

Gestos musicais no Trio para cordas (1945) de Villa-Lobos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Norton Dudeque
(UFPR) norton.dudeque@ufpr.br

Resumo: O presente texto tem como objetivo apresentar uma análise do *Trio* para cordas de Villa-Lobos tendo como conceito básico para tal gestos musicais. A peça apresenta uma diversidade grande de ideias musicais contrastantes mas que são regidas, na sua coerência como discurso musical, através de gestos musicais relacionados de diferentes parâmetros da estrutura musical.

Palavras-chave: gestos musicais, Villa-Lobos, análise

Musical gestures in Villa-Lobos's String Trio (1945)

Abstract: This text aims at an analysis of Villa-Lobos's String Trio centred on musical gestures as its basic concept. The piece presents a great diversity of contrasting musical ideas that are governed, in its coherence as musical discourse, by related musical gestures of different parameters of music structure.

Keywords: musical gestures, Villa-Lobos, analysis.

1.

O Trio para cordas (1945) de Heitor Villa-Lobos foi uma comissão da Coolidge Foundation e teve sua estreia em outubro de 1945 pelo Albenieri Trio. A produção composicional de Villa-Lobos entre os anos entre 1930 e 1945 foi profícua. Entre os vários projetos que o compositor desenvolveu, encontram-se arranjos de Prelúdio e Fugas (do Cravo bem Temperado) de J. S. Bach para conjunto de violoncelos e para coro misto. No entanto, a mais importante produção de Villa-Lobos desta época é o ciclo de nove *Bachianas Brasileiras*, a primeira composta em 1930 e a última em 1945. O Trio para cordas pode ser visto como um subproduto deste período pois apresenta características comuns com as *Bachianas* tais como passagens polifônicas, imitações, e um desenvolvimento temático bastante coerente. No entanto, a obra não apresenta o uso da tonalidade tradicional como ocorre, por vezes, no ciclo das *Bachianas Brasileiras*.

O Trio também apresenta características próprias e uma destas, como observado por Tarasti (1994), diz respeito a profusão de ideias musicais variadas e que muitas vezes podem parecer desconexas entre si, ou entre os materiais principais da obra. Tarasti se refere ao primeiro movimento da obra como tendo

sua inventividade manifestada na sua variação constante. É como se ele [o compositor] tivesse composto toda a obra sem qualquer planejamento geral pré-estabelecido...As diferenças entre as ocorrências dos temas mais importantes são abreviadas de maneira que o material da próxima fase sempre aparece em alguma voz intermediária (TARASTI, 1994: 289).

Este tipo de avaliação de obras que apresentam uma profusão de ideias musicais distintas pode ser, em parte, revisada através da observação analítica de seus gestos musicais. Além disso, argumenta-se que uma abordagem analítica que priorizasse o conceito schoenberguiano de variação progressiva como suficiente para a análise deste tipo de obra, poderia cair em leituras e interpretações analíticas equivocadas e, por vezes, forçadas em sua tentativa de prover uma explicação para a grande variedade de ideias musicais que ocorrem na obra. Este é, portanto, o principal objetivo deste trabalho: o de relacionar gestos musicais analíticos para prover “insights” sobre a estrutura musical desta obra de Villa-Lobos.

2. Gestos musicais

A ideia do que possa ser um gesto musical frequentemente leva a definições gerais que relacionam gestos físicos à performance musical e a gestos musicais relacionados ao material musical propriamente dito. Neste sentido, Zbikowski argumenta que “‘gesto musical’, tal como é entendido convencionalmente, reflete um mapeamento conceitual no qual o conhecimento de uma área de experiência (a saber, gestos físicos) é utilizado para estruturar uma outra área de experiência (sequência de materiais musicais) com o objetivo de organizar nosso entendimento da segunda área” (ZBIKOWSKI, 2011: 83). Além disso, uma abordagem cognitiva ao entendimento de gesto musical, segundo Kühn, é baseada em um fenômeno cognitivo que apresenta um processo auditivo. Para ele

Quando ouvimos música, o que de fato ouvimos é um fluir auditivo, o qual é sequencialmente processado pela nossa percepção auditiva. Para processar de maneira econômica e efetiva o fluir sônico de informação, nosso instrumento cognitivo necessita organizar o estímulo em ‘pedaços’ de determinados tamanhos. Estes pedaços são representados de maneira amorfa na mente como gestaltes, e descritos de maneira variável como ‘formas que se movem’ (Hanslick), ‘afetos de vitalidade’ (Stern) e ‘formas energéticas’ (Hatten). Gesto musical se origina a partir de um nível genérico de percepção, onde é relacionado à percepção gestáltica, ao movimento motor e a imagens mentais. Gestos, neste sentido, são gestaltes profícuas que combinam informação auditiva (ouvir o movimento) com sua informação visual implícita (imaginar o movimento), informação somatosensória (sentir o movimento) e informação emocional (interpretar o movimento). Em um nível cognitivo mais elevado, gestos são organizados em grupos e sequências que levam à forma e à narrativa musical... ..(KÜHL, 2011: 124).

