático ascendente, tanto na linha do baixo como no acompanhamento. Observe o Exemplo 8.

The image displays a musical score for piano accompaniment, labeled 'Exemplo 8'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 21 and features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays a series of block chords, with a bracket above them labeled 'BLOCOS'. The left hand plays a chromatic ascending line, with an arrow pointing to it labeled 'Movimento cromático'. The second system continues from measure 25. The right hand has a '3' above the first measure, indicating a triplet, and a 'cresc.' (crescendo) marking. The left hand has an '8' below the first measure, indicating an eighth note. The system concludes with a 'f' (forte) dynamic marking.

Exemplo 8 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – célula rítmica fragmentada ou completa e movimento cromático – c.21-27.

### Ponte 1 (compassos 28-40)

Nota-se, no início da Ponte (c.28), e no final da mesma (c.40), a sugestão do centro *ré*.

A dinâmica, textura, tessitura e o ritmo conduzem para dissolução da tensão.

Quanto à dinâmica, esta seção inicia-se em *ff* e chega ao *pp*, como se vê no Gráfico 1.

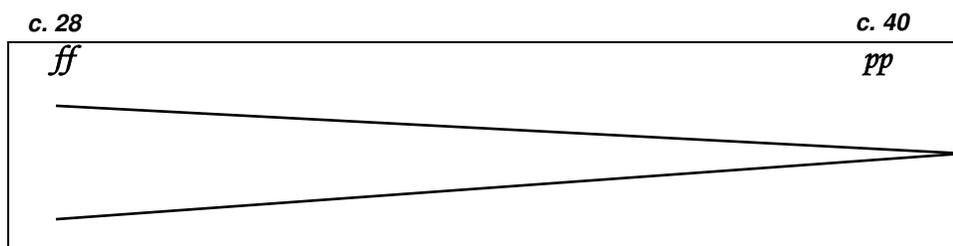


Gráfico 1 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – dinâmica na Ponte 1 – c.28-40.

A textura, inicialmente formada por acordes de quartas sobrepostas, apresenta uma diminuição do número de vozes associada à ocorrência de pausas, o que é mostrado no Exemplo 9.

Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – *Ritmata 2* – desintensificação da textura – c.30-40.

Sobre a tessitura, há uma clara mudança de registro do agudo para o grave, como se vê no Exemplo 10.

The image shows a musical score for piano. On the left, measures 30 to 39 are written in treble clef. The right hand has a series of chords with fingerings 5 and 8, and a dynamic marking of *ff*. An arrow points to the right, where measures 40 to 49 are written in bass clef. The right hand has a series of chords with fingerings 6 and 8, and a dynamic marking of *pp*. The left hand continues with a similar rhythmic pattern in both sections.

Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – tessitura – mudança de registro – c.30\40.

O ritmo apresenta uma desaceleração. Observe o Exemplo 11.

The image shows a musical score for piano in bass clef, measures 37 to 40. The right hand has a series of chords with fingerings 5 and 8, and a dynamic marking of *p*. The left hand has a series of chords with fingerings 5 and 8, and a dynamic marking of *pp*. A circled marking 'rall.' is placed over the right hand's notes in measure 39, indicating a deceleration. The score ends with a double bar line in measure 40.

Exemplo 11 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – desaceleração rítmica – c.39.

É importante salientar que os grupos estabelecidos no desenvolvimento da Ponte 1 têm como base a célula temática inicial. Com isso, o compositor mantém a unidade do processo criativo, assim como prepara a entrada da Seção 2.

## Seção 2 (compassos 41-70)

Esta seção reapresenta o motivo melódico-temático construído na Seção 1, em andamento mais lento ( $\text{♩} = 66$ ) e aumento rítmico, como mostra o Exemplo 12.

Motivo melódico-temático	
Reapresentação do motivo com aumento rítmica	

Exemplo 12 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – reapresentação do material temático, c. 1-2; c. 41-42.

Esta re-exposição ratifica a importância do elemento temático na elaboração da obra. Nesta seção, este elemento pode ser fragmentado em pequenas frases interligadas por passagens, conforme se descreve a seguir:

- 1º fragmento (c. 41-44) – primeira frase. Veja o Exemplo 13.



Exemplo 13 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – c. 41-44 – 1ª frase.

- passagem (c. 45) – estruturado em intervalos de 2ªM e 4ªJ, como se vê no Exemplo 14.

Exemplo 14 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – c. 45 – passagem.

- 2º fragmento (c. 46-49) – segunda frase. Observe o Exemplo 15.

Exemplo 15 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – c. 46-49 – 2ª frase.

- passagem: anacruse para c. 50-52 – estabelece o mesmo critério intervalar da passagem anterior, 2<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>, como mostra o Exemplo 16.

The image shows a musical score for piano, measures 50 to 52. The top system starts at measure 50 with a 4/4 time signature and a 'cresc.' marking. The right side of the system is labeled '7' over '4'. The bottom system continues the passage, also labeled '7' over '4'. The music consists of intricate rhythmic patterns and intervallic relationships in both the treble and bass staves.

Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – c. 50-52 – passagem.

- 3<sup>o</sup> fragmento (c. 53-57) – terceira frase. Veja o Exemplo 17.

The image shows a musical score for piano, measures 53 to 57. The top system starts at measure 53 with a 4/4 time signature and a '4f' marking. The bottom system continues the passage, also labeled '7' over '4'. The music consists of intricate rhythmic patterns and intervallic relationships in both the treble and bass staves.

Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – c. 53-57 – 3<sup>a</sup> frase.

- 4º fragmento (c. 58-62) – finalização por processo imitativo, caminhando para uma inserção cadencial, como se vê no Exemplo 18.

Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – processo imitativo - c. 58-62.

Salienta-se que, com exceção das passagens, todas as frases apresentam acompanhamento com arpejos de quartas descendentes e textura contrapontística.

A possibilidade de um centro em ré pode ser confirmada por meio de dois elementos:

1º elemento – a finalização da primeira frase ocorre no compasso 44 com centro em ré, como mostra a Figura 5.



Figura 5 – A autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – Centro em ré, c. 41-44.

2º elemento – ocorrência de uma movimentação no baixo (a partir do compasso 44) que atinge o ponto culminante no compasso 60 e que aponta o centro em *ré*. Observe a Figura 6.

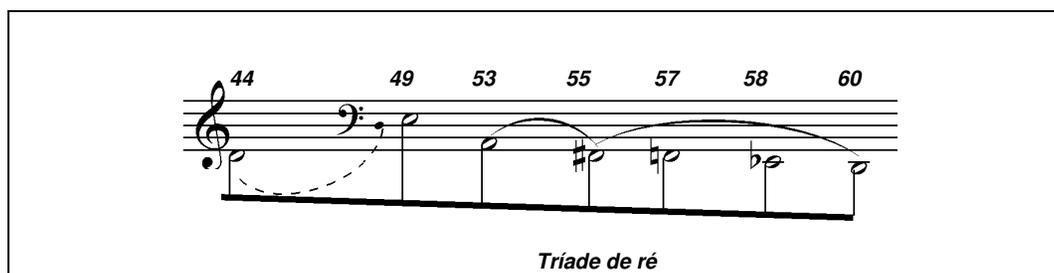


Figura 6 - A autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – estrutura da linha do baixo – Centro em ré – c. 44-60.

### Inserção Cadencial (compassos 63-70)

Este trecho da peça caracteriza-se por grande efeito virtuosístico, associado ao acúmulo de tensão. Alguns dos elementos musicais utilizados pelo compositor relacionam-se à linha melódica, dinâmica, ritmo e andamento, os quais são explanados a seguir:

- Linha melódica: nota-se a total ausência de uma estrutura melódica, onde o conjunto de notas torna-se mais importante que uma linha melódica definida.
- Dinâmica: passagem gradativa do piano ao fortíssimo. Veja o Gráfico 2.

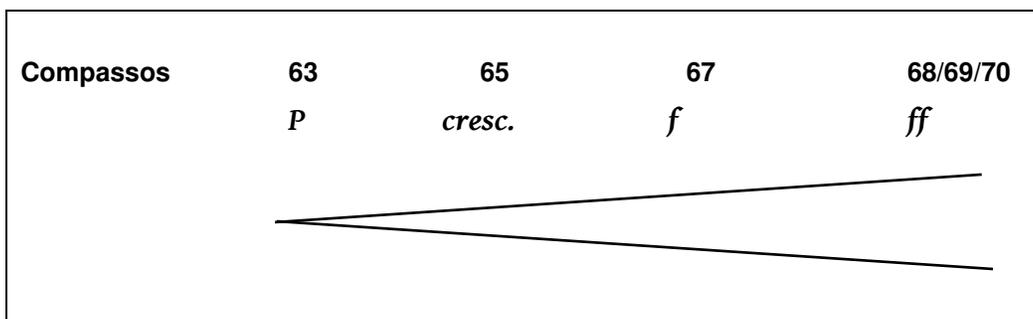


Gráfico 2 - Autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – dinâmica - c. 63-70.

- Ritmo: manutenção da mesma unidade de tempo com acúmulo de figuras rítmicas, sugerindo um *accelerando*, como observa-se na Figura 7.

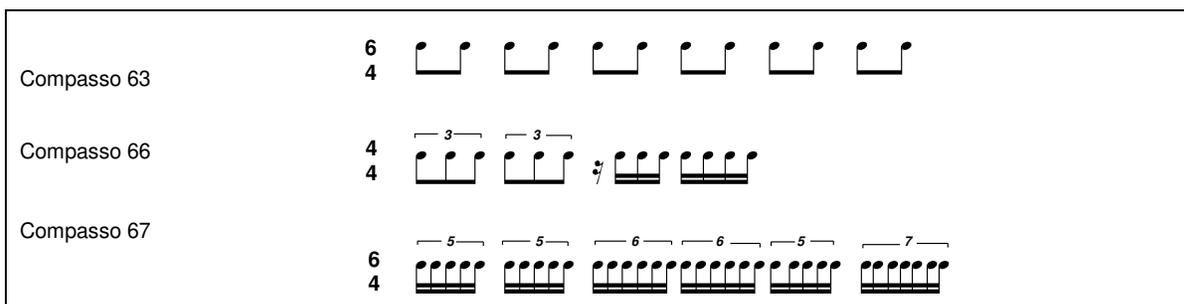


Figura 7 - Autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – acelerando com acúmulo de figuras rítmicas – c. 63-67.

- Andamento: alteração gradativa da pulsação, sugerindo um *accelerando* e em seguida um *rallentando*.

Compasso 63 → *tempo real.*  
 Compasso 66 → *affretando.*  
 Compasso 67 → *affretando sempre.*  
 Compasso 68 → *rápido.*  
 Compasso 70 → *rubato .....poco cedendo.*

O emprego de intervalos de quarta como um processo de atonalização é verificado no compasso 68 nas vozes superior e inferior, como mostra o Exemplo 19.

Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – processo de atonalização: intervalos de quartas - c. 68.

### Ponte 2 (compassos 71-81)

Esta ponte representa a síntese dos dois elementos rítmicos que dão origem à construção da Ritmata nº 2: elemento rítmico temático e elemento rítmico de acompanhamento.

O elemento rítmico temático é mostrado no Exemplo 20.

Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – elemento rítmico temático – c. 1; 71.

O elemento rítmico de acompanhamento pode ser visto no Exemplo 21.

Exemplo 21 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – elemento rítmico de acompanhamento – c. 1; 73.

Pode-se observar que o desenvolvimento desses dois elementos ocorre da seguinte forma:

- elemento rítmico temático – aparece dentro do andamento lento (*meno*) em dinâmica *p* ou *pp*. Apresenta intensificação gradual de textura dada pelo acréscimo de alturas a cada ocorrência. Observe o Exemplo 22.

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating a thematic rhythmic element. The first system is divided into two sections: 'MENO' (slow) with a tempo marking  $\theta = 72$  and 'RÁPIDO' (fast) with a tempo marking  $\theta = 96$ . The first system includes measures 71, 72, and 73. Measure 71 is marked 'p subito' and features a 5/4 time signature. Measure 72 is marked 'pp' and features a 4/4 time signature. Measure 73 is marked 'f' and features a 3/4 time signature. The second system includes measures 74, 75, and 76. Measure 74 is marked 'p' and features a 5/4 time signature. Measure 75 is marked '2f' and features a 2/4 time signature. Measure 76 is marked 'p' and features a 3/8 time signature. The third system includes measures 77, 78, and 79. Measure 77 is marked 'f' and features a 7/4 time signature. Measure 78 is marked 'p' and features a 4/4 time signature. Measure 79 is marked 'pp' and features a 3/4 time signature. The score uses various time signatures (5/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 7/4) and dynamic markings (p, pp, f, 2f) to indicate changes in texture and intensity.

Exemplo 22 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – elemento rítmico temático – c. 71-80.

- elemento rítmico de acompanhamento – ocorre dentro do andamento rápido em dinâmica *f*. Apresenta desintensificação gradual de textura dada pela ocorrência de pausas. Veja o Exemplo 23.

The musical score is divided into three systems, each with a tempo marking above it:

- System 1:** Tempo marking: MENO  $\theta = 72$ . It starts at measure 71 with a *p subito* marking. The right hand has a 5/4 time signature. The left hand has a 4/4 time signature. A *pp* marking appears in the second measure. The system ends with a tempo change to RÁPIDO  $\theta = 96$ . The right hand has a 3/4 time signature and a *f* marking. The left hand has a 4/4 time signature.
- System 2:** Tempo marking: MENO. The right hand has a 5/4 time signature and a *p* marking. The left hand has a 4/4 time signature. A tempo change to RÁPIDO occurs in the second measure, with a *2f* marking. The right hand has a 7/4 time signature. A tempo change to MENO occurs in the third measure, with a *p* marking. The right hand has a 3/8 time signature.
- System 3:** Tempo marking: RÁPIDO. The right hand has a *f* marking. A tempo change to MENO occurs in the second measure, with a *p* marking. The right hand has a 4/4 time signature. A tempo change to MENO occurs in the third measure, with a *pp* marking. The right hand has a 4/4 time signature.

Exemplo 23 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – elemento rítmico de acompanhamento – c. 71-80.

### Seção 3 (compassos 82-113)

Nesta seção concretiza-se a elaboração da Invenção a duas vozes, sugerida no início da peça, e, de acordo com as idéias musicais, pode-se subdividir a Seção em quatro estruturas, as quais são descritas a seguir:

- 1ª estrutura – compassos 82-90.
- 2ª estrutura – compassos 91-98.
- 3ª estrutura – compassos 99-102.
- 4ª estrutura – compassos 103-113.

#### 1ª estrutura – compassos 82-90

O tema da Invenção tem sua origem na célula rítmico-melódica descrita no Exemplo 1, notando-se que esta célula é considerada o fator de unidade no que se refere à construção da obra. O próprio compositor fala sobre este processo:

*A Ritmata nº 2* representa, no meu processo de criação, a composição de grande coerência e homogeneidade do raciocínio musical. O elemento temático está presente em toda a obra, evitando com que a elaboração de muitas idéias transformem a composição em uma colcha de retalhos. (VILLANI-CÔRTEZ, 2009)<sup>81</sup>.

Nos compassos 82-83 há a exposição do tema, inicialmente pela segunda voz e em seguida pela primeira voz, como mostra o Exemplo 24.

---

<sup>81</sup> VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 03/11/2009, São Paulo (SP).

Exemplo 24 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – exposição do tema – c. 82-83.

Observa-se que a linha de acompanhamento da célula rítmico-melódica temática descrita no início da obra agora estabelece o papel de contratema, enfatizando os intervalos de quartas e segundas, onde pode-se notar a formação de um desenho estruturado em graus conjuntos em movimentação descendente e ascendente. Veja o Exemplo 25.

Exemplo 25 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – contratema – c. 83.

Os compassos 84-85 apresentam uma re-exposição do tema, pela segunda voz e pela primeira voz, respectivamente, conforme mostra o Exemplo 26.

The image shows a musical score for Example 26, measures 84-85. It features a piano introduction with two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, with labels 'contratema' and 'tema na primeira voz'. The left staff (bass clef) contains the accompaniment, with labels 'tema na segunda voz' and 'contratema'. Fingerings are indicated: 4<sup>as</sup> and 2<sup>as</sup> for the right hand, and 5, 8, and 4<sup>as</sup> for the left hand. An arrow points from the end of the piano introduction to a single treble clef staff containing a five-note melodic fragment.

Exemplo 26 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – tema e contratema – c. 84-85.

Nos compassos 86-90 ocorre o desenvolvimento da primeira estrutura com a utilização de fragmentos rítmicos do elemento temático. Veja o Exemplo 27.

The image shows a musical score for Example 27, measures 86-90. At the top, the 'Elemento Temático' is defined with two rhythmic fragments: '1º fragmento' (quarter note, quarter note, quarter note) and '2º fragmento' (quarter note, quarter note). The score below shows the piano introduction with two staves. Measures 86-87 feature the '2º frag.' in the right hand. Measures 87-88 feature the '1º frag.' in the right hand. Measures 88-89 feature the '1º frag.' in the right hand. Measures 89-90 feature the '2º frag.' in the right hand. Fingerings are indicated: 6 and 8 for the right hand, and 4, 4<sup>as</sup>, 8, and 2<sup>as</sup> for the left hand.

Exemplo 27 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – fragmentos rítmicos - c. 86-90.

2ª estrutura – compassos 91-98

Ocorre a mesma elaboração descrita anteriormente, com a exposição do tema iniciando-se na primeira voz, como se vê no Exemplo 28.

The image displays a musical score for piano accompaniment, divided into three systems. The first system (measures 91-98) features a treble and bass clef. The treble clef contains the main melodic line, with labels 'tema na primeira voz' above measures 91-92 and 94-95, and 'contratema' above measure 93. The bass clef contains a supporting line, with labels 'contratema' below measures 91-92 and 'tema na segunda voz' below measures 93-94. Fingerings are indicated with numbers 5, 8, 4, and 8. The second system (measures 95-98) is labeled 'desenvolvimento' and shows further melodic development with labels '2º frag.' and '1º frag.' above the treble clef. The bass clef continues with 'contratema' and '4ªs' labels. The third system (measures 95-98) shows the final development of the theme, with '2º frag.' labels above the treble clef and 'contratema' labels below the bass clef. Arrows indicate the flow of the melodic line across systems.

Exemplo 28 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – tema e contratema - c. 91-98.

3ª estrutura – compassos 99-102

Ocorre a desintensificação gradativa do elemento temático, dada pela ocorrência de pausas. Observe o Exemplo 29 e a Figura 8.

The image shows a musical score for measures 99-102. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into four measures, labeled 1, 2, 3, and 4. Measure 1 starts with a treble clef and a bass clef, with a 5 and 8 written below the notes. Measure 2 has a treble clef and a bass clef, with a 5 and 8 written below the notes. Measure 3 has a treble clef and a bass clef, with a 5 and 8 written below the notes. Measure 4 has a treble clef and a bass clef, with a 5 and 8 written below the notes. The notes in the treble clef are: 1) G4, A4, B4, C5; 2) G4, A4, B4, C5; 3) G4, A4, B4, C5; 4) G4, A4, B4, C5. The notes in the bass clef are: 1) G3, F3, E3, D3; 2) G3, F3, E3, D3; 3) G3, F3, E3, D3; 4) G3, F3, E3, D3. The notes in the treble clef are: 1) G4, A4, B4, C5; 2) G4, A4, B4, C5; 3) G4, A4, B4, C5; 4) G4, A4, B4, C5. The notes in the bass clef are: 1) G3, F3, E3, D3; 2) G3, F3, E3, D3; 3) G3, F3, E3, D3; 4) G3, F3, E3, D3. The notes in the treble clef are: 1) G4, A4, B4, C5; 2) G4, A4, B4, C5; 3) G4, A4, B4, C5; 4) G4, A4, B4, C5. The notes in the bass clef are: 1) G3, F3, E3, D3; 2) G3, F3, E3, D3; 3) G3, F3, E3, D3; 4) G3, F3, E3, D3.

Exemplo 29 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2*  
desintensificação do elemento temático - c. 99-102.

The image shows four musical examples, labeled 1, 2, 3, and 4, illustrating the occurrence of pauses in the process of thematic desintensification. Each example is written in a treble clef with a 3/4 time signature. Example 1 shows a sequence of four notes: G4, A4, B4, C5. Example 2 shows a sequence of four notes: G4, A4, B4, C5, with a pause after the second note. Example 3 shows a sequence of four notes: G4, A4, B4, C5, with a pause after the first note. Example 4 shows a sequence of four notes: G4, A4, B4, C5, with a pause after the first note.

Figura 8 - Autoria do Pesquisador – *Ritmata 2*  
ocorrência de pausas no processo de desintensificação do elemento temático.

Nos compassos 82-102, exatamente onde há o jogo polifônico, ou seja, a elaboração da invenção, nota-se somente uma indicação de dinâmica (c. 82) em *mf*. No contexto interpretativo, isto reforça a tendência *bachiana*, na qual uma das características é a manutenção e estabilidade da dinâmica.

#### 4ª estrutura – compassos 103-113

A partir do compasso 103 o movimento polifônico e contrapontístico se interrompe e inicia-se um paralelismo que traz como figura motriz a semicolcheia.

Este paralelismo inicia-se em dinâmica *p* no compasso 103 e atinge o ponto culminante no compasso 113 apontando o centro em *ré*. Isto ocorre da seguinte forma: começa nos compassos 111-112 uma movimentação diatônica ascendente na voz superior e descendente na voz inferior, na qual sugere a conclusão no centro *ré* no compasso 113, dando início à Ponte 3. Veja a Figura 9.

The image shows a musical score for three measures: 111, 112, and 113. The score is written for two staves, with a 3/8 time signature. The upper staff (treble clef) shows a diatonic ascent from G4 to D5. The lower staff (bass clef) shows a diatonic descent from G4 to D3. A dashed line connects the final notes of both staves in measure 113, pointing to a D4 note, labeled "centro em ré".

Figura 9 - Autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – afirmação do centro *ré* – c.111-113.

Ponte 3 – compassos 113-116

Quanto à unidade dada pela utilização dos mesmos intervalos, verifica-se na voz superior intervalos de 2<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup> em dimensão vertical, como mostra o Exemplo 30.

Exemplo 30 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2*  
intervalos de 2<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup> em dimensão vertical – c. 113-116.

Nota-se uma insistência na relação intervalar *ré-lá*, o que é entendido como uma forma de indicar o centro *ré*, aqui polarizado pela sua quinta (*lá*). Veja o Exemplo 31.

Exemplo 31 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* - relação intervalar ré-lá – c. 113-116.

Observa-se, no movimento do baixo, o ponto de partida e de chegada na nota ré, como se vê na Figura 10.

Figura 10 - Autoria do Pesquisador– *Ritmata 2* – movimentação do baixo – c. 113-116.

#### Seção 4 – compassos 117-134

Nota-se o retorno da idéia de elaboração da invenção a duas vezes. De acordo com as idéias musicais, esta seção pode ser dividida em quatro estruturas:

- 1ª estrutura – c. 117-120.
- 2ª estrutura – c. 121-124.
- 3ª estrutura – c. 125-127.
- 4ª estrutura – c. 128-134.

Através da construção da dinâmica, ratifica-se a divisão das quatro estruturas, conforme mostra o Gráfico 3.

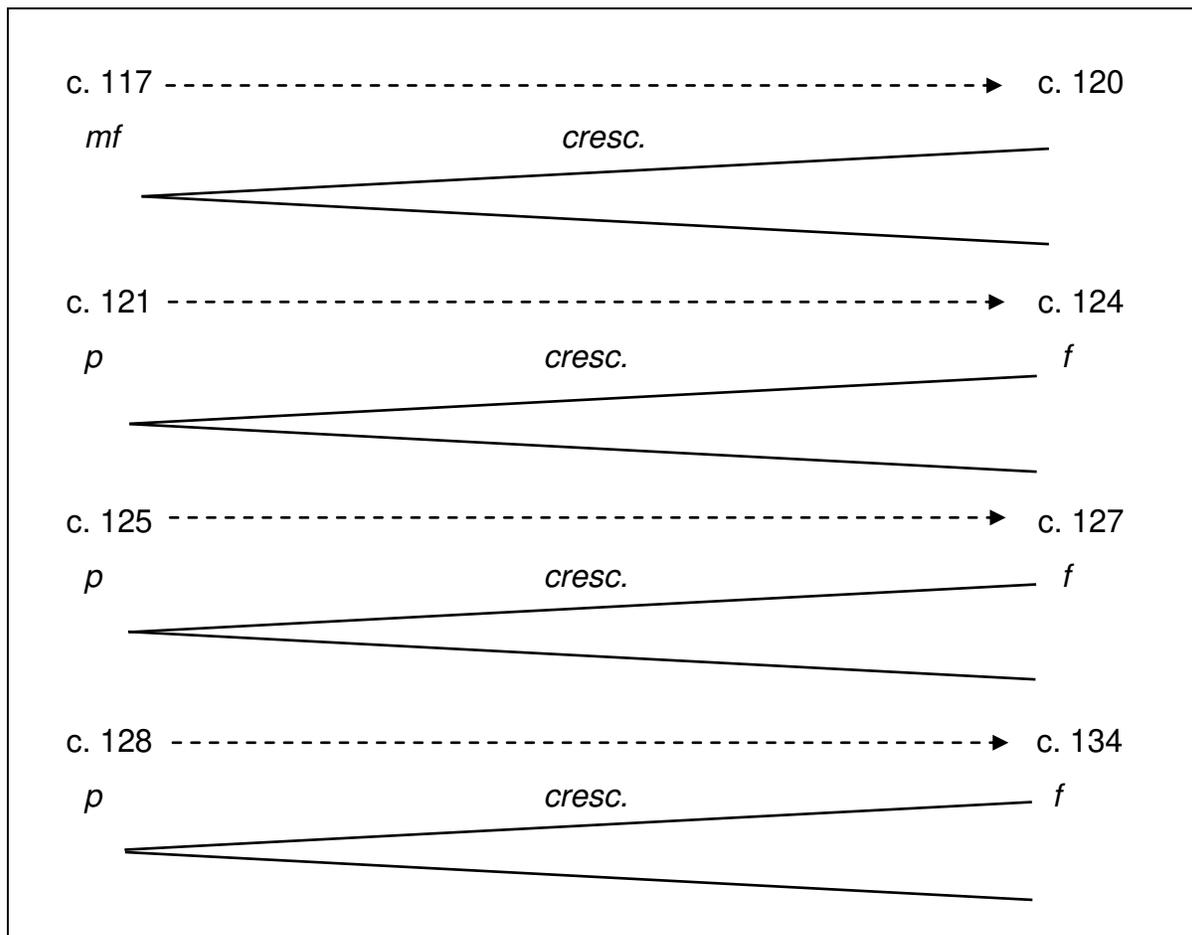


Gráfico 3 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 2* – dinâmica na Seção 4 – c. 117-134.

- 1ª, 2ª e 3ª estruturas – compassos 117-127

Assinala-se que as três primeiras estruturas (c. 117-127), repetem a sequência do mesmo conteúdo textual: exposição das duas vozes por meio da utilização do material rítmico da célula temática, seguido por um desenho rítmico com acentos deslocados, tendo a semicolcheia como figura rítmica motriz. Apresenta intervalos de 4ªs e 2ªs, conforme ocorre na elaboração de toda a obra. O Exemplo 32 mostra essas três estruturas.

The image displays three musical structures from a score. Each structure is presented in a separate box with a title and measure number. The piano accompaniment is shown in two staves (5 and 8), and the vocal line is in a single staff. The first structure (1ª estrutura) starts at measure 117, the second (2ª estrutura) at measure 121, and the third (3ª estrutura) at measure 125. The piano part includes markings for *mf*, *p*, and *f*, as well as *cresc.* and dynamic accents. The vocal line features slurs, accents, and specific rhythmic figures. The piano part is divided into two voices: 1ª voz (top staff) and 2ª voz (bottom staff). The structures are separated by horizontal lines.

Exemplo 32 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – 1ª, 2ª e 3ª estruturas - c. 117-127.

- 4ª estrutura – c. 128-134

Esta estrutura utiliza o mesmo material descrito na Seção 1, c. 21-27, o que implica em um ganho de tensão por meio da dinâmica (aumento de volume) e do movimento cromático que alcança a Ponte 4. Veja o Exemplo 33.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'Blocos' and 'Movimento Cromático', shows a sequence of chords and melodic lines. It includes a measure number '128' and dynamic markings 'p' and 'cresc.'. The second system continues the piece with a dynamic marking 'f' and a triplet of eighth notes. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols like slurs, ties, and accents.

Exemplo 33 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – 4ª estrutura - c. 128-134.

#### Ponte 4 – c. 135-143

Nesta seção ocorre a junção e a recapitulação do material apresentado nas Pontes 1 e 3, conforme mostra o Exemplo 34.

- compasso 135-138 – recapitulação dos compassos 30-34 da Ponte 1.
- compasso 139 – passagem por movimento cromático e conexão para o material da Ponte 3.
- compasso 140-143 – recapitulação dos compassos 113-116 da Ponte 3.



Este efeito é obtido por meio do acúmulo de tensão, onde a dinâmica vai do *p* (c. 144) ao *fff* (c. 155). Nota-se também a reutilização de elementos rítmico-melódicos descritos anteriormente:

- desenho de oitavas quebradas em movimento ascendente (c. 144) tem sua origem na célula rítmico-melódica do paralelismo descrito no compasso 103. Veja o Exemplo 35.

The image displays two musical staves in bass clef. The top staff, labeled 'Origem do Paralelismo (c. 103)', shows a melodic line with a dynamic marking of *p* and fingering numbers 5 and 8. The bottom staff, labeled '8<sup>as</sup> quebradas em movimento ascendente (c. 144)', shows a similar melodic line with a dynamic marking of *p* and fingering numbers 5 and 8. An arrow points from the top staff to the bottom staff, indicating the reuse of the material. The bottom staff also includes the instruction 'cresc. e accel.'.

Exemplo 35 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – ocorrência de mesmo material - c.103/144.

- os elementos musicais dos compassos 151-153 já foram utilizados nos compassos 67-68, os quais constam da Inserção cadencial, confirmando o caráter virtuosístico. Observe o Exemplo 36.

c. 67-68 – Inserção Cadencial

Elemento A

6  
4 *f*  
alfret. sempre

Elemento B

RÁPIDO  
4  
4 *ff*

c. 151-153

Elemento A

Elemento B

4  
4 *ff*  
5 5 5  
PRESTO POSSIBILE  
6  
4 *f*  
7  
4

7  
4 *ff*

Exemplo 36- VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* - ocorrência de mesmo material - c. 67-68; 151-153.

- compassos 154-155 há uma afirmação do centro em *ré*, polarizado por sua 5ª (*lá*) e a representação dos intervalos que dão unidade à obra (2ª e 4ª), como mostra o Exemplo 37.

The image displays a musical score analysis for measures 154 and 155. On the left, the original notation is shown with various annotations: measure numbers '154' and '155', dynamic markings '3', '8', and 'fff', interval labels '4ªJ' and '5ªJ', and a 'V' marking. An arrow points to the right, where a simplified version of the score is presented. This simplified version uses dashed boxes to highlight specific intervals: '2ªm' (second minor), '5ªJ' (fifth just), and '2ªm' (second minor). Text labels 'tonicização para lá' and 'tonicização para ré' are placed above the notes to indicate the tonal center shifts.

Exemplo 37- VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – *Ritmata 2* – afirmação do centro *ré* – c. 154-155.



### 2.2.3 - RITMATA Nr.3

#### ESTRUTURA FORMAL

Divisão da peça em seções:

Seção	Compassos	Considerações
Seção 1	1-24	-Apresentação do motivo rítmico e melódico das três frases. -Centro em <i>mib</i> .
Ponte 1	25-28	-Emparelhamento dos elementos rítmicos e melódicos. -Ganho de tensão.
Seção 2	29-45	-Ganho de movimento rítmico. -Reapresentação do material rítmico melódico. -Construção de tensão para a Ponte 2.
Ponte 2	45-51	-Cromatismo. -Ponto culminante da obra.
Inserção	52-60	-Contraste: quebra de tensão. -Reforça o centro em <i>mib</i> .
Coda	61-81	-Reapresentação do material temático que deu origem às frases. -Centro em <i>mib</i> .

Quadro 1 – Autoria do Pesquisador – Ritmata 3 - estrutura formal.

#### Seção1: (compassos 1-24)

Esta seção pode ser dividida da seguinte forma:

- Compassos 1-8: 1ª frase.
- Compassos 9-16: 2ª frase.
- Compassos 17-24: 3ª frase.

#### 1ª frase: (compassos 1-8)

A primeira frase pode ser dividida em duas semifrases. Desta forma, observa-se que a segunda semifrase tem sua origem na primeira, como é mostrado no Exemplo 1.

Exemplo 1 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3*: 1ª frase (divisão das duas semi-frases) – c.1-8.

Com base nesta subdivisão, segue-se a análise do motivo rítmico e melódico da primeira semifrase:

- Motivo melódico: aplicando a idéia de síntese através da análise Schenkeriana (SALZER,1982)<sup>82</sup>, observa-se que o motivo melódico é uma ornamentação sobre a nota *si*. Veja a Figura 1.

