



Aspectos harmônicos do *Choros n. 4* de Villa-Lobos e a linguagem modernista

Marcos Branda Lacerda*

Resumo

Este trabalho realiza, em um primeiro momento, uma breve discussão sobre o conceito de gênero harmônico a partir de estudos analíticos pioneiros do repertório modernista, particularmente de obras de Debussy e Stravinsky. Como se sabe, esses dois autores desempenham papel importante na formação estilística de Villa-Lobos. Em seguida, são apreciados todos os momentos que compõem a primeira parte do *Choros n. 4* de Villa-Lobos. O estudo revela as semelhanças na escolha das fontes de construção harmônica, e também a maneira de articulação formal destas fontes. O trabalho propõe que se busque uma compreensão maior sobre o desempenho do compositor brasileiro no diálogo que manteve com a arte contemporânea.

Palavras-chave

Século XX – música brasileira – modernismo – Heitor Villa-Lobos – análise musical.

Abstract

This work starts with a brief discussion on the concept of harmonic gender as viewed by pioneer studies in analysis of modernist repertoire, especially of works of Debussy and Stravinsky. As we know, these two composers play an important role in the stylistic formation of Villa-Lobos. Then all the moments that make up the first part of *Choros no. 4* of the Brazilian composer are discussed. The study reveals similarities in the choice of sources of harmonic construction, and also of formal articulation of these sources. This paper proposes to seek a greater understanding of Villa-Lobos' presence amongst his contemporaries and of the dialogue he established with modern art.

Keywords

20th century – Brazilian music – modernism – Heitor Villa-Lobos – musical analysis.

Está por ser, ainda, demonstrada a gama de elementos de estilo que aproxima Villa-Lobos daqueles que escreviam um novo capítulo na História da Música no início do século XX. Trata-se de localizar os materiais musicais desenvolvidos naquele período e que guiaram certamente a percepção do compositor brasileiro em sua busca fenomenal de integração à modernidade. Para isso, é preciso encontrar um foco, um conjunto de elementos polarizadores e eixo comparativo para empreender essa investigação. Coube a pesquisadores adeptos ou próximos à Teoria dos Con-

* Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: mbl@uol.com.br.

Artigo recebido em 12 de abril de 2011 e aprovado em 11 de julho de 2011.



juntos [TC] realizarem firmes levantamentos de materiais relativos à modernidade aparentemente menos calculista que transcorria à distância dos vienenses. Eles deram início a um caminho mais objetivo para o entendimento de práticas musicais que, a olho nu, pareciam pouco sistemáticas. Refiro-me aqui aos trabalhos de Pieter van den Toorn e Richard Parks sobre Stravinsky e Debussy, respectivamente, assim como aos estudos de Elliott Antokoletz, que se fixa na figura de Bartók, mas extrapola os resultados para linguagens afins.¹ A seguir procuro indicar sumária e parcialmente alguns fatos fundamentais e gerais que regem a organização desses trabalhos. No contexto de discussão dessas ideias, é importante abordar o conceito de *gênero*, ou escalas características. Em seguida procuro demonstrar o uso destes materiais na construção dos *Choros n. 4* de Villa-Lobos.²

GÊNEROS HARMÔNICOS

A discussão sobre gêneros passa a ser abordada com foco especial por Allen Forte em artigo de 1988. Richard Parks, em seguida, reelabora a teoria em âmbito bastante amplo e abstrato. Ele distingue entre gêneros complexos e simples. Ao *gênero simples*, que nos interessa aqui, ele dá a seguinte definição: “A simple genus is a collection of scs [set-class set] related to a single cynosural sc [set-class] by inclusion, as either subsets or supersets of that sc” (Parks, 1998, p. 207).

O conceito de gênero refere-se, portanto, a uma coleção de notas dita *cynosural*, isto é, *focal*, assim como qualquer outra coleção relacionada a ela. Importa-nos também o fato de que o termo *cynosural* redefine o que Allen Forte designava por *progenitor-set*, isto é, um conjunto referencial marcante, do qual se originam ou ao qual se relacionam outros conjuntos. Ambos procuram então estabelecer elementos que deixem reconhecer um conjunto dado como focal. Segundo as regras de preferência apontadas por Parks, um gênero simples não precisa ser necessariamente reconhecido em estado bruto, isto é, livre de interferências, e pode apresentar similaridades com “familiar pitch constructs”.³

Em benefício da validação geral do conceito de gêneros, Parks omite em sua revisão a menção clara a escalas familiares e recai nos exercícios matemáticos que, no caso de compositores deste *círculo de Paris*, têm lamentavelmente a tendência de

¹ Refiro-me aqui especificamente aos seguintes trabalhos: Van den Toorn (1983), Parks (1989) e Antokoletz (1984).

² O *Choros n. 4* é de menor divulgação nesse grupo de obras de Villa-Lobos. Conheci-o como tema da dissertação de mestrado de Marcus Ferrer (1996), a quem agradeço, que traça um paralelo entre a obra e a concepção de choro. Agradeço também a alguns alunos do curso de Pós-graduação do Departamento de Música ECA/USP com quem tive oportunidade de discutir aspectos dessa obra.

