

Bachianas Brasileiras n. 9: uma síntese de toda a série das Bachianas Brasileiras(?)

GUTO BRAMBILLA
ECA/USP - gutobrambilla@usp.br

PAULO DE TARSO SALLES
ECA/USP- ptsalles@usp.br

 O foco deste trabalho concentra-se sobre a transição entre o 2º episódio¹²⁸ e a conclusão da Fuga no segundo movimento das *Bachianas Brasileiras n. 9*.

Dois temas, cujos perfis melódicos são recorrentes em ao menos outras sete Bachianas, reaparecem no trecho analisado, como variantes desses modelos temáticos. Essas variantes estão sobrepostas e condensadas junto a outros elementos texturais da peça. Sabe-se que o procedimento de reaproveitar temas é frequente na obra villalobiana, como observa o musicólogo Manoel Correa do Lago:

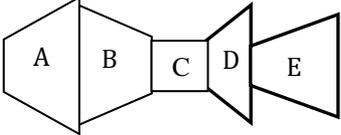
De fato, entre a composição do Momoprecoce (1929) e de Magdalena (1947), Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que apresentam, como peculiaridade, o fato de sua construção estar baseada na reutilização e transcrição de composições mais antigas. (LAGO 2012, p. 20)

A recorrência desses temas no momento conclusivo da série das *Bachianas Brasileiras*, remete a uma indagação: teria Villa-Lobos a intenção de fazer uma espécie de síntese de toda a série, reexpondo de forma tão clara, variantes temáticas de outros movimentos dessa mesma série? Antes de formular uma resposta definitiva, a intenção aqui é demonstrar o profundo controle do compositor sobre os seus processos criativos e a grande coesão temática de toda a série das *Bachianas Brasileiras*.

¹²⁸ Episódio: seções de desenvolvimento de uma fuga. Não possuem uma estrutura padronizada, porém podem ser definidos ou delimitados por cadências, mudanças de registro ou textura, modulações, reexposições do sujeito e/ou resposta. Para outras definições consultar BENJAMIN (1986).

Bachianas Brasileiras n. 9 (Fuga) - Análise.

A tabela 1 ilustra a estrutura formal do 2º movimento das *Bachianas Brasileiras n.º 9* (Fuga), bem como a relação entre as durações de cada seção e a suas respectivas densidades instrumentais, representando o número de instrumentos que intervêm em cada seção. O mapa da tabela 1 proporciona uma representação gráfica do foco deste trabalho, a transição entre os **segmentos D e E**, 2º episódio da Fuga a conclusão da peça,

Parâmetros	Modelagem
Forma - Total 99 compassos:	Representação gráfica
A = 1ª Entrada - 28 compassos; B = 1º Episódio - 27 compassos; C = Entrada. Intermediária - 16 compassos; D = 2º Episódio - 10 compassos; E = Conclusão - 18 compassos.	 <p>Relação entre as durações de cada seção e as suas respectivas densidades instrumentais</p>

312

Tab. 1: Bachianas Brasileiras n. 9 (Fuga). Estrutura formal

O perfil melódico dos temas analisados possui um elemento característico de Villa-Lobos, que Paulo de Tarso Salles denominou “figuração em dois registros ‘zigzague’:

...um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa. (SALLES 2009, p. 114).

Segundo Salles, esta característica em Villa-Lobos pode ter se originado na sua formação como violoncelista, uma vez que tal figuração ocorre em várias obras de Bach para violoncelo; em influências de chorões como Callado e Pixinguinha, ou ainda obra “*Danse des adolescentes em Le Sacre*”, de Stravinsky.¹²⁹

¹²⁹ Ibid, p.115

Tal figuração pode ser encontrada também nas *Bachianas n. 5 (Martelo)*, *Quarteto de cordas n. 1*, *Sexteto Místico*, *Moreninha (d'A prole do bebê n. 1)*, *Choros n. 2*, *Choros n. 3*, *Choros n. 7*, entre outras. (SALLES 2009, p.117 - p. 129).

A partir do c. 80, nos dois últimos compassos do segmento D da peça, ocorre nos violinos 1, 2 e 3 o primeiro tema recorrente de Villa-Lobos (Fig. 1).



Figura 5: Bachianas Brasileiras nº 9 (Fuga) – 2º Episódio – cc. 80 e 81.

Outras variantes do tema acima podem ser encontradas na Embolada da *Bachianas Brasileiras n. 1*, Fig. 2 e no Prelúdio (*O Canto do Capadócio*) da *Bachianas Brasileiras n. 2*, Fig.3.