<sup>82</sup>SALZER, Felix. *Structural Hearing - Tonal Coherence in Music*. Dover Publications, 1982. Pianista atuante, Schenker utilizava o piano para ensinar e elaborar suas análises. Para Schenker existe apenas um *a priori*: o nível fundamental e sua estrutura fundamental. O único elemento de coerência possível, e é ele quem determina a unidade da obra. Todas as soluções interpretativas propostas por Schenker dialogam com a estrutura fundamental e lhe são subordinadas. Schenker chama de síntese (*synthese*) a conexão entre os níveis fundamental e externo, através dos

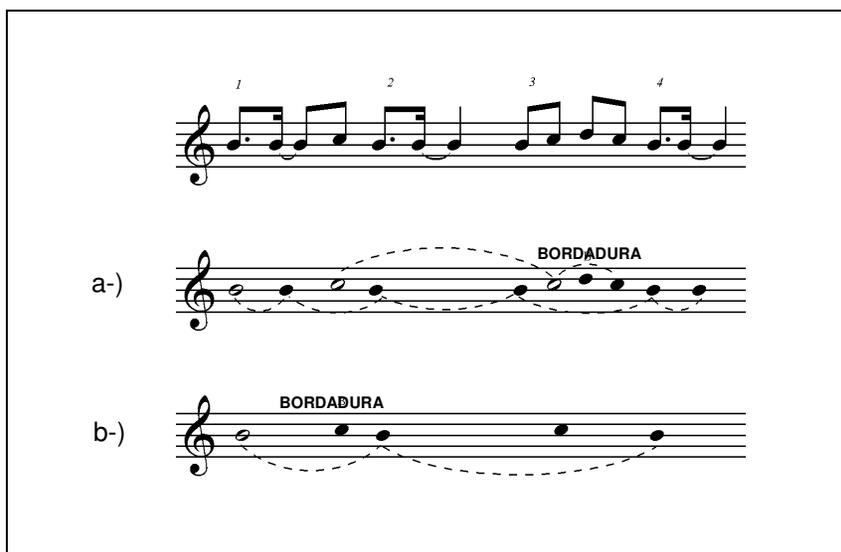
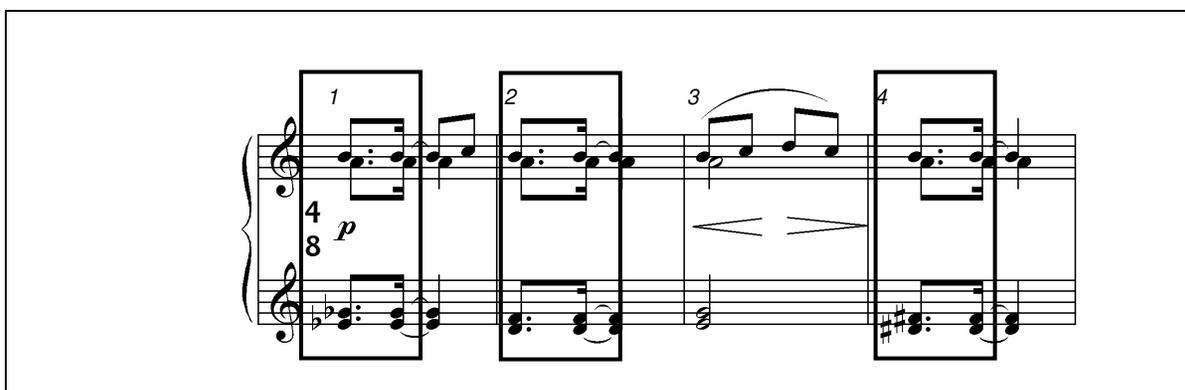


Figura 1 – Autoria do Pesquisador - *Ritmata 3* – síntese do material referente ao motivo melódico.

- Motivo rítmico: a colcheia é a figura rítmica motriz, contudo, o motivo rítmico é representado pela seguinte célula: .

Esta célula aparece de forma insistente no primeiro tempo dos compassos 1, 2 e 4, assim como é a responsável pelo gingado característico da obra. Veja o Exemplo 2.



Exemplo 2 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – motivo rítmico – c.1-4.

processos de prolongamento que ocupam os níveis intermediários. A síntese interpretativa é a identificação da unidade orgânica da obra, objetivo maior e traço original do pensamento schenkeriano.

Um possível centro em *mib* pode ser confirmado, observando-se as seguintes considerações:

1. O *si* é a nota de base do motivo melódico, assim como reaparece em um segundo pentagrama nos compassos 4 e 6, como mostra o Exemplo 3.

Exemplo 3 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* - construindo o centro em *mib* – c.1-8.

2. Nota-se que a altura *lá* funciona como nota pedal na construção integral da primeira frase, exceto no compasso 8, que é um compasso de passagem para a segunda frase. Veja a Figura 2.

Figura 2 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 3* – nota pedal – *lá* - c.1-8.

3. Ocorre, na linha do baixo, um acompanhamento baseado em intervalos harmônicos em terças, os quais têm sua base inicial na nota *mib*. Note o Exemplo 4.

Exemplo 4 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* - intervalos que se iniciam em *mib* – c.1-4.

Com base na soma das considerações, o compositor pode estar sugerindo um centro em *mib*, polarizado pela sua quinta ascendente (*si* = 5A) e pela quinta descendente (*lá* = 5d), como mostra a Figura 3.

Figura 3 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 3* - polarização das 5<sup>as</sup>: centro *mib*.

2ª frase: (compassos 9-16)

A segunda frase respeita como modelo original a primeira frase, logo, também pode ser subdividida em duas semifrases.

2ª frase	1ª semifrase – compassos 9-12
	2ª semifrase – compassos 13-16

Quadro 2 – Autoria do Pesquisador – Ritmata 3 – divisão da 2ª frase – c.9-16.

A primeira semifrase é transposta, com variação, uma 2ªM ascendente em relação à original e a textura é modificada, utilizando intervalos harmônicos de 3ª. Veja o Exemplo 5.

Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* - 1ª semifr. - original e transposta – c.1-4; 9-12.

A segunda semifrase apresenta variações e é transposta uma 3m acima da original. A textura é modificada por meio da utilização de intervalos harmônicos de 4ªs e 5ªs, como se vê no Exemplo 6.

Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - *Ritmata 3* - 2ª semifrase – c.5-8; 13-16.

O processo de transposição em movimento ascendente, assim como a construção da textura, passando pelos intervalos harmônicos de 2ª, 3ª, 4ª e 5ª leva à conclusão, no aspecto interpretativo, de um acúmulo de tensão, atingindo o ponto culminante da Seção 1 no compasso 16. Sendo assim, a dinâmica da Seção 1 está proporcionalmente distribuída, nas três frases, da forma apontada no Gráfico 1.

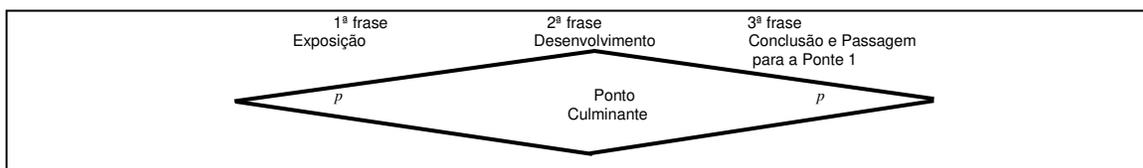


Gráfico 1 – Autoria do Pesquisador - *Ritmata 3* – proporção da dinâmica nas frases da Seção 1 – c.1-24

### 3ª frase: (compassos 17-24)

O sentido musical desta frase está na desconstrução da tensão gerada pela segunda frase, e também pode ser subdividida em duas semifrases:

3ª frase	1ª semifrase – compassos 17-20
	2ª semifrase – compassos 21-24

Quadro 3 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 3* – divisão da 3ª frase – c.17-24.

1ª semifrase – compassos 17-20

O compositor apresenta um movimento harmônico descendente em textura homofônica, utilizando a célula do motivo rítmico descrito na primeira frase desta seção, como mostra o Exemplo 7.

The image shows a musical score for Example 7, consisting of two staves (treble and bass clef) in 4/8 time, marked *mp*. The score covers measures 17 to 20. A rhythmic cell is identified as 'célula do motivo rítmico' and 'célula', with an arrow pointing to the first measure. A descending movement is indicated by an arrow labeled 'movimento descendente' pointing from measure 17 to 20. The notes in the treble clef are G4, F4, E4, D4, and the bass clef notes are C4, B3, A3, G3.

Exemplo 7 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – 1ª semifrase – textura homofônica: movimento descendente – c.17-20.

Observa-se que no segundo pentagrama a nota *sol* é executada utilizando a figura rítmica motriz (colcheia), ratificando a nota que representou o ponto culminante de toda esta seção (compasso 16). Veja o Exemplo 8.

The image shows a musical score for Example 8, consisting of two staves (treble and bass clef) in 4/8 time, marked *mp*. The score covers measures 14 to 20. A climactic point is identified as 'ponto culminante' and is indicated by a box around the note G4 in measure 16. The rhythmic cell is also indicated by a box around the first measure. The notes in the treble clef are G4, F4, E4, D4, and the bass clef notes are C4, B3, A3, G3.

Exemplo 8 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – ponto culminante: nota *sol* – c.14-20.

## 2ª semifrase – compassos 21-24

A construção melódica retorna em textura contrapontística com a apresentação de duas células melódicas em movimento descendente, interligados por uma sequência de semicolcheias. Observe o Exemplo 9.

Movimento descendente

1ª célula 22

2ª célula 24

poco più

mf

interligação

Exemplo 9 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* - – 2ª semifrase - construção melódica – c.21-24.

## Ponte 1: (compassos 25-28)

Esta ponte apresenta duas sequências rítmico melódicas em movimento ascendente cuja construção ocorre com o emparelhamento das idéias rítmicas e melódicas extraídas da primeira frase da Seção 1. Essas duas sequências estão interligadas pela mesma ocorrência de semicolcheias em movimento ascendente, gerando tensão para o início da Seção 2. Veja o Exemplo 10.

Elementos rítmicos e melódicos da 1ª frase da Seção 1

1ª frase

elemento A

elemento B

4/8 p

Emparelhamento dos elementos A+B

The image shows a musical score for a section labeled 'Ponte' in 4/8 time. It features two rhythmic-melodic sequences, labeled '1ª sequência A+B' and '2ª sequência A+B'. The first sequence starts at measure 24 and ends at 26, marked 'poco rit.'. The second sequence starts at measure 27 and ends at 28, marked 'a tempo'. An annotation 'meno' is placed above the first measure. Below the staff, an arrow labeled 'movimento ascendente' points from left to right, with 'ganho de tensão' written below it. Two upward-pointing arrows labeled 'interligação' are positioned between measures 26-27 and 27-28.

Exemplo 10 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – seqüências rítmico-melódicas – c.1-4 ; 24-28.

Seção 2: (compassos 29-45)

Esta Seção ganha movimento rítmico. Tal afirmação pode ser observada por dois elementos, mostrados no Exemplo 11.

1. A figura rítmica motriz passa a ser a semicolcheia.
2. A ocorrência da indicação “rítmico” no compasso 29.

The image shows a musical score for measures 29-32. At the top, a rhythmic motif is defined as 'figura rítmica motriz'. The score is in 4/8 time and includes the tempo marking '4 rítmico' in measure 29. The notation shows a clear increase in rhythmic activity and melodic movement across the four measures.

Exemplo 11 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – ganho de movimento rítmico – c.29-32.

Pode-se dividir esta seção em duas frases:

1ª frase – compassos 29-37
----------------------------

2ª frase – compassos 37-45
----------------------------

Quadro 4 – A autoria do Pesquisador – Ritmata 3 – divisão fraseológica da seção 2 – c.29-45.

1ª frase – compassos 29-37

Utiliza o mesmo modelo rítmico do compasso 1 (3+3+2), agora subdividido em semicolcheias. Esta subdivisão é dada pela organização das alturas e confirmada pelo desenho de articulação, como se vê no Exemplo 12.

compasso 1

123 123 12

compasso 29

1 2 3 1 2 3 1 2

emparelhamento

rítmico

1 2 3 1 2 3 1 2

Exemplo 12 – VILLANI-CÓRTEZ, - *Ritmata 3* – modelo rítmico – C.1; 29.

Através da construção rítmica observa-se a reutilização de elementos melódicos. Note a Figura 4.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. The top staff is labeled 'compasso 1' and contains a simple melodic line. The middle staff is labeled 'compasso 29' and shows a more complex rhythmic and melodic pattern. The bottom staff is labeled 'compasso 31' and shows a similar pattern to the middle staff, demonstrating the reuse of melodic elements.

Figura 4 - Aatoria do Pesquisador - *Ritmata 3* – elementos melódicos – c.1; 29; 31.

Sendo assim, a construção dessa frase reapresenta a ocorrência de elementos rítmico melódicos por duas vezes consecutivas em movimento ascendente, interligados por uma sequência de semicolcheias, atingindo o ponto culminante no compasso 33, conforme mostra o Exemplo 13.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The treble staff has a melodic line with several notes circled and labeled '1ª ocorrência' (measures 29-30) and '2ª ocorrência' (measures 31-32). An arrow labeled 'movimento ascendente' points from the first occurrence to the second. A third measure (33) is labeled 'ponto culminante' with a downward arrow. The bass staff has a rhythmic pattern with 'INTERLIGAÇÃO' markings. The tempo is marked '4 rítmico' and '8'. The dynamic is marked 'f'.

Exemplo 13 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – modelo rítmico, ponto culminante – c.29-33.

Observa-se que na chegada ao ponto culminante (compasso 33) o paralelismo das semicolcheias se interrompe, ocorre a desintensificação da textura e o compositor finaliza esta frase utilizando dois desenhos imitativos em movimento descendente. Veja o Exemplo 14.

1º desenho

4 *f* PONTO CULMINANTE  
8

imitação

2º desenho

33 34

35 36

Exemplo 14 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – desenho imitativo na finalização da frase c.33-36.

Com base na análise Schenkeriana, as notas de síntese entre os compassos 29-37, assim como sua direção sonora, podem ser apresentados da forma mostrada na Figura 5.

Figura 5 – Autoria do Pesquisador - *Ritmata 3* – síntese – c.29-37.

Os intervalos de 2<sup>a</sup>m, 2<sup>a</sup>M e os graus conjuntos são os elementos utilizados pelo compositor na construção desta frase.

2<sup>a</sup> frase – compassos 37-45

Nesta frase não há uma linha melódica definida. Como característica principal observa-se a ocorrência de um movimento harmônico com textura homofônica por duas vezes consecutivas, acumulando tensão para a Ponte 2. Note o Exemplo 15.

Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – 2<sup>a</sup> Seção – 2<sup>a</sup> frase – ganho de tensão – c.37-45.

Ponte 2: (compassos 45-51)

Nos compassos 45-46 o compositor expõe a síntese do material que será utilizado de forma expandida a partir do compasso 47: paralelismo e cromatismo em movimento contrário com ganho de tensão, como mostra o Exemplo 16.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in 4/8 time. Measures 45 and 46 are indicated. The music features parallel motion with chromaticism. The dynamic starts at *ff* in measure 45 and changes to *f* in measure 46. A large upward-pointing arrow is above the staff, and a large downward-pointing arrow is below the staff, indicating the direction of the parallel motion.

Exemplo 16 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo Villani. *Ritmata 3* – paralelismo e cromatismo em movimento contrário, ganho de tensão - c. 45-46

A partir do compasso 47 observa-se esta construção cromática de forma expandida, a qual é finalizada com o trítono, em dinâmica *ff* (ponto culminante da obra). Veja a Figura 6.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in 4/8 time. Measures 46 through 51 are indicated. The music features parallel motion with chromaticism. The dynamic starts at *f* in measure 46 and changes to *ff* in measure 51. A large upward-pointing arrow is above the staff, and a large downward-pointing arrow is below the staff, indicating the direction of the parallel motion. A tritone symbol (Ψ) is placed at the end of measure 51.

Figura 6 - A autoria do Pesquisador - *Ritmata 3* – chegada ao ponto culminante – c.46-51.

A irregularidade das acentuações quebra a regularidade da construção rítmica, sendo este um outro fator gerador de tensão. Observe o Exemplo 17.

The image shows a musical score for piano, measures 46 to 51. The score is written in 4/8 time. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a complex rhythmic pattern with many accents. Some accents are circled, and some are marked with a 'V' symbol. The dynamics range from *f* to *ff*. The score ends with a fermata and a *ff* dynamic marking.

Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – acentuações, provocando irregularidade rítmica – c.46-51.

Inserção: (compassos 52-60)

Em contraste com todo o material descrito na Ponte 2 por meio do caráter rítmico (acentos irregulares) e textura em dinâmica *f* ao *ff*, a inserção quebra esta tensão e observa-se:

- mudança de andamento: ocorrem os termos “Lento” no compasso 52 e “Calmo” no compasso 60;

- troca do caráter rítmico para o caráter melódico;
- desintensificação da textura;
- dinâmica entre o *p* e o *pp*.

Note o Exemplo 18.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system, measures 52-57, is marked 'LENTO' and '4/8'. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics range from *p* to *pp*. The second system, measures 58-60, is marked 'CALMO' and '4/8', with a *pp* dynamic marking. A *mf* dynamic marking is also present in the first system.

Exemplo 18 - VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - *Ritmata 3* – Inserção – c.52-60.

Verifica-se a apresentação de duas frases:

1ª frase – compassos 52-54
2ª frase – compassos 55-57

Quatro 5 – Autoria do Pesquisador – *Ritmata 3* – divisão fraseológica da Inserção – c.52-57.

O material rítmico melódico de ambas as frases tem sua origem no ponto culminante da primeira frase da Seção 2 (compasso 33), apresentando algumas variações, conforme mostra o Exemplo 19.

Ponto culminante da 1ª frase da Seção 2 →

1ª frase →

2ª frase →

33 34

4 8 *f*

LENTO

52 53 54

4 8 *p*

55 56 57

4 8 *pp* LINHA MELÓDICA 4 *p*

*mf*

Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - *Ritmata 3* – Inserção – 1ª e 2ª frases – c.33-34; 52-57.

Pode-se observar na finalização da Inserção que o compositor reforça o centro em *mib* da seguinte forma:

a-) por antecipação, cria um ciclo de quintas centralizando *mib*. Note o Exemplo 20.

The image shows a musical score for Example 20, measures 56-60. The score is in 4/4 time. The piano part (treble clef) starts with a *mf* dynamic, followed by *p* and *pp*. The bass part (bass clef) starts with a *mf* dynamic. A diagram below the piano part shows a cycle of fifths: Ré (C4), Lá (A3), Mib (E4), and Sib (B3). The interval between Ré and Lá is marked as 5<sup>a</sup>, and between Lá and Mib as 5<sup>a</sup>. An arrow points from the text 'centro mib' to the Mib note. A circled chord in the piano part is labeled 'Enarmonia = Sib'.

Exemplo 20 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – afirmação do centro *mib* – c.56-60.

b-) através de uma movimentação cromática, o compositor cadencia na quinta ascendente (*sib*), como mostra o Exemplo 21.

The image shows a musical score for Example 21, measures 59-60. The score is in 4/4 time. The piano part (treble clef) starts with a *pp* dynamic. The bass part (bass clef) starts with a *pp* dynamic. A circled chord in the piano part is labeled '= sib'. A bracket below the piano part is labeled 'Bloco: Centro em mib'.

Exemplo 21 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo. *Ritmata 3* - mov.cromática em direção a *sib* – c.59-60.

Coda: (compassos 61-81)

Na Coda o compositor apresenta dois elementos que estruturaram a criação de toda a obra: (SCHOENBERG, 1996)<sup>83</sup>.

1. Compassos 61-69: linha temática responsável pela elaboração das frases.

O material temático é desenvolvido com algumas variações e em registro agudo. Enarmonicamente tem-se no compasso 61 as notas *ré#-fá#*, que correspondem ao *mib-solb*, lembrando o centro em *mib*. Ocorrem algumas movimentações cromáticas, assim como uma linha polifônica, onde, quando uma das vozes se movimenta a outra fica parada. Veja o exemplo 22.

The image shows a musical score for Example 22, consisting of two systems of music. The first system covers measures 61 to 65, and the second system covers measures 66 to 69. The score is for voice and piano. The voice part is labeled '1ª VOZ' and the piano part is labeled '2ª VOZ'. The piano part includes annotations: 'ENARMONIA - Mib SOLb - CENTRO' and 'MOVIMENTAÇÃO CROMÁTICA'. The tempo is marked 'TEMPO 1º'. The score shows a melodic line in the voice and a harmonic accompaniment in the piano, with chromatic movements and enharmonic changes highlighted.

Exemplo 22 –VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – linha temática que estrutura a elaboração das frases – c. 61-69.

<sup>83</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996. PP. 224; 256.

## 2. Compassos 70-81: centro em *mib*.

O compositor cria um mecanismo que imita o processo cadencial apresentado no final da Inserção, através de uma movimentação cromática.

Este mecanismo se repete, com pequenas variações, quatro vezes consecutivas, sendo que a última é expandida e é a que de fato determina a relação *mib-sib* (I-V). Observe o Exemplo 23.

processo cadencial da inserção  
(compassos 59-60)

mecanismo I  
(compassos 70-71)

mecanismo II  
(compasso 72)

mecanismo III  
(compassos 73-74)

mecanismo IV  
expandido  
(compassos 75-81)

Sib - ENARMONIA

V

I - *Mib*: centro  
(V-I)

ppp

Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – conclusão da peça – c.59-60; 70-81.

A expansão é realizada pela repetição, por três vezes consecutivas, da mesma sequência de alturas, como mostra o Exemplo 24.



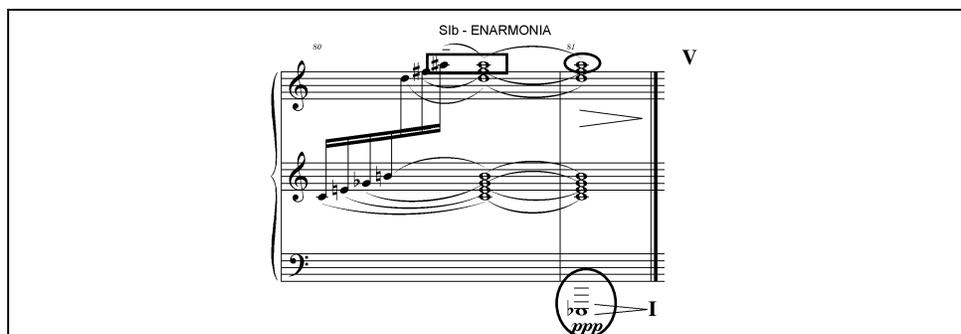
Exemplo 24- VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – sequência de alturas – c.76; 77; 78-79.

Organizando essas alturas e considerando o centro em *mib*, obtém-se a escala de *mib* lídio. Note a Figura 7.



Figura 7 - Autoria do Pesquisador - *Ritmata 3* – escala de *mib* lídio – c.76-79.

A conclusão da peça apresenta um arpejo ascendente que termina na nota *sib* (enarmônico de *lá#*), seguido de um *mib* em dinâmica *ppp* e no registro mais grave da peça, reforçando a relação V-I, como é mostrado no Exemplo 25.



Exemplo 25 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Ritmata 3* – conclusão da peça – c.80-81.

## 2.2.4 - TIMBRE Nr.1

A origem dos Timbres ocorreu em meados de 1976 quando Villani-Côrtes e uma classe de composição da Academia Paulista de Arte, sob sua orientação, participaram de algumas aulas do recém chegado compositor alemão Hans Joachim Koellreutter.

Segundo Villani-Côrtes:

Koellreutter pediu para fazer uma peça com referência atonal e experimental, explorando o piano não como instrumento melódico-harmônico, mas de características timbrísticas. Pensei em criar, como resultado desta experimentação, um fundo musical ou uma trilha para um filme de terror.(VILLANI-CÔRTEES, 2010)<sup>84</sup>.

Como resultado de uma escrita musical não convencional, Villani-Côrtes apresenta uma bula, um guia de indicações que deverá ser aplicado na prática da execução.

Cabe salientar que diante da ação não convencional, a bula torna-se uma convenção utilizada em larga escala nas partituras de música contemporânea, onde conclui-se que, independentemente da linguagem musical relativa a um determinado período, o senso de organização e informação representa uma unidade em todos os períodos da História do homem e conseqüentemente da História da música.

Segue, abaixo, a bula organizada pelo referido compositor.

Indicações (VILLANI-CÔRTEES, 1977)<sup>85</sup>:

(a)  os traços que seguem as notas indicam que o som deve ser sustentado até o término dos mesmos.

---

<sup>84</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 16/03/2010, São Paulo (SP).

<sup>85</sup> Esta bula encontra-se anexada na partitura do Timbre nº 1 de Villani-Côrtes composta no ano de 1976.

(b) 1" indica um segundo, duração de cada compasso (PAUSA).

(c)  As duas Claves de Fá indicam execução 8ª abaixo. Por analogia, duas Claves de Sol indicarão 8ª acima.

(d)  etc. O corte nos colchetes indica execução mais rápida possível.

(e)  indica *cluster* nas teclas pretas (com o antebraço).

 indica *cluster* nas teclas brancas (com o antebraço).

(f)  Estas notas devem ser executadas com a testa.

NOTA – Os acidentes só valem nota por nota, mesmo que estejam num mesmo compasso.

Conforme informações obtidas com Villani-Côrtes o processo criativo de Koellreutter está diretamente ligado à escola de Viena, tendo como base o dodecafonismo representado pelos compositores Schoenberg, Berg e Webern.

Sobre estes aspectos, Villani-Côrtes fala:

Embora seja uma escola de cunho cerebral, existe um grande apelo emocional por detrás do cerebralismo, estruturado pela representação da instabilidade da vida moderna. O homem em busca de uma nova referência, perde a que possuía. Em música isto representa o apelo ao atonalismo, atribuindo constante instabilidade.(VILLANI-CÔRTEES, 2010)<sup>86</sup>.

Cita que um dos grandes segredos da música contemporânea é a utilização do silêncio obtido com a valorização das pausas, criando, através delas, um

---

<sup>86</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo: entrevista realizada em sua residência em 16/03/2010, São Paulo (SP).

estado de tensão e expectativa. “A valorização das pausas, muito utilizada na música contemporânea, já havia sido empregada, dentro de um outro contexto, no Romantismo. Podemos observar este efeito no Scherzo nº 2 de Chopin.” (Ibid.)<sup>87</sup>.

22  
EX (AMPL.)

Dédié à Mademoiselle la Comtesse Adèle de Fürstenstein

SCHERZO  
Opus 31  
1835-1837

CHOPIN

Presto

2

sotto voce *3*

8

8

*pp* *3*

*ff*

14

*p*

22

*fz*

*pp* *3*

Frederic François Chopin – Scherzo Opus 31  
Wiener Urtext Edition ; Schott / Universal Edition, 1979, pg. 22

Quanto ao procedimento rítmico, Villani-Côrtes enfatiza que as referências de duração não devem ser executadas com absoluto respeito metronômico. “A execução rítmica deverá ser interpretada através da leitura do impacto emocional provocado pelo objetivo que originou a obra, ou seja, uma trilha sonora para um filme de terror.” (Ibid.)<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.

Observa-se que a obra apresenta intervalos de forma diversificada, resultando em vários tipos de textura, contudo, o *cluster* foi o principal recurso utilizado pelo compositor com o objetivo de obter efeitos timbrísticos. “Não utilizei o dodecafonismo porque ficaria muito preso na estrutura da série, impedindo a feitura dos clusters. A obra não demonstrará, em nenhum momento, o tonalismo.” (Ibid.)<sup>89</sup>

Nota-se que a ressonância é um outro recurso interpretativo utilizado pelo compositor na extensão de toda a obra.

A peça é dividida em pequenas partes que podem se denominadas de gestos, lembrando que cada gesto representa uma cena relativa à criação de uma trilha sonora. Cada gesto apresentará um determinado elemento timbrístico que será separado por momentos de pausas, evidenciando o jogo de contrastes: gesto (elemento timbrístico) X pausa (ausência de movimento).

De acordo com as informações descritas anteriormente, o Timbre nº 1 pode ser organizado da seguinte forma:

#### Seção 1 – compassos 1-19

- Estrutura rítmica: ♩ = 60.
- Dinâmica entre *mf*, *f* e *ff*.
- Jogo de contrastes – movimento (gesto) e ausência de movimento (pausa).

#### Ponte – compassos 20-24

- Ganho de movimento rítmico: 
- Dinâmica *ff*.
- Síntese do jogo de contrastes, criando tensão para a Seção 2.

---

<sup>89</sup> Ibid.

Seção 2 – compassos 25-42

- Estrutura rítmica: ocorre uma alteração com a indicação “Menos” no compasso 25.
- Dinâmica entre *ppp*, *pp* e *p*.
- Não há o jogo de contrastes: o movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 42, dando início à Coda.

Coda – compassos 43-46

- Estrutura rítmica: ganha movimento com a inserção de semicolcheias.
- Dinâmica entre *ff* e *fff* (súbito).
- Retorno ao jogo de contrastes: gesto e pausa (finalização).

Dentro dessa divisão, chega-se, quanto à estrutura formal, na construção do Quadro 1, que se segue.

## ESTRUTURA FORMAL

Divisão da peça em seções:

S E C Ç Ã O  1	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c. 1-4	-Cluster e oitavas formados pelos intervalos de 2ªm, convergindo para a nota mi em dinâmica ff. -Estrutura cromática.
	Ausência de movimento	c. 5	1”
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c. 6-12	-Clusters formados pelos intervalos de 2ªm, intercalados em intervalos estruturados em movimentação de 4ªJ em dinâmica f, convergindo para a nota fá. -Estrutura cromática (unidade do material composicional).
	Ausência de movimento	c. 13	3”

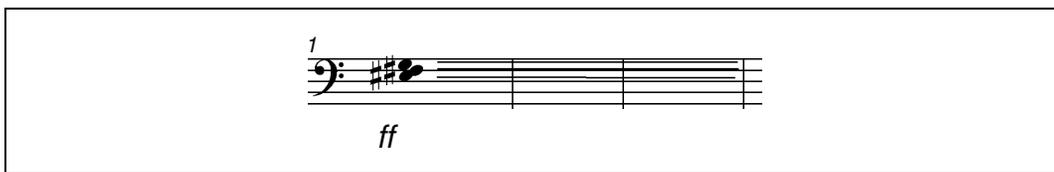
	3º gesto (3º elemento timbrístico)	c. 14-18	-Não há ocorrência de clusters. -Linha superior: movimento melódico baseado nos intervalos de 2 <sup>as</sup> e 4 <sup>as</sup> . -Linha inferior: intervalos de 2 <sup>am</sup> , convergindo para a nota sol. -Estrutura cromática.
	Ausência de movimento	c. 19	1”
P O N T E	Ponte	c. 20-24	-Ponte geradora de tensão através das estruturas: rítmica, dinâmica, tessitura, jogo de contrastes e movimentação cromática.
S E Ç Ã O  2	“Menos” – movimento sonoro contínuo	c. 25-42	-Apresenta material de contraste com a Seção 1 relativo ao ritmo, dinâmica, relações intervalares e ressonância. -Apresenta elementos que unificam ambas as seções relativos às notas de formação do primeiro <i>cluster</i> , relações intervalares de 2 <sup>am</sup> e estrutura cromática.
C O D A	Coda: <i>Súbito</i>	c. 43-46	-Apresenta e sintetiza uma série de recursos composicionais utilizados na construção da obra. Estes recursos estão relacionados com o ritmo, dinâmica, tessitura, cluster, jogo de contrastes e relação intervalar.

Quadro 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nr.1 – Estrutura Formal.

### Seção 1 (compassos 1-24)

1º gesto – compasso 1-4 (1º elemento timbrístico)

Observa-se, na linha superior, a construção de um *cluster* formado por intervalos de 2<sup>am</sup> (intervalos dissonantes), conforme mostram o Exemplo 1 e a Figura 1.

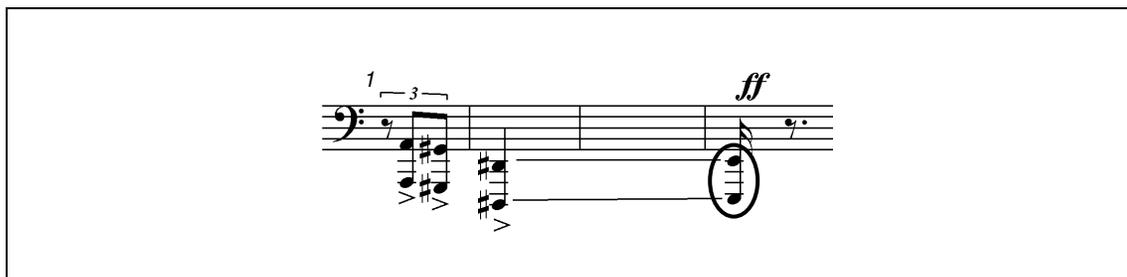


Exemplo1 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo – Timbre nr.1 – linha superior:cluster – c.1.



Figura 1 – A autoria do Pesquisador – Timbre nr.1 – formação do cluster: intervalos de 2ªm.

Na linha inferior ocorrem oitavas estruturadas nesta mesma relação intervalar (2ªm), com um salto de 4ªj, convergindo para a nota *mi*. Note o Exemplo 2 e a Figura 2.



Exemplo 2 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre nº 1 - linha inferior: oitavas convergindo para a nota mi - c.1-4.

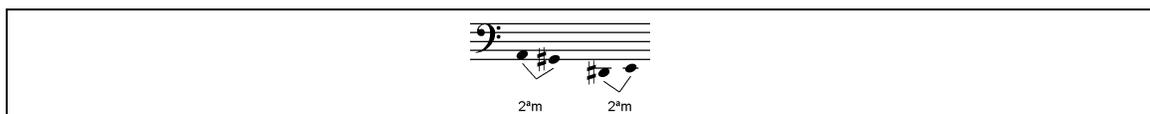


Figura 2 – A autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 – linha inferior: intervalos de 2ªm.

Conclui-se que os intervalos de 2ªm em dinâmica *ff* é o recurso utilizado pelo compositor no 1º elemento timbrístico, demonstrado no Exemplo 3.

Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – 1º elemento timbrístico - c.1-4.

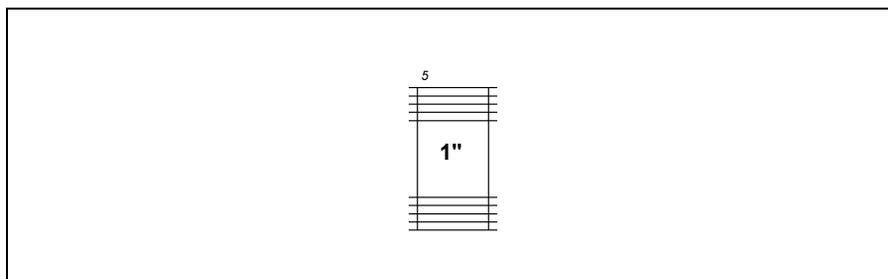
Ao se estabelecer uma ordem seqüencial das notas utilizadas neste primeiro elemento timbrístico, depara-se com a construção de uma estrutura cromática. Veja a Figura 3.

Figura 3 – Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 - estrutura cromática decorrente do 1º elemento timbrístico – c.1-4.

Convém lembrar que a escala cromática, assim como as estruturas do cromatismo, atingiram o seu auge no final do período romântico com Franz Liszt, Gustav Mahler e Richard Wagner. Contudo, a utilização cada vez mais acentuada do cromatismo é apontada como uma das principais causas da dissolução do sistema tonal pelos compositores do século XX, levando ao desenvolvimento da música dodecafônica e da música serial.

Ausência de movimento: compasso nr.5

Clima de expectativa, note o Exemplo 4.



Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – expectativa: jogo de contrastes – c.5.

2º gesto – compassos 6-12 (2º elemento timbrístico)

Compassos 6-7 – ocorre uma sequência de três *clusters* em dinâmica *f* e movimento ascendente, formado por intervalos de 2ªm, conforme descrito no 1º gesto e intercalados por oitavas estruturadas em movimentação de 4ªJ, como mostra o Exemplo 5.

Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – clusters e oitavas - c.6-7.

Observa-se, na finalização do 2º gesto, uma movimentação com base no intervalo de 2ªm, convergindo para a nota fá, como se vê no Exemplo 6.

Exemplo 6 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 - finalização (2ªm) convergindo para a nota fá - c.9-12.