Seguindo esta linha de pensamento, diferentes abordagens sobre gesto musical na estrutura da música podem ser encontradas. De maneira geral, o termo gesto musical é frequentemente utilizado em uma condição genérica. Ilustrativo desta tendência é a utilização do termo *Gesture* (Gesto) por William Caplin (1998), sempre denotando uma associação à função formal, por exemplo, gesto de fechamento (*closing gesture*), gesto de recapitulação (*recapitulatory gesture*), gesto de abertura (*opening gesture*) etc. Ademais, há uma tendência

que se relacionar gesto musical a motivo musical. Assim, a necessidade de um entendimento de gesto musical de uma maneira mais ampla e inclusiva se faz indispensável e é sugerida por Rink, Spiro e Gold que argumentam que se deve

reverter esta tendência comum de atribuir o status de gestos musicais ao motivo musical convencional. Em contraste, nós consideramos que gestos criados na e através da performance têm potencialmente funções motivicas em uma performance musical. Tais “motivos” são definidos não em termos de alturas, harmonia e ritmo, mas sim como padrões expressivos em tempo, dinâmica, articulação, timbre e/ou outros parâmetros de performance que mantêm sua identidade mesmo quando submetidos a repetição literal ou variada (RINK, SPIRO e GOLD, 2011: 267).

Portanto, definições gerais sobre gesto musical são frequentes. Hatten (2004), por exemplo, define gesto musical como um “delineamento energético significativo através do tempo” (p. 95). Além disso, ele observa que gestos musicais

podem ser inferidos da notação musical, dado o devido conhecimento do estilo e da cultura musical;
Gestos podem ser formados por qualquer elemento da música...; eles são perceptivamente gestalts sintéticas com significado emergente, e não simplesmente “formas rítmicas”;
Certos gestos do tamanho de um motivo podem ser marcados como temáticos para um movimento, assim eventos de superfície são sujeitos à desenvolvimento, variação, ou evolução contínua por meio de variação progressiva (p. 94-95).

Três tipos de gestos musicais são identificados e aplicados na análise que segue, eles são:

a) Gestos motivicos/temáticos: figuras motivicas/temáticas podem ser repetidas com ou sem variação. O desenvolvimento pode se dar através de variação progressiva.

b) Gestos harmônicos: são caracterizados pelo uso frequente de uma determinada progressão ou formação harmônica, tonal ou atonal.

c) Gestos texturais: correspondem a mudanças na textura musical. Gestos texturais podem ser desenvolvidos através de mudanças na textura e na densidade textural na peça.

3. Análise

Os movimentos do Trio são formalmente organizados de maneira tradicional: primeiro movimento é uma forma sonata com seus temas principal e secundário, transição, desenvolvimento, recapitulação e coda; segundo movimento, uma pequena forma ternária A-B-A’; terceiro movimento, Scherzo, A-B-A’; e o quarto movimento com Introdução, A-B-A’. De modo geral, os movimentos do Trio são caracterizados pela alternância constante de diferentes texturas, diferentes ideias temáticas apresentadas de forma contínua e que produzem o efeito de descontinuidade, e por uma aparente falta relação entre seus distintos

materiais musicais. No entanto, argumenta-se neste trabalho que a relação entre os movimentos é caracterizada por gestos musicais que são relacionados quer por uma origem comum do seu material ou por uma intenção musical semelhante. A seguinte seleção de excertos caracterizados por diferentes gestos musicais, temáticos, harmônicos e texturais pode ser ilustrativa e demonstra o relacionamento gestual entre os movimentos da obra de Villa-Lobos.

O primeiro movimento da obra apresenta gestos temáticos e harmônicos que serão aludidos nos outros movimentos, sendo um material importante na organização formal, harmônica e discursiva da obra. O Ex. 1a ilustra a introdução do gesto harmônico formado por um acorde de 5as sobrepostas nos c. 43-45. O organização harmônica por 5as é modificada para uma organização melódica no início do desenvolvimento (Ex. 1b) e que também remete ao gesto textural do início da peça onde o tema principal é apresentado em imitação. Já no Ex. 1c uma nova organização melódica representa um gesto temático derivado do gesto harmônico por 5as sobrepostas. Os Ex. 1d e 1e mostram novas alusões derivadas do gesto harmônico de 5as, inicialmente um novo gesto temático onde a melodia é compreendida em uma tessitura de 5a justa, e posteriormente (Ex. 1e) o gesto harmônico formado por 5as sobrepostas é reiterado.

a) 42
Vln.
Vla.
Vlc.
Gesto harmônico: acorde 5as [Dô♭-Sol♭-Ré♭] + Mi♭

b) 49
Vln.
Vla.
Vlc.
Gesto harmônico
Ré♭-Sol♭-Dô♭

c) 60
Vlc.
Derivado da sequência de 5as, rearranjado para Sol♭-Ré♭-Dô♭

d) 123
Vln.
Vla.
Vlc.
Gesto temático novo

e) 129
Vln.
Vla.
Vlc.
Gesto harmônico: acordes 5as

Exemplos 1a, 1b, 1c, e 1d: excertos do *Trio* para cordas de Villa-Lobos, 1º movimento.