Figura 6 Bachianas Brasileiras nº 1 – Introdução (Embolada) cc. 12-20



Figura 7: Bachianas Brasileiras nº 2 – Prelúdio (O Canto do Capadócio) cc. 15-18

Os exemplos acima são analisados através de gráficos transformacionais, nos moldes de RINGS (2011), cujas classes de alturas são representadas conforme os seus significados tonais através do GIS¹³⁰ (**sd**, **pc**), onde: **sd**= *scale degree* (grau da escala) e **pc** = *pitch class*;

Assim, (**b3**, **Eb**) representa a classe de altura Eb

¹³⁰ *Generalized Interval System*. Ver (RINGS 2011, p. 44).

soando como terça menor, num contexto tonal de Dó menor.

Os intervalos entres as classes de altura dos temas analisados, serão retratados através de setas contínuas, representando transposições. As setas contínuas sem rótulos significam transposições de 2^a diatônicas, tanto ascendente quanto descendente. Os demais intervalos serão destacados através de rótulos (**T**, **X^Y**, **z**) onde **T** indica transposição, **X** o intervalo transposto; **Y** a sua direção, sendo omitido quando ascendente e igual a -1 quando descendente e **z**, a distância em semitons quando se tratar de uma transposição cromática e omitido quando se tratar de uma transposição diatônica.

Desta forma, no contexto tonal de Dó menor, o intervalo descendente entre (**b7**, **Bb**) e (**b2**, **Db**) será indicado por **T**, **6th⁻¹**, **9**, por não se tratar de uma transposição diatônica.

314

Os três exemplos, analisados e retratados nas Fig. 4, 5 e 6, são formados por duas camadas melódicas descendentes, uma superior e outra inferior, demarcadas pelas setas pontilhadas. As setas contínuas indicam o contorno melódico das frases. Os círculos pontilhados representam as notas ornamentais e os contínuos as notas alvo das melodias.

No primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras* n. 1 (Embolada) Fig. 4, as notas ornamentais formam a camada superior do tema¹³¹, assim como na *Bachianas Brasileiras* n. 2 (O canto do Capadócio) Fig. 5. Na Fuga da *Bachianas Brasileiras* n. 9 Fig. 6, o mesmo ocorre somente na camada inferior.

As Fig. 4 e 6 demonstram também que as duas linhas melódicas estão separadas por intervalos de sexta, enquanto na Fig. 5, a separação se dá através de intervalos de sétimas.

¹³¹ Na *Bachianas Brasileiras* n. 1 (Embolada) encontram-se ainda outras duas variações desta figuração melódica, nos cc. 254-60 e 265-70

Na Conclusão do movimento, o **segmento E** do mapa da Tabela 1, a partir do c. 82 tem início o segundo tema recorrente de Villa-Lobos Fig. 10. Esse tema está destacado na Fig. 11 e analisado na Fig. 12.

Figura 9: Bachianas Brasileiras nº 9 (Fuga) Conclusão - cc. 82-84.

Figura 10: Brasileiras nº 9 – Fuga – Conclusão – Destaque para o tema cc. 82-84.

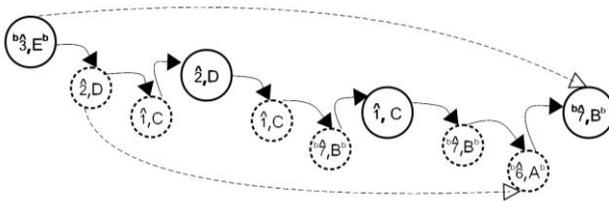


Figura 11: Brasileiras nº 9 – Análise do tema cc. 82-84

No tema acima, a figuração melódica é composta por 1 linha descendente, ornamentada por uma nota de passagem e uma bordadura inferior. Naturalmente, as notas de ornamentação também formam uma linha melódica descendente, conforme mostram as setas pontilhadas na Fig.

12, porém sem muito destaque, pela sua proximidade com a linha superior, cujas notas estão no tempo forte do compasso.