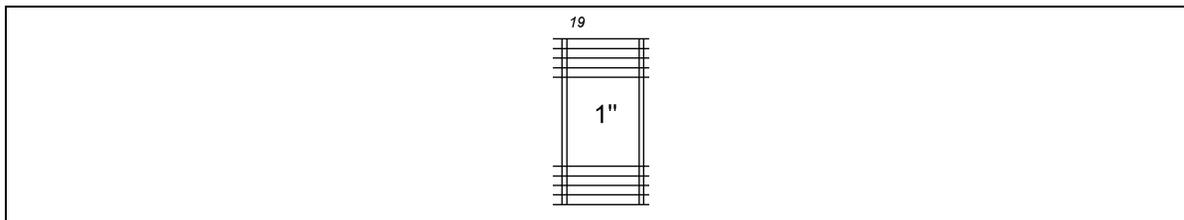
Colocando-se uma ordem seqüencial nas notas utilizadas neste 2º elemento timbrístico, deparamos com a construção de uma nova estrutura cromática, reforçando o material utilizado pelo compositor na construção do Timbre nº 1, dando unidade ao mesmo. Veja o Exemplo 7 e a Figura 4.

Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – 2º elemento timbrístico - c.6-12.





Clima de expectativa, veja o Exemplo 12.



Exemplo 12 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – expectativa: jogo de contrastes – c.19.

### Seção 1 – Conclusão

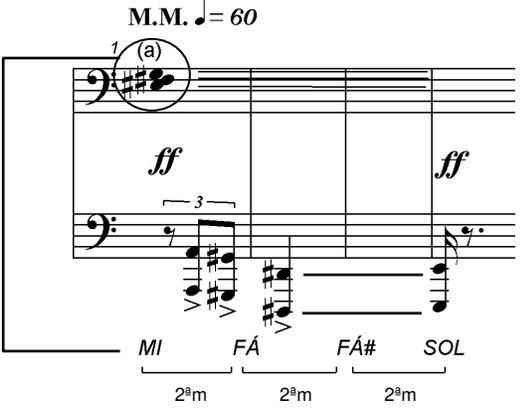
Dentro do jogo de contrastes, os três elementos timbrísticos apresentam:

- 1- estabilidade rítmica, sem alteração da pulsação ♩ = 60
- 2- As mesmas relações intervalares (2<sup>a</sup>m e 4<sup>a</sup>J) e estruturas cromáticas. A finalização de cada elemento timbrístico sempre convergindo para uma determinada nota apresenta uma estrutura cromática que reforça o material intervalar utilizado no primeiro *cluster* da obra. Observe o Exemplo 13, a Figura 6 e o Exemplo 14.

Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 - apresentação dos três gestos e as notas para as quais estão convergindo - c.1-19.

GESTO 1 →	nota <i>mi</i>	
GESTO 2 →	nota <i>fá</i>	
GESTO 3 →	notas <i>fá#-sol</i>	

Figura 6 – A autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 – estrutura cromática – c.1-19.



Exemplo 14 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – 1º cluster: intervalos de 2ªm – c.1-4.

### 3-Desintensificação da dinâmica.

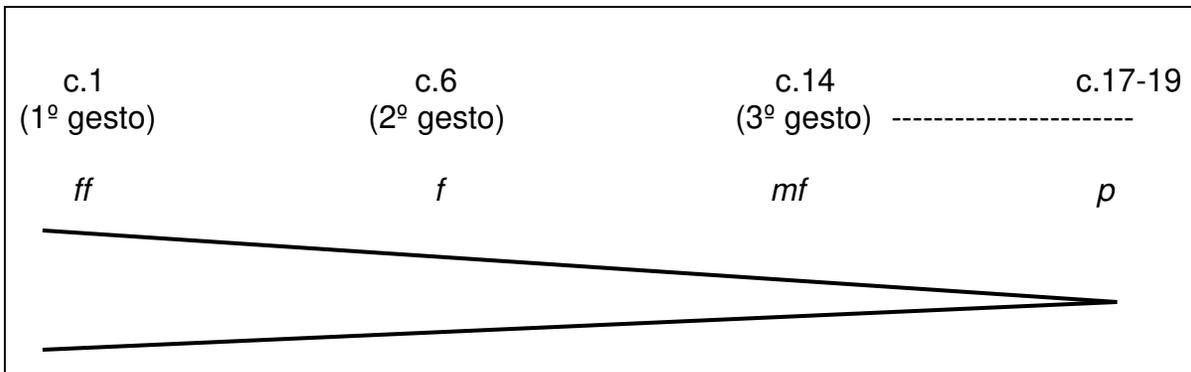


Gráfico1 – A autoria do Pesquisador – Timbre nr.1 – seção 1: desintensificação da dinâmica – c.1-19.

## Ponte (compassos 20-24)

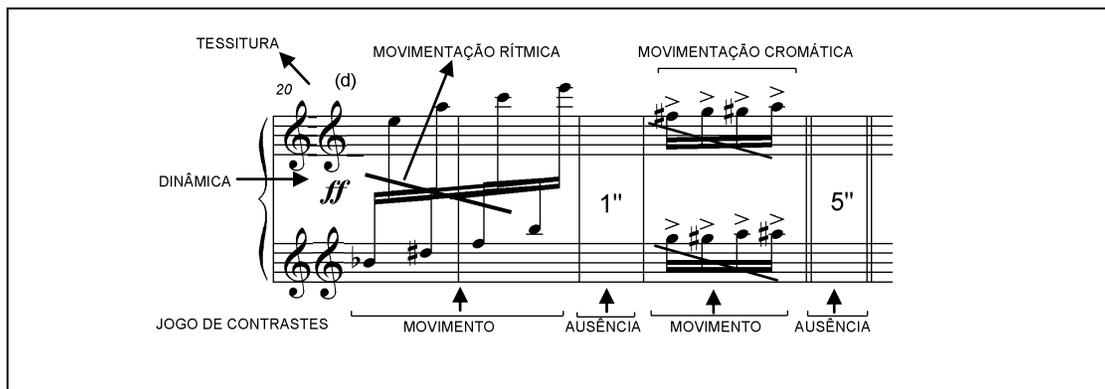
Observa-se que a ponte gera tensão com a utilização dos seguintes recursos:

- Intensificação da dinâmica: *ff*
- Ganho de movimentação rítmica: 
- Mudança brusca de tessitura, provocando o resultado de um novo elemento timbrístico:  (região aguda do instrumento)
- Jogo de contrastes apresentado de forma sintética, conforme podemos observar no Quadro 2.

c.20-21 gesto	c.22 ausência	c.23 gesto	c.24 ausência
------------------	------------------	---------------	------------------

Quadro 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre nr. 1 – ponte: jogo de contrastes (gesto e ausência de movimento) – c.20-24

- Movimentação cromática horizontal e vertical. Note o Exemplo 15.



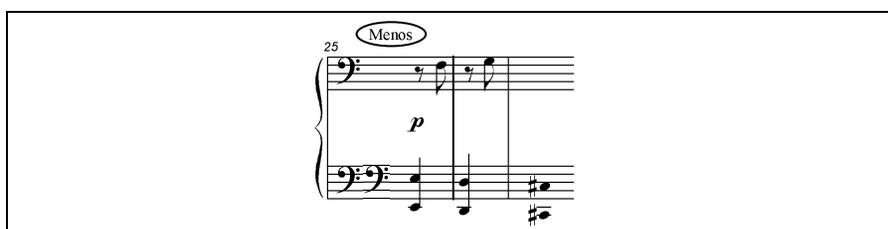
The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is annotated with several terms and arrows: 'TESSITURA' with an arrow pointing to the top staff; 'DINÂMICA' with an arrow pointing to the *ff* dynamic marking; 'MOVIMENTAÇÃO RÍTMICA' with an arrow pointing to a rhythmic pattern; 'MOVIMENTAÇÃO CROMÁTICA' with an arrow pointing to a chromatic scale; 'JOGO DE CONTRASTES' with an arrow pointing to the overall structure; 'MOVIMENTO' with arrows pointing to the first and third measures; 'AUSÊNCIA' with arrows pointing to the second and fourth measures; and '1"' and '5"' with arrows pointing to the first and fifth measures respectively. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – ponte: geradora de tensão – c.20-24.

## Seção 2 (compassos 25-42)

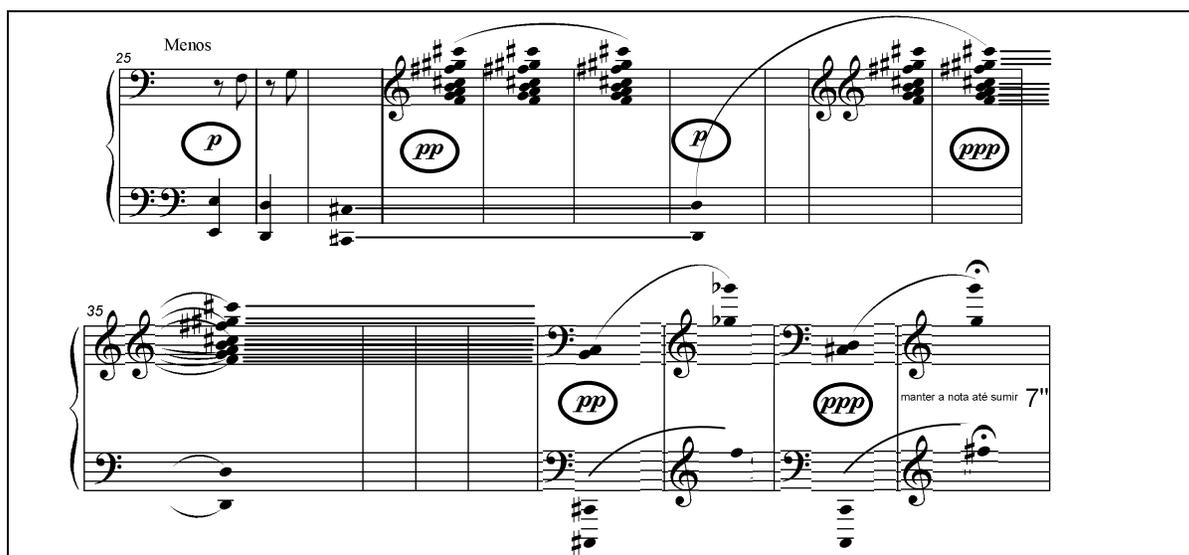
A Seção 2 apresenta elementos musicais relacionados ao ritmo, dinâmica, relações intervalares e ressonância de grande contraste com o material descrito na Seção 1.

- Ritmo: desintensificação rítmica confirmada através da indicação “Menos” no compasso 25, como mostra o Exemplo 16.

Musical score for Example 16, showing a piano piece. The score is in bass clef. Measure 25 is marked with a circled "Menos" above the staff and a "p" dynamic marking below the staff. The music consists of a few notes in the right hand and a few notes in the left hand.

Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – desintensificação rítmica – c.25.

- Dinâmica: desintensificação da dinâmica, onde o plano sonoro fica entre o *p*, *pp* e *ppp*. Veja o Exemplo 17.

Musical score for Example 17, showing a piano piece. The score is in bass clef. Measure 25 is marked with a circled "Menos" above the staff. The score includes measures 25-34 and 35-42. The music consists of a few notes in the right hand and a few notes in the left hand. Dynamic markings are circled: *p*, *pp*, *p*, and *ppp*. A marking "manter a nota até sumir 7''" is present in measure 42.

Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – seção 2: desintensificação da dinâmica c.25-42.

- Relações intervalares: apresenta sobreposição de *clusters* agora formados por intervalos de 2ªM, como se vê no Exemplo 18 e na Figura 7.

Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – sobreposição de clusters – c.28-38.

Figura 7 - Autoria do Pesquisador - Timbre nº 1 – sobreposição de clusters:relações intervalares – 2M –

- Ressonância: não há jogo de contrastes com a presença e ausência do movimento sonoro (gesto e pausa). Logo, não há interrupção sonora, a ressonância é contínua, interrompida apenas no final da Seção 2 (compasso 42), criando expectativa para a Coda. Note o Exemplo 19.

Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – sobreposição de clusters – c.42-48.

35

*pp*

*ppp*

manter a nota até sumir (7<sup>va</sup>)

INTERRUPÇÃO EXPECTATIVA PARA A CODA

Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 - ressonância contínua: interrupção no compasso 42 – expectativa para a Coda – c.25-42.

Contudo, há elementos de unificação entre as Seções 1 e 2:

- 1- Dentro de uma outra relação intervalar, as notas iniciais da Seção 2 (c. 25-26) apresentam as mesmas notas utilizadas no *cluster* do 1º elemento timbrístico da Seção 1. Veja o Exemplo 20.

M.M. ♩ = 60

1 (a) CLUSTER

*ff*

*ff*

1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO

25 Menos NOTAS INICIAIS

*p*

INÍCIO DA SEÇÃO 2

Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 - cluster do primeiro elemento timbrístico e as notas iniciais da Seção 2 – c.1-4/c.25-26.

- 2- As relações intervalares de 2ªm são relembradas no final da Seção 2 (c. 35-42), como mostra o Exemplo 21.

35

2ªm

*pp*

2ªm

*ppp*

manter a nota até sumir 7''

Exemplo 21 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 - relação do intervalo que estrutura a peça – 2m – c.35-42.

- 3- Estrutura Cromática: colocando uma ordem seqüencial das notas utilizadas na Seção 2, deparamos com uma estrutura cromática. Observe o Exemplo 22 e a Figura 8.

Seção 2

25

Menos

*p*

*pp*

*p*

*ppp*

35

*pp*

*ppp*

manter a nota até sumir 7''

Exemplo 22 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – Exposição da Seção 2 (completa) – c.25-42.

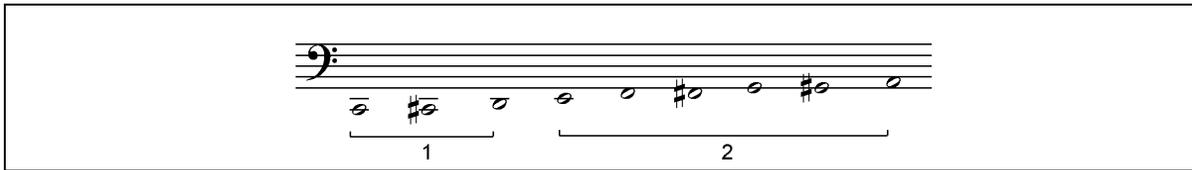


Figura 8 – Aatoria do Pesquisador - Timbre nº 1 - Estrutura cromática decorrente da Seção 2, fragmentada em duas partes – c.25-42.

### Coda (compassos 43-46)

A Coda sintetiza e apresenta uma série de recursos composicionais utilizados na construção do Timbre nº 1:

- Ritmo – ganha movimentação rítmica, retornando ao clima gerado na Seção 1 com a presença das semicolcheias, colcheias e semínimas. Vale lembrar que a Seção 2, onde ocorre a desintensificação rítmica, tem na semínima a figura rítmica motriz. Veja o Exemplo 23.

Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – movimentação rítmica  $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{4}$  c.43-46.

- Dinâmica - intensificação da dinâmica do *ff* ao *fff*, como mostra o Exemplo 24.

Exemplo 24 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – intensificação da dinâmica – c.43-46.

- Tessitura - mudança brusca de tessitura, atingindo os extremos e deixando claro o objetivo timbrístico. Note o exemplo 25.

Exemplo 25 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – tessitura:mudança de registro/efeito timbrístico – c.43-46.

- *Cluster* – reutiliza, com uma outra relação intervalar, as notas que deram origem ao *cluster* do 1º elemento timbrístico. Veja o Exemplo 26.

cluster  
M.M. ♩ = 60  
1 (a)  
ff  
ff  
1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO

notas do cluster  
subito  
43  
ff  
fff  
fff  
CODA

Exemplo 26 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – Coda: utilizando as notas do 1º elemento timbrístico – c.1-4/ c.43-46.

- Jogo de contrastes – reinterpreta esta ideia com a presença e ausência do movimento sonoro, como mostra o Exemplo 27.

subito  
43  
ff  
fff  
fff  
GESTO PAUSA

Exemplo 27 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – jogo de contrastes: gesto e pausa – c.43-46.

- Relações intervalares – resume os intervalos utilizados na construção da obra. Veja o Exemplo 28.

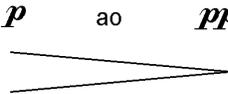
Exemplo 28 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre nº 1 – relação intervalar utilizada na construção da obra – c.43-46.



## 2.2.5 - TIMBRE Nr.2

Conforme o raciocínio analítico apresentado e desenvolvido no Timbre nº 1, o Timbre nº 2 pode ser organizado da seguinte forma:

### Seção 1 (compassos 1-31)

- Estrutura rítmica: ♩ = 60.
- Dinâmica: dois grupos distintos:  
compassos 1-12 – 1º grupo:  $p$  ao  $pp$   
  
compassos 14-30 – 2º grupo:  $mf$   $f$   $ff$   

- Jogo de contrastes: movimento (gestos) e ausência de movimento (pausas).

### Seção 2 (compassos 32-66)

- Estrutura rítmica: ocorre uma alteração de andamento com a indicação “*um pouco mais rápido*” no compasso 32.
- Dinâmica entre  $mf$ ,  $f$  e  $ff$ , atenuando a sonoridade no final do compasso 66, preparando a passagem para a Coda.
- Não há o jogo de contrastes: o movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 67, dando início à Coda.

### Coda (compassos 67-82)

- Retorno ao movimento rítmico: ♩ = 60
- Dinâmica entre  $p$  e  $pp$ .
- Retorno ao jogo de contrastes: gestos e pausas.
- Reapresenta, de forma fragmentada, todo o material melódico que deu origem ao 1º elemento timbrístico da Seção 1.

Dentro dessa divisão, chega-se à construção do Quadro 1, organizando e apresentando a estrutura formal do Timbre nº 2.

S E Ç Ã O 1	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c. 1-12	- Intervalos ligados à articulação: 2ªm (ressonância) e 2ªM (staccato). - Estrutura cromática. - Dissolução da tensão através do ritmo, dinâmica e tessitura.
	Ausência de movimento	c. 13	3"
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c. 14-30	- Contraste timbrístico. - Acúmulo de tensão através do ritmo, tessitura, dinâmica e articulação. - Estrutura cromática.
	Ausência de movimento	c. 31	5"
S E Ç Ã O 2	“Um pouco mais Rápido” – Movimento sonoro contínuo	c. 32-65	- Não há o jogo de contrastes (gestos e pausas). - ♪ = figura ritmo-motor - Ganho de Tensão: ritmo, dinâmica, tessitura. - Estrutura harmônica: intervalos de 2ª M. - Estrutura melódica: cinco idéias. - Ponto culminante do Timbre nº 2: tessitura, clusters, dinâmica.
	Ausência de movimento	c. 66	7"
C O D A	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c. 67-69	- Inversão do jogo de notas.
	Ausência de movimento	c. 70	5"
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c. 71-76	- Reapresentação das notas da estrutura melódica do 1º elemento timbrístico da Seção 1, em tessituras alternadas.
	Ausência de movimento	c. 77	1"

	3º gesto (3º elemento timbrístico)	c. 78-82	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ênfase ao intervalo de 2ªm.</li> <li>- Reapresentação do intervalo de 2ªM.</li> <li>- Síntese das figuras rítmicas.</li> <li>- Cuidado timbrístico.</li> <li>- Re-exposição da dinâmica.</li> <li>- Finalização com a nota <i>mib</i>.</li> </ul>
--	---------------------------------------	----------	--

Quadro 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – Estrutura formal.

### Seção 1 - compassos 1-31

1º gesto – compassos 1-12 (1º elemento timbrístico)

Nota-se que a estrutura harmônica deste primeiro elemento timbrístico, tem como base a ressonância (site acessado em 06/2010)<sup>90</sup> do intervalo de 2ªm, conforme demonstra o Exemplo 1.

Exemplo 1 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – ressonância, 2ªm, c. 1-12.

<sup>90</sup> site: <http://www.adorando.com.br/musicandomostra.aspx?codogmusicando=27>, acessado em 02/06/2010. Ressonância é a propagação vibratória do som. Importante recurso interpretativo utilizado na música contemporânea.

Em contrapartida, no que se refere à riqueza de articulação do período musical em que se encontra o Timbre nº 2, temos, na finalização deste 1º elemento timbrístico (c.9-11), o staccato com base no intervalo de 2ªM. Note o Exemplo 2.

M. M. ♩ = 60

*p* *p* *pp* Menos

2ªM 2ªM 2ªM  
Articulação: staccato

Exemplo 2 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – articulação 2ªM, c. 9-11.

Vale salientar que a elaboração rítmica tem uma relação direta com a escolha da articulação:

- sons longos – legato e ressonância = ♩ e ♪
- sons curtos – staccato = ♪

Colocando-se uma ordem seqüencial nas notas utilizadas neste 1º elemento timbrístico, deparamos com a construção da seguinte estrutura cromática:

Figura 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – estrutura cromática decorrente do 1º elemento timbrístico – c.1-12.

Observa-se que este 1º elemento timbrístico é elaborado com o objetivo de dissolver a tensão. Isto pode ser confirmado através do ritmo, dinâmica e tessitura.

- Ritmo: inicia-se com  $\text{♩} = 60$ , contudo, no compasso 11 ocorre uma alteração com a indicação “MENOS”. Veja o Exemplo 3.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music starts with a tempo marking 'M. M. ♩ = 60'. The dynamics are marked as *p*, *p*, and *pp*. A bracket spans the first six measures. In measure 11, there is a tempo change indicated by a circled 'Menos' with an arrow pointing to the right. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – ritmo: dissolução da tensão, c. 1-12.

- Dinâmica: os seis primeiros compassos estão em dinâmica *p* e os seis últimos, em *pp*. Lembrando que a finalização ocorre através da ressonância do intervalo de 2ªm (*sib-lá*) e da nota *mib*, chega-se ao *ppp*, conforme demonstra-se por meio do Exemplo 4 e do Gráfico 1.

This image is a detailed version of the musical score from Exemplo 3. It highlights the dynamic changes and the concept of resonance. The dynamics are marked as *p*, *p*, *pp*, and *ppp*. The tempo marking 'M. M. ♩ = 60' is present. The word 'ressonância' (resonance) is written above and below the staff with arrows pointing to specific notes and intervals. A circled 'Menos' is also present. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – dinâmica: dissolução da tensão, c. 1-12.

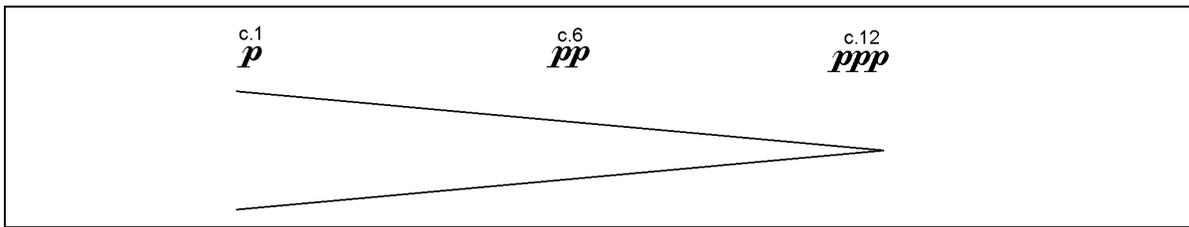


Gráfico 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – dinâmica: dissolução da tensão, c. 1-12.

- Tessitura: mudança de tessitura da região média (c.1) para a região aguda (c.6). Observe o Exemplo 5.

Exemplo 5 – VILLANI-CÓRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – dinâmica: dissolução da tensão, c. 1-12.

Ausência de movimento - compasso 13

Clima de expectativa. Note o Exemplo 6.

Exemplo 6 – VILLANI-CÓRTEES, Edmundo – Timbre nº 2 – expectativa: jogo de contrastes, c. 13.

2º gesto – compassos 14-30 (2º elemento timbrístico)

O compositor enfatiza, através da tessitura e dinâmica, um claro contraste timbrístico entre o 1º elemento (c.1-12) e o 2º elemento (c.14-30). Observe o Exemplo 7.

The diagram illustrates two musical elements. The first element, labeled '1º elemento timbrístico', consists of measures 1 through 12 and is marked with a piano (*p*) dynamic. The second element, labeled '2º elemento timbrístico', consists of measures 14 through 30 and is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction 'A tempo'. Arrows point from the *p* and *mf* markings to the text 'DINÂMICA' and 'TESSITURA', indicating the contrast in dynamics and register between the two elements.

Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – contraste timbrístico, c.1; c.14.

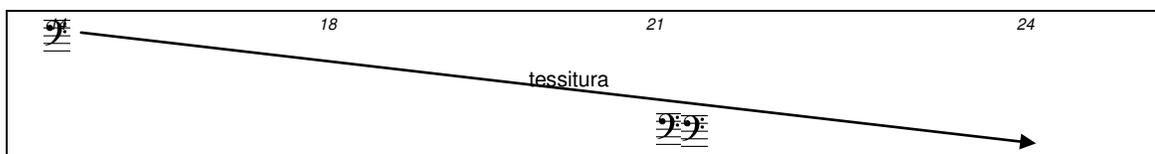
Isto leva a concluir que o 2º elemento timbrístico é elaborado com o objetivo oposto ao do 1º elemento timbrístico, ou seja, acúmulo de tensão, o que pode ser confirmado através do ritmo, tessitura, dinâmica e articulação.

- Ritmo: ganha movimento rítmico com o retorno ao tempo inicial confirmado com a indicação “*a tempo*” no compasso 14, assim como observa-se o emprego das semicolcheias utilizadas só no final do 1º elemento timbrístico. Veja o Exemplo 8.

Example 8 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – ritmo: acúmulo de tensão, c.14-30.

- Tessitura: mudança de tessitura caminhando para a região mais grave do instrumento. Tais mudanças ocorrem nos compassos 14, 18, 21 e 24, conforme podemos observar através do Exemplo 9 e do Gráfico 2.

Example 9 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – tessitura: acúmulo de tensão, c.14-30.



- Dinâmica: intensificação da dinâmica nos compassos 14 (*mf*), 18 (*f*) e 21 (*ff*). Observe o Exemplo 10.

A tempo

The musical score for Exemplo 10 is written in bass clef with a 7/8 time signature. It consists of two staves. The first staff has a key signature of one flat (B-flat). The score is marked 'A tempo'. Measure numbers 14, 18, 21, and 24 are indicated above the staff. Dynamic markings are circled: *mf* at measure 14, *f* at measure 18, and *ff* at measures 21 and 24. There are also accent marks (>) above notes in measures 21, 22, 23, and 24.

Exemplo 10 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – dinâmica: acúmulo de tensão, c.14-30.

- Articulação: ao invés dos *staccatos* utilizados no final do 1º elemento timbrístico, o compositor emprega uma clara acentuação a partir do compasso 21. Note o Exemplo 11.

A tempo

The musical score for Exemplo 11 is identical to Exemplo 10. It is marked 'A tempo'. In addition to the dynamic markings and accents, there are articulation marks (circles with a vertical line) above notes in measures 21, 22, 23, 24, and 25. A bracket labeled 'articulação' spans from measure 21 to measure 25.

Exemplo 11 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – articulação: acúmulo de tensão, c.14-30.

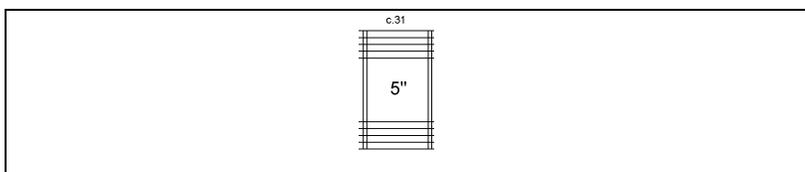
Colocando-se uma ordem seqüencial nas notas utilizadas neste 2º elemento timbrístico, depara-se com a construção de uma estrutura cromática subdividida em três pequenas células. Observe a Figura 2.



Figura 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – estrutura cromática decorrente do 2º elemento timbrístico, c.14-30.

Ausência de movimento - compasso 31

Clima de expectativa. Note o Exemplo 12.

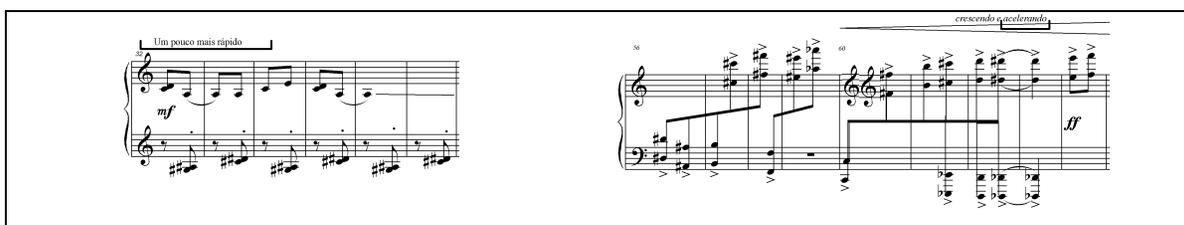


Exemplo 12 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – expectativa: jogo de contrastes, c. 31.

### Seção 2 - compassos 32-65

Nesta seção não há o jogo de contrastes, ou seja, o movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 66, dando início à Coda.

Nota-se que a colcheia representa a figura ritmo-motor, contudo, esta seção ganha movimento rítmico através das indicações “um pouco mais rápido” no compasso 32 e “acelerando” entre os compassos 56-60. Observe o Exemplo 13.



Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – ritmo: ganho de movimento, c. 32-64.

Além do acúmulo de tensão gerado pelo movimento rítmico, observa-se que a dinâmica está estruturada com o mesmo propósito. Ocorre intensificação da dinâmica nos compassos 32 (*mf*), 43 (*f*), 56-60 (*crescendo*) e 64 (*ff*). Veja o Exemplo 14.

The image displays a musical score for piano and bass. The score is divided into three systems. The first system, starting at measure 32, is marked 'Um pouco mais rápido' and 'mf'. The second system, starting at measure 43, is marked 'f'. The third system, starting at measure 56, includes the instruction 'crescendo e accelerando' and ends at measure 64 with a 'ff' marking. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamic markings and performance instructions clearly indicated.

Exemplo 14 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – dinâmica: acúmulo de tensão, c. 32-64.

Nota-se que a estrutura harmônica da seção 2, ao contrário do primeiro elemento timbrístico da seção 1, tem como base os intervalos de 2ªM. Observe o Exemplo 15.

Um pouco mais rápido

32 *mf* 2ªM 2ªM

43 *f* 2ªM 2ªM

...

Exemplo 15 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – estrutura harmônica: intervalos de 2ªM, c. 32-64.

Dentro da estrutura melódica, há a construção de cinco idéias geradas e divididas da seguinte forma:

- 1ª idéia: compassos 32-37 – notas decorrentes do pentacorde *lá-mi*.  
Vide Exemplo 16.

Um pouco mais rápido

Pentacorde *lá-mi*

32 *mf* 37

Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – 1ª idéia: pentacorde *lá-mi*, c. 32-37.

- 2ª idéia: compassos 38-42 – notas decorrentes do pentacorde *dó-sol*. Vide Exemplo 17.

Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – 2ª idéia: pentacorde *dó-sol*, c. 38-42.

- 3ª idéia: compassos 43-47 – *clusters* com sobreposição dos intervallos de 2ªM. Vide Exemplo 18.

Exemplo 18 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – 3ª idéia: *clusters* – intervallos de 2ªM, c. 43-47.

- 4ª idéia: compassos 48-51 – notas decorrentes do pentacorde *si-fá*, com um pequeno movimento cromático na linha do baixo. Vide Exemplo 19.

Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – 4ª idéia: *pentacorde si-fá*; movimento cromático, c.48-51.

- 5ª idéia: compassos 52-64 – inicia-se com o intervalo, em movimento contrário, que deu origem à construção do Timbre nº 2. Desta forma, o compositor demonstra importância e unidade nessa relação intervalar. Observe o Exemplo 20.

Exemplo 20 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – relação intervalar que deu origem ao Timbre nº 2, c.1-4; c. 52-53.

Colocando-se uma ordem seqüencial nas notas utilizadas na 5ª idéia da seção 2, depara-se com a construção de uma estrutura cromática. Note a figura 3.

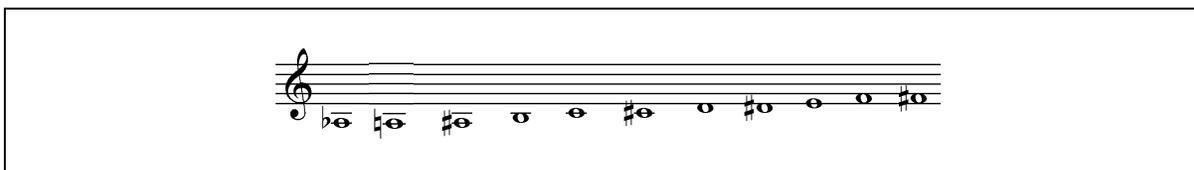


Figura 3 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 2 – estrutura cromática decorrente da 5ª idéia da seção 2.

No Exemplo 21, registra-se a 5ª idéia da seção 2.

Exemplo 21 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – 5ª idéia da seção 2, c. 52-64.

O ponto culminante do Timbre nº 2 ocorre no compasso 65. Os elementos musicais que o compositor utiliza para descrever o ápice da obra são:

- Tessitura: mudança brusca de tessitura, caminhando para a região grave do instrumento.
- *Cluster*: formação dos *clusters* nas teclas brancas e pretas, descritos na bula fornecida na análise do Timbre nº 1.
- Dinâmica: intensificação da dinâmica atingindo o *ff*.

Observe o Exemplo 22.

Diagram illustrating musical notation for Example 22. It shows two staves with a cluster of notes in the upper register (TESSITURA) and a dynamic curve (DINÂMICA) ranging from *f* to *ff* to *pp*. The cluster is labeled "CLUSTERS" and "BULA". The instruction "repete ralentando até sumir" is present.

Exemplo 22 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – ponto culminante: tessitura/ cluster/ dinâmica, c. 65.

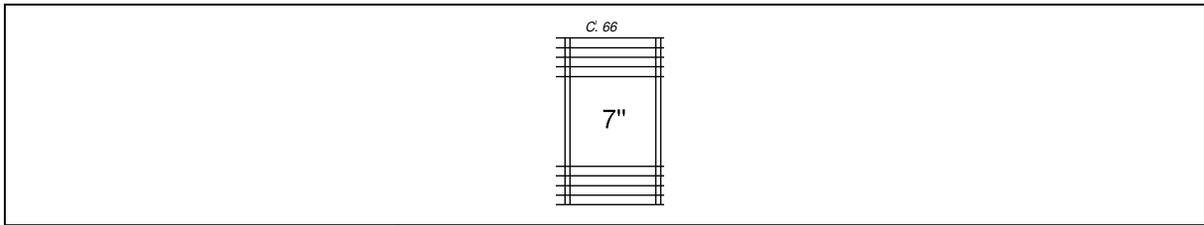
Vale salientar que há uma preparação para a coda através da desintensificação da dinâmica (*pp*) e do ritmo (*ralentando*) conforme ilustra-se no Exemplo 23.