O segundo movimento, *Andante*, inicia com referências ao gesto harmônico e temático do primeiro movimento aludidos acima. Na seção A do movimento o gesto temático apresenta uma relação de contorno com o tema principal do primeiro movimento (vide Ex. 2a e 2b, início do tema principal do 1º movimento). Esta melodia é harmonizada com acordes de 5as em uma alusão ao gesto harmônico do movimento anterior. A textura de melodia

acompanhada é importante uma vez que delimita o contraste necessário entre o primeiro movimento, de caráter essencialmente polifônico, e o segundo. A seção A' do movimento apresenta um retorno ao material apresentado na primeira seção acrescentado de modificações. O tema da seção é apresentado no violoncelo e harmonizado com acordes que priorizam o intervalo de 5ª, uma modificação do gesto harmônico referido no 1º movimento.

a) Gestos harmônico e temático. Temático: relacionado ao Tema Principal do 1º movimento. Vln., Vla., Vcl. Acordes por 5as.

b) Vla. mf.

c) a Tempo 1º (andante). Vln., Vla., Vcl. Gesto harmônico, Gesto temático.

Exemplos 2a e 2c: excertos do *Trio* para cordas de Villa-Lobos, 2º movimento; Ex. 2b, excerto do *Trio* para cordas de Villa-Lobos, 1º movimento, c. 1, viola.

O terceiro movimento, Scherzo, apresenta uma relação bastante distante ao primeiro movimento. No entanto, uma relação textural pode ser percebida no que concerne ao movimento anterior. O gesto textural que inicia o movimento relembra a textura do segundo movimento, ou seja, melodia acompanhada, mas apresenta um tema novo (vide Ex. 3a). No entanto, uma referência ao gesto harmônico do acorde por 5as ainda está presente durante o movimento, como mostra o Ex. 3b.

a) Gesto textural. Vln., Vla., Vcl. Gesto temático: tema novo.

b) Gesto harmônico: 5as paralelas.

Exemplos 3a e 3b: excertos do *Trio* para cordas de Villa-Lobos, 3º movimento.

O quarto e último movimento da obra, Allegro preciso e agitato, inicia com um gesto textural que se relaciona aos dois movimentos anteriores. A textura de melodia acompanhada propicia a exposição simples e direta do tema principal do movimento como um novo gesto temático (Ex. 4a). As referências ao gesto harmônico do acorde por 5as são

novamente presentes, mas apresentam mais uma versão distinta deste elemento estrutural da obra. No Ex. 4b o gesto harmônico adquire uma nova versão apresentando uma 5a aumentada, Láb-Mi, no violoncelo e uma 5a justa, Fá-Dó, na viola. O gesto é seguido por um segmento cadencial que se encerra nos c. 43-44 em duas 5as sobrepostas, Dó-Sol no violoncelo, e Mi-Si na viola e violino seguida de Mib-Si nos mesmos instrumentos. Finalmente, o Ex. 4c ilustra mais uma versão do gesto harmônico (c. 132-135) formado pela 5a justa, Ré-Lá no violoncelo e sobreposta por Fá-Dó na viola, e nos c. 134-135 o acorde de 5as justas, Dó-Sol-Ré.

a) *Gesto textural*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

Gesto temático: tema novo

b) *Gesto harmônico: acordes por 5as*

Vln. *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vlc. *mf* *f*

Gesto harmônico

c) *Gesto harmônico: acordes 5as*

Vln. *mf* *pizz.* *arco*

Vla. *mf* *pizz.*

Vlc. *mf* *pizz.*

Exemplos 3a, 3b e 3c: excertos do *Trio* para cordas de Villa-Lobos, 4º movimento

Conclusão

Pode-se observar que o *Trio* para cordas de Villa-Lobos apresenta uma grande variedade de ideias musicais regidas por uma coerência gestual, característica esta que provê à peça sua continuidade, contrastes e variedade na sua estrutura, e até mesmo sua própria descontinuidade. A análise apresentada e baseada em gestos musicais pode esclarecer a relação entre várias ideias musicais, aparentemente desconectadas entre si, mas que são

gestualmente relacionadas criando, assim, a lógica da composição. Se por um lado tal tipo de análise propicia um entendimento da obra através de relações gestuais mais inclusivas e não delimitadas por parâmetros estritos de relação, tais como, motivos, conjuntos de notas, etc., por outro lado permite tanto uma visão da coerência quanto da diversidade de ideias presentes em uma obra musical.

Referências

CAPLIN, William E. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KÜHL, Ole. “The Semiotic Gesture.” In *New Perspectives on Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten and Elaine King, p. 123–129. Farnham: Ashgate, 2011.

RINK, John, N. SPIRO e N. GOLD. “Motive , Gesture and the Analysis of Performance.” In *New Perspectives on Music and Gesture*, p. 267–292. Aldershot: Ashgate, 2011.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. London: McFarland, 1995.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. “Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach.” In *New Perspectives on Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten and Elaine King, p. 83–98. Farnham, Surrey: Ashgate, 2011.