

## Considerações sobre o processo composicional do *Quarteto n° 2* a partir de relações intertextuais com Villa-Lobos

Alexandre de Paula Schubert<sup>1</sup>  
UNIRIO  
Doutorado  
SIMPOM: *Composição*  
alexschubert@globocom

**Resumo:** No presente artigo apresentamos o processo composicional do *Quarteto n° 2*, de minha autoria, tendo em vista suas relações intertextuais com os quartetos de cordas 1, 6 e 14 de Heitor Villa-Lobos, que são objetos de minha pesquisa de doutorado em andamento. Discutimos as possibilidades do uso da textura musical como elemento referencial para a estruturação de uma nova obra a partir desses mesmos quartetos. Inicialmente, fizemos uma breve revisão da literatura sobre intertextualidade musical, apresentando conceitos desenvolvidos por Hatten, Barbosa e Barrenechea, Lima e Pitombeira e Dudeque, e sobre textura musical, apresentando conceitos de Berry e a contribuição de Levy sobre textura e forma, tendo em vista sua utilização no processo criativo da composição do *Quarteto n° 2*. Discutimos, em seguida, os diversos elementos provenientes da obra de Villa-Lobos para quarteto de cordas que foram utilizados na composição da nova obra, apresentando exemplos musicais e relacionando-os com os diversos tipos de intertextualidade. Assim, a estrutura formal em multimovimentos, o uso da forma livre, rapsódica, o uso de gesto formado por linhas em movimento contrário, a citação direta de motivo, o uso de texturas polifônicas imitativas com densidades diferentes, o uso do timbre específico da surdina e do violoncelo como condutor melódico e o uso de elementos relacionados com aspectos quantitativos e qualitativos texturais em um nível profundo, provenientes dos quartetos de cordas de Villa-Lobos foram importantes referências na concepção e realização da composição do *Quarteto n° 2*. Finalizamos apresentando possíveis desdobramentos do trabalho, sejam eles referentes à composição de novas obras para formações diferentes, a partir do uso de material proveniente da obra de Villa-Lobos, ou à composição de novos quartetos de cordas, utilizando outros compositores como referência.

**Palavras-chave:** quarteto de cordas; Villa-Lobos; intertextualidade; textura; composição.

### Considerations about the Compositional Process of the Quartet n° 2 from Intertextual Relations with Villa-Lobos' work

**Abstract:** In the present paper we present the compositional process of the *Quartet n° 2*, of my authorship, in view of their intertextual relations with the Villa-Lobos' string quartets 1, 6 and 14, which are objects of my doctoral research in progress. We discuss the possibilities of the use of musical texture as a reference for structuring a new work from these same string quartets. Initially, we did a brief review of the literature on musical intertextuality presenting concepts developed by Hatten, Barbosa and Barrenechea, Lima and Pitombeira, and Dudeque,

---

<sup>1</sup> Orientador: professor doutor Marcos Vieira Lucas.

and on musical texture, presenting concepts of Berry and Levy's contribution on texture and form. We used these concepts in the creative process of the composition of *Quartet n° 2*. We discuss the various elements from Villa-Lobos' string quartet works that were used in the composition of the new work, presenting musical examples and relating them to many types of intertextuality. Thus, the formal structure in multimovement, the use of free forms, the use of musical gesture formed by lines in the opposite movement, the direct quotation of motive, the use of imitative polyphonic textures with different densities, the use of the specific timbre of the mute and of the cello as a melodic conductor, and the use of elements related to quantitative and qualitative textural aspects at a deep level from Villa-Lobos string quartets were important references in the design and realization of *Quartet n° 2* composition. We concluded by presenting possible unfoldings of this research as to compose new works for different formations from Villa-Lobos' work or to compose new string quartets using other composers as reference.