Diagram illustrating musical notation for Example 23. It shows two staves with a cluster of notes in the upper register (TESSITURA) and a dynamic curve (DINÂMICA) ranging from *f* to *ff* to *pp*. The cluster is labeled "CLUSTERS" and "BULA". The instruction "repete ralentando até sumir" is present.

Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – preparação para a coda: dinâmica/ritmo, c. 65.

Ausência de movimento - compasso 66

Preparação para a coda. Note o Exemplo 24.



Exemplo 24 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – preparação para a coda, c. 66.

Coda - compassos 67-82

A Coda representa o jogo de contrastes e, por este motivo, pode ser dividida da seguinte forma:

- C  
O  
D  
A
- 1º elemento timbrístico: compassos 67-69
  - Ausência de movimento: compasso 70
  - 2º elemento timbrístico: compassos 71-76
  - Ausência de movimento: compasso 77
  - 3º elemento timbrístico: compassos 78-82

1º gesto da Coda – compassos 67-69

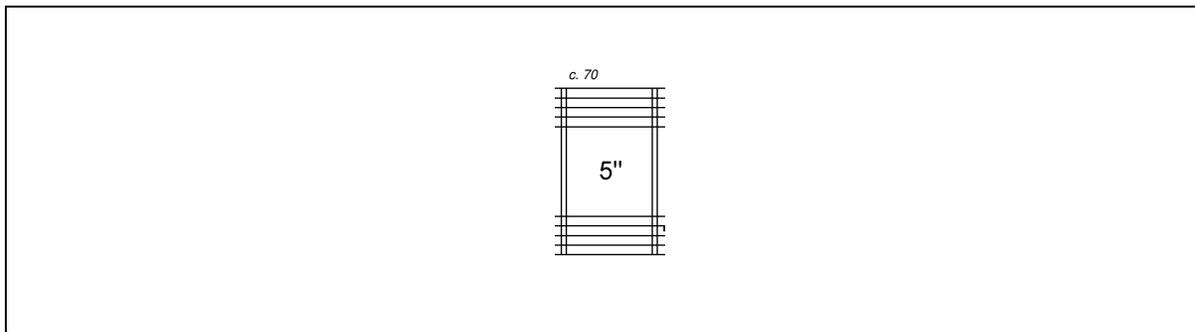
(1º elemento timbrístico)

Com tessituras extremas e dinâmica *p*, o compositor inverte o jogo de notas que deu origem ao 1º elemento timbrístico da seção 1. Note o Exemplo 25.

Exemplo 25 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – inversão do jogo de notas, c. 1-3; 67-69.

Ausência de movimento – compasso 70

Clima de expectativa. Note o Exemplo 26.



Exemplo 26 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – expectativa – jogo de contrastes, c. 70.

2º gesto da Coda – compassos 71-76

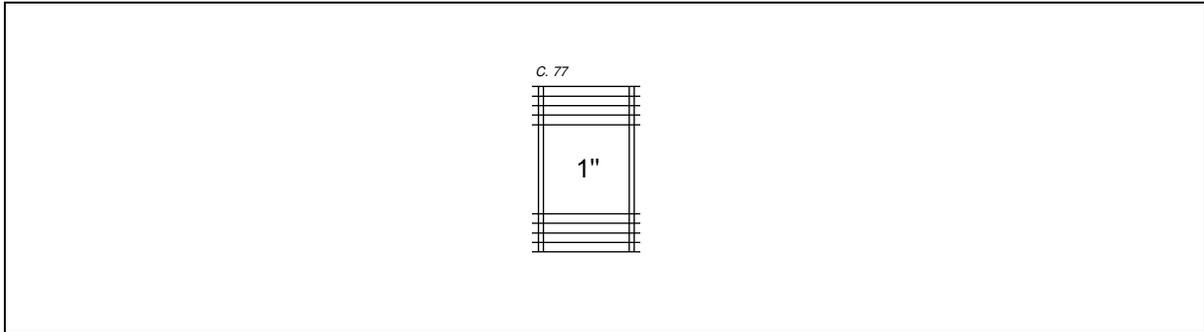
(2º elemento timbrístico)

Em dinâmica *pp* e tendo na semínima a figura ritmo-motor, o compositor reapresenta em tessituras alternadas, as notas que compõem a estrutura melódica do 1º elemento timbrístico da seção 1. Observe o Exemplo 27.

Exemplo 27 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – notas da estrutura melódica em tessituras alternadas, c. 4-7; 71-76.

Ausência de movimento – compasso 77

Clima de expectativa. Note o Exemplo 28.



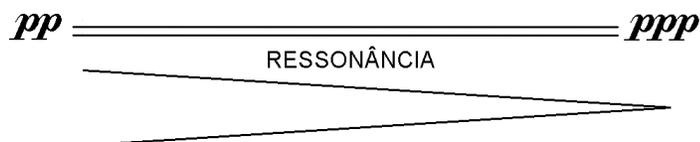
Exemplo 28 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – expectativa – jogo de contrastes, c. 77.

3º gesto da Coda – compassos 78-82

(3º elemento timbrístico)

Este 3º elemento timbrístico da Coda finaliza a elaboração do Timbre nº 2 e, através dele, pode-se observar que o compositor:

- Enfatiza a importância do intervalo de 2ªm, que foi a base da estrutura harmônica do 1º elemento timbrístico da seção 1.
- Reapresenta o intervalo de 2ªM, que foi utilizado no final do 1º elemento timbrístico da seção 1 em articulação *staccato*.
- Sintetiza todas as figuras rítmicas que foram utilizadas na construção do Timbre nº 2: ♪, ♪♩ e ♪♩♩.
- Demonstra o cuidado timbrístico, finalizando a obra com o jogo de tessituras extremas.
- Finaliza a obra com o recurso de dinâmica empregado no 1º elemento timbrístico da seção 1:



- Atinge a nota *mib*, sendo esta a última nota da estrutura melódica do 1º elemento timbrístico da seção 1. Observe o Exemplo 29.

FINALIZAÇÃO DO 1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 1 – c. 7-12

TESSITURA

3º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA CODA – c. 78-82

FIGURAS

Exemplo 29 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – análise do 3º elemento timbrístico da Coda, aplicando analogia com a finalização do 1º elemento timbrístico da seção 1, c. 7-12; 78-82.

Com todos os dados analíticos descritos anteriormente, conclui-se que a Coda é a re-exposição, de forma fragmentada e dentro de novas estruturas musicais, de todo o 1º elemento timbrístico da seção 1, que deu origem ao Timbre nº 2. Observe o Exemplo 30.

1º elemento timbrístico  
da seção 1  
c. 1-12

M. M. ♩=60

*p* *p* *pp* Menos

Coda  
c. 67-82

67

*p* 5" *pp*

1º elemento timbrístico + 2º elemento timbrístico

1" *pp* DINÂMICA (f)

3º elemento timbrístico = material do  
1º elemento timbrístico da seção 1

Exemplo 30 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 2 – Coda = 1º elemento timbrístico da seção 1, c. 1-12; 67-8



### 2.2.6 - TIMBRE Nr.3

Dentro da divisão estabelecida e descrita na análise do Timbre Nº 1 entre os gestos (elementos timbrísticos) e pausas (ausência de movimento), configurando o jogo de contrastes, o Timbre nº 3 pode ser organizado da seguinte forma:

#### Seção 1 – compassos 1-19

- Estrutura rítmica: ♩ = 60 e a ♩ representa a figura rítmica motriz;
- Dinâmica entre *p* e *pp*;
- Jogo de contrastes: movimento (gesto) e ausência de movimento (pausa).

#### Seção 2 – compassos 20-39

- Estrutura rítmica: ganho de movimento rítmico tendo na ♩ a figura rítmica motriz, assim como a indicação “*accelerando*” a partir do compasso 22;
- Dinâmica entre *mf*, *f* e *ff*;
- Não há o jogo de contrastes: o movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 39, dando início à Inserção 1.

#### Inserção 1 – compassos 40-63

- Estrutura rítmica: perda de movimento rítmico, tendo na ♩ a figura rítmica motriz, assim como a indicação “*poco rall...*” a partir do compasso 55;
- Dinâmica entre *p* e *pp*;
- Retorno ao jogo de contrastes: movimento (gesto) e ausência de movimento (pausa).

#### Seção 3 – compassos 64-84

- Estrutura rítmica: retorno à estrutura rítmica inicial, apresentada na Seção 1, ♩ =60 e a ♩ representando a figura rítmica motriz;
- Dinâmica *p*;

- Não há o jogo de contrastes: o movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 84, dando início à Inserção 2.

#### Inserção 2 – compassos 85-98

- Estrutura rítmica: assim como na Inserção 1, ocorre perda de movimento rítmico tendo na  a figura rítmica motriz;
- Dinâmica entre *p* e *pp*;
- Não há o jogo de contrastes: o movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 98, dando início à Coda.

#### Coda – compassos 99-112

- Estrutura rítmica: ganho de tensão rítmica através dos trinados em movimento paralelo, assim como fusas e semicolcheias nos compassos 110 e 112;
- Dinâmica: ganho de tensão sonora, caminhando entre os extremos – *pp-ff-ppp*, assim como o súbito *ff* e *fff* nos compassos 110 e 112;
- Jogo de contrastes: movimento (gesto) e ausência de movimento (pausa).

Dentro dessa divisão, apresenta-se a estrutura formal do Timbre Nº 3 por meio da ilustração do Quadro 1.

### **Estrutura Formal**

Divisão da peça em seções:

S E C Ç Ã O  1	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c. 1-10	-Linha melódica (voz superior): intervalos de 2ªM e 2ªm. -Linha harmônica (voz inferior): acordes formados por 4ªs sobrepostas. -Estrutura cromática. -Inversão das notas, entre as vozes, na finalização.
-------------------------------------	---------------------------------------	---------	---

	Ausência de Movimento	c.11	2"
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c. 12-18	-Verticalidade: quatro vozes. -Cromatismo e movimento contrário. -Tessitura: 3 oitavas. -Estrutura cromática.
	Ausência de Movimento	c.19	3"
S E Ç Ã O  2	Movimento Sonoro Contínuo	c. 20-38	-Elementos de contraste com a Seção 1 relacionados ao jogo de contrastes, ritmo, dinâmica, tessitura e textura. -Divisão da Seção 2 em cinco fragmentos musicais. -Intervalos de 2 <sup>as</sup> e 4 <sup>as</sup> : unidade com a Seção 1. -Estrutura cromática.
	Ausência de Movimento	c.39	7"
I N S E R Ç Ã O  1	1º gesto (1º elemento timbrístico da Inserção 1)	c. 40-46	-Perda de movimento rítmico.
	Ausência de Movimento	c. 47	2"
	2º gesto (2º elemento timbrístico da Inserção 1)	c. 48-56	-Dinâmica em <i>p</i> e suas pequenas alterações.
	Ausência de Movimento	c. 57	1"
	3º gesto (3º elemento timbrístico da Inserção 1)	c. 58-62	
	Ausência de Movimento	c. 63	5"

S E C Ç Ã O  3	Movimento Sonoro Contínuo	c. 64-83	-Recapitulação de elementos musicais da Inserção 1.	
	Ausência de Movimento	c. 84	4"	
I N S E R Ç Ã O  2	Movimento Sonoro Contínuo	c. 85-97	-Retrospectiva dos elementos musicais da Inserção 1.	
	Ausência de Movimento	c. 98	3"	
C O D A	1º gesto (1º elemento timbrístico da Coda)	c. 99-108	-Elaboração de um grande efeito timbrístico em relação à dinâmica, ritmo, jogo de contrastes, tessitura e relações intervalares.	
	Ausência de Movimento	c. 109		1"
	2º gesto (2º elemento timbrístico da Coda)	c. 110		
	Ausência de Movimento	c. 111		2"
	3º gesto (3º elemento timbrístico da Coda)	c. 112		

Quadro 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – estrutura formal.

### Seção 1 (compassos 1-19)

1º gesto – compassos 1-10 (1º elemento timbrístico)

Observa-se na voz superior uma linha melódica construída por intervalos de 2ªM e 2ªm. Ilustra-se no Exemplo 1 a linha melódica do 1º elemento timbrístico,

assim como na Figura 1 a análise das relações intervalares e sua distribuição simétrica.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the melodic line, labeled 'LINHA MELÓDICA', starting with a first finger marking (1) and a piano dynamic marking (p). The bottom staff is the piano accompaniment, also marked 'p'. The score consists of 10 measures. The melodic line features a series of eighth notes and quarter notes, with some accidentals (sharps and flats). The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the left hand.

Exemplo 1 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – linha melódica do 1º elemento timbrístico – c.1-10.

The image shows an interval analysis of the melodic line from 'Exemplo 1'. The notes are shown on a staff with brackets indicating intervals: 2ªm, 2ªm, 2ªM, 2ªm, 2ªm. The analysis is labeled 'SIMETRIA' and 'SALTO-INVERSÃO'.

Figura 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – análise das relações intervalares da linha melódica do 1º elemento timbrístico e sua distribuição simétrica – c. 1-10.

Nos compassos 9-10 a textura é enriquecida com o emprego de uma voz secundária que, com a linha do baixo, enfatiza a importância do intervalo de 2ªm. Observe o Exemplo 2.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. A bracket labeled "ENRIQUECIMENTO DA TEXTURA" (Texture Enrichment) spans the final measures of both staves, where a second voice ("2ª VOZ") is introduced. This second voice is marked with a "2ªm" (second minor) interval. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Exemplo 2 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – enriquecimento da textura com o emprego da 2ª voz e a ênfase ao intervalo de 2ªm – c.9-10.

A voz inferior apresenta acordes formados por 4ªs sobrepostas, contudo, a condução de cada voz do acorde, horizontal ou vertical, baseia-se também em intervalos de 2ªM e 2ªm. Veja os Exemplos 3, 4 e 5, assim como as Figuras 2 e 3.

The image shows a musical score for a piano piece, similar to Example 2. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. A bracket labeled "VOZ INFERIOR" (Lower Voice) spans the final measures of both staves, where a lower voice is introduced. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Exemplo 3 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – voz inferior: acordes formados por 4ªs sobrepostas - c.1-10.

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a first finger marking (1) and a dynamic marking of *p*. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. A bracket under the lower staff indicates the vertical interval relationships between the two staves.

Exemplo 4 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – relação intervalar das vozes na sua condução vertical - c.1-10.

A single musical staff in treble clef showing a sequence of six pairs of notes. Each pair is connected by a bracket labeled "2ªm", representing a second minor interval. The notes are: G4-Bb4, A4-Cb4, Bb4-D4, C4-Eb4, D4-Fb4, and E4-Gb4.

Figura 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – análise das relações intervalares, entre as vozes, na sua verticalidade – 2ªm - c. 1-10.

A musical score for piano, identical to Example 4, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a first finger marking (1) and a dynamic marking of *p*. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. A bracket under the lower staff indicates the horizontal interval relationships between the two staves.

Exemplo 5 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – relação intervalar das vozes na sua condução horizontal - c.1-10.

1ª VOZ      2ª VOZ      3ª VOZ      4ª VOZ

2ªm    2ªm    2ªm    2ªm    2ªm    2ªm    2ªM

Figura 3 – Aatoria do Pesquisador – Timbre N<sup>o</sup> 3 – análise das relações intervalares, entre as vozes, na sua horizontalidade – 2ªm/2ªM - c. 1-10.

Ao se estabelecer uma ordem seqüencial nas notas utilizadas neste primeiro elemento timbrístico, depara-se com a construção de uma estrutura cromática. Veja a Figura 4.

Figura 4 – Aatoria do Pesquisador – Timbre N<sup>o</sup> 3 – estrutura cromática decorrente do 1<sup>o</sup> elemento timbrístico da Seção 1 - c. 1-10.

Vale salientar que a primeira e a última nota das vozes superior e inferior deste 1<sup>o</sup> elemento timbrístico, apresentam-se em ordem inversa e criam um jogo entre os intervalos M e m, agora em terças. Observe o Exemplo 6.

3ªm

VOZ SUPERIOR

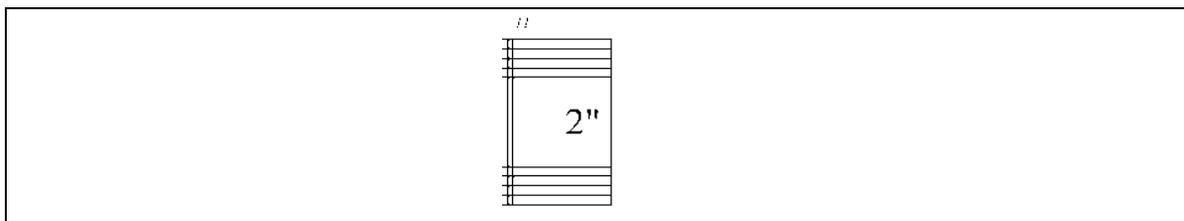
*p* INVERSÃO →

3ªM

VOZ INFERIOR

Exemplo 6 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre N<sup>o</sup> 3 – inversão entre as vozes e jogo de intervalos M e m: 3ªM e 3ªm - c.1-10.

Ausência de movimento: compasso 11  
Clima de expectativa. Note o Exemplo 7.



Exemplo 7 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – expectativa: jogo de contrastes - c.11.

2º gesto – compassos 12-18 (2º elemento timbrístico)

Nota-se que a voz superior apresenta intervalos de 2ª e a voz inferior movimenta-se em intervalos de 4ª. Somando os elementos das duas vozes, na sua horizontalidade, teremos a construção clara de quatro vozes independentes onde, tanto as vozes externas como as internas, caminham através do cromatismo e em movimento contrário. Observe o Exemplo 8 e a Figura 5.

A musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *p*. The score is annotated with '12' at the beginning of the first measure. The top staff is labeled 'VOZ SUPERIOR (2's)' and the bottom staff is labeled 'VOZ INFERIOR (4's)'. Below the staves, there are annotations: 'Lea.' with a downward arrow, and two asterisks. At the bottom, the text 'HORIZONTALIDADE - QUATRO VOZES INDEPENDENTES' is written.

Exemplo 8 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – voz superior + voz inferior: quatro vozes independentes – cromatismo e movimento contrário - c.12-18.

The diagram shows two staves of music. The top staff is labeled 'VOZES EXTERNAS' and the bottom 'VOZES INTERNAS'. Arrows indicate 'MOV. CONTRÁRIO' (contrary motion) between the staves and 'CROMATISMO' (chromaticism) within each staff.

Figura 5 – A autoria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – apresentação das quatro vozes independentes: cromatismo e movimento contrário - c. 12-18.

Neste 2º elemento timbrístico, a tessitura é bem definida ao notarmos que a nota mais grave, que dá início a este gesto (c. 12), é a mesma que o conclui em registro mais agudo (c.16-18), trabalhando em uma extensão de três oitavas. Observe o Exemplo 9.

The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A bracket above the right hand indicates an 8va (three-octave) extension. Dynamics include *p* and *pp*. The left hand has 'Led.' and asterisks.

Exemplo 9 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – 2º elemento timbrístico: tessitura - c.12-18.

Colocando-se uma ordem seqüencial nas notas utilizadas neste 2º elemento timbrístico, deparamos com a construção de uma nova estrutura cromática, dividida em dois fragmentos. Note a Figura 6.

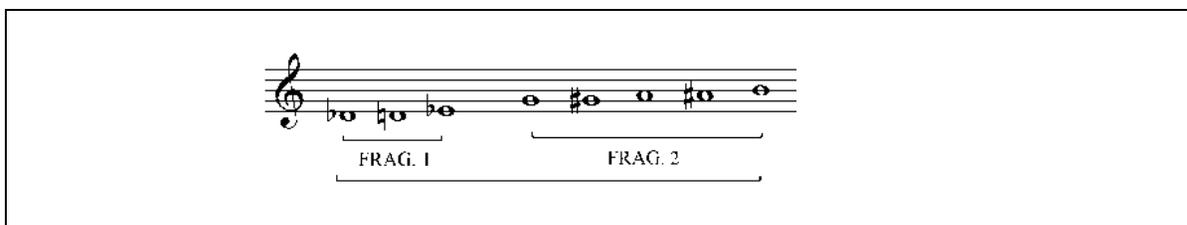
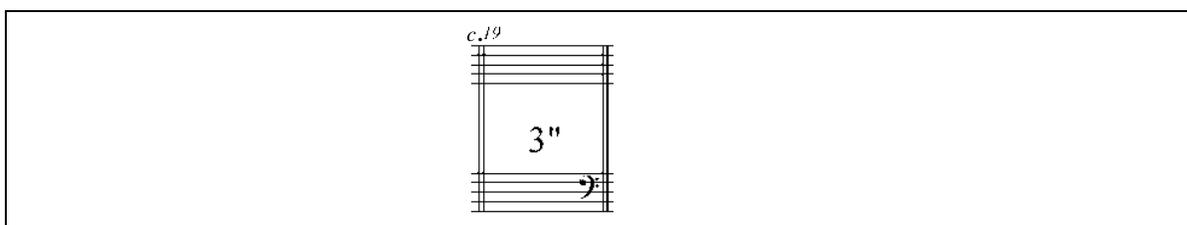


Figura 6 – Aúria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – estrutura cromática decorrente do 2º elemento timbrístico da Seção 1 - c. 12-18.

Ausência de movimento: compasso 19

Clima de expectativa. Note o Exemplo 10.



Exemplo 10 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – expectativa: jogo de contrastes - c.19.

Seção 1 – Considerações:

- Apresenta estabilidade na construção rítmica, com a ♩ =60 e a ♩ como figura rítmica motriz.
- Não há contraste de dinâmica: *p* e *pp*.
- O 1º elemento timbrístico tem caráter melódico e, por este motivo, será rerepresentado no decorrer da peça, conforme continuidade da análise descrita. O 2º elemento timbrístico tem caráter harmônico,

cuja textura é apresentada com base nos intervalos de 2<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>, dando unidade ao material composicional da Seção 1.

### Seção 2 (compassos 20-39)

A Seção 2 apresenta elementos de contraste em relação à Seção 1. Isto pode ser identificado através das estruturas musicais relacionadas ao jogo de contrastes, ritmo, dinâmica, tessitura e textura.

- Jogo de contrastes: não há jogo de contrastes com a presença e ausência do movimento sonoro (gesto e pausa). O movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 39, dando início à Inserção 1. Observe o exemplo 11.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 20 to 39. The score is presented in three systems. The first system (measures 20-25) begins with a dynamic marking of *mf* and includes the instruction "CRESC. E ACCELERANDO". The second system (measures 26-31) continues the piece with various dynamic markings and articulation symbols. The third system (measures 32-39) starts with a dynamic marking of *ff* and ends with a fermata and the instruction "7''". An arrow labeled "Interrupção" points to the end of the piece at measure 39. A bracket under the first system is labeled "Ausência do jogo de contrastes: movimento sonoro contínuo".

Exemplo 11 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – ausência do jogo de contrastes: movimento sonoro contínuo - c.20-39.

- Ritmo: ganho de movimento e tensão rítmica. O novo movimento rítmico é impulsionado com a substituição da figura rítmica motriz, agora representada pela , assim como o ganho de tensão rítmica é confirmado com a indicação “*acelerando*”, entre os compassos 22-23. Note o Exemplo 12.



The image displays a musical score for piano and treble clef. At the top, a quarter note with a flag is labeled "= GANHO DE MOVIMENTO RÍTMICO". The score is divided into three systems. The first system (measures 20-23) shows a piano part with a *mf* dynamic and a treble part with a *mf* dynamic. Annotations include "CRESC. E ACELERANDO" and "GANHO DE TENSÃO RÍTMICA" with an arrow pointing to the right. The second system (measures 24-27) continues the piano and treble parts. The third system (measures 28-31) shows a piano part with a *ff* dynamic and a treble part with a *ff* dynamic. A 7-measure rest is indicated in the treble part. The score concludes with a *fff* dynamic marking.

Exemplo 12 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 –ganho de movimento e tensão rítmica - c.20-39.

- Dinâmica: ganho de tensão sonora. A dinâmica caminha entre *mf*, a indicação “*cresc*” no compasso 21, *f*, *ff*, *fff* e um diminuindo (  $\triangleright$  ) a partir do compasso 35. Observe o Exemplo 13 e o Gráfico 1.

Exemplo 13 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – dinâmica: ganho de tensão - c.20-39.

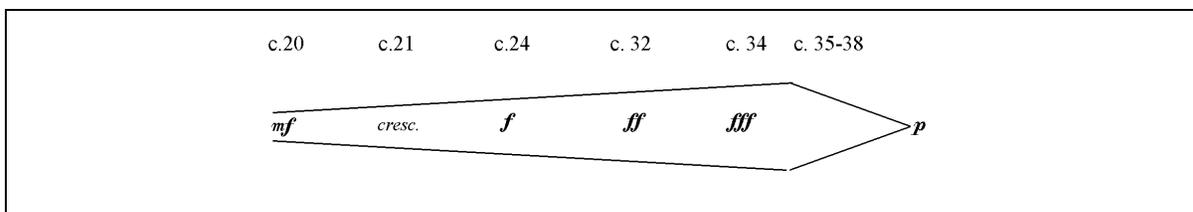


Gráfico 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – dinâmica: ganho de tensão – c. 20-39.

- Tessitura: o compositor utiliza todas as regiões do instrumento, ou seja, central, aguda e grave, enriquecendo a tessitura e consequentemente apresentando diferentes recursos timbrísticos. Observe a Figura 7.

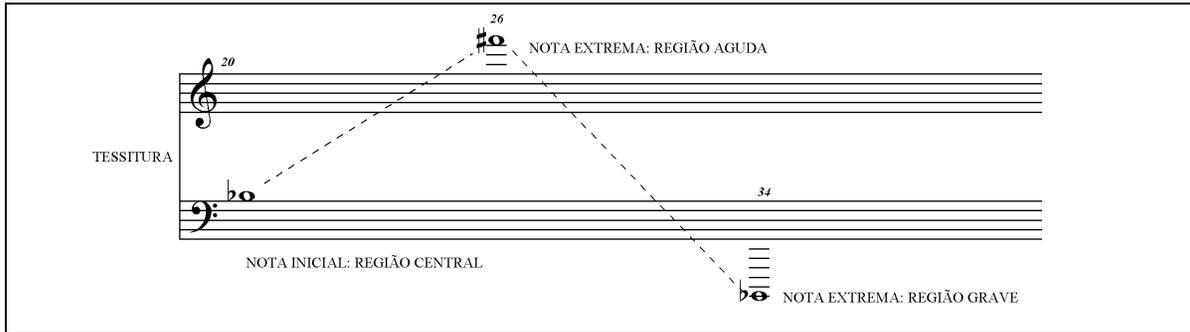
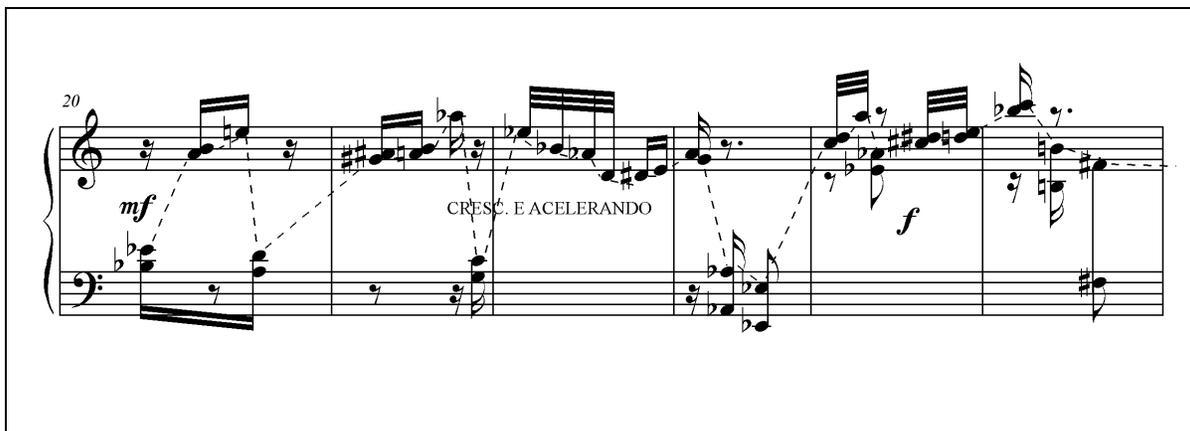


Figura 7 – Autoria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – tessitura: diferentes recursos timbrísticos - c. 20-39.

- Textura: visualizando a Seção 2, observa-se a ocorrência de duas vozes. Contudo, através da construção rítmica onde uma voz complementa a outra, chega-se à conclusão de uma única linha melódica sem acompanhamento, ou seja, uma textura monofônica. Note o Exemplo 14.



The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins at measure 26 and concludes at measure 31. It features a monophonic texture with various dynamics, including *ff* and *fff*, and includes a 7-measure rest in the final measure. The second system starts at measure 32 and ends at measure 38. It also features a monophonic texture with dynamics such as *ff* and *fff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 14 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – linha condutora da textura monofônica c.20-39.

Dentro dessa textura monofônica, há uma pontuação clara que está estruturada em intervalos de 8<sup>as</sup>, permitindo subdividir esta seção em cinco pequenos fragmentos musicais, que podem ser descritos da seguinte forma:

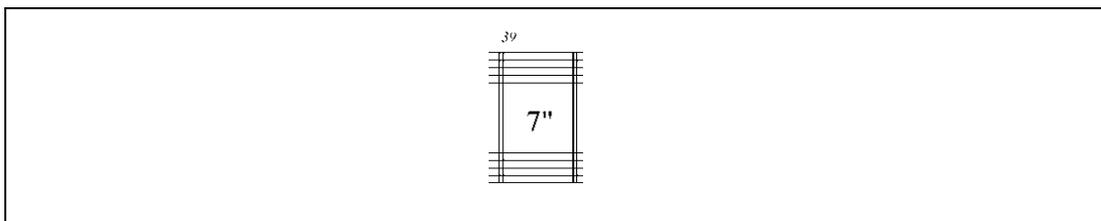
- 1º fragmento: compassos 20-23
- 2º fragmento: compassos 24-25
- 3º fragmento: compassos 26-28
- 4º fragmento: compassos 28-31
- 5º fragmento: compassos 32-38

Observe o Exemplo 15.



Ausência de movimento – compasso 39

Clima de expectativa: preparação para a Inserção 1. Note o Exemplo 16.



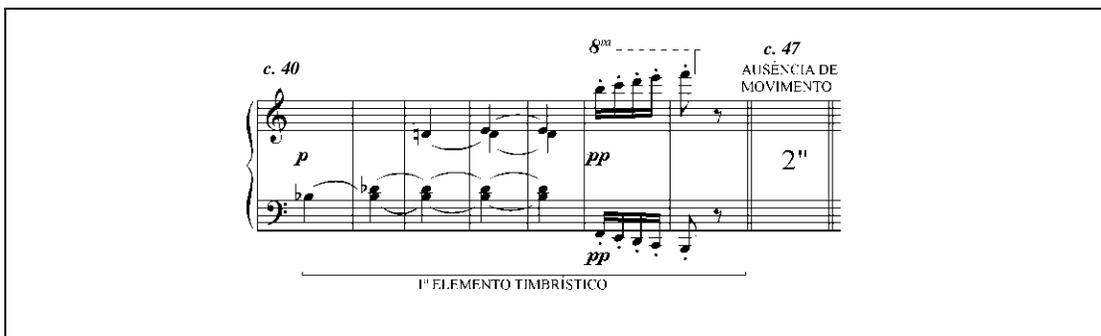
Exemplo 16 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – expectativa: preparação para a Inserção 1 - c.39.

### Inserção 1 (compassos 40-63)

Dentro da idéia do jogo de contrastes (gesto e pausa), a Inserção 1 pode ser dividida da seguinte forma:

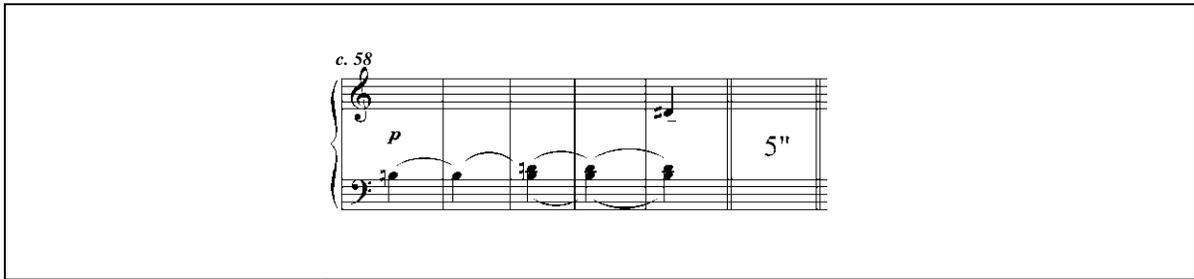
- I  
N  
S  
E  
R  
Ç  
Ã  
O  
1
- Compassos 40-46: gesto – 1º elemento timbrístico da Inserção 1;
  - Compasso 47: 2" – ausência de movimento;
  - Compassos 48-56: gesto – 2º elemento timbrístico da Inserção 1;
  - Compasso 57: 1" – ausência de movimento;
  - Compassos 58-62: gesto – 3º elemento timbrístico da Inserção 1;
  - Compasso 63: 5" – ausência de movimento.

Observe o Exemplo 17.

Musical notation for Example 17, showing the first timbristic element of Insertion 1. The notation is in treble and bass clefs. It starts at measure 40 (c. 40) with a piano (p) dynamic. The first element (Iº ELEMENTO TIMBRÍSTICO) spans measures 40-46. Measure 47 (c. 47) is marked 'AUSÊNCIA DE MOVIMENTO' and contains a 2-second rest. The notation continues with a piano-piano (pp) dynamic and a 6th measure rest (6º) starting at measure 48. Measure 57 is marked 'AUSÊNCIA DE MOVIMENTO' and contains a 1-second rest. The notation continues with a piano-piano (pp) dynamic and a 5th measure rest (5º) starting at measure 58. Measure 63 is marked 'AUSÊNCIA DE MOVIMENTO' and contains a 5-second rest.

Exemplo 17 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Inserção: apresentação dos três elementos timbrísticos de acordo com o jogo de contrastes – c. 40-63.

Observando os três elementos timbrísticos decorrentes da Inserção 1, constata-se que há perda de movimento rítmico, sendo que a figura rítmica motriz dos três elementos é representada pela  $\downarrow$ , assim como, tal perda pode ser reforçada com a indicação “poco rall” que ocorre no compasso 55, final do 2º elemento timbrístico. Veja o Exemplo 18.



Exemplo 18 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – perda de movimento rítmico; j = figura rítmica motriz e a indicação “*poco rall*” no compasso 55 – c. 40-63.

Os três elementos timbrísticos da Inserção 1 apresentam uma nova forma de textura. A textura é formada pelo acréscimo de alturas. Observe a Figura 9.