Outras variantes do tema acima podem ser encontradas, com tratamentos rítmicos diferentes, nas *Bachianas Brasileiras n. 4* – Coral (Canto do Sertão) (Fig. 10); *Bachianas Brasileiras n. 3*, nos movimentos: Prelúdio (Ponteio), Ária (Modinha) e Fantasia (Devaneio) (Fig. 11); *Bachianas Brasileiras n. 1* (Modinha); *Bachianas Brasileiras n. 7*, nos movimentos: Prelúdio (Ponteio) e Fuga, além das *Bachianas Brasileiras n. 2* – Tocata (O Trenzinho do caipira).¹³²



Figura 12: Bachianas Brasileiras nº 4 – Coral (Canto do Sertão) – compassos 26-29.

318

Figura 13: Bachianas Brasileiras nº 3 – Fantasia (Devaneio) – cc. 45-50

Conclusão

A análise da reutilização de material temático, característica marcante da obra de Villa-Lobos, pode significar uma excelente ferramenta para compreender o pensamento musical do compositor, criando um repositório de informações, contribuindo para estabelecer uma linha organizacional tanto do seu processo compositivo, quanto para novas pesquisas sobre a sua obra. Destaca-se que essas duas variantes temáticas analisadas abrangem 7 das 9 *Bachianas Brasileiras* e, pelo menos 11 dos 28 movimentos da série, demonstrando a grande coesão temática que permeia toda esta série. Outros aspectos

¹³² As variantes temáticas presentes nas *Bachianas Brasileiras n. 7*, movimentos – Prelúdio (Ponteio) e Fuga; e *Bachianas Brasileiras n. 2* – Tocata (O Trenzinho caipira), foram conferidas por audição.

musicais não abordados neste trabalho poderiam ampliar e reforçar tal coesão.

Segundo Manoel Aranha Correa do Lago:

A gênese da série das *Bachianas Brasileiras* parece ter se dado através de um processo gradual de amadurecimento, e adequadamente, Brito Chaves e Palma¹³³ tratam como um conjunto – senão como um espelho das nove obras da série – as numerosas transcrições que Villa-Lobos realizou de obras de Bach entre 1930 e 1941 (LAGO 2012, p. 24).

O musicólogo discorre sobre a cronologia da composição das *Bachianas Brasileiras*, compostas entre 1930 e 1945, bem como sobre os trabalhos paralelos de Villa-Lobos nesse período, principalmente referentes às transcrições de algumas obras de Bach.

Muitos movimentos das *Bachianas Brasileiras* são desenvolvimentos de peças antigas, incorporadas posteriormente à série. Alguns desses tiveram alterações de instrumentação no decorrer do período e a própria organização da série, o agrupamento dos movimentos, sua respectiva numeração, sofreram alterações antes que Villa-Lobos chegasse a uma formatação definitiva.

Tais informações demonstram como Villa-Lobos elaborou e reelaborou as obras dessa série de forma lenta e gradual, o que pode ser um indicativo de que algumas ideias musicais formaram um vocabulário próprio das *Bachianas Brasileiras*.

Como aparentemente há um consenso de que as *Bachianas Brasileiras n. 9*, foi a última a ser composta, algumas hipóteses poderiam responder a indagação inicial deste trabalho, entre elas: ou Villa-Lobos fez deliberadamente uma síntese de toda a série das *Bachianas Brasileiras* em seu último movimento, ou o vocabulário bachiano de Villa-Lobos, de tão arraigado emergiu naturalmente após tantos anos de trabalho.

¹³³ Palma, Brito Chaves, 1971 apud (LAGO 2012, p. 24).

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the style of J.S. Bach*. 1986. Schirmer Books. New York, NY - USA, 1986.

BRAMBILLA, Guto - *Bachianas Brasileiras nº 9 Processos de Híbridaçãocom a Música Instrumental Brasileira*, 2014.

GERLING, Fredi Vieira - *Performance Analysis and analysis for performance - A Study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras nº 9*. 2000. 276 f. Tese (Doutorado em Música) - University of Iowa, 2000;

LAGO, M. A. C. Transcrição e works in progress de Villa-Lobos nos anos 30 e 40. In: 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos, 2012, São Paulo. Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos. São Paulo: ECA-USP, 2012.

PALMA, Enos, BRITO CHAVES, Edgard: *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, Companhia Editora Americana, Rio de Janeiro, 1971.

320 RINGS, Steven. *Tonality and Transformation*. New York: Oxford University Press. 2011

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*, Campinas, SP Ed. UNICAMP. 2009.

_____. "O acorde de Tristão em Villa-Lobos." In: *VI Fórum do Centro de Linguagem Musical - CLM, 2004, São Paulo. Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical - CLM, 2004*. v. 1.