**Keywords:** String Quartet; Villa-Lobos; intertextuality; texture; composition.

## 1. Introdução

O *Quarteto n° 2*, de minha autoria, foi escrito em 2017, como produto artístico do doutorado em Composição em andamento, e teve sua estreia em concerto realizado no dia 20 de junho do mesmo ano, no Centro Cultural do Poder Judiciário, no Rio de Janeiro, interpretado pelo Quarteto Atlântico. O presente trabalho irá apresentar o processo composicional desse quarteto, tendo em vista suas relações intertextuais com os quartetos 1, 6 e 14 de Heitor Villa-Lobos<sup>2</sup>, que são objetos de minha pesquisa em andamento, e discutir as possibilidades do uso da textura musical como elemento referencial para a estruturação de uma nova obra a partir dos quartetos de Villa-Lobos.

O principal referencial teórico utilizado para nossa pesquisa em relação à textura é o livro de Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (1976/1987). Foram importantes no desenvolvimento do processo criativo composicional os estudos de Hatten (1985, 2004), Barbosa e Barranechea (2003), Lima e Pitombeira (2011) e Dudeque (2013) sobre o uso da intertextualidade como ferramenta composicional. Sobre os processos composicionais de Villa-Lobos utilizamos os trabalhos de Salles (2008, 2009, 2012 A, 2012B, 2012C), que tem desenvolvido uma ampla pesquisa, incluindo as obras para quarteto de cordas.

Inicialmente será realizada uma breve revisão da literatura referente à intertextualidade, além de apresentarmos os principais conceitos sobre textura musical,

---

<sup>2</sup> A escolha dos quartetos 1, 6 e 14 de Villa-Lobos, deu-se por serem representativos dos diversos períodos de sua vida, de acordo com a classificação de Tacuchian (1988). O quarteto n° 1 é de 1915, pertence à primeira fase, correspondente aos anos de aprendizado. O quarteto n° 6, de 1938, corresponde à terceira fase, de caráter mais nacionalista e neoclássico. O quarteto n° 14, de 1954, pertence à quarta fase, em que Villa-Lobos apresenta um cunho universalista à sua obra.

utilizados como ferramenta analítica, tendo em vista o levantamento de dados dos quartetos de Villa-Lobos que foram úteis no processo de composição. Apresentaremos as motivações que levaram à composição do *Quarteto n° 2* e faremos um cruzamento dos aspectos intertextuais, relacionados à textura e à processos composicionais que foram importantes na concepção e realização de sua composição.

## 2. Uso da intertextualidade como estratégia composicional

A utilização de referências oriundas de outras obras, sejam elas do passado como contemporâneas, são comuns em inúmeros compositores de diferentes épocas. Barbosa e Barranechea afirmam que “o compositor, ao estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contidos, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 125). Podemos ampliar essa visão, incluindo o estudo de obras não só dos antepassados, mas também de seus contemporâneos, ou mesmo de outras tradições musicais, como aquelas originárias de fontes populares.

No repertório para quarteto de cordas, objeto de nossa pesquisa, encontramos no último movimento da *Suíte Lírica*, de Alban Berg, o uso da citação do *Prelúdio de Tristão e Isolda* de Wagner (ex. 1), e no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 5*, de Villa-Lobos, citações de cantigas folclóricas infantis, como exemplos do uso de intertextualidade a partir de obras pertencentes à tradição musical da segunda metade do século XIX, no caso de Berg, e à tradição popular, no caso de Villa-Lobos.

The image shows a musical score excerpt from Alban Berg's *Suite Lyrique*, measures 26 and 27. The score is written for four string instruments: Violoncello (Vlc.), Violino I (Vl. I), Violino II (Vl. II), and Viola. Measure 26 is marked 'bato' and 'accel.'. Measure 27 is marked 'Griffbrett' and 'accel.'. The score includes various dynamics like *p*, *pp*, and *trem.* (tremolo). The notation shows complex rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with 'H' and 'Griffbrett'.

**Exemplo 1:** Citação do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, de Wagner, no último movimento da *Suíte Lírica*, de Alban Berg (c. 26 e 27). O trecho citado inicia no violoncelo, passando para o primeiro violino e depois para a viola, conforme assinalado no exemplo.



Exemplo 2: Citação da cantiga folclórica “Fui no tororó” no primeiro movimento do *Quarteto n.º 5* de Villa-Lobos (c. 21 a 25). A melodia encontra-se no primeiro violino, em harmônicos artificiais.