ELEMENTOS TIMBRÍSTICOS		ACRÉSCIMO DE ALTURAS
<p style="text-align: center;">↓</p> <p>1 →</p>	→	
<p style="text-align: center;">↓</p> <p>2 →</p>	→	
<p style="text-align: center;">↓</p> <p>3 →</p>	→	

Figura 9 – Autoria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – textura: acréscimo de alturas - c. 40-63

Há, em relação à dinâmica, uma unidade entre os três elementos timbrísticos: dinâmica em *p*. Contudo, três pequenas alterações de dinâmica podem ser notadas:

- 1ª alteração: compassos 45-46 – dinâmica *pp*. Finalização do 1º elemento timbrístico, com mudança de tessitura (registros extremos) e paralelismo em movimento contrário no pentacorde *si-fá*.
- 2ª alteração: compasso 52 – dinâmica *mf*. Isto ocorre na nota *sib*. Observa-se que a nota *si*, bemol ou natural, deu origem aos três elementos timbrísticos.
- 3ª alteração: compassos 55-56 – dinâmica *pp*. Finalização do 2º elemento timbrístico, com mudança de tessitura (registros extremos) e paralelismo em movimento contrário no pentacorde *si-fá*, agora, com algumas alterações.

Observe o Exemplo 19.

Exemplo 19 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nr.3 – dinâmica: pequenas alterações c.45-46/52/55-56.

Colocando uma ordem seqüencial em todas as notas utilizadas na Inserção 1, ou seja, na soma dos três elementos timbrísticos, deparamos com uma estrutura cromática. Note a Figura 10.

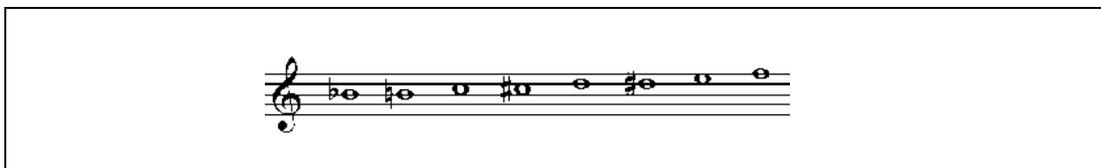


Figura 10 – A autoria do Pesquisador – Timbre Nº 3 – estrutura cromática decorrente da Inserção 1 – c. 40-63.

### Seção 3 (compassos 64-84)

Nesta seção não há o jogo de contrastes. O movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 84, dando início à Inserção 2.

O movimento rítmico apresenta a  como figura rítmica motriz, assim como, a dinâmica em “p”, restabelece o trabalho sonoro inicial do Timbre Nº 3.

Através dos itens descritos acima, conclui-se que a Seção 3 é uma recapitulação dos elementos musicais da Seção 1. Para ratificar este raciocínio observa-se que o 1º elemento timbrístico de caráter melódico apresentado na Seção 1 é reapresentado na Seção 3 da seguinte forma:

- Compassos 64-71: reapresentação da linha melódica do 1º elemento timbrístico da Seção 1, desta vez na voz inferior;
- Compassos 71-73: fragmento final da linha melódica do 1º elemento timbrístico da Seção 1, na voz superior;
- Compassos 73-77: duas seqüências do fragmento final da linha melódica do 1º elemento timbrístico da Seção 1, na voz inferior.

Veja o Exemplo 20.

LINHA MELÓDICA DO 1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 1

SEÇÃO 1 →

SEÇÃO 3 →

ELEMENTO TIMBRÍSTICO - VOZ INFERIOR

Exemplo 20 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Seção 3: recapitulação de elementos musicais da Seção 1 – c. 1-10 (Seção 1); c. 64-83 (Seção 3).

Ausência de Movimento – compasso 84

Clima de expectativa. Note o Exemplo 21.

Exemplo 21 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – expectativa: início da Inserção 2 – c.84.

## Inserção 2 (compassos 85-98)

A Inserção 2 apresenta uma retrospectiva das estruturas musicais decorrentes da Inserção 1:

- A estrutura rítmica, assim como na Inserção 1, apresenta perda de movimento rítmico, tendo na  $\text{f}$  a figura rítmica motriz;
- O plano sonoro em relação à dinâmica, assim como na Inserção 1, está entre  $p$  e  $pp$ ;
- Na Inserção 2 não há o jogo de contrastes (gesto e pausa) como na Inserção 1. O movimento sonoro é contínuo, interrompido apenas no compasso 98, dando início à Coda. Entretanto, reapresenta, por duas vezes consecutivas, o novo plano de textura formado pelo acréscimo de alturas, descrito na Inserção 1.
- Os intervalos de  $4^{\text{a}}$ ,  $2^{\text{aM}}$  e  $2^{\text{am}}$ , que estruturam a construção do Timbre N<sup>o</sup> 3, são enfatizados através dos acordes de  $4^{\text{as}}$  sobrepostas e da linha do baixo ( $\text{f}\sharp\text{-sol}$ ).

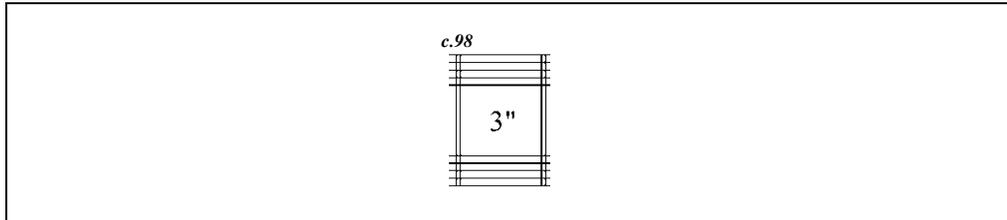
Observe o Exemplo 22.

The musical score for Example 22 is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 85, marked 'LOCCO'. A rhythmic motif is identified as 'FIGURA RÍTMICA MOTRIZ'. The upper staff contains chords of four overlapping notes, labeled 'CORDIS DE 4s SOBREPOSTAS (4s, 2M)'. The lower staff features a melodic line with intervals of a fourth, a major second, and a minor second. A bracket under the lower staff indicates 'TEXTURA COM ACRÉSCIMO DE ALTURAS'. A '2am' interval is also marked below the lower staff. Dynamics range from piano (p) to piano-piano (pp).

Exemplo 22 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre N<sup>o</sup> 3 – Inserção 2: retrospectiva dos elementos musicais da Inserção 1 – c. 85-97.

Ausência de Movimento – compasso 98.

Clima de expectativa. Note o Exemplo 23.



Exemplo 23 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre N° 3 – clima de expectativa: início da Coda – c. 98.

### Coda (compassos 99-112)

A Coda é estruturada com um vasto repertório composicional relacionado à dinâmica, ritmo, jogo de contrastes, tessitura e relações intervalares, resultando na elaboração de um grande efeito timbrístico.

- Dinâmica: ganho de tensão sonora caminhando do compasso 99 ao 108 entre os extremos. Note o Gráfico 2.

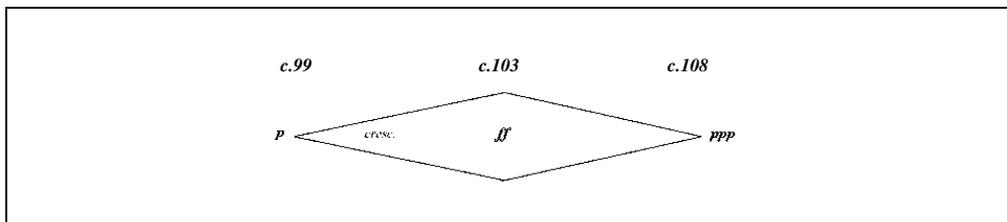


Gráfico 2 – A autoria do Pesquisador – Timbre N° 3 – Coda: dinâmica – ganho de tensão – c. 99-108.

Ainda relacionando à dinâmica, o ganho de tensão é ratificado com o súbito *ff* e *fff* que ocorre nos compassos 110 e 112. Observe o Exemplo 24.

Exemplo 24 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: dinâmica – ganho de tensão – c. 99-112.

- Ritmo: ganho de movimentação rítmica através dos trinados em movimento paralelo do compasso 99 ao 108, assim como a presença das fusas e semicolcheias nos compassos 110 e 112. Note o Exemplo 25.

Exemplo 25 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: ritmo – ganho de tensão (trinado, fusas e semicolcheias) c. 99-112.

- Jogo de contrastes: retorno ao jogo de contrastes (gesto e pausa), possibilitando a divisão da Coda da seguinte forma:

- 1º gesto: compassos 99-108 – trinados.
- Ausência de movimento: compasso 109 – 1”.
- 2º gesto: compasso 110 – fusas em movimento paralelo na tessitura central.
- Ausência de movimento: compasso 111 – 2”.
- 3º gesto: compasso 112 – semicolcheias em movimento paralelo em tessituras extremas.

Observe o Exemplo 26.

The musical score for Example 26 is presented in a grand staff with two systems. The first system (measures 99-108) is labeled '1º GESTO' and features a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic, followed by a decrescendo to pianissimo (pp) and then pianississimo (ppp). The notes are beamed together in a triplet-like pattern. The second system (measures 109-111) is labeled '2º GESTO' and consists of a single measure (109) with a fermata, marked 'AUSÊNCIA DE MOVIMENTO' with an upward arrow. The third system (measures 112-113) is labeled '3º GESTO' and features a fortissimo (fff) dynamic with accents. The notes are beamed together, with the upper part marked 'DUAS OITAVAS ACIMA' and the lower part marked '8º ABAIXO'. The second measure of this system (111) is also marked 'AUSÊNCIA DE MOVIMENTO' with a downward arrow.

Exemplo 26 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: jogo de contrastes - c. 99-112.

- Tessitura: grande recurso timbrístico, finalizando a obra com tessituras contrastantes. Note o Exemplo 27.

The image shows a musical score for Example 27, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 110, is marked with a forte dynamic (*ff*) and is labeled 'TESSITURA CENTRAL' with an arrow pointing left. The second section, starting at measure 112, is marked with a fortissimo dynamic (*fff*) and is labeled 'TESSITURAS EXTREMAS' with an arrow pointing right. Above the second section, a bracket indicates 'DUAS OITAVAS ACIMA' (two octaves higher), and below it, another bracket indicates '8ª ABAIXO' (8th lower). A '2"' marking is placed between the two sections.

Exemplo 27 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: tessitura – efeitos timbrísticos - c. 110-112.

- Relações intervalares: apresentação dos intervalos que estruturam a construção da obra: 2<sup>a</sup>m, 2<sup>a</sup>M, 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>. Observe a descrição abaixo:
  - 1- Compasso 99: Trinado – intervalo de 2<sup>a</sup>m. Note o Exemplo 28.

The image shows a musical score for Example 28, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is marked with a forte dynamic (*f*). The melody in the treble clef consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of a sequence of notes: E3, F3, G3, A3, G3, F3, E3. An arrow labeled '2<sup>a</sup>m' points to the interval between G4 and A4 in the treble staff.

Exemplo 28 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: relações intervalares que estruturam a obra – 2<sup>a</sup>m- c.99.

- 2- Compasso 110: Fusas em movimento paralelo, com duas possíveis leituras:
  - 2A – na horizontalidade: 2<sup>a</sup>M;
  - 2B – na verticalidade: 2<sup>a</sup>m. Veja o Exemplo 29.

HORIZONTALIDADE: 2ªM

VERTICALIDADE: 2ªm

Exemplo 29 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: relações intervalares que estruturam a obra – 2ªM e 2ªm – c. 110.

3- Compasso 112: Semicolcheias em movimento paralelo, com duas possíveis leituras:

3A – na horizontalidade: 2ªm e 4ª;

3B – na verticalidade: 2ªm e 8ª. Note o Exemplo 30.

HORIZONTALIDADE – 2ªm e 4ª

↓

VERTICALIDADE – 2ªm e 8ª

↓

Exemplo 30 – VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre Nº 3 – Coda: relações intervalares que estruturam a obra – 2ªm, 4ª e 8ª – c. 112.



### **2.2.7 - TIMBRE Nº 4**

Villani-Côrtes concluiu a elaboração do Timbre nº 4 em 22 de Outubro de 1976 e realizou um processo de revisão (site acessado em 2010)<sup>91</sup> da obra entre 22 e 30 de Outubro de 2007. Cabe salientar que é de extrema valia o processo de revisão da obra, demonstrando a importância e o cuidado do compositor na releitura de seu produto artístico. Contudo, entre o resultado original (site acessado em 2010)<sup>92</sup> e sua revisão, passaram-se trinta e um anos. Por esse motivo, a análise apresentada terá como base a partitura original, com o objetivo de imprimir e descrever o raciocínio primitivo que deu origem ao Timbre nº 4, mantendo, dessa forma, a idéia do processo criativo inicial dos quatro timbres.

A organização do Timbre nº 4, na sua estrutura formal, obedece ao seguinte critério:

#### Seção 1 – compassos 1-29

- Três elementos timbrísticos;
- Mudança da estrutura rítmica em cada elemento;
- Jogo de contrastes: movimento (gesto) e ausência de movimento (pausa).

#### Seção 2 – compassos 30-44

- Três elementos timbrísticos;
- Mudança brusca de dinâmica em cada elemento;
- Jogo de contrastes: movimento (gesto) e ausência de movimento (pausa).

#### Seção 3 – compassos 45-54

- Três elementos timbrísticos;
- Mudança brusca de dinâmica em cada elemento;

---

<sup>91</sup> Site: <http://www.dicio.com.br> Ato ou efeito de rever ou revisar; nova leitura; novo exame. Acessado em 01/11/2010.

<sup>92</sup> Site: <http://www.dicio.com.br> Relativo à origem; primitivo, que parece produzir-se pela primeira vez, não copiado, não imitativo. Acessado em 01/11/2010.

- Jogo de contrastes: movimento (gesto) e ausência de movimento (pausa).

Inserção – compassos 55-72

- Não há o jogo de contrastes, o movimento sonoro é contínuo;
- A pausa, em movimento paralelo, apresenta mudança na estrutura rítmica e no efeito timbrístico em relação à dinâmica.

Seção 4 – compassos 73-104

- Três elementos timbrísticos;
- Dinâmica gradativa do *f* ao *pp* na passagem de cada elemento;
- Jogo de contrastes: movimento (gesto) e ausência de movimento (pausa).

Coda – compassos 105-113

- Síntese dos principais elementos musicais utilizados na elaboração da obra.

Com base na descrição acima, chega-se, quanto à estrutura formal, na construção do Quadro 1.

## ESTRUTURA FORMAL

Divisão da peça em seções:

SEÇÃO 1	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c. 1-9	-dois produtos: melódico ( <i>pp</i> ) e harmônico ( <i>mf</i> ). - ♩ = figura rítmica motriz. -estrutura cromática.
	Ausência de Movimento	c. 10	2"
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c. 11-14	-mudança de andamento: ♩ = figura rítmica motriz. -notas derivadas do produto de caráter melódico do 1º elemento timbrístico.
	Ausência de Movimento	c. 15	3"

	3º gesto (3º elemento timbrístico)	c. 16-28	-retorno ao andamento inicial. - ♯ = figura rítmica motriz. -notas derivadas do 1º elemento timbrístico. -estrutura cromática.
	Ausência de Movimento	c. 29	5"
S E C Ç Ã O 2	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c. 30-31	-derivação do 1º elemento timbrístico da Seção 2. -relações intervalares: 2ªM e 2ªm.
	Ausência de Movimento	c. 32	1"
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c. 33-37	-derivação do 2º elemento timbrístico da Seção 2. -relações intervalares idênticas: 2ªM e 2ªm.
	Ausência de Movimento	c. 38	7
	3º gesto (3º elemento timbrístico)	c. 38-43	-mudança timbrística. -unidade da relação intervalar: 2ªM e 2ªm.
	Ausência de Movimento	c. 44	4"
S E C Ç Ã O 3	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c. 45-48	-derivado do 1º elemento timbrístico da Seção 2
	Ausência de Movimento	c. 49	3"
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c.50	-manutenção das relações intervalares: 2ªM
	Ausência de Movimento	c. 51	2"
	3º gesto (3º elemento timbrístico)	c. 52-53	-derivado do 2º elemento timbrístico da Seção 3
	Ausência de Movimento	c.54	6"
I N S E R Ç Ã O	Clima 1 e Clima 2	c. 55-71	-geração de dois climas distintos, através dos seguintes elementos musicais: andamento, construção rítmica, dinâmica, estrutura harmônica, tessitura e textura.
	Ausência de Movimento	c. 72	5"

S E Ç Ã O 4	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c. 73-80	-utilização da mesma tessitura do 1º elemento timbrístico da Seção 1, porém, com inversão.
	Ausência de Movimento	c. 81	3"
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c.82-93	-andamento lento; -tessitura grave; -intervalo de 2ªM; -intervalo de origem: <i>lá – mib.</i>
	Ausência de Movimento	c. 94	2"
	3º gesto (3º elemento timbrístico)	c. 95-103	-dissolução da tensão através da dinâmica e tessitura. -caminho para a nota de origem do timbre nr.4: <i>lá.</i>
	Ausência de Movimento	c. 104	7"
C O D A	Coda: síntese	c.105-113	-síntese dos principais elementos musicais utilizados na elaboração da obra.

Quadro 1: Autoria do Pesquisador – Timbre nr.4 – Estrutura Formal.

### Seção 1 (compassos 1- 29)

1º gesto – compassos 1-9 (1º elemento timbrístico)

Nota-se a ressonância de dois produtos musicais de características distintas:

- Compassos 1-4 – primeiro produto: apresenta característica melódica em dinâmica *pp*.
- Compassos 5-9 – segundo produto: apresenta característica harmônica em dinâmica *mf*.

Observe o Exemplo 1.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'PRODUTO MELÓDICO' and the bottom staff is labeled 'PRODUTO HARMÔNICO'. Both staves start with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and transition to *mf* (mezzo-forte) in the second half. The melody in the top staff consists of a series of notes with a slur over them, and the harmony in the bottom staff consists of chords with a slur over them. The key signature has one sharp (F#).

Exemplo 1 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – produto melódico e harmônico do 1º elemento timbrístico da Seção 1 – c. 1-9.

O andamento deste primeiro elemento timbrístico é *lento*, conforme descrição do compositor: “LENTO MM  $\downarrow = 54$ , +ou -,” unificando os dois produtos através da estrutura rítmica, tendo na semínima a figura rítmica motriz. Note o Exemplo 2.

The image shows the same musical score as Example 1, but with an arrow pointing to the first note of the melody in the top staff, labeled 'FIGURA RÍTMICA MOTRIZ'. The dynamic markings *pp* and *mf* are also present. The key signature has one sharp (F#).

Exemplo 2 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – estrutura rítmica: semínima como figura rítmica motriz – c. 1-9.

Não há o predomínio de uma relação intervalar, contudo, ao se estabelecer uma ordem seqüencial das notas utilizadas neste primeiro elemento timbrístico,

depara-se com a construção de uma estrutura cromática dividida em duas partes. Veja a Figura 1.

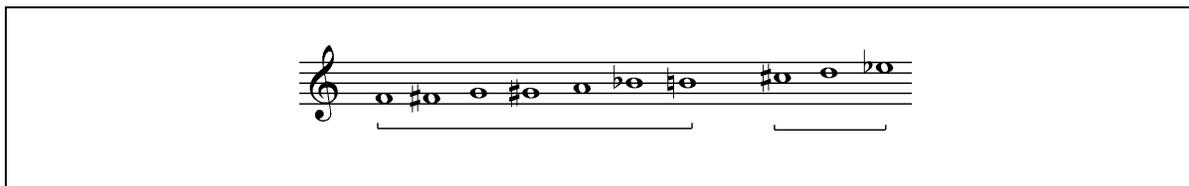
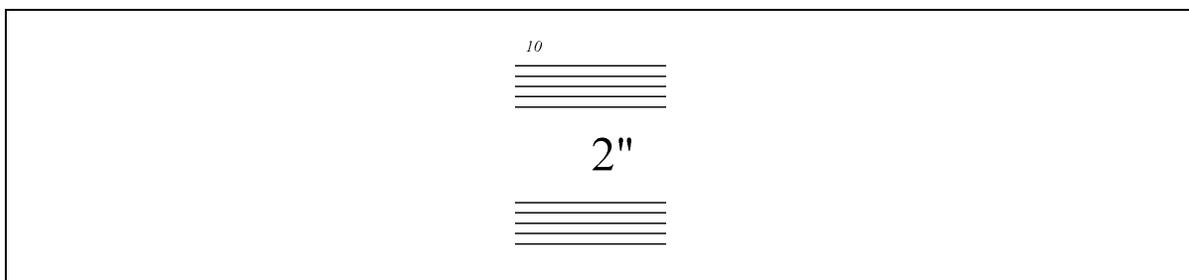


Figura 1 – Aúria do Pesquisador – Timbre nº 4 - estrutura cromática decorrente do 1º elemento timbrístico – c. 1-9.

Ausência de Movimento – compasso 10  
Clima de expectativa. Note o Exemplo 3.



Exemplo 3 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.10.

2º gesto – compassos 11-14 (2º elemento timbrístico)

Neste segundo elemento timbrístico há mudança brusca de andamento, conforme descrição do próprio compositor. Dessa forma, a figura rítmica motriz é representada pela semicolcheia. Note o Exemplo 4.

INDICAÇÃO DO COMPOSITOR  
 MAIS RÁPIDO MM ♩ = 72

FIGURA RÍTMICA MOTRIZ

Exemplo 4 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – estrutura rítmica: semicolcheia como figura rítmica motriz – c.11-14.

Observa-se que o jogo de notas deste segundo elemento timbrístico é derivado do primeiro produto de caráter melódico do 1º elemento timbrístico, com ausência do *sib* e *sol#*. Há alteração de dinâmica, agora entre *f* e *ff* e mudança de tessitura (extremos). Veja o Exemplo 5.

PRODUTO DE CARÁTER MELÓDICO DO 1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO

2º ELEMENTO TIMBRÍSTICO  
 MAIS RÁPIDO MM = 72

Notas: lá-mib-fá-sib-ré-fá#-sol#-dó#

lá-mib-fá-ré-solb-dó#

enarmonia

Exemplo 5 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – 2º elemento timbrístico: notas derivadas do produto de caráter melódico do 1º elemento timbrístico – c. 1-4; c. 11-14.



Não há o predomínio de uma relação intervalar, contudo, o jogo de notas deste 3º elemento timbrístico em dinâmica *p* é derivado, integralmente, do 1º elemento timbrístico, dando unidade à Seção 1. Colocando uma ordem seqüencial das notas utilizadas neste 3º elemento timbrístico, depara-se com a construção de uma estrutura cromática similar ao 1º elemento timbrístico, porém, mais completa e sem interrupção. Observe a Figura 2.

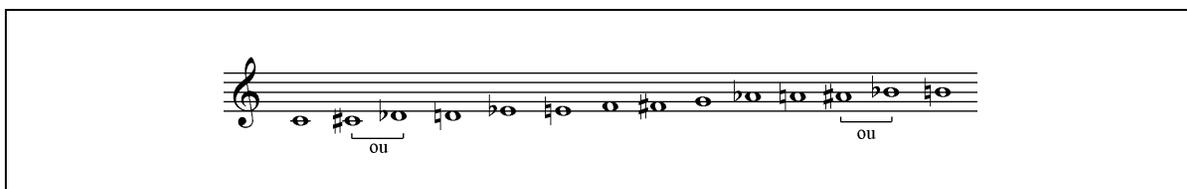
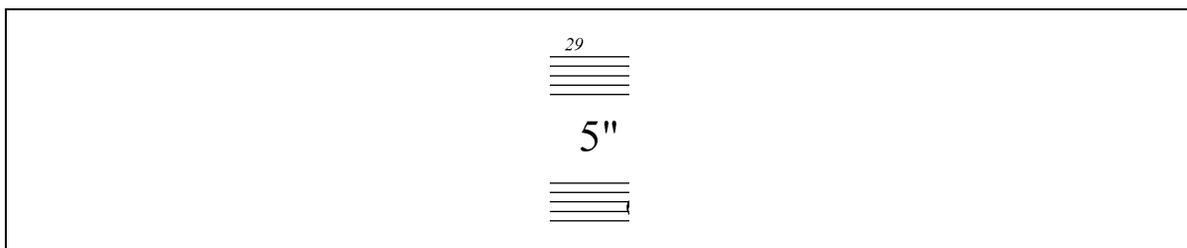


Figura 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 - estrutura cromática decorrente do 3º elemento timbrístico – c. 16-28.

Ausência de Movimento: compasso 29

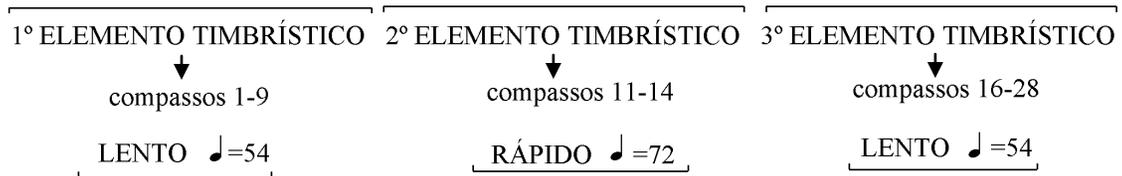
Clima de expectativa. Note o Exemplo 8.



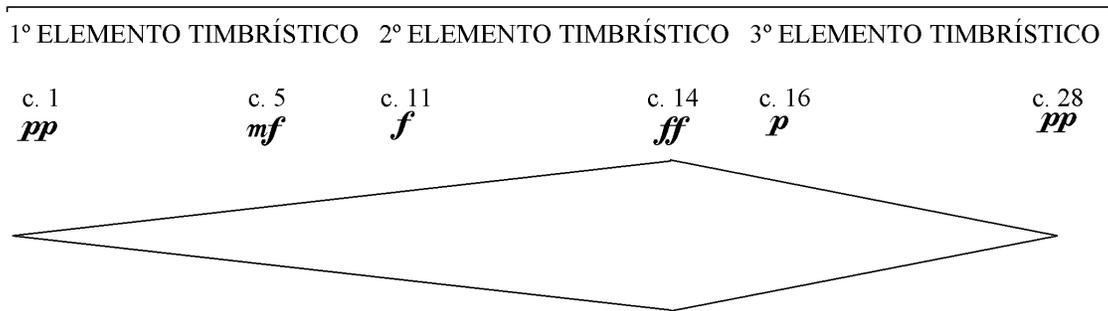
Exemplo 8 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.29.

Observando toda a Seção 1 com os seus três elementos timbrísticos, além do jogo de notas que unifica toda a seção, descrito anteriormente, temos na estrutura rítmica e na dinâmica elementos que ratificam esta unidade.

- Estrutura Rítmica



- Dinâmica



### Seção 2 (compassos 30-44)

1º gesto – compassos 30-31 (1º elemento timbrístico)

O primeiro elemento timbrístico da Seção 2 é derivado do produto de característica melódica do primeiro elemento timbrístico da Seção 1. Observe o Exemplo 9.

PRODUTO DE CARACTERÍSTICA MELÓDICA DO 1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO

1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 2

*pp*

*p*

DERIVADO

Exemplo 9 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 1º elemento timbrístico da Seção 2 – c. 1-4; c. 30-31.

Observa-se, na construção horizontal, a presença do intervalo de 2ªM nos extremos e do intervalo de 2ªm no centro, formando uma estrutura cromática. O resultado timbrístico está associado a uma tessitura aguda em dinâmica *p*. Observe o Exemplo 10 e a Figura 3.

TESSITURA AGUDA

*p*

DINÂMICA

CONSTRUÇÃO HORIZONTAL

3

Exemplo 10 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – construção horizontal: 2ªM/2ªm - c. 30-31.

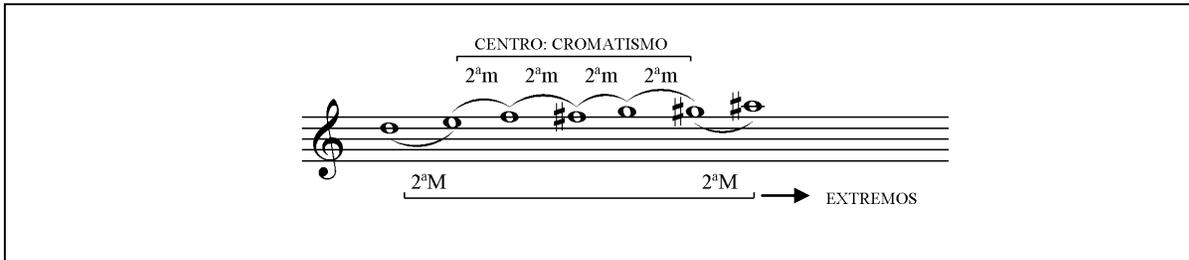
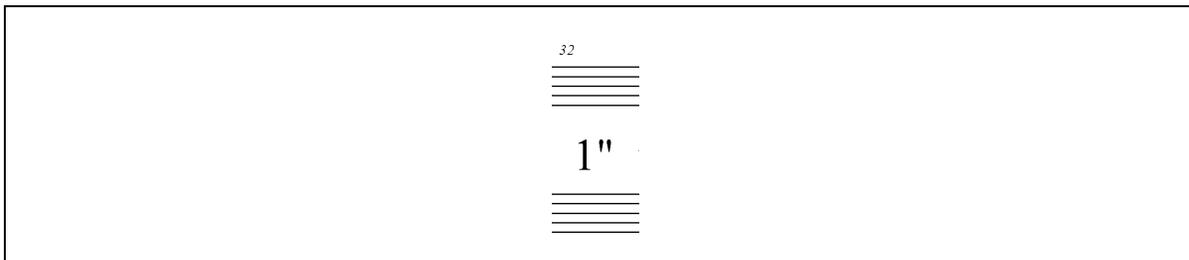


Figura 3 – A autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 – relações intervalares do 1º elemento timbrístico da Seção 2 – c. 30-31.

Ausência de Movimento- compasso 32

Clima de expectativa. Note o Exemplo 11.



Exemplo 11- VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.32.

2º gesto – compassos 33-37 (2º elemento timbrístico)

O 2º elemento timbrístico da Seção 2 é derivado do produto de característica harmônica do 1º elemento timbrístico da Seção 1. Veja o Exemplo 12.

PRODUTO DE CARACTERÍSTICA HARMÔNICA DO 1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 1

2º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO

*mf*

*ppp*

DERIVADO

Exemplo 12 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 2º elemento timbrístico da Seção 2 – c. 5-9; c. 33-37.

Contudo, as relações intervalares são idênticas ao 1º elemento timbrístico da Seção 2, porém na construção vertical. Dessa forma há unidade na Seção 2, onde ocorre uma pequena mudança timbrística com a dinâmica em *ppp*. Observe o Exemplo 13.

1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 2

2º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 2

LEITURA HORIZONTAL (MELÓDICA)

LEITURA VERTICAL (HARMÔNICA)

*p*

*ppp*

RELAÇÕES INTERVALARES IDÊNTICAS

Exemplo 13 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – relações intervalares idênticas – c. 30-31; c. 33-37.

3º gesto – compassos 38-43 (3º elemento timbrístico)

Observa-se mudança brusca do efeito timbrístico em relação à dinâmica, agora em *ff*, e à tessitura, em registro grave e em clave de fá. Contudo, a

presença do intervalo de 2ªM na linha superior e do intervalo de 2ªm na linha inferior, ratifica a unidade da relação intervalar em toda a Seção 2. Veja o Exemplo 14.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The score is labeled '3º ELEMENTO TIMBRÍSTICO' with a bracket above it. The top staff has a bracket labeled '2ªM' above it, with a downward arrow pointing to the first measure. The bottom staff has a bracket labeled '2ªm' below it. The word 'TESSITURA' is written vertically on the left side of the staves. The word 'DINÂMICA' is written vertically on the right side of the staves, with an arrow pointing to a circled 'ff' dynamic marking. The score is numbered '38' at the beginning of the first measure.

Exemplo 14 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – 3º elemento timbrístico da Seção 2: mudança timbrística e unidade da relação intervalar (2ªM e 2ªm) – c. 38-43.

Ausência de movimento – compasso 44

Clima de expectativa. Note o Exemplo 15.

The image shows a musical score for a single staff. The staff is empty except for a measure number '44' at the beginning and a dynamic marking '4'' in the center. The staff is represented by five horizontal lines.

Exemplo 15 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.44.

Seção 3 (compassos 45-54)

1º gesto – compassos 45-48 (1º elemento timbrístico)

Observa-se que o 1º elemento timbrístico da Seção 3 é derivado do 1º elemento timbrístico da Seção 2 e, por este motivo, possui característica melódica e as relações intervalares de 2ªM nos extremos e de 2ªm no centro, conforme já descrito. Veja o Exemplo 16.

Exemplo 16 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 1º elemento timbrístico da Seção 3 – c. 30-31; c. 45-48.

Ausência de movimento – compasso 49

Clima de expectativa. Note o Exemplo 17.

Exemplo 17 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.49.

2º gesto – compasso 50 (2º elemento timbrístico)

Ganha movimento rítmico com a indicação “RÁPIDO” e mantém as mesmas relações intervalares de 2ªM, dando continuidade à unidade do raciocínio composicional. Observe o Exemplo 18.

The image shows a musical score for Example 18, starting at measure 50. The score is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains two notes, each with an accent (>) and a dynamic marking of *f*. The bass staff contains two notes, each with an accent (>). Above the treble staff, the word "RÁPIDO" is circled, with an arrow pointing to the right towards the text "GANHO DE MOVIMENTO RÍTMICO". Below the treble staff, a bracket labeled "2ªM" spans the interval between the two notes. A similar bracket labeled "2ªM" is located below the bass staff, indicating the interval between its two notes.

Exemplo 18 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – 2º elemento timbrístico: 2ªM; ganho de movimento rítmico – c. 50.

Ausência de movimento – compasso 51

Clima de expectativa. Note o Exemplo 19.

The image shows a musical score for Example 19, starting at measure 51. It consists of two staves, both of which are empty. Above the top staff, the number "51" is written. Below the top staff, the number "2''" is written. Below the bottom staff, there are five horizontal lines, representing a staff with no notes.

Exemplo 19 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.51.

3º gesto – compassos 52-53 (3º elemento timbrístico)

Este 3º elemento timbrístico é derivado do elemento anteriormente descrito, mantendo as mesmas características. Note o Exemplo 20.

2º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 3

RÁPIDO

50

*f*

DERIVADO

52

3º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 3

*ff*

Exemplo 20 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 3º elemento timbrístico da Seção 3 – c. 52-53.

Ausência de movimento – compasso 54

Clima de expectativa. Note o Exemplo 21.

54

6''

Exemplo 21 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c.54.

Cabe salientar que em toda a Seção 3 a figura rítmica motriz é representada pela semicolcheia, assim como , a cada elemento timbrístico, a seção ganha tensão sonora através da dinâmica. Observe o Gráfico 1.