³ Estes seriam os procedimentos recomendáveis para a localização desses gêneros: “1. Prefer those genera that contain as members as many as possible (ideally, all) of the scs represented in the musical object that is the subject of investigation.[...] 2. Prefer that genus whose primary members or characteristic members embrace the largest number of scs from the musical object. 3. Prefer that genus which contains the smallest number of members or which contains the smallest number of primary members. 4. Prefer that genus whose cynosural and member scs evince the greatest similarity to familiar pitch constructs” (Parks, 1998, p. 211).



encobrir a possibilidade de estabelecer um vínculo mútuo sob a luz de problemas estéticos, históricos e de outra natureza, independente das questões pertinentes apenas à teoria musical. Ele enumera regras para localizar esse tipo de material harmônico logo depois de afirmar que teriam participado na definição dos gêneros que se revelaram úteis na análise da obra de Debussy. Naquele momentourgia agir com pragmatismo e não com o idealismo que presidira sua revisão deste assunto no trabalho ora mencionado: “[...] my grounds were arbitrarily pragmatic rather than idealistic” (Parks, 1998, p. 211). Suas ideias nesse artigo são orientadas para abarcar um espaço maior da modernidade. De fato, tanto o trabalho de Forte, quanto a revisão de Parks, acolhem análises de obras fora do círculo que se estabelece em torno da figura de Debussy.

De qualquer maneira, podemos afirmar pragmaticamente, portanto, que gêneros harmônicos simples representam um recorte no universo de conjuntos referenciais abstratos qualificados como focal, progenitor e familiar. Trata-se de coleções associadas a hábitos composicionais localizáveis em práticas relativamente homogêneas e comuns do ponto de vista estético, antropológico ou histórico. Admite-se também que um dado objeto musical pode estar associado a uma coleção familiar, embora nem todas as notas nele contidas sejam provenientes da coleção. Com isso, abre-se espaço à visão propriamente modernista e estabelece-se um limite à visão estereotipada de um suposto atavismo na busca de certos compositores por algum tipo de tradição particular.

Os gêneros simples, *pragmaticamente* definidos por Parks para a obra de Debussy, seriam apenas quatro: “diatônico”, “tons-inteiros”, “octatônico” e “cromático” (não se entenda o cromatismo aqui como atonal). Perguntamo-nos então: uma vez identificadas escalas comuns, previamente nomeadas em sua maioria, teria lugar ainda o emprego maciço do pesado instrumental analítico da Teoria dos Conjuntos? Estas escalas não implicariam uma sintaxe mais restritiva e transparente (por exemplo, através dos *familiar pitch constructs* formulados acima) que tornaria desnecessário um excessivo abstracionismo nos termos deste método analítico?

Em contexto muito semelhante ao de Parks em relação com a Debussy, está o trabalho de Van den Toorn sobre um considerável número de obras de Stravinsky. A percepção que tenho desse abrangente e complexo trabalho é que ele propõe para este último compositor (pelo menos para algumas obras seminais de sua fase russa) dois vetores de construção harmônica, sem chamá-los, no entanto, de gêneros: o diatonismo e o octatonismo. O cromatismo e o que se poderia definir em casos particulares como gêneros complexos seriam resultantes da interação dos dois sistemas. (A escala de tons-inteiros parece-nos nestas obras menos comum a partir do *Pássaro de Fogo*.) O que nos interessa aqui é menos a compreensão que nos transmite Van den Toorn sobre essa obra do que sua forma de representação analítica. Em função



do material de análise, ele expande a concepção de diatonismo com a inserção dos modos conhecidos. Para isso, utiliza um recurso para manter o discurso aferrado à ideia geral de diatonismo, chamando por exemplo de *d-scale* (*on D, on G* etc.) ou *a-scale* respectivamente a escala diatônica nos modos dórico e eólio. Aquele pesado instrumental da TC surge apenas para referir agregados relevantes e ele não os representa apenas pela notação numérica. No caso do octatonismo, Van den Toorn esboça uma provável sintaxe – não necessariamente inquestionável –, para dar conta de mudanças estilísticas no interior da obra stravinskyana. Finalmente, encontra lugar aí a abordagem de formações incompletas (hexacordes, pentacordes etc.) que podem ser vistas como agregados relacionados às (possíveis) coleções básicas e típicas de um pensamento musical comum a compositores que possuíam uma escuta equivalente.

Finalmente, este mesmo instrumental aparece nas considerações de Antokoletz sobre a música de Béla Bartók. Ele define *folk modes*, como formas de permutação da coleção diatônica e refere-se a eles em sua forma habitual (dórico, eólio etc.); desenvolve um complexo sistema que busca explicar as operações do compositor para obter agregados simétricos a partir dessas escalas. Mais adiante, Antokoletz dedica um capítulo ao problema da interação entre formações diatônicas, octatônicas e de tons-inteiros. Um universo fortemente cromático descortina-se a partir daí.

Isso nos leva a pensar que os aspectos harmônicos mais intrincados na obra dos dois compositores – Stravinsky e Bartók – advêm de operações realizadas a partir de um material etnicamente estabelecido e não como preferências por sonoridades específicas extraídas de uma totalidade cromática abstratamente formulada.

ALGUNS EXEMPLOS DA OBRA DE DEBUSSY

Para melhor situar o emprego desses gêneros, recorro aqui a alguns exemplos básicos. *La fille aux cheveux de lin*, de Debussy, possui qualidades didáticas na apresentação do diatonismo.⁴

A parte inicial da peça é construída em três segmentos claramente compartimentados (Exemplo 1). O primeiro deles (c. 1-4) se constitui melodicamente na apresentação de um motivo em terças concluído por uma figura construída por graus conjuntos descendentes. O motivo [Réb-Sib-Solb-Mib] sugere uma sonoridade pentatônica finalizada extensivamente por uma cadência plagal. A estrutura total possui seis notas contidas na escala de SolbM que desempenhará um papel im-

⁴ O trabalho de Parks sobre Debussy (1989) é notável pela capacidade de extrair elementos gerais a partir da exaustiva investigação de obras específicas. Dois desígnios da Análise Musical ficam assim atendidos. *La fille aux cheveux de lin*, *Voiles* e *Feuilles mortes*, aqui apresentadas na forma de exemplos, são estrategicamente analisadas por ele ao longo do capítulo 2. Apesar disso, as observações realizadas aqui não equivalem necessariamente à análise de Parks sobre as referidas obras.