A intertextualidade, sob o viés musical, pode ser compreendida nos seus aspectos estilísticos e estratégicos (LIMA e PITOMBEIRA, 2011, p. 99). No nível estilístico, não existiria um foco em uma obra específica, enquanto no nível estratégico há um foco intencional em uma obra, ou conjunto de obras. Além do uso de citações diretas, como visto nos exemplos acima, pode haver outros níveis de abordagem intertextual, como a modelagem estrutural, variação e paráfrase (HATTEN, 1985, p. 69, apud LIMA e PITOMBEIRA, 2011, p. 99). Barbosa e Barrenechea (2003) propõem ainda uma descrição de diversos tipos de intertextualidade possíveis. São elas:

- a) entidades orgânicas – relações entre elementos musicais de pequenas dimensões.
- b) extrato – uso de citação ou inserção direta de um trecho musical em outro.
- c) idiomática – relacionada com o tipo de escrita específica para um determinado instrumento, aliado a “maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134).
- d) paráfrase – uso de citações reelaboradas livremente.
- e) estilo – relacionado com a maneira que o compositor tratou os recursos e técnicas composicionais de seu antecessor em uma nova obra.
- f) paródia – quando há uma inversão no sentido do texto original na nova obra.
- g) reinvenção – quando há uma transformação radical do material utilizado anteriormente.

Em nosso planejamento composicional do *Quarteto n.º 2*, utilizamos alguns desses tipos de intertextualidades, como veremos adiante, principalmente aqueles relacionados com aspectos do uso da textura encontrados nos quartetos de Villa-Lobos e que serviram como ponto de partida para o processo criativo da composição do *Quarteto n.º 2*.

Os aspectos texturais relevantes para a nova composição estão relacionados com os tipos de textura, os níveis de densidade, que correspondem ao aspecto quantitativo, e as relações de independência e interdependência das vozes, que correspondem ao aspecto qualitativo, segundo os conceitos de Berry (1987), além da correspondência entre textura e forma (LEVY, 1982).

Os tipos de texturas são definidos, por Berry, a partir das relações de independência e interdependência entre as vozes<sup>3</sup>. Assim, monofonia é formada por apenas uma voz, com ou sem dobramentos em oitavas/uníssonos, enquanto polifonia é quando ocorrem várias vozes independentes em texturas imitativas ou não. Homofonia, por seu turno, ocorre quando uma voz se destaca de outras que estão em condição de acompanhamento, e acordal<sup>4</sup>, por fim, é quando as diversas vozes estão em relação de interdependência, formando uma textura de blocos de acordes.

Com relação ao aspecto quantitativo, Berry (1987) propõe o levantamento da densidade-número, ou seja, do número de vozes, relacionando esse número com uma linha de tempo, dividida em compassos ou unidades menores<sup>5</sup>, em um plano cartesiano. Quanto ao aspecto qualitativo, as relações de independência e de interdependência entre as vozes são importantes para a verificação do fluxo textural, suas progressões, manutenções e recessões texturais.

Levy (1982), em seu estudo sobre textura e forma, destaca que mudanças na textura, principalmente relacionadas com surgimento de padrões de acompanhamento (texturas homofônicas), solos e uníssonos (texturas monofônicas), podem indicar inícios, finais ou transições entre seções ou partes.

## **2. Memorial de composição do *Quarteto nº 2* e suas relações intertextuais com os quartetos de cordas de Villa-Lobos**

A ideia da composição de um quarteto de cordas está relacionada com a pesquisa que desenvolvemos no doutorado. Nossa pesquisa tem como objeto o estudo do gênero, inicialmente a partir do processo histórico, de suas origens até os contemporâneos de Villa-

---

<sup>3</sup> Para a verificação da independência ou da interdependência entre as vozes observa-se a divisão rítmica, iguais ou diferentes, entre as vozes, dentre outros aspectos. (A direção do movimento entre as partes – homodirecional, hetero, etc – seria outro aspecto importante nessa diferenciação).

<sup>4</sup> Na definição encontrada no verbete sobre textura do dicionário Grove esse tipo de textura é também denominada de homofonia. Optamos por adotar a terminologia de Berry por considerarmos tipos de texturas distintas.