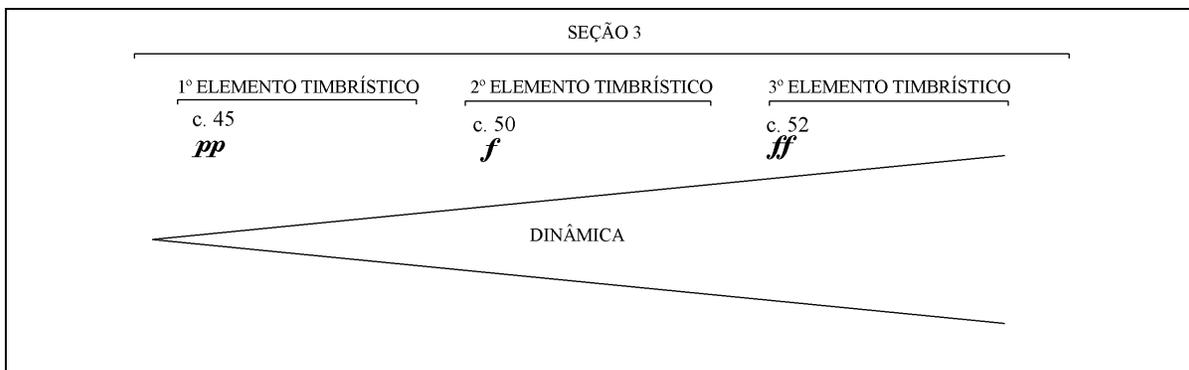


Gráfico 1 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 – proporção da dinâmica na Seção 3 – c. 45-54.

### Inserção – compassos 55-72

A Inserção apresenta movimento sonoro contínuo, interrompido apenas no compasso 72, preparando o início da Seção 4.

Nota-se que o compositor acoplou os dois andamentos rítmicos oferecidos no Timbre nº 4, gerando dois climas distintos:

- Clima 1 – compassos 55-61: andamento lento –  $\text{♩} = 50$ . Neste trecho a figura rítmica motriz é representada pela colcheia, assim como, as relações intervalares de  $2^{\text{a}}\text{M}$  e  $2^{\text{a}}\text{m}$  continuam presentes em dinâmica *p* e tessitura na região aguda. A ressonância baseada na soma das notas executadas, transformam, como produto final, a textura melódica em harmônica, utilizando o produto de caráter melódico e harmônico descritos no 1º elemento timbrístico da Seção 1.
- Clima 2 – compassos 62-71: andamento rápido –  $\text{♩} = 72$ . Neste trecho a figura rítmica motriz é representada pela semicolcheia, reutilizando o desenho rítmico oferecido no início de cada seção. A dinâmica caminha do *f* ao *fff* e tessitura na região grave, marcando o ponto culminante de tensão da obra. A textura em movimento paralelo, enriquecida pela articulação dos acentos no final do Clima 2, ratifica a elaboração desta tensão. Ao se estabelecer uma ordem seqüencial das notas utilizadas no Clima 2 da Inserção, depara-se com a construção de uma estrutura cromática dividida em duas partes. Observe o Exemplo 22 e a Figura 4.

CLIMA 1  
 ♩ = FIGURA RÍTMICA MOTRIZ  
 LENTO MM ♩=50  
 55  
 TESSITURA  
*p* DINÂMICA  
 RELAÇÕES INTERVALARES

CLIMA 2  
 ♩ = FIGURA RÍTMICA MOTRIZ  
 MM ♩=72  
 A TEMPO  
 60  
 62  
 TEXTURA  
*f*  
 PARALELISMO  
 ARTICULAÇÃO  
 TESSITURA  
 CRESC. E ACELERANDO

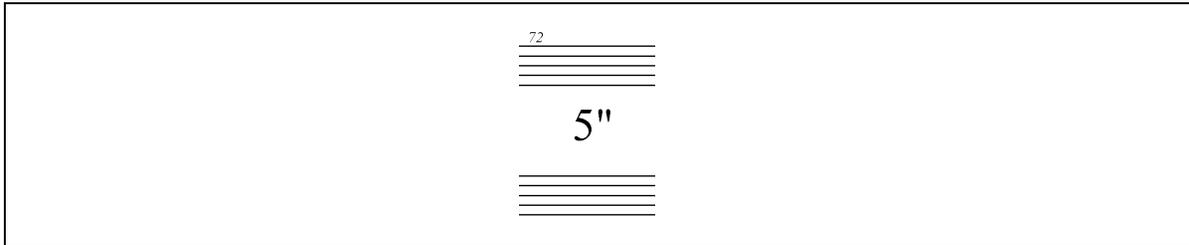
68  
 PUNTO CULMINANTE  
 DEIXAR SOAR ATÉ APAGAR O SOM

Exemplo 22 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – Inserção: Clima 1 e 2 – c.55-71.

PARTE 1  
 OU  
 PARTE 2  
 OU  
 ESTRUTURA CROMÁTICA

Figura 4 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 – estrutura cromática decorrente do Clima 2 da Inserção – c. 62-71.

Ausência de movimento – compasso 72  
Clima de expectativa. Note o Exemplo 23.



Exemplo 23 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c. 72.

#### Seção 4 (compassos 73-104)

A Seção 4, assim como todas as outras seções, apresenta três elementos timbrísticos e desta forma reforça o senso de proporção e equilíbrio do compositor.

#### 1º gesto – compassos 73-80 (1º elemento timbrístico)

Este 1º elemento timbrístico da Seção 4 é construído em um andamento rápido  $\downarrow = 72$ , tendo na semicolcheia a figura rítmica motriz. Com efeito timbrístico em tessitura aguda e dinâmica *f*, este elemento é construído com a mesma tessitura do 1º elemento timbrístico da Seção 1, porém, em ordem inversa. Observe o Exemplo 24.

1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 1

LENTO MM ♩ = 54, *pp*

1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 4

MM ♩ = 72 *f*

LOCCO LOCCO LOCCO LOCCO

Exemplo 24 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – derivação do 1º elemento timbrístico da Seção 4 – c.1-4; c. 73-80.

Ausência de movimento – compasso 81  
 Clima de expectativa. Note o Exemplo 25.

81

3'''

Exemplo 25 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c. 81.

2º gesto – compassos 82-93 (2º elemento timbrístico)

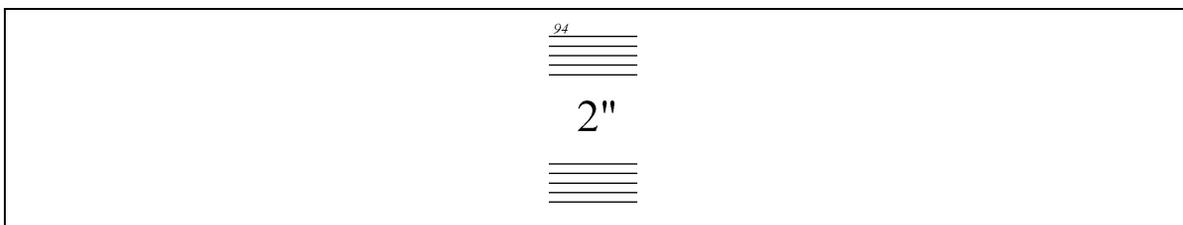
Este 2º elemento timbrístico retorna ao andamento lento com  $\text{♩} = 60$ , tendo na própria semínima a figura rítmica motriz, confirmando a característica de um andamento mais lento. Em dinâmica *p* e tessitura mais grave, o compositor reapresenta os intervalos de 2ªM, lembrando que esta foi a relação intervalar mais presente em toda a extensão da obra, assim como, apresenta, em movimento descendente, o intervalo que deu origem ao Timbre nº 4 (*lá-mib*). Observe o Exemplo 26.

The image displays two musical staves with annotations. The upper staff, titled "1º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 1", shows a melodic line starting with a *pp* dynamic and moving to *mf*. It is marked "LENTO MM ♩ = 54". An arrow points to a specific interval, labeled "INTERVALO QUE DEU ORIGEM AO TIMBRE Nº 4". The lower staff, titled "2º ELEMENTO TIMBRÍSTICO DA SEÇÃO 4", starts at measure 82 with a *p* dynamic and a tempo of "MM ♩ = 60". It features a descending line with "2ªM" intervals and a specific interval labeled "INTERVALO DE ORIGEM lá-mib". Arrows connect the interval in the lower staff to the interval in the upper staff, indicating their relationship.

Exemplo 26 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – 2º elemento timbrístico da Seção 4 – intervalo de 2ªM e intervalo de origem (*lá-mib*) - c.1-9; c. 82-93.

Ausência de movimento – compasso 94

Clima de expectativa. Note o Exemplo 27.

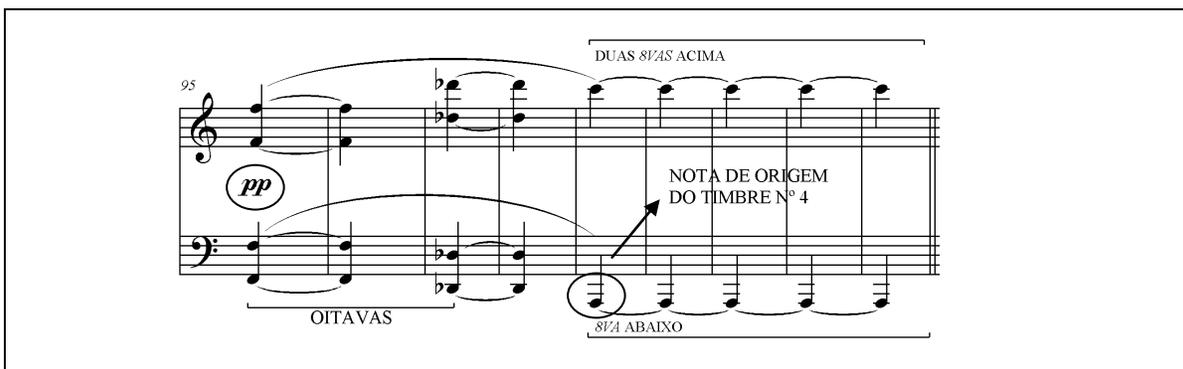


The image shows a musical staff with a measure number '94' at the top. The staff contains a single measure with a dynamic marking '2'' in the center. The staff lines are present but no notes are written, indicating a static or suspended state.

Exemplo 27 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c. 94.

3º gesto – compassos 95-103 (3º elemento timbrístico)

Neste 3º elemento timbrístico o compositor elabora, através das oitavas, em movimento paralelo, o caminho para a nota de origem do Timbre nº 4: *lá*. O efeito timbrístico de dissolução de tensão é realizado com a dinâmica *pp* e tessituras extremas (grave- agudo). Veja o Exemplo 28.

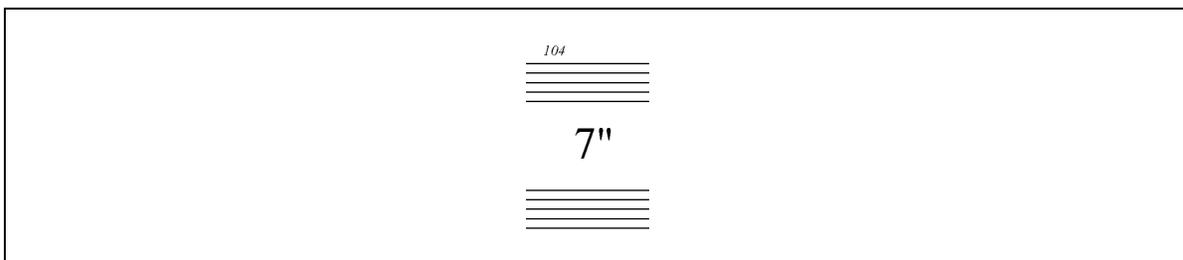


The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, starting at measure 95. The music consists of parallel motion across octaves. A dynamic marking 'pp' is in a circle on the first measure. An arrow points from the text 'NOTA DE ORIGEM DO TIMBRE Nº 4' to a circled note in the bass staff. Brackets indicate 'OITAVAS' (octaves) and 'DUAS 8ªS ACIMA' (two octaves above). A label '8 1/4 ABAIXO' is also present.

Exemplo 28 - VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – 3º elemento timbrístico da Seção 4 – dissolução da tensão e nota de origem (*lá*) – c. 95-103.

Ausência de movimento – compasso 104

Clima de expectativa. Note o Exemplo 29.



Exemplo 29 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – expectativa: jogo de contrastes – c. 104.

Ao contrário da Seção 3, onde a cada elemento timbrístico ocorre ganho de tensão sonora descrito através do Gráfico 1, preparando o caminho para a Inserção, na Seção 4, a cada elemento timbrístico, ocorre a dissolução da tensão, caminhando para a finalização da obra, ou seja, a Coda. Observe o Gráfico 2.

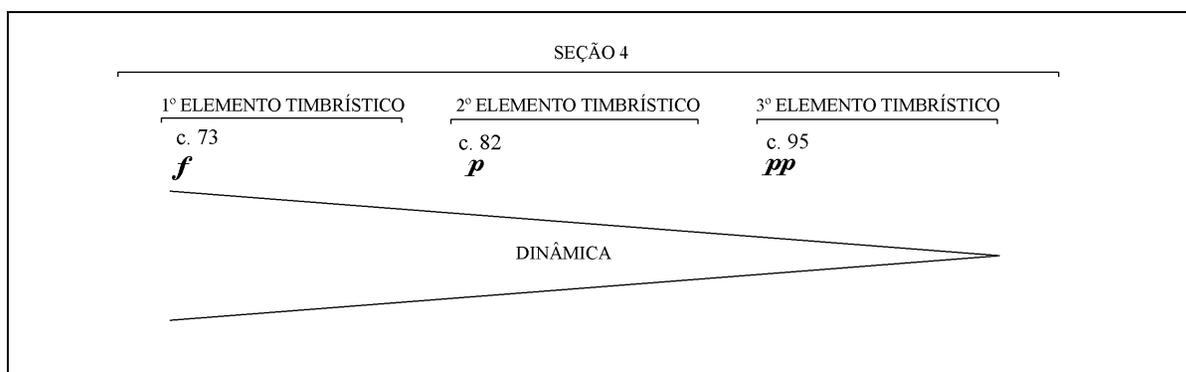


Gráfico 2 – Autoria do Pesquisador – Timbre nº 4 – proporção da dinâmica na Seção 4 – c. 73-103.

### Coda (compassos 105-113)

Aqui o compositor rerepresenta os principais elementos musicais utilizados na elaboração da obra, como:

- Efeito timbrístico através da tessitura:
  - compassos 105-108: região grave
  - compassos 110-113: região aguda

- Efeito timbrístico através da dinâmica:
  - compassos 105-108: dinâmica *mf*
  - compassos 110-113: dinâmica *ff*
  
- Jogo de contrastes: gesto e pausa
  - compassos 105-108: gesto
  - compasso 109: pausa (ausência de movimento)
  - compassos 110-113: gesto
  
- compassos 105-108: característica melódica: apresentação do produto musical de característica melódica, em movimento descendente, que deu origem ao 1º elemento timbrístico da Seção 1, assim como, a relação intervalar *mib-lá*, originária do Timbre nº4.
  
- compasso 109: pausas (ausência de movimento).
  
- compassos 110-113: característica harmônica: apresentação do produto musical de característica harmônica que deu origem ao 1º elemento timbrístico da Seção 1, emparelhando intervalos presente na criação do Timbre nº 4.

Observe o Exemplo 30.

JOGO DE CONTRASTES

GESTO

PAUSA

GESTO

TESSITURA: REGIÃO GRAVE

LOCCO

105

*mf*

DINÂMICA

3"

TESSITURA: REGIÃO AGUDA

*ff*

DINÂMICA

PRODUTO MUSICAL DE  
CARACTERÍSTICA MELÓDICA (mib-lá) -  
DESCENDENTE

PRODUTO MUSICAL DE  
CARACTERÍSTICA HARMÔNICA

Exemplo 30 - VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo – Timbre nº 4 – coda: síntese – c. 105-113.

## CONCLUSÃO

Constata-se, como fator indiscutível desta tese, que o estudo analítico é uma importante ferramenta na elaboração de um trabalho promissor relacionado à interpretação musical, oferecendo ao executante a possibilidade de codificar o material composicional que será traduzido através de todos os elementos pertinentes à ação da execução.

As referências biográficas sobre Villani-Côrtes ratificam como a base de sua formação direcionou e marcou sua atuação em qualquer campo do terreno musical. O exercício do fazer e o contato direto com a música, ou seja, um experimentalista, sintetiza sua personalidade seja como pianista, arranjador, compositor, maestro e professor universitário. Ele, Villani-Côrtes, é a sua própria escola.

Dentro das constatações sobre o significado do termo análise, pode-se dizer que é o exercício da tradução; é música continuada através de outros meios; é a busca de princípios que codifiquem e ampliem o potencial perceptivo do intérprete, compositor e ouvinte; é um conjunto de valores, em parte, sugeridos pelo objetivo do analista; é o significado direto da resposta à pergunta: como isto funciona?; assim como, é um ramo da musicologia que procura compreender e explicar a estrutura de uma obra musical. Em decorrência destes significados, observa-se que a unidade é a linha de raciocínio que representa as três Ritmatas e os quatro Timbres, tanto no plano coletivo, ou seja, entre as três Ritmatas e os quatro Timbres, como no plano individual.

No plano coletivo, as três Ritmatas apresentam uma ortografia tonal, contudo, não funcional. O compositor utiliza um conjunto de relações intervalares que resultam em um centro definido. A Ritmata nr.1 e nr.2 apresentam o centro em ré e a Ritmata nr.3, o centro em mib. O predomínio de intervalos de 2<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>, evitando as estruturas triádicas, sugere um processo de atonalização.

No plano individual temos:

- Ritmata nr.1 – o ostinato é a estrutura rítmica central da obra. Apresenta um claro jogo de processos direcionais em relação à dinâmica, textura, tessitura e ritmo, com o objetivo de gerar tensão. Contudo a proporção e simetria dão unidade ao processo;
- Ritmata nr.2 – a unidade está na criação de um elemento temático presente em toda a obra, acarretando na construção de uma invenção a duas vozes;
- Ritmata nr.3 – a unidade da obra está representada pelo motivo rítmico-melódico construído na primeira frase da seção 1.

Por sua vez, os Timbres, no plano coletivo, apresentam uma ortografia atonal, sendo que os clusters representam a unidade do processo composicional. Todos possuem estruturas cromáticas e um jogo de contrastes definido entre os gestos, chamados de elementos timbrísticos, e as pausas, ausência de movimento. Este jogo de contrastes (gesto-pausa) teve origem na informação obtida do próprio compositor, onde constata-se que os Timbres representam uma trilha sonora para um filme de terror. Sendo assim, a divisão ficou registrada pelas cenas, através dos gestos (elementos timbrísticos) e o momento de suspense, pausas (ausência de movimento).

No plano individual temos:

- Timbre nr.1: a unidade da obra está representada pelo cluster formado no primeiro elemento timbrístico;
- Timbre nr.2: a unidade da obra está na idéia do primeiro elemento timbrístico, re-exposto de forma fragmentada na coda;
- Timbre nr.3: a unidade está na estrutura melódica presente nas seções 1 e 3;
- Timbre nr.4: a unidade está representada na proporção e simetria de três elementos timbrísticos para cada seção ou inserção.

Cabe salientar que a unidade do trabalho analítico, foi manter a estrutura formal como coluna de sustentação para a organização e síntese dos elementos

musicais pertinentes à prática da execução como análise textual, harmonia, tessitura, textura, ritmo, dinâmica e simetria, distribuídos em introdução, seção, inserção, ponte e coda.

A contribuição deste trabalho é fornecer um material analítico, descritivo e ilustrativo, utilizando exemplos musicais retirados da própria obra, assim como, quadros, gráficos e figuras de autoria do pesquisador, comprovando e fortalecendo os resultados da pesquisa científica.

Os trabalhos biográfico e analítico sobre os Timbres e Ritmatas de Villani-Côrtes estimularão o surgimento de novos projetos, que, como este, contribuirão para a divulgação da música brasileira.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

BENT, Ian. *Analisis*. London: Macmillan, 1998.

COELHO, Francisco Carlos. *Música Contemporânea Brasileira: Edmundo Villani-Côrtes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, v.3, 2006.

DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Queen Square: Faber Music, 1988, p.124.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth- Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999, p.50-51.

LIMA, Veronique de Oliveira. *Villani-Côrtes*. São Paulo, Universidade de São Paulo (USP). Monografia.

PERPETUO, Irineu Franco. Datas referenciais. *Música Contemporânea Brasileira: Edmundo Villani-Côrtes*. Org.: Francisco Carlos Coelho. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006, p.18.

PERSICHETTI, Vicent. *Twentieth Century Harmony*. New York: W.W.Norton & Company, 1961.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Edmundo:simplesmente criativo. *Música Contemporânea Brasileira: Edmundo Villani-Côrtes*. Org.: Francisco Carlos Coelho. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006, p.27.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

----- *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp. 31-35; 37; 224; 256.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo: entrevistas realizadas em sua residência desde o ano de 2006 até 2010.

----- Bula anexada na partitura do Timbre nr. 1

<http://www.dicio.com.br> . Acessado em 18/07/2011; 19/01/2010; 01/11/2010;

<http://www.scribd.com/doc/22300616/entrevista-edmundovillani-cortes>, acessado em 08/12/2008.

<http://www.adorando.com.br/musicandomostra.aspx?codogmusicando=27>, acessado em 02/06/2010.

[www.villani-cortes.tom.mus.br](http://www.villani-cortes.tom.mus.br), acessado em 01/01/2008.

## **BIBLIOGRAFIA:**

ABRE, Maria & GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ACQUARONE, F. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro. Francisco Alves, Paulo de Azevedo, s.d.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1948.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

----- *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo, 1929. (Capítulo XI: Música Artística Brasileira, p.149-164).

----- *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

----- *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1976.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Musica*. Cambridge, MA: Belking Press of Harvard University Press, 1972.

AYALA, Walmir. *Música Erudita Brasileira*. Bandarra: nr. 66, 1958.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *A música Brasileira e seus Fundamentos*. Washington: União Pan-Americana, 1948.

----- *Música e Músicos do Brasil: História, Crítica, Comentários*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

----- *150 Anos de Música no Brasil (1800 –1950)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1988.

BITHENCOURT, Gastão de. *Mais Alguns Compositores Brasileiros*. Lisboa: Gráfica Lisboense, 1940.

COELHO, Francisco Carlos. *Música Contemporânea Brasileira: Edmundo Villani-Côrtes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, v.3, 2006.

- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- COUTINHO, J.Siqueira. *Brazilian Music and Musicians*. Washington D.C.: The Pan American Union, 1930.
- DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Queen Square: Faber Music, 1988.
- ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. Trad.: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*. Rio de Janeiro: Editora Régis, 2004.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil : Fatos , Figuras e Obras*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel – CLOCK S.A., 1985.
- ISAACS, Alan & MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Zahar S.A., 1972.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1971.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth- Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- LIMA, Florencio de Almeida. *Elementos Fundamentais da Música*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 1948.
- LIMA, Veronique de Oliveira. *Villani-Côrtes*. São Paulo, Universidade de São Paulo (USP). Monografia.
- LUPER, Albert. *The Music of Brazil*. Washington, s. ed., 1944.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- *Dicionário Bibliográfico Musical (Brasileiro e Internacional)*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1948.
- MARTINS, Amélia de Rezende. *História da Música*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores (2ª ed.), 1947.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix Editora Universitária, 1978.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília (DF): Musimed (4ª ed. rev. e ampl.), 1996.

MELO, Guilherme. *A música do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MOTTE, Dieter de la. *Armonia*. Lohor, 1984.

MURICY, D.C. de Andrade. *Música no Brasil*, Curitiba, s.ed., 1941.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1981.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô – Uma Jornada Arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

PARANHOS, Ulysses. *História da Música: Música Brasileira*. São Paulo: E.S. Mangione, 1940.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música Contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PERSICETTI, Vicent. *Twentieth Century Harmony*. New York: W.W.Norton & Company, 1961.

QUEIROZ, Iza Santos. *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua Influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

REZENDE, Conceição. *Aspectos da Música Ocidental*. Belo Horizonte: Imprensa Universidade de Minas Gerais, 1971.

RIBEIRO, Mário Sampaio. *A Música no Brasil*. Lisboa: s.ed., 1950.

ROVELLY, P. *Le Brésil Contemporain*. Berlim: Adolf Ecksteins Editeurs, s.d.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Trad.: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

----- *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SEEGER, Charles. *Music in Latin América*. Washington: Pan American Union, 1945.

SIQUEIRA, José. *Música para Juventude*. Rio de Janeiro: Edição do Autor (4v.), 1961.

STRAUSS, Joseph. *Introduction to the Post Tonal Theory*. New Jersey: Pentice Hall, 2000.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *O uso do sintetizador na composição musical de um concertante para clarineta, sintetizador, piano acústico e percussão*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988. Dissertação de Mestrado.

----- *A utilidade da prática da improvisação e a sua presença no trabalho composicional do concertante breve para quinteto de banda sinfônica de Edmundo Villani-Côrtes*. São Paulo, Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), 1988. Tese de Doutorado.

WHYTE, John. *The Analysis of Music*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1984.

[www.villani-cortes.tom.mus.br](http://www.villani-cortes.tom.mus.br), acessado em 01/01/2008.

<http://www.scribd.com/doc/22300616/entrevista-edmundovillani-cortes>, acessado em 08/12/2008.

<http://www.dicio.com.br>, acessado em 19/01/2010 e 01/11/2010.

<http://www.adorando.com.br/musicandomostra.aspx?codogmusicando=27>, acessado em 02/06/2010.

# ANEXOS



## **Anexo 1 – Manuscritos**



RITMICA

Nº 1

DE - EDMUNDO VILLANI CÔRTEZ  
JUNHO, 1985

LENTO, RECITATIVO.

Musical score for measures 1 and 2. The score is for Piano and includes a vocal line. Measure 1 features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 2 continues the vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *ff*, and *L.V.* (Lento Vivace).

Musical score for measures 3 and 4. Measure 3 is marked **ALLEGRO** and features a vocal line and piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 4 continues the vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *ff*, *mf*, and *ff*.

Musical score for measures 5 and 6. Measure 5 is marked **TEMPO I** and features a vocal line and piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 6 is marked **RALL.** and features a vocal line and piano accompaniment with chords and a bass line. Dynamics include *f* and *ff*.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The tempo is marked as  $\text{♩} = 76 \text{ a } 80$ . The score includes measures 7 through 23. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf* and *mf*. The piece concludes with empty staves at the bottom of the page.

Handwritten musical score for measures 24-27. The system consists of two staves. Measure numbers 24, 25, 26, and 27 are written above the top staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. Slurs are used to group notes across measures.

Handwritten musical score for measures 28-31. The system consists of two staves. Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are written above the top staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. Slurs are used to group notes across measures.

Handwritten musical score for measures 32-35. The system consists of two staves. Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are written above the top staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *pp*. Slurs are used to group notes across measures.

Handwritten musical score for measures 36-37. The system consists of two staves. Measure numbers 36 and 37 are written above the top staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *f*. Slurs are used to group notes across measures.

Handwritten musical score for piano, measures 38-52. The score is written on four systems of two staves each. The first system (measures 38-41) features a melody in the right hand with a dynamic marking of *f* and a *rit.* marking in the left hand. The second system (measures 42-45) continues the melody with a *rit.* marking. The third system (measures 46-49) includes a *rit.* marking and a *12* marking. The fourth system (measures 50-52) features a dynamic marking of *ff* and a *rit.* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

53 54 55 56

57 58

59 60 61

62 63 64 65

...asp/eca/serviço de difusão de partituras.

Handwritten musical score for guitar, measures 66-75. The score is written on a grand staff with two systems of three staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure numbers 66, 67, 68, 69, 73, 74, and 75 are clearly marked. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are also some handwritten annotations in Spanish, including "Guitarra (Tecnología)" and "Guitarra (Guitarras)".

Handwritten musical score for piano, measures 76-91. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *mf*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is characterized by extensive phrasing with long, sweeping slurs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into four systems, each containing two measures. The first system covers measures 76-79, the second 80-83, the third 84-87, and the fourth 88-91. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic changes throughout the piece.

92 93 94 95

*p* *RALL.*

96 *MENO* 97 98: *TEMPO I* 99

*f* *MENO* *TEMPO I* *p*

100 101 102

*p* 8

103 104 105

*p* 4

Handwritten musical score for piano, measures 106-117. The score is written on three systems of grand staff notation (treble and bass clefs).

**Measure 106:** Bass clef, *p*, *f*. Treble clef, *f*.

**Measure 107:** Bass clef, *p*. Treble clef, *f*.

**Measure 108:** Bass clef, *p*. Treble clef, *f*.

**Measure 109:** **LENTO**, *f*, *L.V.*, *LIBERAMENTE*. Treble clef, *f*. Includes a large slur over the right hand.

**Measure 110:** *f*, *ATEMPO*. Treble clef, *f*. Includes a large slur over the right hand.

**Measure 111:** **LENTO**, *f*, *L.V.*, *LIBERAMENTE*. Treble clef, *f*. Includes a large slur over the right hand.

**Measure 112:** *f*, *ATEMPO*. Treble clef, *f*.

**Measure 113:** *f*. Treble clef, *f*.

**Measure 114:** **LENTO**, *f*, *SIMILE*. Treble clef, *f*. Includes a large slur over the right hand.

**Measure 115:** *f*, *ATEMPO*. Treble clef, *f*.

**Measure 116:** **LENTO**, *f*, *RAZLH*. Treble clef, *f*. Includes a large slur over the right hand.

**Measure 117:** *f*. Treble clef, *f*. Includes a large slur over the right hand.

Additional markings include *p*, *f*, *L.V.*, *LIBERAMENTE*, *ATEMPO*, *LENTO*, *SIMILE*, and *RAZLH*. The score includes various accidentals and slurs.

118 119 120 121

ppp

ppp

#

tutti

tutti

*Edson de Vilhena*  
Junho, 1985

# RITMATA Nº 2

I

PARA PIANO SOLO

DE EDMUNDO VILLANI CÔRTEZ (1985)

PIANO

$\text{♩} = 136$

*mf*

...asp/eca/serviço de difusão de partituras.

15 16 17 18 19

20 21 22

23 24 25 26

CRES.

27 28 29 30

f

*h* (C/PALMA DA MÃO)

*Gliss*

*ss*

*Gliss*

*Tutti*

Handwritten musical score for measures 31-35. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure numbers 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated above the staff. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings throughout the passage.

Handwritten musical score for measures 36-40. The score is written on two staves. Measure numbers 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated above the staff. The music continues with rhythmic patterns. Measure 39 includes the instruction "RALL" (Ritardando) and a dynamic marking of "pp" (pianissimo). Measure 40 ends with a fermata.

Handwritten musical score for measures 41-42. The score is written on two staves. Measure numbers 41 and 42 are indicated above the staff. The tempo is marked "LENTO" and the key signature is indicated as "♭ = 6♭". The music features long, sweeping melodic lines with various accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical score for measures 43-44. The score is written on two staves. Measure numbers 43 and 44 are indicated above the staff. The music continues with long, sweeping melodic lines. Dynamic markings "mp" (mezzo-piano) and "mf" (mezzo-forte) are present. The piece concludes with a final melodic flourish.

45 46

47 48

49 50 51

CRES.

52 53

54 55 56

57 58

59 60

61 62

dim.

53

64

65

RES. E AFFRET.

67

70

AFFRET. SEMPRE

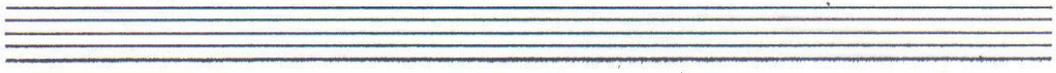
77

68

RAPIDO

$\text{♩} = 96$

69



Handwritten musical score for measures 70-74. The system consists of two staves. Measure 70 features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 4/4 time signature. The tempo marking is *SS RUBBATO*. A dynamic marking of *pp* is present. A fermata is placed over measure 70. Measure 71 has a dynamic marking of *pp*. Measure 72 has a dynamic marking of *pp*. Measure 73 has a dynamic marking of *f*. Measure 74 has a dynamic marking of *p*. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for measures 71-73. The system consists of two staves. Measure 71 has a tempo marking of *MENO* and a metronome marking of  $\text{♩} = 72$ . A dynamic marking of *pp* is present. Measure 72 has a dynamic marking of *pp*. Measure 73 has a tempo marking of *RAPIDO* and a metronome marking of  $\text{♩} = 96$ . A dynamic marking of *f* is present. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for measures 74-76. The system consists of two staves. Measure 74 has a tempo marking of *MENO* and a dynamic marking of *p*. Measure 75 has a tempo marking of *RAPIDO* and a dynamic marking of *f*. Measure 76 has a tempo marking of *MENO* and a dynamic marking of *p*. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for measures 77-81. The system consists of two staves. Measure 77 has a tempo marking of *RAPIDO* and a dynamic marking of *f*. Measure 78 has a dynamic marking of *p*. Measure 79 has a dynamic marking of *pp*. Measure 80 has a tempo marking of *MENO* and a dynamic marking of *pp*. Measure 81 has a dynamic marking of *pp*. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for measures 82-84. The system consists of two staves. Measure 82 has a tempo marking of  $\text{♩} = 144$  and a dynamic marking of *mf*. Measure 83 has a dynamic marking of *p*. Measure 84 has a dynamic marking of *p*. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for measures 85-87. The system consists of two staves. Measure 85 has a dynamic marking of *pp*. Measure 86 has a dynamic marking of *pp*. Measure 87 has a dynamic marking of *pp*. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for measures 88-90. Measure 88 features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. Measures 89 and 90 continue in the same key signature and time signature. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for measures 91-93. Measure 91 has a treble clef and a 3/4 time signature. Measure 92 has a treble clef and a 4/4 time signature. Measure 93 has a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for measures 94-96. Measure 94 has a treble clef and a 6/8 time signature. Measure 95 has a treble clef and a 4/4 time signature. Measure 96 has a treble clef and a 6/8 time signature. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for measures 97-98. Measure 97 has a treble clef and a 6/8 time signature. Measure 98 has a treble clef and a 6/8 time signature. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for measures 99-101. Measure 99 has a treble clef and a 3/4 time signature. Measure 100 has a treble clef and a 3/4 time signature. Measure 101 has a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for measures 102-104. Measure 102 has a bass clef and a 3/4 time signature. Measure 103 has a bass clef and a 3/4 time signature. Measure 104 has a bass clef and a 3/4 time signature. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for measures 105-107. The system consists of two staves. Measure 105 is marked with a forte dynamic **f**. Measure 106 includes the instruction **arco**. Measure 107 features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical score for measures 108-110. The system consists of two staves. Measure 108 is marked with a forte dynamic **f**. Measure 109 includes the instruction **arco**. Measure 110 features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical score for measures 111-113. The system consists of two staves. Measure 111 is marked with a forte dynamic **f**. Measure 112 includes the instruction **arco**. Measure 113 features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical score for measures 114-115. The system consists of two staves. Measure 114 is marked with a forte dynamic **f**. Measure 115 includes the instruction **arco**. Measure 115 features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical score for measures 116-117. The system consists of two staves. Measure 116 is marked with a forte dynamic **f**. Measure 117 includes the instruction **arco**. Measure 117 features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical score for measures 118-119. The system consists of two staves. Measure 118 is marked with a forte dynamic **f**. Measure 119 includes the instruction **arco**. Measure 119 features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

119 120

121 122

123 124

125 126

127 128

129 130

131 *b+* *b* 132 *b* 133 134

135 136 137

138 139 140

141 142 143

144  $\text{♩} = 132$  145

CARSC. E ADEL.