Exemplo 1. Debussy, *La fille aux cheveux de lin* (c. 1-11).

portante a seguir. No segundo segmento (c. 5-7) trata-se da apresentação de uma figura, que não vem a ser aproveitada tematicamente no decorrer da peça. Ela se identifica com a primeira estrutura pelo emprego melódico das terças [Réb-Sib-Solb], acrescenta o Lá \flat ao conjunto original e preserva melodicamente a sonoridade pentatônica. E difere da primeira mediante o procedimento harmônico claramente tonal com uma cadência perfeita em Mi \flat M. Finalmente, na terceira estrutura motivica (c. 7s-11), consiste na repetição da primeira estrutura acrescida da nota Dób no início (c. 7) e de uma extensão do elemento articulado em graus conjuntos. A harmonia se torna complexa. É acrescentada uma sétima menor ao primeiro acorde, possivelmente a tônica de SolbM; continuada por movimento paralelo para o segundo grau alterado, mas nitidamente concluída de maneira tonal com a introdução do V 7 (sem terça e com notas acrescentadas) precedendo o acorde cadencial de tônica.

Parks (1989, p. 49) analisa a primeira estrutura a partir da interação de quatro conjuntos diatônicos: o primeiro abrange os grupos de três notas (as tríades [Solb-Sib-Réb], [Mi \flat -Solb-Sib] e [Dób-Mi \flat -Solb]); o segundo compreende o grupo de quatro notas dado pelo motivo principal apenas ([Réb-Sib-Solb-Mi \flat]); o terceiro dado por este último grupo mais o Dób do penúltimo acorde e finalmente o último conjunto que compreende separadamente as quatro notas da extensão motivica no compasso 3 mais o acorde de SolbM ([Solb-Fá-Mi \flat -Réb-Sib]). Nesse momento não é referido o hexacorde que dá conta da estrutura total até este ponto, nem a escala de SolbM, que poderia ser aventada a partir de ocorrências importantes que vêm a seguir. Uma menção a isto é feita, no entanto, quando são acrescentadas à análise as cifras IV - I sob os acordes de DóbM e SolbM no final da estrutura, indicando consequentemente a presença latente de uma escala diatônica determinada.

Nessa pletera de conjuntos apresentada pelo analista não saberíamos dizer qual deles expressa realmente a máxima familiaridade. Todas estas sonoridades possuem isoladamente conteúdos definidos, mas sabemos também que todas estão contidas



dentro de uma mesma escala diatônica, aqui então considerada o gênero que dá origem às relações melódicas e harmônicas deste trecho. E dizer isso não é muito. Percebemos que estão ativas determinadas características sonoras alusivas a um entendimento determinado do diatonismo: a sonoridade pentatônica do motivo principal, a cadência plagal e, negativamente, a ausência do Lá^b como atenuação de uma sensação tonal definitiva. Em complementação, percebe-se nas demais estruturas a manutenção do diatonismo, mas alterado de forma a se constituir em uma nova forma de organização sonora: a tonalidade. No primeiro caso, expressa-se a passagem modulatória de uma escala à outra, mas o compositor preserva o pentatonismo na melodia e dispõe todos os acordes na forma de tríades perfeitas em posição fundamental. No segundo caso, contrariamente, são empregados processos sofisticados de harmonização. Portanto, podemos notar que em meio à ideia geral de diatonismo, Debussy distingue entre formas de organização *arcaica* e *tonal*: de um lado estão o pentatonismo e o modalismo (c. 1-4); de outro podemos notar uma derivação *naïve* da tonalidade – à maneira de Mussorgsky – (c. 5-7), contraposta a uma visão pós-romântica e elaborada do mesmo sistema (c. 7-10).⁵

São inúmeras as passagens na obra de Debussy que empregam agregados em tons-inteiros. Em um desses momentos se observa muito claramente a maneira de estruturação formal com base na alternância de gêneros. Em *Voiles*, duas partes contrastam mais a partir da mudança de escala, do que pelas qualidades temáticas: de um lado está uma longa estrutura temática e de desenvolvimento em tons-inteiros que cede a uma releitura de um de seus motivos em modo pentatônico. Isto é, os motivos se equivalem quanto ao ritmo e ao contorno melódico, mas diferem no conteúdo harmônico: [Lá^b-Sib-Lá^b-Fá[#]-Lá^b-Dó-Sib] equivale a [Lá^b-Sib-Lá^b-Sol^b-Mib-Ré^b-Sib] (Exemplo 2).



Exemplo 2. Motivo de *Voiles* em TI e sua transformação para pentatônico.

⁵ Parks (1989, p. 59) sugere uma divisão estilística semelhante (assim como aceita algumas posições implicadas neste texto) quando afirma que algumas coleções de sete notas "...may be understood to issue from a process of distortion by means of chromaticism applied to diatonic sets... We may consider this a manifestation of Debussy's post-Romantic tendencies".



The image shows a musical score for Debussy's *Syrinx*. It consists of four staves of music in G-flat major (three flats). The first staff starts at measure 1 and is marked 'TI'. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 10 and is annotated with 'Diat. (Hexac.)' and two 'Pent.' brackets. The fourth staff starts at measure 20 and is annotated with 'Diat. (Si b frígio)' and a 'Pent.' bracket. Measure numbers 1, 5, 10, 20, and 23 are clearly marked.

Exemplo 3. Debussy, *Syrinx* (excertos).