<sup>5</sup> Para a discussão sobre densidade-número e relações menores que o compasso ver GENTIL-NUNES (2006).

Lobos. Estudamos especificamente a obra para quarteto de cordas desse compositor, pelo viés da textura musical, onde realizamos a análise de três quartetos: o *Quarteto n° 1*, de 1915; o *Quarteto n° 6*, de 1938; e o *Quarteto n° 14*, de 1953. A análise dessas obras permitiu-nos aprofundar nos processos composicionais do compositor, fornecendo-nos dados para a composição de uma nova peça, onde seriam utilizadas referências relacionadas com diferentes aspectos musicais.

A primeira referência por nós utilizada na composição do *Quarteto n° 2* se relaciona com a estruturação formal em quatro movimentos contrastantes, comum nas obras para quarteto de cordas em geral<sup>6</sup> e, especificamente, na obra de Villa-Lobos, já que de seus dezessete quartetos apenas o primeiro, de 1915, não segue esse esquema, tendo seis movimentos, foi classificado por Estrella (1970, p. 22) como uma suíte.

No primeiro movimento, utilizamos uma forma livre, rapsódica, frequentemente encontrada na obra de Villa-Lobos, como, por exemplo, no primeiro movimento do *Quarteto n° 6*, onde as seções contrastantes se sucedem, com poucas repetições de material temático apresentados anteriormente. Apenas na última seção retornamos com o material do início do movimento.

<b>Quarteto n° 6 - 1° movimento - Villa-Lobos</b>
<b>A B(b1 b2) C D E Desenvolvimento (s1, s2, s3) A' D' Coda</b>
<b>Quarteto n° 2 - 1° movimento - Alexandre Schubert</b>
<b>A B C D E F A'</b>

**Tabela 1: Esquemas formais dos primeiros movimentos do *Quarteto n° 6*, de Villa-Lobos, e do *Quarteto n° 2*, de Alexandre Schubert. Podemos observar a variedade de partes e seções em ambos os quartetos.**

Uma característica estilística encontrada nos quartetos de Villa-Lobos é o uso do movimento contrário entre as vozes extremas, como podemos observar no exemplo 3, retirado do *Quarteto n° 6*, de Villa-Lobos. No primeiro violino encontramos um percurso ascendente, enquanto no violoncelo o caminho é descendente, com uso de cromatismo. O ponto de chegada dessas linhas é o início da subseção b2.

<sup>6</sup> Alguns quartetos apresentam um número maior, caso do *Quarteto op. 131* de Beethoven com sete movimentos ou os quartetos 4 e 5 de Bartok, com cinco movimentos. Outros tem menos, como o *Quarteto n° 3* de Bartok e o *Quarteto n° 1* de Schoenberg com um único movimento. Entretanto, a tradição de quatro movimentos está sedimentada desde Haydn, um dos compositores que contribuiu para o surgimento e desenvolvimento do gênero.

**Exemplo 3: Movimento contrário nas vozes extremas encontrado no primeiro movimento do *Quarteto n° 6* de Villa-Lobos (c. 57 e 58). No compasso 59 inicia-se uma nova subseção (b2).**

Utilizamos esse gesto<sup>7</sup> em diversos momentos do *Quarteto n° 2*, sendo um importante elemento intertextual estilístico na estruturação do primeiro movimento.

**Exemplo 4: Gesto intertextual formado pelo movimento contrário entre vozes no primeiro movimento do *Quarteto n° 2*, de Alexandre Schubert (c. 5 a 8).**

O segundo movimento do *Quarteto n° 2*, estruturado como um *scherzo* com um plano formal ternário (ABA), apresenta vários elementos intertextuais com diferentes quartetos de Villa-Lobos. O primeiro elemento intertextual é a citação direta de fragmento temático, de apenas um compasso, extraído do primeiro movimento do *Quarteto n° 6*. Trata-se de uma intertextualidade definida como uma “entidade orgânica”, segundo a classificação de Barbosa e Barrenechea (2003). O fragmento, no quarteto de Villa-Lobos, é apresentado pelo violoncelo e é o início de uma seção com textura polifônica imitativa, um fugato. Em nosso quarteto o fragmento é apresentado pelo primeiro violino e também corresponde ao motivo inicial de uma textura polifônica imitativa (ex. 5). Diferente de Villa-Lobos, em que a resposta em imitação ocorre a uma distância de cinco compassos, no *Quarteto n° 2* a distância da imitação é de um compasso (ex. 6).