146 147

148 149

150 151

152 PRÉSTO POSSIBILE

153

154 155

*Edmundo Villa-Lobos*  
1985

<<

>>

Stimata n° 3

para piano solo

E. Villani-CORTES

REVISÃO para piano solo (02/09/08)

Ritmata nº 3

E. VILLANI-CORTES

molto espressivo

$\text{♩} = 58$

(A)

Piano

1 2 3

4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

Handwritten musical score for piano, measures 14 through 28. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

Measures 14-18: Dynamics include *mp* and *poco cresc*. Measure 17 has a checkmark above it.

Measures 19-23: Dynamics include *poco più*. Measure 21 has a checkmark above it.

Measures 24-28: Dynamics include *meno*, *poco si*, and *almo*. Measure 24 has a circled measure number 24. Measure 25 has a circled letter B. Measure 28 has a circled letter B.

Additional markings include *ritmico* in the bass line of measure 24 and various slurs and accents throughout the piece.

— 2 —  
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

33

37

*cresc. e* *più set.*

41

46

48

EDMUNDO VILLANI CORTES

51

LENTO

55

59

ritmo

63

68

73

77

RALL e dim. até o fim

80

REVISÃO fl piano Solo 02/24/88

## TIMBRE Nr.1

Devido ao processo de edição realizado por IRMÃOS VITALE S/A, segundo o compositor Villani-Côrtes, “não há mais o manuscrito do Timbre nr.1”. (VILLANI-CÔRTEES,2010)<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Villani-Côrtes, Edmundo: informação fornecida pelo compositor em entrevista realizada em sua residência no dia 06 de abril de 2010, São Paulo (SP).



## TIMBRE Nr.2

Devido ao processo de edição realizado por IRMÃOS VITALE S/A, segundo o compositor Villani-Côrtes, “não há mais o manuscrito do Timbre nr.2”. (VILLANI-CÔRTEES,2010)<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Villani-Côrtes, Edmundo: informação fornecida pelo compositor em entrevista realizada em sua residência no dia 06 de abril de 2010, São Paulo (SP).



Timbre No 3

16/10/976

E. VILLANI CÔRTE S

M.M.  $\text{♩} = 60$

Handwritten musical score for the first system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, including a long note with a fermata. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A handwritten '2'' is written to the right of the system.

Handwritten musical score for the second system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'SABA' marking above it. The bass staff has a harmonic accompaniment with 'PED' markings below it. A handwritten '3'' is written to the right of the system.

Handwritten musical score for the third system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with various notes and rests. The bass staff has a harmonic accompaniment. A handwritten 'CRES. E ACCELERANDO' is written above the bass staff, and 'MF' is written to the left of the system.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with various notes and rests. The bass staff has a harmonic accompaniment. A handwritten 'SSS' is written below the bass staff.



Locco

Handwritten musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "f".

Handwritten musical score for the second system, showing a treble clef, a bass clef with a key signature change to one flat, and a large "3''" marking.

Handwritten musical score for the third system, including dynamic markings "CRES", "ff", and "DIM", and a "1''" marking.

Duas Ruas acima

Handwritten musical score for the fourth system, including dynamic markings "ff", "f", and "p", and a signature "E. Villani Costa" with the date "16/10/1976".

8 Ruas abaixo

" TIMBRE N.º 4 "

EDMUNDO VILLANI CORTES

# E. VILLANI CÔRTEZ

LENTO  $MM \text{ } \downarrow = 54$ , + ov -

AS PAUSAS DEVEM SER CONTADAS NA

BASE DO  $MM \text{ } \downarrow = 60$ , INDE-  
PENDENTE DO ANDAMENTO ANTERIOR

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves (piano and grand staff). The piano part starts with a forte (**ff**) dynamic and a 7-measure rest. The grand staff begins with a mezzo-forte (**MF**) dynamic. A large handwritten "2''" indicates a 2-second rest at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system. It features two staves. The tempo changes from "LENTO  $MM \text{ } \downarrow = 54$ " to "MAIS RÁPIDO  $MM \text{ } \downarrow = 72$ ". The piano part includes dynamic markings **f**, **md.**, and **mf**. The grand staff includes dynamic markings **sf** and **f**. Handwritten rests of "1''" and "3''" are present. The system concludes with a piano (**p**) dynamic.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The piano part features a **sfz** dynamic marking and a **SAVIA** annotation. The grand staff includes a **f** dynamic marking. A large handwritten "5''" indicates a 5-second rest at the end of the system.

Handwritten musical score for the fourth system. It features two staves. The piano part includes a **f** dynamic marking and a 1-measure rest. The grand staff includes dynamic markings **ff** and **sf**, and a 4-measure rest. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes. A large handwritten "4''" indicates a 4-second rest at the end of the system.

RÁPIDO

LENTO MM  $\text{♩} = 50$

MM  $\text{♩} = 72$   
 A TEMPO

*CRESC. E ACELERANDO*

DEIXAR SOAR  
 ATÉ APAGAR O SOM

MM  $\text{♩} = 72$

3<sup>va</sup>

f

Locco, Locco, Locco, Locco

3''

MM  $\text{♩} = 60$

2''

DOAS SVAS ACI MA

7''

3<sup>va</sup> ABSIXO

Locco

MF

3''

5''