Com vistas a uma comparação com o *Choros n. 4* de Villa Lobos é, no entanto, mais interessante lembrar aqui *Syrinx*. Nesta peça para flauta solo, Debussy faz uso de uma constante motívica cujas propriedades ensejam várias transformações harmônicas de maneira mais fluida do que em *Voiles*. O segmento inicial da peça suporta reconhecer nela um forte enraizamento na escala de tons-inteiros. Todas as notas em tempo forte (mais a nota Dó) constroem o conjunto unitário [Sib-Láb-Solb-Mi()-Dó]. A única nota que não poderia ser considerada de passagem é o Réb, posto que não se relaciona cromaticamente às demais (Exemplo 3). Para terminar a apresentação temática da peça, o compositor realiza a transformação harmônica para o diatonismo (c. 5-8) mediante o emprego do hexacorde [Láb-Sib-Dób-Réb-Mib-Fáb()]. Essa transformação vem a ocorrer novamente em dois outros momentos: nos compassos 10-12 ele insere mais um hexacorde e, em c. 19-21 (e c. 23), define a escala completa de sete notas acrescentando o Dób. Tomando-se a nota Sib como nota priorizada na maioria destas estruturas, pode-se dizer que o compositor alarga gradualmente o âmbito diatônico até alcançar de fato uma estrutura diatônica completa em modo frígio: [Sib-Dób-Réb-Mib-Fá-Solb-Láb]. (Note-se que na primeira vez o modo diatônico contem um Fáb (no lugar do Fá), sugerindo, por exemplo, uma transposição inicial do mesmo modo.) O tetracorde pentatônico [Láb-Sib-Réb-Mib],



empregado repetidamente, permanece inalterado nas duas escalas e tem presença marcante na sonoridade geral dessas passagens. Somado à nota Solb, está parcialmente contido (como notas pivô) na coleção de tons-inteiros que deu origem à obra.

NOTA SOBRE O OCTATONISMO

Insistimos em apontar para a natureza abrangente de gênero. Isto é, um conjunto de notas de amplo reconhecimento; uma escala vinculada a algum tipo de tradição: um elemento característico. O octatonismo se inscreve nisso, mas sua origem étnica não parece manifestar um aspecto da prática popular propriamente dita; é, ao que tudo indica, uma invenção erudita russa (cf. Taruskin, 1985). A compreensão e o emprego deste sistema da parte de Debussy não é de surpreender pois é bem sabido seu interesse por culturas orientais e particularmente pela cultura russa. Assim mesmo, o compositor francês não vai além do emprego de certas características dessa escala, tratando logo de combiná-la com recursos harmônicos de outras origens. Ao lado do emprego dessa sonoridade em sua obra, a modernidade assistiu o desenvolvimento mais sistemático do octatonismo na obra de Stravinsky: duas fontes mais do que plausíveis para a inspiração do compositor brasileiro. Entretanto é preciso diferenciar entre pelo menos duas formas de emprego desse gênero e de suas derivações. Lanço mão aqui de três exemplos de sonoridades possíveis a partir de uma coleção octatônica (Exemplos 4, 5 e 6).

Exemplo 4. Debussy, *Feuilles mortes* (c. 47-52).

Depois de deixar clara a utilização da escala octatônica sem intrusão de notas estranhas na construção do prelúdio *Feuilles mortes*, Debussy constrói o final com mais uma inserção desta escala na forma incompleta (Exemplo 4). Percebe-se aí a formação de estruturas harmônicas próximas de ambientes diatônicos ou pelo menos carregados das tríades maior e menor. Movido pela sonoridade das tríades perfeitas,



Exemplo 5. Stravinsky, *Quatre chansons russes – Le Canard* (excertos):



Exemplo 5a. Stravinsky, *Quatre chansons russes – Le Canard* (c. 1-2).



Exemplo 5b. Stravinsky, *Quatre chansons russes – Le Canard* (c. 23-24).



Exemplo 5c. Stravinsky, *Quatre chansons russes – Le Canard* (c. 17-18).

ele insere a nota pedal Sib que não pertence à coleção básica. O exemplo apresenta, em seguida, a transformação da estrutura em uma construção diatônica, algo próximo a um Dó#M, na qual a enarmonização do Sib é relevante. Melodicamente, o compositor faz uso do tetracorde característico [0-1-3-4] ([Lá-Láb-Solb-Fá]) e o transforma em uma estrutura tonal [0-2-4-5].



O Exemplo 5 é representativo da forma de articulação múltipla de gêneros em Stravinsky e manifesta um emprego distinto da escala octatônica. No Exemplo 5a está o momento inicial da canção *Le canard*, de Stravinsky. Todas as notas estão contidas em uma mesma coleção octatônica [Sol#-Fá#-(Mi#)-Ré#-Ré-Dó-Si(Lá)]. Nota-se que o choque dissonante e um ambiente cromático são intencionais. O trecho estabelece também uma possível divisão da escala em âmbitos diatônicos perfeitamente explorados no decorrer da composição. No Exemplo 5b está o momento em que domina o conjunto sugerido pela melodia do Exemplo 5a (uma escala de SiM); no Exemplo 5c está o momento em que são derivadas as notas diatônicas sem acidentes sugeridas pelo ostinato da mão esquerda (uma escala sem acidentes). Apesar da clareza no emprego das escalas diatônicas, não se observa nenhuma articulação propriamente tonal nestes momentos, sejam funções harmônicas ou mesmo tríades inequívocas. No Exemplo 6 está representado de forma esquemática o conteúdo escalar de um segundo momento de *Le vieux et le lièvre* em que a nota Sol é integrada à escala octatônica.⁶ Ela funciona como uma extensão ao tetracorde diatônico (dórico) que possui vasto emprego na peça (e que será importante também na construção do *Choros n. 4*). A confecção do exemplo acompanha o uso de blocos superpostos, para os quais são determinantes as escolhas harmônicas. Da mesma forma que o início de *Le canard*, a dissonância do acorde inicial é gerada pelo emprego simultâneo de notas da mesma coleção octatônica. Finalmente, no Exemplo 7 está o esquema da aplicação das coleções dos Exemplos 5 e 6. Stravinsky parte de uma coleção octatônica e pode expandi-la ou reduzi-la para coleções diatônicas opostas ou empregá-las simultaneamente de forma controlada.