<sup>7</sup> Gesto musical compreendido como "modelagem energética de um processo através do tempo" (HATTEN, 2004, p. 95).

Exemplo 5: Motivo do primeiro movimento do *Quarteto n° 6* de Villa-Lobos utilizado no 2° movimento do *Quarteto n° 2* (c. 75).

Exemplo 6: Início do 2° movimento do *Quarteto n° 2*, onde observamos o motivo extraído do *Quarteto n° 6* de Villa-Lobos e o uso da textura polifônica imitativa.

Na mesma seção, utilizamos outra referência à Villa-Lobos, relacionada com as relações de independência e de interdependência entre as vozes. Em seu *Quarteto n° 14*, é comum encontrarmos uma escrita em camadas, com pares de instrumentos em relação de interdependência (ex. 7).

Exemplo 7: Textura em camadas texturais com relações de interdependência entre o primeiro violino/violoncelo e entre o segundo violino/viola encontradas no primeiro movimento do *Quarteto n° 14* de Villa-Lobos (c. 3 e 4).

Dessa forma, utilizamos a disposição textural em pares interdependentes, associada com a textura polifônica imitativa. O resultado é uma imitação com um nível de densidade maior, uma vez que o motivo é apresentado e imitado por dois instrumentos (ex. 8). Na classificação de Barbosa e Barrenechea (2003) seria uma intertextualidade de "estilo", associada a de “entidade orgânica”, uma vez que nesse trecho existe também a citação direta do motivo de Villa-Lobos.

The image shows a musical score for Example 8, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The first two staves (Violin I and Violin II) start with a dynamic marking of *p* (piano). The last two staves (Viola and Violoncello) also start with *p*. A boxed section in the middle of the score, spanning measures 111 to 114, shows a change in dynamics to *ff* (fortissimo) for all instruments. This boxed section highlights the intertextual relationship between the first and second violins and between the viola and cello.

**Exemplo 8: Textura imitativa em camadas texturais com relações de interdependência entre os primeiro e segundo violinos e entre a viola e violoncelo no segundo movimento do *Quarteto n° 2*, de Alexandre Schubert (c. 111 a 114).**

No terceiro movimento, de andamento lento e forma ternária (ABA'), utilizamos uma referência de timbre. O uso de surdina encontrado no quinto movimento do *Quarteto n° 1*, de Villa-Lobos (ex. 9), que traz o subtítulo de *Melancolia*, serviu-nos como modelo de ambientação sonora, com seu caráter introspectivo e velado. Outro aspecto desse movimento que utilizamos como referência relaciona-se com o uso do violoncelo como condutor melódico (ex. 10). Na definição de Barbosa e Barrenechea esse tipo de intertextualidade seria “idiomática”.

The image shows a musical score for Example 9, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The tempo is marked as *Lento*. The first two staves (Violin I and Violin II) start with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The last two staves (Viola and Violoncello) start with a dynamic marking of *p* (piano). A *sordino* (mute) marking is present above the first two staves. The Violoncello part features a triplet of eighth notes in the first measure.

**Exemplo 9: Início do 5º movimento do *Quarteto n° 1* de Villa-Lobos, onde se observa o emprego da surdina e a melodia sendo apresentada pelo violoncelo.**

**Exemplo 10:** Início do 3º movimento do *Quarteto n.º 2*, de Alexandre Schubert, onde se observa as referências ao emprego da surdina e da linha melódica apresentada pelo violoncelo.

No último movimento utilizamos novamente a intertextualidade derivada do uso do movimento contrário entre as vozes, apresentada acima (ex. 3). Nesse movimento optei por restringir o uso da intertextualidade a esse momento, que tem a função de introduzir o material apresentado no primeiro movimento e finalizar o quarteto (ex 11).