E. Gilliam  
22-10/976

<< >>

# LIMBRES nº 4

~~~~~

Edmundo Villami-CORTES

Revisão - R2 a 30/10 de 2007  
(original 22/10/1976)

# TIMBRES n°4

E. VILLANI-CORYES  
21/10/76 REVISAO 2007

1 Moderato  
♩ = 88

Piano

2 3

4

5 Ritmico

6

7

8

8 poco più

9

10

11 meno

12

12

13 Allegretto

♩ = 104

14

15

15

*p* *Ad mosso*  
♩ = 126

Handwritten musical score for measures 15-17. The score is in treble and bass clefs. It features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand with triplets and slurs. Dynamics include 'p' and 'ff'.

18

*Allegretto*  
♩ = 104

Handwritten musical score for measures 18-21. The score is in treble and bass clefs. It features a melody in the right hand with triplets and slurs, and a bass line in the left hand with slurs and accents. Dynamics include 'ff' and 'mf'.

22

Handwritten musical score for measures 22-25. The score is in treble and bass clefs. It features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand with slurs and accents.

26

Handwritten musical score for measures 26-29. The score is in treble and bass clefs. It features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand with slurs and accents.

32

35

ate pesder-se

*Moderato, cal momento*

41

*p (una corda)*

43 *Espressivo, poco rubato* *poco Raspejado*

47 *poco rit.*

*Andantissimo* ♩ = 80

50 *Espressivo*

56

62

65

GLISSE NAS TECLAS PRETAS  
 USAR DE DUAS MÃOS  
 Repete ad libitum a critério do intérprete

67

Deixar o som esvaír-se? Começoíssima.

72

Stápido, súbito

**ANEXO 2 – PARTITURAS DIGITALIZADAS**



# RITMATA NR.1

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ  
JUNHO, 1985

LENTO, RECITATIVO

1

4/4

*pp*

L.V.

*ff*

3

ALLEGRO

*mf*

*ff*

5

TEMPO I

*f*

*pp*

rall. -----

*ff*

*p*

♩ = 76 a 80

7

*p*

11

*pp* *p*

16

*p*

20

*mf*

24

Musical score for measures 24-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. A large slur covers the entire system. Measure 24 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 27 ends with a double bar line.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation continues with similar rhythmic patterns. A large slur covers the entire system. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 31 ends with a double bar line.

32

Musical score for measures 32-35. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Measure 32 starts with a bass clef and a key signature of one flat. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 33. Measure 34 contains a 3/4 time signature. Measure 35 contains a 4/4 time signature. A large slur covers the entire system.

36

Musical score for measures 36-39. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Measure 36 starts with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 37 contains a 7/8 time signature. Measure 38 contains a treble clef. Measure 39 ends with a double bar line. A large slur covers the entire system.



53

53

*f*

3

4

This system contains measures 53 through 56. It features a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Measure 53 has a dynamic marking of *f*. Measures 54 and 55 contain a triplet of chords in the right hand. Measure 56 has a dynamic marking of *p.* and a 4/4 time signature.

57

57

7

8

4

8

This system contains measures 57 through 60. It features a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Measure 57 has a dynamic marking of *p.*. Measures 58 and 59 contain a 7-measure rest in the right hand and an 8-measure rest in the left hand. Measure 60 has a dynamic marking of *p.* and an 8-measure rest in the left hand.

59

59

*ff*

4

8

This system contains measures 61 through 65. It features a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Measure 61 has a dynamic marking of *ff*. Measures 62 and 63 contain a 4-measure rest in the right hand and an 8-measure rest in the left hand. Measures 64 and 65 contain a 4-measure rest in the right hand and an 8-measure rest in the left hand.

62

62

*fff*

*fff*

*fff*

This system contains measures 66 through 70. It features a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Measures 66 and 67 have a dynamic marking of *fff*. Measures 68 and 69 have a dynamic marking of *fff*. Measure 70 has a dynamic marking of *fff*. The right hand has a 6-measure rest in measures 66 and 67, and a 6-measure rest in measures 68 and 69. The left hand has a 6-measure rest in measures 66 and 67, and a 6-measure rest in measures 68 and 69.

66

70

73

GLISS. (TECLAS PRETAS)

GLISS. (TECLAS BRANCAS)

76 *mf* *f* *mf*

80 *p* *p*

84 *mf* *p* *p*

88 *p* *p*

92

*p* *p* RALL

96

MENO

TEMPO I

*f* *p*

100

*p* *p*

103

*p* *p*

106

LENTO

LIBERAMENTE

*p* *p*

L.V.

110  $\text{♩} = 76$  LENTO  $\text{♩} = 70$

LIBERAMENTE

*p*

*a tempo* L.V. *a tempo*

114 LENTO  $\text{♩} = 66$  LENTO

SIMILE

*pp*

*pp* *a tempo* *pp* RALL

118

*ppp*

*ppp*



# RITMATA Nr.2

PIANO SOLO

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ (1985)

$\text{♩} = 136$

*mf*

4

7

8

8

8

8

11

POCO CED.

*ff* subito *p*

3

8

15

5  
8

20

23

cresc.

27

f

GLISS

(c/ palma da mão)

GLISS

ff

4  
8

31

3

5/8 6/8

*p* *rall* *pp*

LENTO ♩ = 66

6/4

*p*

4/4

M.D. M.E.

6/4

*mf*

47

4  
4



49

4  
4

7  
4



52

7  
4

4  
4

54

7  
4

57

7 4 4

Handwritten musical notation for measures 57 and 58. The score is in two staves. The right staff has a 7/4 time signature, and the left staff has a 4/4 time signature. Both staves feature complex melodic lines with many beamed notes and slurs. There are two fermatas below the left staff, one under each measure.

59

6 4 4

*ff*

Handwritten musical notation for measures 59 and 60. The right staff has a 6/4 time signature, and the left staff has a 4/4 time signature. The right staff begins with a *ff* dynamic marking. The notation includes complex melodic lines with slurs and fermatas.

61

4 4 6 4

*dim*

Handwritten musical notation for measures 61 and 62. The right staff has a 4/4 time signature, and the left staff has a 4/4 time signature. The right staff begins with a *dim* dynamic marking. The notation includes complex melodic lines with slurs and fermatas.

63

6 4 4 4

*p*

Handwritten musical notation for measures 63 and 64. The right staff has a 6/4 time signature, and the left staff has a 4/4 time signature. The right staff begins with a *p* dynamic marking. The notation includes complex melodic lines with slurs and fermatas.

65

CRESC. E AFFRET.

67

*f* AFFRET. SEMPRE

RÁPIDO ♩ = 96

68

*ff* PÁPIDO

70

*ff* RUBATO

POCO CED.

71 MENO ♩ = 72 RÁPIDO ♩ = 96

*p* SUBITO *pp* *f*

74 MENO RÁPIDO MENO

*p* *f* MENO *p*

77 RÁPIDO

*f* *p* *pp*

5  
8

82 ♩ = 144

*mf*

4  
8

85

4 6 4

8 8 8

88

5  
8

91

6  
8

94

6  
8

97

5  
8

99

5  
8

102

*p*

Musical score for measures 102-104. The piece is in 3/4 time. Measure 102 features a bass line with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a treble line with a half note and a quarter note. Measures 103 and 104 show more complex rhythmic patterns with slurs and ties. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 103.

105

*cresc.*

Musical score for measures 105-107. The piece is in 3/4 time. Measure 105 has a treble line with a half note and a quarter note, and a bass line with a half note and a quarter note. Measures 106 and 107 show more complex rhythmic patterns with slurs and ties. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in measure 106.

6  
8

108

*f*

Musical score for measures 108-110. The piece is in 3/4 time. Measure 108 has a treble line with a half note and a quarter note, and a bass line with a half note and a quarter note. Measures 109 and 110 show more complex rhythmic patterns with slurs and ties. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 109.

3  
8

111

*ff*

Musical score for measures 111-113. The piece is in 3/4 time. Measure 111 has a treble line with a half note and a quarter note, and a bass line with a half note and a quarter note. Measures 112 and 113 show more complex rhythmic patterns with slurs and ties. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 111.

6  
8

114

*fff*

Musical score for measures 114-116. The piece is in 3/4 time. Measure 114 has a treble line with a half note and a quarter note, and a bass line with a half note and a quarter note. Measures 115 and 116 show more complex rhythmic patterns with slurs and ties. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present in measure 114.

116 *mf*  $\text{♩} = 136$

3  
4

119

3  
4  
5  
8

121 *p* *cresc.* *f*

3  
4

123

3  
4  
5  
8

125 *p* *cresc.* *f*

3  
4

127

Musical score for measures 127-128. Measure 127 is in 3/4 time, and measure 128 is in 5/8 time. The piece is marked *p* (piano). The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

129

Musical score for measures 129-130. Measure 129 is in 3/8 time, and measure 130 is in 8/8 time. The piece is marked *cresc.* (crescendo). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment.

131

Musical score for measures 131-134. Measure 131 is in 3/8 time, and measures 132-134 are in 5/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and a triplet in measure 133. The left hand has a rhythmic accompaniment.

135

Musical score for measures 135-137. Measure 135 is in 5/8 time, measure 136 is in 4/8 time, and measure 137 is in 3/8 time. The piece is marked *ff* (fortissimo). The right hand has a complex melodic line with slurs and triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment.

138

Musical score for measures 138-140. Measure 138 is in 4/8 time, and measures 139-140 are in 3/8 time. The piece is marked *fff* (fortississimo). The right hand has a complex melodic line with slurs and triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment.

141

5  
8

144  $\text{♩} = 132$

CRESC. E ACEL.

5  
8

*p*

146

148

3  
8

*f*

150

3  
8

4  
4

6  
4

*ff*

152 PRESTO POSSIBILE

Musical score for measures 152 and 153. Measure 152 is in 6/4 time with a forte (*f*) dynamic. Measure 153 is in 7/4 time with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score features a complex rhythmic pattern with many accents (>) and a bracketed section of accents in the bass line. The number 3 is written above the staff and 8 below the staff on the right side.

154

Musical score for measures 154 and 155. Measure 154 is in 3/8 time with a fortissimo (*fff*) dynamic. Measure 155 is also in 3/8 time with a fortissimo (*fff*) dynamic. The score includes accents (>) and a fermata over the final note of measure 155.

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ  
AGOSTO, 1985.



# RITMATA N° 3

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

Molto Expressivo ♩ = 58

Piano



14

*mp*

*mp*

19

*poco più*

24

*menos*

*poco rit.*

*a tempo*

29

*rímico*

33

*f*

This system contains measures 33 through 36. The music is written for piano in a key with two flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The first staff has a melodic line with some grace notes, while the second staff provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

37

*crescendo e affretando*

This system contains measures 37 through 40. The music continues with a similar texture. The tempo and dynamics increase, as indicated by the instruction *crescendo e affretando*. The melodic lines become more active and the harmonic accompaniment denser.

41

*f*

This system contains measures 41 through 44. The music is marked *f* (forte). The texture remains dense with multiple voices. There are some accents and slurs over the notes, emphasizing certain rhythmic patterns.

45

*ff* *f*

This system contains measures 45 through 47. The music is marked *ff* (fortissimo) in the first measure and *f* (forte) in the second. The texture is very dense and complex, with many notes in both staves. There are dynamic markings like *ff* and *f* and some accents.

48

This system contains measures 48 through 51. The music continues with a very dense texture. The first staff has a lot of sixteenth-note activity, while the second staff has a more rhythmic accompaniment. There are many accents and slurs throughout the system.

51

LENTO

Musical score for measures 51-54. Treble clef, piano. Measure 51 starts with a fermata and a forte (*ff*) dynamic. Measure 52 has a piano (*p*) dynamic. Measure 53 has a piano (*p*) dynamic. Measure 54 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 55-58. Treble clef, piano. Measure 55 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 56 has a piano (*p*) dynamic. Measure 57 has a piano (*p*) dynamic. Measure 58 has a piano (*p*) dynamic. There are time signature changes to 4/4 and 8/8.

Musical score for measures 59-62. Treble clef, piano. Measure 59 has a piano (*p*) dynamic. Measure 60 has a piano (*p*) dynamic. Measure 61 has a piano (*p*) dynamic. Measure 62 has a piano (*p*) dynamic. The tempo changes to CALMO and then TEMPO I.

Musical score for measures 63-67. Treble clef, piano. Measure 63 has a piano (*p*) dynamic. Measure 64 has a piano (*p*) dynamic. Measure 65 has a piano (*p*) dynamic. Measure 66 has a piano (*p*) dynamic. Measure 67 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 68-71. Treble clef, piano. Measure 68 has a piano (*p*) dynamic. Measure 69 has a piano (*p*) dynamic. Measure 70 has a piano (*p*) dynamic. Measure 71 has a piano (*p*) dynamic.

73

*pp*

77

RALL. E DIM. ATÉ O FIM

*p*

*pp*

4

4

80

*ppp*

Revisão para piano solo 02/04/08



# TIMBRE

Nº 1

E. VILLANI CORTES

M.M. ♩ = 60

PIANO

(a) *ff* 3

(b) *ff* 1" *f*

(c) *ff* 3" *mf*

(d) *p* 1" *ff* 1" 5"

Menos

*p* *pp* *p* *ppp*

35 41 *subito* 46

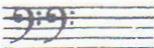
*pp* *ppp* 7" *ff* *fff*

*manter a nota até sumir*

## Indicações

- (a)  Os traços que seguem notas indicam que o som deve ser sustentado até o término dos mesmos.

- (b)  indica um segundo, duração de cada compasso (PAUSA).

- (c)  As duas Claves de Fá indicam execução 8<sup>ª</sup> abaixo. Por analogia, duas Claves de Sol indicarão 8<sup>ª</sup> acima.

- (d)  etc. O corte nos colchetes indica execução mais rápida possível.

- (e)  indica cluster nas teclas pretas. (com o antebraço)

-  indica cluster nas teclas brancas. (com o antebraço)

- (f)  Estas notas devem ser executadas com a testa.

NOTA — Os acidentes só valem nota por nota, mesmo que estejam num mesmo compasso.

# TIMBRE

## Nº2

E. VILLANI CÔRTEZ

M.M. ♩=60

PIANO

*p* *p* *pp* Menos 3"

A tempo

*mf* *f* *ff*

Um pouco mais rapido

*ff* 5" *mf*

*f*

*crescendo e accelerando*

Musical score for the first system, featuring a piano and a violin. The piano part has a long, rising line with a slur and a fermata. The violin part has several chords and a melodic line. The instruction "crescendo e accelerando" is written above the system.

Musical score for the second system, featuring a piano and a violin. The piano part has a section labeled "(e)" with a keyboard diagram showing a sequence of notes. The instruction "ff" is written above the piano part. The instruction "repete rallentando até sumir" is written to the right of the keyboard diagram. The dynamic markings "f", "ff", and "pp" are written below the piano part.

Musical score for the third system, featuring a piano and a violin. The piano part has a section labeled "7''" and "5''" with dynamic markings "p" and "pp". The violin part has a melodic line with a slur and a fermata.

Musical score for the fourth system, featuring a piano and a violin. The piano part has a section labeled "1''" with dynamic markings "pp" and "(f)". The violin part has a melodic line with a slur and a fermata.

# TIMBRE N° 3

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

M.M. ♩ = 60

1

*p*

2"

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with a long slur over the first six notes. The left hand plays a series of chords. A dynamic marking of *p* is present. A double bar line is followed by a 2-measure rest.

12

*p*

*pp* <sup>8va</sup>

3"

*mf*

Leg. \* Leg. \*

This system contains measures 12 through 17. Measure 12 starts with a dynamic of *p*. Measures 13-14 have a dynamic of *pp* with an 8va marking. Measure 15 has a dynamic of *mf*. The system ends with a 3-measure rest. Performance instructions 'Leg.' and '\*' are placed below the bass line.

21

CRESC. E ACELERANDO

*f*

This system contains measures 21 through 26. It includes the instruction 'CRESC. E ACELERANDO' and a dynamic marking of *f*.

27

*ff*

This system contains measures 27 through 32. It features a dynamic marking of *ff* and includes accents (>) over several notes.

33

Musical score for measures 33-44. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The bass line features a series of eighth notes with accents, followed by a 7-measure rest. The treble line has a 7-measure rest. Dynamics include *fff* and *p*. A hairpin crescendo is shown above the bass line.

45

Musical score for measures 45-54. The system consists of a grand staff. The bass line starts with a 2-measure rest, followed by a *p* dynamic, and then a *mf* dynamic. The treble line has a *pp* dynamic. A *8va* marking is present above the treble line. A *LOCCO* marking is above the bass line.

55

Musical score for measures 55-63. The system consists of a grand staff. The bass line has a 1-measure rest, followed by a *p* dynamic, and then a 5-measure rest. The treble line has a *pp* dynamic. A *8va* marking is present above the treble line. *POCO RALL.* markings are present above and below the system.

64

Musical score for measures 64-73. The system consists of a grand staff. The bass line has a *p* dynamic. The treble line has a *p* dynamic. A large slur covers the entire system.

73 *8va*

84 *LOCCO*

4" *p*

95

*pp* 3" *p* *ff*

*CRESC*

105 *DIM* *pp* *ppp*

1" *ff* 2" *fff*

*ff*

*DUAS 8VAS ACIMA*

*8VA ABAIXO*



AS PAUSAS DEVEM SER CONTADAS NA  
BASE DO MM=60, INDEPENDENTE DO  
ANDAMENTO ANTERIOR

# TIMBRE Nº 4

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

LENTO MM  $\text{♩} = 54, + \text{ou} -$

Musical score for measures 1-10. The piece begins with a first ending bracket over measures 1-10. The first ending is marked *pp* and the second ending is marked *mf*. A 2-second rest is indicated at the end of the first ending. The score is written for two staves, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff.

MAIS RÁPIDO MM  $\text{♩} = 72$

LENTO MM  $\text{♩} = 54$

Musical score for measures 11-20. The tempo changes to *f* (MAIS RÁPIDO MM = 72) for measures 11-14, then returns to *ff* (LENTO MM = 54) for measures 15-20. A 1-second rest is indicated at the end of measure 14, and a 3-second rest is indicated at the end of measure 16. The score is written for two staves, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The lower staff includes markings for MD (Middle D) and ME (Middle E).

Musical score for measures 21-30. A 5-second rest is indicated at the end of measure 24. The score is written for two staves, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. An *8va* marking is present above the treble staff in measure 22. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 29.

Musical score for measures 31-40. A 1-second rest is indicated at the end of measure 31. The score is written for two staves, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. A 4-second rest is indicated at the end of measure 39. The lower staff includes markings for *ff* and *ppp*.

45

*pp*

RÁPIDO

3"

*f*

2"

LENTO MM ♩ =50

*ff*

6"

*p*

60

MM ♩ =72  
A TEMPO

*f*

CRESC. E ACELERANDO

68

*fff*

DEIXAR SOAR  
ATÉ APAGAR O SOM

5"

MM ♩ = 72

73

*f*

8VA

LOCCO

3"

MM ♩ = 60

82

*p*

2"

95

*pp*

DUAS 8VAS ACIMA

7"

8VA ABAIXO

105

*mf*

3"

*ff*

LOCCO



# TIMBRES N° 4

E. VILLANI-CÔRTEZ  
22/10/76 - REVISÃO 2007

**Moderato**  
♩ = 88

1 *p*

**Rítmico**

5 *mf* *p* *poco più*

9 *rit...* *mf* *menos* *p*

**Allegretto**  
♩ = 104

13

15 **Piú mosso**  
♩ = 126

*f* *ff*

18 **Allegretto**  
♩ = 104

*ff* *mf*

22

*mf*

26

*f* *mf*

29

32

35

até perder-se

*fff*

Moderato, calmamente

41

molto legato

*pp* (una corda)

43 **Espressivo, poco rubato** **poco harpejado**

*p*

47

*p* **poco rit.....**

**Andantino**  
♩ = 80

50

*pp* **Espressivo**

56

*pp*

Glisse nas teclas pretas  
 usar as duas mãos  
 repete ad libitum a critério do intérprete



## **ANEXO 3 – MUSICOGRAFIA**



## **Musicografia em ordem cronológica:**

1949:

- **Prelúdios nr.1 ao nr. 9** – para piano solo.

1950:

- **Estudo em nonas** – para piano solo.

1951:

- **Estudo Fantástico** – para piano solo.

1953-1955:

- **Concerto nr. 1** – para piano e orquestra.

1956:

- **Concerto nr. 2** – para piano e orquestra.

1957:

- **Série Brasileira opus 8** – para piano solo
  - Prelúdio
  - Dança
  - Movimento em  $\frac{3}{4}$
  - Choro em forma de Rondó.
- **Fantasia Espanhola** – Orquestral.
- **Abertura** – Orquestral.
- **Sonata** – Duo: violino e piano.

1958:

- **Prelúdio nr. 9** – para piano solo.

- **Tuas mãos** – para voz e piano.  
Há uma versão para voz e orquestra realizada pelo compositor (letra de autor desconhecido).
- **Você** – para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Seu Olhar** – para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.

1961:

- **Poema** – para voz e piano. Versos de Afonso Romano de Sant’ana.
- **Suíte Infantil** – para piano solo
  - A pracinha das crianças
  - O concurso de papagaios
  - O dia de São Bartolomeu
  - Conversa com o vento.

1963:

- **Ponteios nr. 1 ao nr. 4** – para piano solo.
- **Baião** – para piano solo.
- **Valsa** – para piano solo.
- **Coral “ Ogundê Mocibá ê “** – para coro misto a quatro vozes – capella.
- **Tríptico** – Duo: flauta e piano
  - Prelúdio
  - Fugato
  - Poslúdio.

1964-1966:

- **Papagaio Azul** – para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes. Há uma versão para coro infantil realizada pelo compositor.
- **Só o amor ficou** – para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Canção para a menina triste** – para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.

- **Uma estrela brilhou** – para voz e piano.
- **Saudade** – para voz e piano.

1967:

- **Desalento** – para voz e piano. Letra de Laerte Freire.

1969:

- **Sonata** – Duo: Violoncelo e piano
  - Allegro-Cadência-Coda
  - Lento
  - Vivo.

Há uma versão para orquestra de cordas realizada pelo próprio compositor.

- **Prelúdio e Poslúdio** – para orquestra de metais.
- **Sonata** – Duo: Viola e piano. Há uma versão para violoncello e piano realizada pelo próprio compositor.

1974:

- **A fonte eterna** – para voz e piano. Letra de Laerte Freire. Há uma versão para contrabaixo e piano realizada pelo próprio compositor.
- **Borulóides** – para flauta-doce, três violões, piano, percussão e voz feminina.

Há mais duas versões desta obra realizadas pelo compositor:

- Duas flautas transversais e orquestra;
- Duas flautas transversais e piano.
- **Dia de descanso** – para piano quatro mãos.

1976:

- **Gará** – para grupo de câmara: Flauta doce I e II, piano e violão.
- **Poliédros** – para grupo de percussão.
- **Chorinho Alegre** – para flauta e piano a quatro mãos.

- **Caratinguê** – para grupo de câmara: violino I, violino II, viola, violoncelo, contrabaixo e piano.
- **Happy Blues** – para orquestra de cordas e piano.
- **Timbres nr. 1** – para piano solo.
- **Timbres nr. 2** – para piano solo.
- **Timbres nr. 3** – para piano solo.
- **Timbres nr. 4** – para piano solo.

1977:

- **Noneto** – para oboé, clarinete, fagote, trompa, violino I e II, violoncelo, viola e contrabaixo.

1978:

- **Concerto nr. 2** – para piano e orquestra
  - Andante-allegretto-cadência-coda
  - Moderato
  - Allegretto: Chôro Breve.
- **Tríptico** – para violão solo
  - Prelúdio
  - Interlúdio
  - Poslúdio.
- **Cinco Miniaturas Brasileiras** – Duo: flauta doce e piano
  - Prelúdio
  - Toada
  - Chôro
  - Cantiga de ninar
  - Baião.

Há mais três versões desta obra realizadas pelo compositor:

- Trio: violino, violoncelo e piano;
- Orquestra de Câmara;
- Quarteto de violões.
- **O blues (opus 2004)**: Octeto- quinteto de saxofones, piano, contrabaixo e bateria. Há uma versão para Orquestra de Jazz realizada pelo compositor.
- **Suíte Coral Papagaio Azul**: para cântico infantil
  - Bossa Nova
  - Samba em Prelúdio
  - Samba de uma nota só – Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

1979:

- **Confissão**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Desencontro**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Valsinha de Roda**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Verso meu**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **O laço**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Diga**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Olá**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Na sua ausência**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Rio de Ternura**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Volta**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Encontro**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Renascença**: para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.  
Há uma versão para voz e orquestra realizada pelo compositor.
- **Tema com variações** – para piano solo.
- **A Catedral da Sé** (prelúdio em estilo Bachiano) – solo de órgão.

Há mais três versões desta obra realizadas pelo compositor:

- Piano solo;
- Orquestra de Câmara;
- Conjunto instrumental.

- **Praeludios Onnibus** – Duo: contrabaixo e piano.
- **Belibá** – para piano a quatro mãos.
- **Beiráceas** – para piano a quatro mãos.

Há uma versão para quinteto de metais realizada pelo compositor.

- **Chôro a duas vozes** – para canto e piano. Letra de Júlio Bellodi.

1980:

- **Balada para as flores** – para piano solo.  
Há uma versão para solo de órgão realizada pelo compositor.
- **Praia dos encantos** – para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Verso vazio** – para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Só sim** – para voz e piano. Letra e música de Edmundo Villani-Côrtes.

1981:

- **Choron** – Duo: contrabaixo e piano.  
Há uma versão para contrabaixo e violoncelo realizada pelo compositor.
- **Vocalise nr. 2** – para voz e orquestra de câmara.

1982:

- **Frevo Fugato** – Coro à capella (coro misto a quatro vozes).  
Há mais duas versões desta obra realizadas pelo compositor:
  - Coro à capella (coro feminino a três vozes);
  - Conjunto instrumental.
- **Confissões** – para voz e piano. Letra de Laerte Freire.  
Há uma versão para voz e violoncelo realizada pelo compositor.

1983:

- **Pretensioso** – para violão solo.

Há mais seis versões desta obra realizadas pelo compositor:

- Piano solo;
- Trio de violoncelos;
- Duo: flauta e piano;
- Duo de violoncellos;
- Duo: vibrafone e piano;
- Duo: violoncelo e piano.

- **O orelha** (Chôro) – para clarineta e piano.

- **Prelúdio e Fuga** – Solo de órgão.

Há mais duas versões desta obra realizadas pelo compositor:

- Quarteto de violoncelos;
- Solo de piano.

1984:

- **Música para o Ballet: O mundo encantado da música** – repertório orquestral

1- Abertura

2- O fazedor de bonecos

3- A fada

4- Pássaros

5- Borboletas

6- Anjos

7- Música da flauta

8- Música da trompa

9- Música do xilofone

10- Música do fagote

11- Música do clarinete

12- Música do oboé

13- Música do trompete

14- Música do tambor.

1985:

- **Ritmata nr.1** – para piano solo.
- **Ritmata nr. 2** – para piano solo.
- **Ritmata nr. 3** – para piano solo.
- **Motivo** – para voz e piano. Versos de Cecília Meireles.

1986:

- **Ponteio nr. 5** – para piano solo.
- **Toada** – Duo: clarineta e piano.

1987:

- **Concertante**: para clarineta e orquestra
  - Introdução e Allegro
  - Intermezzo
  - Final.

Há uma versão para clarineta, sintetizador, piano acústico e percussão, realizada pelo compositor.

- **Ciclo Cecília Meireles** – para voz e piano. Versos de Cecília Meireles.
  - 1- Cântico XXV
  - 2- Do caçador feliz
  - 3- Imaginária seresta
  - 4- Da música de Maria Efigênia
  - 5- Motivo.

Há uma versão para voz e orquestra realizada pelo compositor.

1988:

- **Introdução e/ao Desafio** – Duo: trombone e piano.
- **Três Impressões Afro-Brasileiras** – para quarteto de cordas
  - 1- Moderato (toada)

2- Lento (dolente)

3- Vivo (congada).

Há uma versão para flauta, oboé, clarinete e trompa realizada pelo compositor.

1989:

- **Pretensioso** (Chôro de concerto) – versão para trio de violões.
- **Frevo Fugato** – versão para trio de violões.
- **Ritmata nr. 1** – versão para trio de violões.
- **Cinco Miniaturas Brasileiras** – para quarteto de violoncelos.
- **Rapsódia Brasileira** – quarteto: clarineta, sax soprano, sax tenor e piano
- **Caetê Jururê (A suplica da floresta)**: para conjunto orquestral:  
2 flautas, 2 clarinetes, 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, 2 tímpanos, piano, 1º e 2º violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.
- **Baile Imaginário** - para coro misto a três vozes e piano. Letra de Júlio Bellodi.
- **Sina de cantador** - para coro misto a três vozes e piano. Letra de Júlio Bellodi.

1990:

- **Chôro Urbano**- para voz e piano. Letra de Júlio Bellodi.  
Há mais três versões desta obra realizadas pelo compositor:
  - Trio: voz I, voz II e piano;
  - Solo de piano;
  - Quarteto de cordas.
- **São Paulo** – para voz e piano. Letra de Júlio Bellodi.  
Há uma versão para coro misto e orquestra realizada pelo compositor.
- **Casulo** – para voz e piano. Letra de Júlio Bellodi.
- **Viagem** – para voz e piano. Letra de Júlio Bellodi.
- **Presente** – para voz e piano. Letra de Júlio Bellodi.
- **Carolina** – para voz e piano. Letra de Júlio Bellodi.

- **Caetê Jururê** – para dois pianos.  
Há uma versão para orquestra sinfônica, realizada pelo compositor, com a seguinte formação: 1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, 1 tuba, 4 tímpanos, xilofone, vibrafone, pratos, caixas, 2 harpas, 1º e 2º violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.
- **Pretensioso** – versão para violão e piano; marimba e piano; flauta e violão.

1991:

- **Ascensão** - para órgão e quinteto de metais.  
Há uma versão para quinteto de metais e orquestra realizada pelo compositor.
- **Ponteio da Savana** – para a Jazz Band com a seguinte formação: 4 trompetes, 3 trombones, 4 saxofones, piano, contrabaixo e bateria.
- **A lenda do caipora** – obra orquestral com a seguinte formação: 1 flauta, 1 oboé, 1 clarineta, 1 fagote, 1 trompa, 1 trompete, 1 tímpano, quarteto de cordas, contrabaixo e piano.
- **Raízes** – para contrabaixo e percussão (berimbau, vibrafone, tumbadora).
- **Série Brasileira** – Duo: flauta e piano
  - Ponteio
  - Modinha
  - Valsa
  - Chôro.
- **Seqüência** - para voz e piano. Versos de Marília Freidenson.
- **Terceira visão** – para Banda Sinfônica e piano.
- **Águas Claras** – Duo: clarineta e piano.  
Há mais duas versões desta obra realizadas pelo compositor:
  - Duo: flauta e piano;
  - Duo: violino e piano.
- **Eterna música** – para voz e piano. Letra de Júlio Bellodi.
- **Alma da natureza** – para voz e piano. Letra de Júlio Bellodi.  
Há mais duas versões desta obra realizadas pelo compositor:

- Duo: clarineta e piano;
- Duo: flauta e piano;
- **Sina de Cantador** – para coro misto, orquestra de metais, percussão e órgão. Letra de Júlio Bellodi.
- **Quem Sabe** – para coro misto, orquestra de metais, percussão, órgão e piano. Arranjo realizado pelo compositor da obra de autoria de Carlos Gomes.
- **Introdução e/ao desafio** – versão para trombone e Orquestra Jazz Sinfônica.
- **Choron** – versão para contrabaixo e Orquestra Jazz Sinfônica.
- **Valsinha de Roda** – para voz e octeto de violoncelos.

1992:

- **Casulo** – Trio: voz, violoncelo e violão. Letra de Júlio Bellodi.
- **Os borulóides** – versão para flauta, piano, violão, contrabaixo e percussão.
- **A sessão da Câmara** – Sexteto: 2 sopranos, tenor, contralto, baixo, piano.
- **Diálogo** – para vibrafone e marimba.
- **Salve Patápio Silva** – para flauta e orquestra de jazz.

1993:

- **Samba** – Octeto de violoncelos.
- **Jongata** – Trio: clarineta, violoncelo, piano.
- **Frevata** - Quarteto de trombones.  
Há mais duas versões desta obra realizadas pelo compositor:
  - Quarteto de trombones e banda sinfônica;
  - Quarteto de trombones e orquestra.
- **Rua Aurora** – para voz e piano. Versos de Mário de Andrade.
- **Quando eu morrer** – para voz e piano. Versos de Mário de Andrade.
- **Djopoi** – para Banda Sinfônica.
- **Sonho Infantil (Rapsódia Brasileira)** – para Banda Sinfônica.

1994:

- **Pedrinhos's boogie** – para piano solo.
- **Seresta** – Duo: oboé e violão.
- **A primeira folha do diário de um saci** – para piano solo.
- **A segunda folha do diário de um saci** – Duo: oboé e violão.
- **A terceira folha do diário de um saci** – para flauta solo.
- **A Sétima folha do diário de um saci** – Duo: violoncelo e contrabaixo.
- **Sonata** – para piano solo
  - Lenda
  - Cantinela
  - Corrupio.
- **Quom fusion** – concertante breve para quinteto e Banda Sinfônica.
- **Frevata** – versão orquestral para quarteto de trombones e Banda Sinfônica.
- **A sexta folha do diário de um saci (Modinha da moça de antes)** – para voz e cravo. Letra de Luciano L. Garcez.
- **Divertimento 94** – repertório orquestral com a seguinte formação: clarineta, pífcolo, saxofone, trompete, trombone, piano, percussão e fita magnética.
- **Concerto** – para vibrafone e orquestra
  - Desafio
  - Intermezzo
  - Toccata.
- **O passarinho da praça Matriz** – para coro misto e orquestra de sopros.

1995:

- **Balada para as flores** – versão para piano e orquestra.
- **Postais Paulistanos (Suíte Sinfônico-Coral)** – para coro misto e orquestra
  - 1- Catedral da Sé
  - 2- Opus 2004
  - 3- Mercado das Flores
  - 4- São Paulo.

- **Fauna e Flora** – para violão solo.
- **Dança dos quatro mestres** – quarteto de contrabaixos.
- **Divertimento 95** – Sexteto: 2 clarinetes, 2 trompas, 2 trombones.
- **Chôro do João** – Duo: sax tenor e piano.  
Há uma versão para flauta e piano realizada pelo compositor.
- **The crazy boy's theme** – para sax alto.
- **Luz** – Duo: clarinete e piano.

1996:

- **A festa da Tocandryra** – Duo: cravo e violão.
- **Sonatina** – para piano solo
  - Ingênuo
  - Tristonho
  - Agitado.
- **Chorando** – Duo: contrabaixo e piano.
- **Concerto** - para contrabaixo e orquestra
  - Toada
  - Cantiga
  - Embolada.

Há uma versão para contrabaixo e piano realizada pelo compositor.

- **Poema Brasileiro** – para piano solo.  
Há uma versão para orquestra de cordas realizada pelo compositor.
- **Ave Maria** – para coro misto a quatro vozes (Capella).
- **André no Frevo** – Duo: vibrafone e piano.
- **Vozes do Agreste** – para grupo de metais.

1997:

- **Impressões de um ensaio geral** – para grupo de percussão.
- **Concerto (A terceira visão)** - para piano e Banda Sinfônica
  - 2º mov.: os ascendentes caminhos do espírito;

- 3º mov.: O alegre encontro da eterna morada.

Há uma versão para piano e orquestra realizada pelo compositor.

- **Pequena fantasia sobre o tema dos escravos de Job** – para coro infantil e Banda Sinfônica.
- **Impressões de um ensaio geral** – para grupo de percussão.
- **Ponteio para as alterosas** – Duo: trompete e piano.
- **O Gabriel chegou** – Duo: sax tenor e piano.
- **Sinfonia nr. 1** – para Orquestra de Sopros
  - 3º movimento.
- **Cantatinha de Natal** – para coro infantil e piano.
- **Ária de Ceucy** – para soprano, coro misto e orquestra.  
Há uma versão para soprano e piano realizada pelo compositor.  
Ária da ópera Poranduba, letra de Lúcia Pimentel Góes.
- **Ópera Poranduba (O fogo fascina)** – para coro misto e orquestra.
- **Ópera Poranduba (Quando ainda não era...)** – para coro infantil e orquestra.
- **Música da Pularia** – para piano solo.
- **Fauna e Flora** – para violão solo.

1998:

- **André no Frevo** – obra para percussão.
- **Sinfonia nr. 1** – para Orquestra de Sopros
  - 1º movimento
  - 2º movimento.
- **Clara** – para piano solo.
- **Oferenda** – para voz e piano. Texto: São João da Cruz.
- **Para Sempre** – para voz e piano. Letra de Edmundo Villani-Côrtes e melodia do prelúdio das Cinco Miniaturas Brasileiras.
- **Vozes do Agreste** – versão para Orquestra de Sopros.

- **Prelúdio (das Cinco miniaturas brasileiras )** – versão para orquestra de sopros.
- **Congada** – versão para orquestra de sopros.
- **Pequena fantasia sobre o tema dos escravos de Job** – versão para orquestra de sopros.
- **O passarinho da praça da Matriz** – versão para soprano, barítono, oboé e piano.
- **Prelúdio nr. 9 (B)** – para piano solo.
- **Caratinguê** – para flauta, clarinete, violoncelo e piano (revisão).

1999:

- **Álbum de Chôros** – para piano solo.
  - 1- Os chorões da Paulicéia
  - 2- O orelha
  - 3- Chôro do João
  - 4- O Gabriel chegou
  - 5- Chôro Urbano
  - 6- Chôro miniatura
  - 7- Chôro das madrugadas
  - 8- Choro patético
  - 9- Canhoto também tem vez
  - 10- Pretensioso.
- **Te Deum** – para quatro vozes solistas, coral sinfônico e orquestra sinfônica.
- **Homem filho do fogo** – repertório orquestral para ballet.
- **Não viveu quem não ficou...** – para barítono e orquestra.
- **Balada das águas** – para mezzo soprano e orquestra.
- **Cinco Interlúdios** – para piano solo.
- **Três peças para Duos de Vibrafones** – Duo de vibrafones
  - Dyloiá
  - Dfixú
  - Smirf.

- **Divertimentos 99** – Duo: oboé e piano.

2000:

- **Concerto** – para flauta e orquestra.
- **Três Cantatas** – para mezzo soprano, quinteto de metais e piano
  - I - Texto do A.I.5
  - II - Carta de renúncia de Jânio Quadros
  - III - Carta testamento de Getúlio Vargas.
- **Ponteio das Alterosas** – para trompete e orquestra de sopros.  
Há uma versão para trompete e piano realizada pelo compositor.
- **Caratinguê** – Quinteto: violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano.
- **Roiati** – para quarteto de cordas e piano.
- **Chôro Patético** – para orquestra de câmara.  
Há duas versões desta obra realizadas pelo compositor:
  - Quarteto: flauta, oboé, fagote e violão.
  - Piano solo.
- **Vento Serrano** – Trio: tenor, trompa e piano.

2001:

- **Concerto** – para contrabaixo e orquestra.
- **Ibira Guira Recê** – para sax alto e orquestra.
- **Três miniaturas 2001** – Duo: oboé e piano.
- **Adágio** – para piano solo.
- **Introdução e Hino à Unesp** – para coro e orquestra de câmara. Letra de Júlio Bellodi.
- **A lenda dos Alatás** – repertório orquestral para ballet.  
Há uma versão com redução para piano realizada pelo compositor.
- **A lenda do Ibajé** – para sexteto vocal feminino e piano.
- **Prefiro** – para voz e piano. Letra do poeta Itagiba Kuhlmann.
- **Retrato de uma alma** – para voz e piano. Texto de Mônica Côrtes.
- **Pro Renato** – Duo: flauta doce e piano.

2002:

- **Cantata para a 5ª Feira Santa: A Última Ceia** – para coro misto e orquestra sinfônica.
  - 1- Jesus manda preparar a Páscoa
  - 2- A Ceia (O Lavapés)
  - 3- A instituição da eucaristia
  - 4- O anúncio da traição
  - 5- Pedro negará Jesus
  - 6- Oração do Monte das Oliveiras.
- **Seresta** – para flauta solo.
- **Introdução e Chôro** – para flauta solo.
- **Álbum de Retratos** – repertório orquestral.
- **Trombonata** – obra para 16 trombones.
- **Sem nome** – para voz e piano. Texto de Mônica Côrtes.
- **Retituo estas chaves** – para voz e piano. Versos de Carlos Drumond de Andrade.
- **Se procurar bem** – para voz e piano. Versos de Carlos Drumond de Andrade.
- **Você não sabe** – para voz e piano. Versos de Curt Côrtes.
- **Valsa seresteira** – Trio: flauta, clarineta e fagote.
- **Celebração** – para flauta e quarteto de cordas.
- **Melodia para Luciana** – para piano solo.

2003:

- **Frevo Paulista** – para coro a capela.
- **Minha Saudade** – para voz e piano. Versos de Lula Côrtes.
- **Sakura (fantasia)** – Duo: flauta e piano.
- **Momento Concertante** – para quarteto de tubas, orquestra de sopros e percussão.
- **A sombra da Mangabeira** – para violoncelo solo.

- **Valsa Festiva** – para piano solo.
- **Valsa Saudosa** – para piano solo.

2004:

- **Missa em homenagem aos 450 anos de São Paulo e da Igreja do Pátio do Colégio** - para coro misto, 4 solistas e orquestra.
  - Kyrie
  - Glória
  - Credo
  - Sanctus Benedictus
  - Agnus Dei.
- **Concerto** – para trompete e orquestra
  - 2<sup>o</sup> mov.: O Aqüífero Guarani
  - 3<sup>o</sup> mov.: Valsa Rancheira.
- **Concertino** – para trompa e orquestra de câmara.
- **Espelhos** – para voz e piano. Versos de Mônica Côrtes.
- **Por você, por mim** – para voz e piano. Versos de Itagiba Kulhmann.
- **Encontro** – Duo: vibrafone e violoncelo.
- **Impressões de uma marcha rancho** – Trio: Violino, piano e harpa.

2005:

- **Águas Claras** – versão para piano solo.
- **Ipê Amarelo** – Duo: flauta e piano.
- **Sinfonia nr. 2** – para Banda Sinfônica.
  - Abertura
  - Modinha
  - Capoeiras
  - Valsa Festiva.

2006:

- **Pela janela do meu quarto** – para voz e piano. Versos de Mônica Martins.
- **Villani in the Village** – Duo: flauta e piano.
- **Matinta Perêra** – trilha sonora para o desenho animado do mesmo nome, criado e dirigido por Humberto Avelar. Este trabalho teve parceria com Ed Côrtes. Obra com a seguinte formação orquestral: flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa I e II, trombone I e II, tuba, celesta, harpa, acordeon, violão, trompete, prato e caixa.
- **As três primaveras** – Trio: flauta I, flauta II, piano.
- **Coração latino** – para dois pianos.
- **A segunda queda de Jesus** – para piano solo.
- **Três impressões Amazônicas** – para conjunto de câmara: contrabaixo, violoncelo, flauta, percussão, violão, violino.
  - 1- A pororoca
  - 2- Caboclo sonhador
  - 3- Ciranda do norte.
- **Melodia para Luciana** – para piano solo.

2007:

- **O chamado da Samaúma** – cantata para côro, soprano e tenor solistas e orquestra. Texto de Ricardo Carvalho.
  - 1- A teia da vida
  - 2- Lili Carabina
  - 3- A pororoca, Amazonas sempre será.
- **Histórias que o vento contou** – para côro infantil, solistas e orquestra filarmônica.
- **Vento feliz** – para voz e piano. Letra de Edmundo Villani-Côrtes.
- **Brisa** – para voz e piano (vocalize).
- **Verão** – para orquestra de cordas.
- **Cantareira** – para côro e orquestra completando a Suíte Sinfônico-Coral Postais Paulistanos. Letra de Mônica Côrtes.

- **Timbres nr.4** – para piano solo, revisão feita em outubro de 2007.
- **Asa Branca** – arranjo realizado pelo compositor para voz, violoncelo e piano.
- **Rue Ramponeau** – para piano solo. Litografia de Jean Jacques Ostier.
- **Concerto para Flauta e Orquestra** – versão para flauta e Banda Sinfônica.
- **Reflexos** – para piano solo.
- **Poranduba** – obra operística.

2008:

- **Alma Minha** – para voz e piano. Versos do poeta Luiz Vaz de Camões.
- **O Sacy** – trilha sonora de uma série de desenhos animados intitulada: “Juro que vi”, direção de Humberto Avelar.
- **Mercado Paulistano** - Quarteto: flauta, piano, contrabaixo e bateria.
- **Simples Melodia** – Duo: flauta e piano.
- **Pequena Seresta** – Trio de flautas.
- **Ritmata nr. 3** – revisão para piano solo.

2009:

- **Seresta** – para orquestra de câmara.
- **Aleluia** – para câro infantil e Banda Sinfônica.
- **Procissão a luz de velas** – Duo: flauta e piano.
- **Coração Latino** – versão para violino, viola e piano.

2010:

- **Salmo 150** – para Orquestra Sinfônica e Câro.
- **O passarinho da Praça Matriz** – versão para câro e orquestra sinfônica.
- **Amazônia sempre será** – escrita para o grupo AUM.
- **Abertura Festiva Brasileira** – para Banda Sinfônica
- **Tema, Três Variações e Coda** – para flauta solo.
- **As duas meninas** – para flauta doce e cravo.

2011:

- **Romance** – para flauta doce e piano.
- **Ânfora** – para piano solo.
- **Tema original com variações** – para marimba e vibrafone.
- **Oração de São Francisco** – para canto e piano.
- **Enlevo** – para canto e piano. Versos de Deise Trebitz.
- **Série Brasileira** – versão para violino, flauta doce e violoncelo.



## **ANEXO 4 – DISCOGRAFIA**



## Discografia em Ordem Cronológica

### LP

1963:

- **Chegou a minha vez de amar**

Continental, PPL. 12.127, 1963.

Obras: Papagaio Azul; Só o amor ficou; Canção da menina triste.

Intérpretes: Hugo Santana (vocal) com orquestra.

1979:

- **Dick Farney Especial 30 Sucessos**

EMI-Odeon 162 421195, 1979.

Obra: Na sua ausência.

Intérprete: Dick Farney (piano e vocal).

### CD

1993:

- **Romanza**

DMR Recordings, P.O.Box 2438, 1993.

Obra: Choron,

Intérpretes: Milton Masciadri (contrabaixo) e Edward Eikner (piano).

1995:

- **Duo Franco – Brésilien**

Association Mondial Guitarre, 1995.

Obra: Frêvo Fugato.

Intérpretes: Frédéri Bernard (violão), Giacomo Bartoloni (violão), Karine Drouhin (violoncelo).

1996:

- **Som Metal Brasil Inglaterra**  
Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, VV0001, 1996.  
Obra: Vozes do Agreste.  
Intérprete: Orquestra de Metais Salford University Brass Band.
- **Miniature dall' Europa al nuovo mondo**  
Edizioni della Fondazione Avvocato Fernando Bussolera & Lina Branca Bussolera, 1996.  
Obra: Choron.  
Intérpretes: Milton Masciadri (contrabaixo) e Angiolina Sensale (piano).
- **Histórias de Imanhucumã**  
Fundação Catarinense de Cultura, 1996.  
Obra: Cinco Miniaturas Brasileiras.  
Intérpretes: Luis Henrique Beduschi (flauta), Luciane Beduschi (piano).
- **Compositores Brasileiros – Brasil Musical**  
Tom Brasil – Conservatório de Tatuí e Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, 1996.  
Obra: Sonho Infantil.  
Intérprete: Orquestra de Sopros do Conservatório de Tatuí. Regente: Dario Sotelo.
- **Música Brasileira para canto e piano**  
Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro – Rio Arte, Rio Arte Digital RD008, 1996.  
Obra: Rua Aurora; Confissões.  
Intérpretes: Ruth Staerke (soprano) e Laís Figueiró (piano).

- **Poema Brasileiro**

Paulinas – Comep, CD 12066-9, 1996.

Obra: Poema Brasileiro.

Intérpretes: Tayrone Mandelli (flauta), Fernando de Oliveira (clarineta), Gilson Barbosa (oboé), Paulo de Tarso Salles (cavaquinho), Giácomo Bartoloni (violão), Edmundo Villani-Côrtes (piano), Guello (percussão).

1997:

- **Estados d'alma, Brazilian music for cello and piano**

Sony Music Entertainment, 108.394, 1997.

Obra: Estados d'alma.

Intérpretes: Zigmund Kubala (violoncelo), Rosana Civile (piano)

- **Obras Brasileiras inéditas para percussão**

Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, 1997.

Obra: Impressões de um ensaio geral – para grupo de percussão.

Intérpretes: Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP.

- **EMIA pulsa, EMIA cria**

Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria da Cultura e Escola Municipal de Educação Artística, AXIS, 1997.

Obra: Prelúdios nr. 4 e nr. 9.

Intérprete: Carolina Souza Lopes (piano).

- **Duo Impromptu**

Enregistré et mixe à Polystúdio, 1997.

Obra: Miniatures Brésiliennes.

Intérpretes: Karine Grouhin (violoncelo), Frédéric Bernard (guitarre).

1998:

- **André Juarez, vibrafone solo**  
Gravadora Eldorado, 1998.  
Obra: André no Frevo.  
Intérprete: André Juarez (vibrafone).
- **Música Brasileira para órgão solo**  
Gravadora Paulus, 199.004.470, 1998.  
Obra: A fonte eterna.  
Intérprete: Nelson Silva (órgão).
- **XX Compositores Brasileiros**  
Fundação Cassiano Ricardo, XXCB 001, 1998.  
Obra: Baile Imaginário.  
Intérpretes: Lenine dos Santos (tenor) e Nancy Bueno (piano).
- **Compositores Brasileiros – Pró Banda**  
Secretaria do Estado e da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, Conservatório de Tatuí, 1998.  
Obras: Prelúdio; Pequena Fantasia; Vozes do Agreste.  
Intérpretes: Orquestra de Sopros do Conservatório de Tatuí. Regente: Dario Sotelo.
- **Arco e Tecla**  
Gravadora CPC.UMES, 1998.  
Obras: Águas Claras; Luz.  
Intérpretes: Ricardo Amado (violino) e Flavio Augusto (piano).

- **Waves**

Recorded in Freiburg in Breigan - Germany, 1998.

Obras: Vocalise; Ponteio; Chôro.

Intérpretes: Luis Beduschi (flauta doce) e Luciane Beduschi (piano).

1999:

- **10 Anos de violão Intercâmbio (CD comemorativo)**

GTR Produções, 017916, 1999.

Obra: Fauna e Flora.

Intérprete: Gilson Antunes (violão).

- **Speak easy: 1020's – 1940's music**

Recorded at Sorcerer Sound, New York, 1999.

Obra: Chôro do João.

Intérpretes: Cynthia Sykes (sax) e Sonia Rubinsky (piano).

- **Collectanea: Música Brasileira para trombone e piano**

Produzido por Magno Byssoli, 1999.

Obra: Introdução e/ao desafio.

Intérpretes: Wagner Polistchuk (trombone) e Kátia Bonna (piano).

- **Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo**

Pau-Brasil Music, PB 0020, 1999.

Obra: Salve Patápio Silva

Intérpretes: Antônio Carrasqueira (flauta) e Orquestra Jazz Sinfônica.

2000:

- **Flautas Fantásticas**

Paulinas Comep, CD 11653, 2000.

Obra: Os borulóides.

Intérpretes: Antonio Carrasqueira (flauta), Brooks de Wetter-Smith (flauta),  
Maria José Carrasqueira (piano).

- **Compositores Latinoamericanos 7**

Gravação independente, 2000.

Obra: Timbres I e II.

Intérprete: Beatriz Balzi.

## Compositores Latino-Americanos 7



- Muros verdes (José Pablo Moncayo)
- Estudos Brasileiro - No.1 (Cacilda Campos Borges Barbosa)
- Allegro (Silvestre Revueitas)
- Aires nacionales argentinos, op.17 (Julián Aguirre)
- Gato (Julián Aguirre)
- Ponteio no.1 (Nilson Lombardi)
- Ponteio no.6 (Nilson Lombardi)
- Cenas rupestres, op.173 (Amaral Vieira)
- Sonata Fantasia (Acario Cotapos)
- Ressonâncias (Marisa Rezende)
- Timbre no.1 e 2 (Edmundo Villani-Côrtés)
- ...a hombros del ruseñor (Graciela Paraskevaïdis)

Beatriz Balzi (pf)

- **Canções Brasileiras**

Gravadora Paulus 005328, 2000.

Obras: Valsinha de Roda; Baile Imaginário; Modinha da moça de antes.

Intérpretes: Sandra Felix (soprano), Scheila Glaser (piano).

- **Te Deum**

Centro Cultural Pró Música de Juiz de Fora, 2000.

Obras:

- Te Deum

Intérpretes: Orquestra Sinfônica da Sociedade Pró-Música de Juiz de Fora, Coro da PróMúsica, Coral Vitor Vassalo, Meninos Cantores da Academia.

Regente: Edmundo Villani-Côrtes.

Solistas: Helena Zaghetto (soprano), Efigênia Côrtes (soprano), Pedro Couri (tenor), Maurílio Costa (barítono).

Obras:

- Papagaio Azul

Intérpretes: Meninos Cantores da Academia e Orquestra de Câmara Pró-Música. Regência: Nilo Kack.

- 5 Miniaturas Brasileiras

Intérpretes: Orquestra de Câmara Pró-Música. Regência: Nilo kack.

- Belibá

Intérpretes: Eduardo Tagliatti (piano) e Rafael Nassif (piano).

- Série Brasileira op.8

Intérprete: Eduardo Tagliatti (piano).

---

## Te Deum

Centro Cultural Pró Música de Juiz de Fora



- Te Deum
- Papagaio Azul
- 5 miniaturas brasileiras
- Belibá - para piano a 4 mãos: Eduardo Tagliatti (pf), Rafael Nassif (pf)
- Série Brasileira opus 8: Eduardo Tagliatti (pf)

2001:

- **Paulicéia: Obras paulistas para trompete solo**  
Fábrica Discos, 2001.  
Obra: Concerto nr. 1 (versão para trompete e piano).  
Intérpretes: Paulo Ronqui (trompete) e Rafael do Santos (piano).
- **Música Brasileira para Trio de Violões**  
Paulus, 005403, 2001.  
Obra: Ritmata nr. 1.  
Intépretes: Gilson Antunes (violão), Ricardo Marui (violão), Teresinha Prada (violão).
- **Arco e Tecla**  
CPC-UMES, 2001.  
Obras: Luz; Águas Claras.  
Intérpretes: Ricardo Amado (violino) e Flavio Augusto (piano).
- **O Canto de Nossa Terra**  
Gravadora Paulus, 2001.  
Obras: Sonata para viola e piano; Interlúdio nr. 5.  
Intérpretes: Perez Dvorecki (viola) e Paulo Gori (piano).
- **5 Compositores brasileiros por 2 violonistas**  
Gravação independente, 2001.  
Obras: Os Borulóides; Pretencioso; Cinco Miniaturas Brasileiras.  
Intérpretes: Fábio Bartoloni (violão) e Giácomo Bartoloni (violão).

- **Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes**

Produção Independente, 2001.

Obras:

- A Catedral da Sé; Balada para as flores; Sonata nr. 1.

Intérprete: Arlete Tironi (piano).

- Ponteio; Modinha; Valsa e Chôro.

Intérpretes: Liliana Bertolini (flauta) e Arlete Tironi (piano).

- Praeludius Onnibus; Fonte Eterna; Choron.

Intérpretes: André Gieger (contrabaixo) e Arlete Tironi (piano).

- Beiráceas; Belibá; Poranduba.

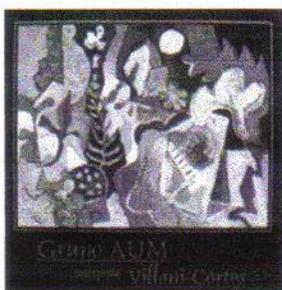
Intérpretes: José Roberto Capel (piano) e Arlete Tironi (piano).

- O Gabriel chegou.

Intérpretes: Grupo AUM.

Discografia de obras para piano de Edmundo Villani-Côrtes

### Grupo AUM Interpreta Villani-Côrtes



- A Catedral da Sé (Piano)
- Balada para as Flores
- Sonata (Piano)
  - Lenda
  - Cantilena
  - Corrupio
- Fonte Eterna (Contrabaixo e Piano)
- Praeludius Onnibus (Contrabaixo e Piano)
- Choron (Contrabaixo e Piano)
- Ponteio (Flauta e Piano)
- Modinha (Flauta e Piano)
- Valsa (Flauta e Piano)
- Choro (Flauta e Piano)
- Beiráceas (Piano a 4 Mãos)
- Belibá (Piano a 4 Mãos)
- Poranduba (Piano a 4 Mãos)
- O Gabriel chegou (Quarteto)

Grupo AUM

2002:

- **Música, Doce Música, RECITAL**

Paulinas-COMEP, Instituto Alberione do Brasil, 11727-7, 2002.

Obra: Pretencioso (Choro de Concerto).

Intérprete: Eudóxia de Barros (piano).

**Música, Doce Música, RECITAL**

Paulinas COMEP, CD 11727-7



- Fantasia em Dó Menor (Bach)
- Seis Variações sobre a Marcha Turca de "As Ruínas de Atenas" (Beethoven)
- Alborada Del Gracioso (Ravel)
- La Plus Que Lente (Debussy)
- Tocata (Kachaturian)
- Estudo No. 1 (Nilson Lombardi)
- Pretencioso (Edmundo Villani Côrtes)
- Canção Sertaneja (Camargo Guarnieri)
- Dansa Negra (Camargo Guarnieri)
- Oito Variações e Fuga sobre um tema de Camargo Guarnieri (Oswaldo Lacerda)
- Brasileira No. 2 (Oswaldo Lacerda)
- Cinco Variações sobre "Escravos de Jó" (Oswaldo Lacerda)
- Estudo No. 12 (Oswaldo Lacerda)

Eudóxia de Barros (pf)

- **Tangos e Choros**

Meridian Records CDE 84454, 2002.

Obra: Choro Patético.

Intérpretes: Marcelo Barbosa (flauta), Peter Apps (oboé), Fábio Cury (fagote), Fábio Zanon (violão).

2003:

- **Pró Banda**

Conservatório de Tatuí, Secretaria do Estado de São Paulo, 2003.

Obra: Estados d'alma.

Intérpretes: Orquestra de Sopros Brasileira. Regência: Dario Sotelo.

- **Os Borulóides**

Produção Independente, 2003.

Obras: Depoimento de Edmundo Villani-Côrtes; Os Borulóides; Chorando; Da Esperança; Da Saudade; O orelha; Vocalis; Improviso; Canção de Carolina; Choro Urbano; Frevo Fugato; Valsinha de Roda.

Intérpretes: Grupo AUM, Efigênia Côrtes (voz) e Edmundo Villani-Côrtes (piano).

- **Celebrando**

Produção Independente, DSD 012003, 2003.

Obra: Sonata Encantada.

Intérpretes: João Daltro (violino), Ilze Trindade (piano).

2004:

- **Gaiato**

CPC-UMES, CPC 542, 2004.

Obra: Luz

Intérpretes: Perez Dworeck (viola) , Paulo Gori (piano).

- **Magic of Opera at Burj Al Arab**

Produção Independente, 2004.

Obra: Aria de Ceucy (da Ópera Poranduba).

Intérpretes: Andréa Ferreira (soprano) e Leonardo Marzagalia (piano).

2005:

- **Marcas d'água**

Biscoito Fino, 2005.

Obras: Luz; Águas Claras.

Intérpretes: Cristiano Alvez (clarineta), Tamara Ujakova (piano).

- **Villani in the Village**

USA, 2005.

Obras: Cinco Miniaturas Brasileiras; O Gabriel chegou; Chôro do João; Chôro da Série Brasileira; Águas Claras; Valsa Seresteira; Valsa Saudosa; Valsa Festiva; Fantasia Sakura; Concerto para flauta e orquestra.

Intérpretes: Celina Charlier (flauta); Eshanta Peiris (piano).

- **Duo Brasilis**

Produção Independente, 2005.

Obra: Seresta.

Intérprete: Dauson de Souza (flauta).

2006:

- **Moyugba Orisha**

Competition Laureates Debut Recording, 2006.

Obra: Sonata para viola e piano.

Intérpretes: Juan-Miguel Hernandez (viola) e Rúbia Santos (piano).

- **Música Contemporânea Brasileira – Edmundo Villani-Côrtes**

Gravado pela Universidade de Artes de Berlim, 2006.

Obras:

- Sonata para violino e piano “Encantada”; Luz; Águas Claras.

Intérpretes: Luiz Felipe Coelho (violino) e Paul Rivinius (piano).

- Sonata para viola e piano.

Intérpretes: Thais Coelho (viola) e Paul Rivinius (piano).

- Contemplativo para cello e piano.

Intérpretes: Tatiana Himmels Bach (violoncelo) e Paul Rivinius (piano).

- Royati (trio + piano).

Intérpretes: Luiz Filipe Coelho (violino), Thai Coelho (viola), Tatiana Himmels Bach (violoncelo), Paul Rivinius (piano).

- Caratinguê (quarteto + piano).

Intérpretes: Luiz Filipe Coelho (violino), Paul Rivinius (piano), Thais Coelho (viola), Tatiana Himmels Bach (violoncelo), Marisa Jeremic (violino), Jason Witjas Evans (contrabaixo).

- **Postais Paulistanos**

Produção Independente, 2006.

Obras: Rua Aurora; Catedral da Sé; Opus 2004; Balada para as flores; Quando eu morrer; São Paulo; Frevo Paulista; Pretencioso; Luz; Melodia para Luciana.

Intérpretes: Grupo AUM.

2007:

- **Ritmos do Brasil, Região norte**

Gravadora Paulus, 2007.

Obra: Três Impressões Amazonenses.

Intérpretes: grupo de músicos independentes da região norte do país.

- **Versos Brasileiros**

Produção Independente, 2007.

Obras: O passarinho da Praça Matriz; Valsinha da Roda; Rua Aurora; Papagaio Azul; Frevo Fugato; Sina de Cantador; Cinco Miniaturas Brasileiras.

Intérpretes: Camerata Antiqua de Curitiba. Regência: Wagner Polistchuk.

- **Matinta Perêra**

Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2007.

Obra: trilha sonora para o desenho animado “Matinta Perêra” dirigido por Humberto Avelar.

Intérpretes: material realizado no estúdio de gravação.

2008:

- **Vôo no Popular**

Gravadora Paulus, 2008.

Obra: Sina de Cantador.

Intérprete: Samira Rahal.

- **Luciana Hamond intepreta Villani-Côrtes**

Produção Independente, 2008.

Obras: 10 Prelúdios para piano solo; 5 interlúdios; Canções para piano solo.

Intérprete: Luciana Hamond (piano).

2009:

- **Quarteto “Ipê Amarelo“**

Produção Independente, 2009.

Obra:

- Mercado Paulistano.

Intérpretes: Ana Amélia Wingeter (flauta), Régis Gomide (piano) , Valgerio Gianotto (contrabaixo), Jayme Plapeval (bateria).

- 5 Miniaturas Brasileiras; Simple Melodia; Ipê Amarelo.

Intérpretes: Ana Amélia Wingeter (flauta), Régis Gomide (piano).

2010:

- **Duo Charlier-Peires: Villani 80**

Gravação independente, 2010.

Obras: Os borulóides; Cinco Miniaturas Brasileiras; Ballada das Flores; Villani in Village.

- **Fronteiras**

Clássicos editorial, 2010.

Obra: Choro Pretensioso.

Duo Graffiti – Intérpretes: Cássia Carrascosa (flauta) e Ricardo Bologna (marimba).