Exemplo 6. Stravinsky, *Le vieux et le lièvre* (*Pribaoutki*).

⁶ Ver Lacerda (1988). Muitos outros momentos de *Pribaoutki* poderiam ser invocados aqui para caracterizar esses procedimentos. Quase como uma curiosidade, vale lembrar que a coleção Vera Janocopoulos, na Biblioteca da Unirio, possui uma cuidadosa cópia dessas canções realizada à mão por Villa-Lobos, em 1920.



Exemplo 7. A escala octatônica e suas extensões diatônicas em *Le canard* e *Le vieux et le lièvre*.

São exemplos como estes que produziram a necessidade de alargar o universo conceitual analítico relativo a essa modernidade. Van den Toorn fala de uma *interação octatônica-diatônica*, cuja descoberta é francamente localizada no acorde de Petruska. Em contexto semelhante, Antokoletz se refere à estratégia stravinskyana de oposição entre sistemas diatônicos nas tonalidades *branca* e *preta*, isto é, tonalidades em campos opostos no ciclo das quintas (não necessariamente simétricas).⁷

O CHOROS N. 4 DE VILLA-LOBOS

A primeira abordagem da obra de Villa-Lobos segundo os recursos harmônicos apresentados acima foi feita, ao que me consta, por Elliott Antokoletz em seu livro-texto sobre a música do século XX.⁸ São dois exemplos apenas, extraídos de momentos diferentes do *Choros n. 10* de 1926, mas que significam uma mesma coisa: a ousadia do compositor de superpor grupos instrumentais, cada um deles ajustado de acordo com um gênero específico, ou com transposições e combinações sutis destes gêneros. Têm precedência aí o pentatonismo e o octatonismo multiplamente articulados. São exemplos que denotam a consciência do compositor destas sonoridades, mas também de um gesto de saturação harmônica e textural. Dada a construção textural mais transparente do *Choros n. 4*, é possível notar uma aproximação mais forte de seus contemporâneos. A peça, relegada a certo esquecimento e composta em 1926, no mesmo ano que o *Choros n. 10*, foi escrita para a excêntrica formação de câmara composta por trombone e três trompas.

O *Choros n. 4* se organiza de maneira bem clara. Em uma primeira seção, o compositor dá ingresso de maneira contínua em momentos bem demarcados a três estruturas harmônica e melodicamente diferenciadas, que se estendem até o surgimento de uma pausa geral (Exemplo 8).

⁷ Antokoletz (1986). Desnecessário dizer que outras visões analíticas são possíveis a partir da contagem da totalidade das notas empregadas por Stravinsky. Esse procedimento tende a neutralizar a compreensão da estruturação de suas obras com base em alternância e derivação de gêneros. Tampouco queremos aqui dar conta das inúmeras combinações possíveis. Insistimos que a apreciação dessas obras tem caráter puramente introdutório e visa apenas criar um campo possível de inserção de Villa-Lobos em um meio determinado de atuação.

⁸ Antokoletz (1992, p. 228-37); ver também Salles (2009, p. 131-166). Rodolfo Coelho de Souza realizou investigações nesse mesmo sentido a partir de *Rudepoema*, cf. comunicação apresentada no Simpósio Internacional Villa-Lobos, São Paulo, 2009.



Exemplo 8 - Apresentação esquemática do *Choros n. 4* (c. 1-51):

TI

Exemplo 8a. Estrutura A (c. 1-4).

Pent.

Sol b M: Vfr/II V7 II vii

Exemplo 8b. Estrutura B (c. 9-16).

Exemplo 8c. Estrutura C1 (c. 20-27).

Diat.

Pent.

Exemplo 8d. Estrutura C2 (c. 28-36).



Exemplo 8e. Estrutura C3 (c. 37-40).

Exemplo 8f. Estrutura C4 (c. 41-44)

Exemplo 8g. Estrutura C5 (c. 45-51)

A estrutura A (c. 1-4; Exemplo 8a) é caracterizada melodicamente pela figura b-a-c-h. Em sua primeira apresentação são empregados 4 acordes, dos quais 3 são extraídos de escalas de tons-inteiros. O último acorde (uma tríade aumentada) é sustentado enquanto na parte grave uma linha melódica se desenvolve por graus conjuntos, bem à maneira de *Syrinx*. Neste trecho, as notas metricamente acentuadas correspondem à mesma escala do acorde sustentado. A estrutura é repetida em seguida com modificações: a figura melódica é ligeiramente estendida, finalizada sobre o tríplice pentatônico [Sib-Réb-Mib], que fica sustentado enquanto é articulada a mesma escala de tons-inteiros de forma semelhante à primeira vez.

A estrutura B (c. 9-16; Exemplo 8b) se desenvolve a partir das notas do tríade pentatônico então estendido para uma escala pentatônica completa de cinco notas. Em seguida, todas as notas da escala de SolbM são empregadas. Uma alusão a essa tonalidade é realizada com a presença de dois acordes cadenciais reiteradamente



apresentados: o último deles é um acorde de dominante sem terça, com nona e sexta acrescentada ([Réb-Dób-Mib-Sib]), a mesma dominante do compasso 9 de *La fille* (Exemplo 1). O acorde anterior é ambíguo, mas a sonoridade de sexta aumentada (francesa) é marcante. Por enarmonia (lá=sibb), ele pode ser visto como uma dominante do segundo grau; e associado ao acorde posterior produz o efeito de uma semicadência. A redução revela ainda um discreto encadeamento com os acordes de II e VII. O SolbM conclusivo permanecerá suspenso em toda a estrutura. A força do elemento cadencial e alguns outros traços harmônicos sugerem mais a latência de um SolbM do que de outras escalas similares. As notas estranhas à escala não são suficientes para sufocar a percepção da atmosfera tonal. Estamos aqui no domínio daquela divisão do diatonismo nos termos de uma tonalidade expandida de feições pós-românticas.