**Exemplo 11:** Gesto intertextual no 4º movimento do *Quarteto n.º 2*, de Alexandre Schubert, em movimento contrário entre as vozes culminando na reapresentação do material temático do primeiro movimento (c. 108).

Além dessas intertextualidades apresentadas, toda a composição foi estruturada a partir do uso de texturas diferenciadas, com o aumento e a diminuição da atividade textural, seja ela decorrente dos níveis de densidade-número ou de relações de interdependência e de independência entre as vozes, notadamente para se criar regiões mais densas ou rarefeitas, sendo também um importante recurso para a realização das transições entre as seções. O mesmo procedimento pode ser observado em Villa-Lobos, onde a diminuição da atividade textural está quase sempre associada a finais ou transições entre seções. Esse aspecto estaria

relacionado com um “nível de fundo (ou de base)” (DUDEQUE, 2013, p. 44) de intertextualidade, em que as referências não são perceptíveis ao ouvinte, sendo utilizadas como elemento estruturador da nova obra.

### 3. Considerações finais

O estudo e aplicação da intertextualidade como ferramenta composicional mostrou-se efetiva no processo de composição do *Quarteto nº 2*. Principalmente pela assimilação consciente de procedimentos texturais encontrados nos quartetos de cordas de Villa-Lobos e que serviram de base para a estruturação da obra como um todo.

Outros elementos intertextuais foram utilizados, como a escolha de planos formais, o uso de citação direta, a escolha de tipos de texturas específicos para apresentação temática, o uso do timbre, foram fatores que contribuíram para o desenvolvimento das ideias musicais que se materializaram no quarteto.

Como desdobramento desse trabalho, acreditamos que o estudo da obra para quarteto de cordas, ou mesmo outras formações, de outros autores, incluindo de épocas distintas, em um nível profundo, possa servir como material para o desenvolvimento de novos trabalhos composicionais, sejam eles artísticos ou pedagógicos.

### Referências

- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lucia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.8, p. 125-136, 2003.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover Editions, 1987.
- DUDEQUE, Norton. *Pacific 231* de Honegger e a *Tocata Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39-56, 2013.
- ESTRELLA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC – Museu Villa-Lobos, 1970.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. Parsemas e o método de Fux. *Revista Pesquisa e Música*. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, p. 38-47, 2006.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Indiana: Indiana University Press, 2004.
- LEVY, Janet M. Texture as a sign in Classic and Early Romantic Music. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol 35, nº 3, p. 482-531. University of California Press, 1982.
- LIMA, Flávio Fernandes de; PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM, (21), 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da Anppom*. Uberlândia: edição digital, 2011, p. 99-105.

SALLES, Paulo de Tarso. Organização harmônica no movimento final do Quarteto de Cordas nº 15 de Villa-Lobos. In: XVIII CONGRESSO DA ANPPOM, (18), 2008, Salvador. *Anais do XVIII Congresso da Anppom*. Salvador: edição digital, 2008, p. 98-103.

\_\_\_\_\_. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. Quarteto de Cordas nº 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.12, nº 1, p. 25-43, 2012a.

\_\_\_\_\_. Haydn, segundo Villa-Lobos: uma análise do 1º movimento do Quarteto de Cordas nº 7 de Villa-Lobos. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 25, p. 27-38, 2012b.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos: desafiando a teoria e análise. In: IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, (4), 2012. *Anais do IV Encontro de musicologia de Ribeirão Preto: Intersecções da teoria e análise*. Ribeirão Preto: edição digital, 2012c, p. 81-95.

TACUCHIAN, Ricardo. "Villa-Lobos e Stravinsky". In: *Revista do Brasil: edição especial Villa-Lobos*. Ano 4, nº 1. Rio de Janeiro: Rioarte, 1988.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Quartet nº 1*. New York: Southern Music Publishing Company, Inc, 1953. Partitura.

\_\_\_\_\_. *String Quartet nº 6*. New York: Associated Music Publishers, Inc, 1948. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Quatorzième quatuor a cordes*. Paris: Editions Max Eschig, 1958. Partitura.