Finalmente, nos compassos 20-51 está o grupo de estruturas C (Exemplos 8c-8g), que marcam mais particularmente a primeira seção da obra. Nas primeiras três estruturas (C1, C2 e C3) trata-se da apresentação de uma mesma escala de RÉM com alterações nas notas de repouso e de configuração interna. Villa-Lobos usa aqui as sonoridades de um modalismo. Em C1 (c. 20-27) é apresentada uma melodia com as cinco notas Fá#, Sol, Lá, Si, Dó#. A nota Lá se destaca como nota inicial e de repouso. O total diatônico é completado pelo tetracorde pentatônico [Ré-Mi-Sol-Lá] empregado na forma de ostinato na 3ª trompa. Estão presentes também notas de distorção ao diatonismo (Dó, Sib). Em C2 (c. 28-36), o mesmo conjunto é mantido de maneira mais nítida, sem notas de distorção. O compositor, no entanto, transpõe a melodia uma quarta abaixo, alterando a nota inicial para Ré. Com o trítone [Dó#-Sol], uma sonoridade mixolídia começa a ser desenhada. Em C3 (c. 37-40) retorna a melodia inicial de C1 de maneira igualmente clara, praticamente sem a presença de notas perturbadoras, mas com a expansão do tetracorde pentatônico para um hexacorde na parte do acompanhamento grave. Sobre essas estruturas, o compositor insere um contracanto parcialmente ancorado no tetracorde pentatônico empregado na parte grave de C1. A escala de RÉM é aqui também perfeitamente realizada. Em C1, C2 e C3, as combinações simultâneas de notas ocorrem principalmente dentro da escala, mas não seguem um padrão harmônico definido, nem ocorre na forma tradicional de tríades. Em C4 surge finalmente a sonoridade típica mixolídia através de uma mudança simples na estrutura da escala (de RÉM para SolM) e a manutenção das mesmas alturas na construção da melodia. Vista de outra forma, a melodia poderia ser considerada uma transposição de C2. O acompanhamento passa a ser feito por uma escala cromática a partir da nota Sol, a nota principal do modo. Em C5 é reintroduzida a figura inicial de A1 com a retenção da tríade aumentada, sobre a qual é articulada a melodia modal de C1 e C3. Este segmento implica em uma interessante interação de gêneros que será abordada abaixo.



A maior perturbação ao diatonismo da passagem em que localizamos a tonalidade de SolbM (Exemplo 8b) consiste a meu ver na presença constante da nota Sol no baixo, confirmada no compasso 16 (Exemplo 9). A partir daí dissolvem-se as sonoridades dessa tonalidade em favor de uma escala sem acidentes. A terceira trompa em c. 17-18 executa, por exemplo, uma escala completa desse tipo. Nesse momento, é introduzida também a nota Lá^b e, em seguida, é recolocada a nota Sib. Inverte-se aí, portanto, a ordem de importância entre coleções diatônicas: de um lado o SolbM manchado pelas notas sem acidentes (Exemplo 8b); de outro, a escala sem acidentes manchada pela presença de notas de tonalidades opostas (Exemplo 9). Esse trecho transitório nos leva a estabelecer um paralelo com o procedimento stravinskyano acima descrito. Entretanto, Villa-Lobos em nenhum momento deixa que transpareçam puramente os dois âmbitos harmônicos; *apenas* estabelece regiões de predominância passando por zonas bastante turbulentas, como no compasso 16.

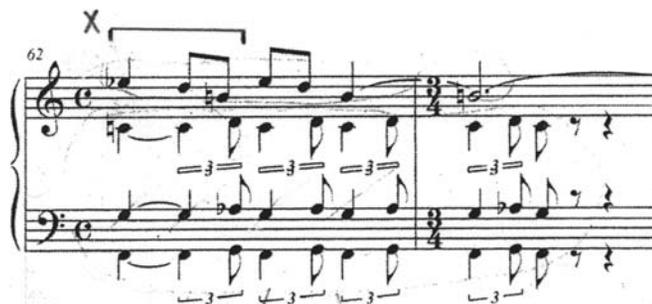


Exemplo 9. *Choros n. 4* (c. 16-18), transição entre B e C.

A segunda parte da obra inicia-se com uma recapitulação parcial dos procedimentos anteriores. A seção A é reapresentada, mas rapidamente dissolvida através de cromatismos. Em seguida ressurgue a estrutura baseada na tonalidade de SolbM, também rapidamente dissolvida com os mesmos recursos. Em seguida, mediante variação motivica, é formada uma nova estrutura harmônica com ares orientalistas (Exemplo 10). Trata-se de um momento adequado para a reflexão sobre um eventual emprego do octatonismo à maneira de *Feuilles mortes*, de Debussy.

As notas motivicas, na primeira trompa, associadas às notas da segunda trompa constituem o agregado [0-1-3-4]. Como vimos em *Feuilles mortes*, de Debussy, esse tetracorde caracteriza exatamente a escala octatônica. Neste caso, a coleção seria a seguinte: [Mib-Ré-Dó-Si(Lá)-Láb(Solb)-Fá].⁹ Das demais notas dessa estrutura (Fá,

⁹ Lembro a análise citada de Antokoletz que vê essa coleção no *Choros nº 10*, incompleta e baseada na articulação do mesmo tetracorde.



Exemplo 10. Villa-Lobos, *Choros n. 4*, c. 62-65.

Sol e Láb), apenas o Sol não cabe dentro dessa escala. A sonoridade octatônica disputaria aqui em importância com o modo diatônico, já que a escala menor-harmônica serviria à análise desse momento: o acorde inicial provém de um ciclo de quintas (Fá-Dó-Sol), mas se opõe claramente ao fragmento melódico de perfil orientalista. Poderíamos especular que Villa-Lobos, como Stravinsky, cria a partir de uma sonoridade determinada extensões que a neutralizam parcialmente. No presente caso, não se trata apenas de impor elementos de distorção a um sistema, mas de gerar ambiguidade.

Segue-se a essa pequena passagem uma seção de maior estabilidade claramente apoiada em materiais diatônicos, mas, como sempre, associada a elementos de distorção. A perturbação, neste caso, limita-se à condição harmônica, sem dissonâncias agressivas e sem afetar outros parâmetros. Novamente percebe-se uma repartição do material em níveis superpostos (Exemplo 11): a segunda trompa executa a melodia em Dó menor, reforçado pela nota quase pedal da primeira trompa. O exemplo apresenta o trecho na forma variada, na qual são acrescentadas as notas Solb e Si no terceiro compasso. As notas que compõem o ostinato do trombone não fogem à escala de Dó menor, mas não permitem a formação de nenhuma função de reforço à nítida prioridade da nota Dó na construção da melodia. A terceira trompa simplesmente articula uma escala cromática habilmente inserida de maneira a produzir uma mudança de centros ora polarizados por distantes relações tonais, ora resultantes do acaso. As mudanças harmônicas no terceiro compasso nos remetem ao recurso da mistura de coleções diatônicas opostas abordadas acima (Exemplo 9).¹⁰ A passagem traz à memória inúmeros momentos da música das primeiras décadas do século XX. Um desses momentos poderia ser a *Berceuse*, de Stravinsky, que resulta de procedimento semelhante: uma voz interna que se move por movimentos cromá-



ticos, gera sonoridades surpreendentes dentro de uma harmonia triádica (Exemplo 12). Nesse exemplo pode-se observar também a presença de um elemento motivico semelhante, formado pelo fragmento [Dób-Sib-Solb].



Exemplo 11. Villa-Lobos, *Choros n. 4* (c. 73s).



Exemplo 12. Stravinsky, *Berceuse (Pássaro de fogo)*.

UM CASO DE INTERAÇÃO ENTRE TONS-INTEIROS E DIATONISMO

Em C5 torna-se visível um interessante fato harmônico que constitui um caso de interação entre os sistemas de tons-inteiros e diatônico, que exercem função predominante na construção da primeira parte da peça (Exemplos 8a-g). Em C1 e C3, Villa-Lobos repete a melodia que definimos como diatônica (modal). Tal fato se dá também em função do contexto geral dado pelo acompanhamento: trata-se no primeiro caso de um tetracorde [0-2-5-7] (pentatônico) e, no segundo caso, da escala diatônica (Exemplos 8c e 8e). Quatro notas contidas no pentacorde usado para esta melodia estão igualmente contidas na escala de tons-inteiros: [Dó#-Si-Lá-Sol]. (O compositor persegue provavelmente uma sonoridade mixolídia que é, no entanto, mais manifesta em C2). Ao associar, em C5 este conjunto ao acorde extraído da escala de tons-inteiros, com a qual a obra é iniciada, a melodia assume um significado distinto. Se contarmos a nota restante da melodia ao conjunto total, chega-se a uma coleção heterogênea que nos permite ainda voltar à relação com o conjunto que dá origem a *Syrinx*, de Debussy. Ambos são formados por cinco notas contidas na escala de tons-inteiros, somadas a uma nota estranha, suficiente, por sua vez, para compor um segmento sugestivo do diatonismo (Exemplo 13).



Exemplo 13. Coleções formadoras de *Syrinx* e *Choros n. 4*.

OBSERVAÇÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO MOTÍVICA

Nas partes até aqui consideradas, Villa-Lobos abre pouco espaço para um desenvolvimento melódico que ultrapasse o nível de figuras abstratas. É através de uma dessas figuras, representada nas estruturas C (Exemplo 8), que ele chama o elemento nacional à memória: o elemento étnico extraído particularmente em C2 do modo mixolídio. No entanto, algumas de suas escolhas melódicas caminham paralelamente às suas escolhas harmônicas e devem ser aqui referidas.

Observa-se na maioria dos exemplos a presença da figura X. Essa figura está na forma [Mib-Réb-Sib] na estrutura tonal (Exemplo 8b); na forma [Lá-Sol-Fá#-Mi] na estrutura modal (Exemplo 8e); nas formas modificadas [Dó#-Lá-Si-Sol] nas estruturas modal e em tons-inteiros (Exemplos 8e e 8g); na forma [Mib-Ré-Si] na estrutura supostamente octatônica (Exemplo 10); em novo contexto modal (Exemplo 8f); e, finalmente, no contexto tonal *vagante* (Exemplo 11). Devemos fazer duas observações importantes a esse respeito: a primeira é que Villa-Lobos elabora uma forma de organização motívica homogênea de maneira semelhante a Debussy, que, como demonstrado em *Voiles* e *Feuilles mortes* (Exemplos 2 e 4), busca uma equivalência figural mesmo em condições harmônicas profundamente alteradas. A equivalência entre os gêneros modal (mixolídio) e de tons-inteiros, parece-nos fruto, no entanto, de uma sensibilidade muito singular. Em segundo lugar, com exceção da figura em tons-inteiros e do modelo diatônico (Exemplo 11), todas essas figuras representam ou estão contidas nos tetracordes [0-2-3-5] e [0-1-3-4]. O primeiro tetracorde está expresso no Exemplo 6 de Stravinsky e o segundo tetracorde no Exemplo 4 de Debussy. O primeiro é empregado como base de construção para esquemas simétricos abstraídos da escala diatônica em Bartók (cf. Antokoletz, 1984, cap. 3); e ambos os tetracordes exercem funções diferenciais de emprego da coleção octatônica. Isto é, essa escala pode ser entendida mediante o emprego simétrico de um ou outro tetracorde.¹¹ Seriam, portanto, mais alguns exemplos da percepção de Villa-Lobos das linhas de força relevantes de seu tipo de modernidade.

¹¹ Entre outras implicações estéticas e composicionais, a polaridade entre estes tetracordes nos remete ao estudo de Van den Toorn (1983, p. 48-61), que estabelece para a coleção octatônica dois modelos distintos de emprego na obra de Stravinsky: modelo A, para a escala iniciada por semitom, e modelo B, para a escala iniciada por tom inteiro.



CONCLUSÃO

No presente estudo foi realizada uma apreciação de todos os segmentos, nitidamente demarcados, que compõem a primeira parte do *Choros n. 4* de Villa-Lobos e um paralelo com os materiais harmônicos definidos a partir da análise de obras de seu tempo. Procurei localizar comparativamente com um pouco mais de detalhamento alguns elementos aventados aqui e ali na literatura a respeito do compositor brasileiro, que colaboram no mínimo para a internacionalização de sua obra. Esse olhar nos mostra que não há apenas coincidência na escolha de materiais entre Villa-Lobos, de um lado, e Stravinsky e Debussy, de outro. Há também uma franca equivalência na forma de emprego desses materiais. Sonoridades orientais (ou orientalizantes) e as escalas arcaizantes ou advindas de músicas tradicionais populares são comuns a uma boa parte de compositores modernistas. Da mesma forma, a tonalidade sobrevive em novas significações. No entanto, a maneira de estruturação musical a partir menos de derivações destes gêneros para sistemas complexos (como em Bartók, por exemplo) e mais a partir de justaposição, superposições e combinações *controladas*, parece caracterizar primordialmente a técnica de certo Debussy, para então ser integrada à obra de Stravinsky e outros. É dentro deste espectro que se move Villa-Lobos para a construção do *Choros n.º 4* e provavelmente muitas de suas obras correlatas.

A partir dessa observação teria sentido localizar outros elementos de estilo que o caracterizam. Por exemplo, chama atenção a forma de emprego do tetracorde pentatônico (Exemplos 8c e 8d): um elemento simbólico e singelo. E que bela maneira de vesti-lo, articulado na forma de largos saltos intervalares com trompa e trombone. A sonoridade pentatônica, tão cara a Debussy, ocorre aqui isoladamente, mas de maneira extremamente fugaz na forma de uma anacruse (Exemplo 8b). Poderíamos atentar mais para algumas interferências dissonantes (Exemplo 8c), assim como, logo no início, para o emprego da coleção de tons-inteiros combinada de chôfre com acordes de outra natureza (Exemplos 8a e 8g). Ainda, pode-se colocar em dúvida a validade das derivações diatônicas expressas (Exemplo 7) para um eventual *cálculo* na associação de gêneros simples combinados a choques dissonantes. Como dissemos, a organização formal é marcadamente realizada por trechos em que se alternam os conteúdos harmônicos, e é semelhante àquela empregada por Debussy e Stravinsky. No entanto, uma vez afirmados os processos bem segmentados que conduziram à grande pausa, após a estrutura representada em C5 (Exemplo 8g), o compositor não mais se dispõe a novas elaborações. Em lugar disso, retoma o elemento tonal e pós-romântico (Exemplo 8b), dissolve-o rapidamente e segue na criação de novos fragmentos de características distintas (Exemplos 10 e 11). Ele cria o ambiente em que surge o desenvolvimento explícito de um choro tradicional.



Depois da exuberante alternância de todas essas seções relativamente curtas, o que teria esse *gesto* como significação? Seria apenas a forma eloquente de construção de um final, ou a tendência irreverente à neutralização da importância de uma prática *comum* da modernidade? Talvez sejam atitudes ou maneiras de desnaturar o elemento encontrado, distorcê-lo, buscar uma identificação pelo caminho de uma rudeza ou singeleza idealizadas. Novas obras estão ainda para ser inseridas sob esta perspectiva analítica e, conjuntamente, poderão iluminar o entendimento das razões e da atuação singular de Villa-Lobos dentro de um corpo amplo da criação modernista.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antokoletz, Elliott. *The Music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Antokoletz, Elliott. “Interval cycles in Stravinsky’s early ballets”, *Journal of the American Musicological Society*, v. 39, n. 3, p. 578-614, 1986.
- Antokoletz, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.
- Ferrer, Marcus. *Suíte retratos e Choros IV: o Choro visto por Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- Forte, Alen. “Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species”, *Journal of Music Theory*, v. 32, n. 2, p. 187-270, 1988.
- Lacerda, Marcos Branda. “Pribaoutki de Igor Stravinsky”, *Revista Música*, v. 9-10, p. 217-246, 1988.
- Parks, Richard. *The Music of Debussy*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Parks, Richard. “Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte’s Theory”, *Music Analysis*, v. 17, n. 2, p. 206-226, 1998.
- Salles, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- Taruskin, Richard. “Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky’s ‘Angle’”, *Journal of the American Musicological Society*, v. 38, n. 1, p. 72-142, 1985.
- Van den Toorn, Peter. C. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press, 1983.

MARCOS BRANDA LACERDA nasceu em São Paulo, em 1954. É professor livre-docente no Departamento de Música da ECA, na USP, onde leciona História da Música e Etnomusicologia. Estudou composição com Osvaldo Lacerda e Hans Joachim Koellreutter. Em Berlim terminou os estudos de Linguística e Musicologia com um doutorado sobre estruturação rítmica e formal na música africana (da etnia fon e iorubá). Como musicólogo, interessa-se também pelo período modernista. Participa regularmente como compositor de diversos encontros de música contemporânea no Brasil. Recebeu recentemente o prêmio Funarte de composição.