

Análise da seção A do *Estudo nº 12* para violão de Heitor Villa-Lobos

Modalidade: COMUNICAÇÃO

Ciro Visconti

CMU-ECA/USP, São Paulo, SP - cirovisconti@gmail.com

Resumo: esta análise verifica as progressões dos acordes formados por tríades da seção A do *Estudo Nº 12* de Villa-Lobos com ferramentas de teorias da pós-tonalidade triádica, como as transformações triádicas (descritas pela teoria neoriemanniana) e as progressões motivicas. Este esforço se justifica por olhar a obra violonística do compositor sob a luz de novas técnicas analíticas.

Palavras-chave: Villa-Lobos, *Estudos* para Violão, harmonia, teoria neoriemanniana.

Analysis of the Section A of Villa-Lobos's Guitar *Etude* nº-12

Abstract: This analysis verifies the section A's chords progression of Vila-Lobos *Etude* Nº 12 with triadic post-tonality theories tools, as triadic transformations (described by Neo-Riemannian theory) and motivic progressions. This effort is justified by looking at the Villa-Lobos's guitar work in the light of new analytical techniques.

Keywords: Villa-Lobos, *Guitar Etudes*, harmony, Neo-Riemannian theory.

1. Introdução

Esse trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado que tem por objetivo analisar e descrever as diversas estruturas musicais simétricas na composição dos *Estudos* para violão de Villa-Lobos. Ao analisarmos o *Estudo Nº 12*, notamos em sua seção A a operação translacional de simetria aplicada a digitação dos acordes formados por tríades ao longo de todo esse trecho. Em nossa pesquisa, essa operação de translação da digitação já foi observada por diversas vezes, como na seção A do *Estudo Nº 10* (VISCONTI/SALLES, 2012b, p. 6), na seção B da mesma obra (VISCONTI/SALLES, 2012a, p. 1020) e na sequência cromática de acordes de sétima diminuta do *Estudo Nº 1* (VISCONTI/SALLES, 2013, p. 6). Contudo, além da utilização da simetria, estas progressões de acordes nos chamaram a atenção por serem formadas apenas por tríades maiores e menores que não estão relacionadas por nenhuma tonalidade. Esse fato nos levou a investigar tais progressões também sob outros pontos de vista além do da simetria e utilizar ferramentas de teorias da pós-tonalidade triádica, como progressões motivicas e transformações triádicas.

2. Divisão formal do *Estudo nº 12*

Segundo Marco Pereira o *Estudo nº 12* possui a seguinte organização formal: **seção A** - c. 1 - 21; **ponte** - c. 22 - 29; **seção A1** - c. 30 - 38; **seção B** - c. 39 -

69; **seção A** - 70 - 90; **ponte** - 91 - 98; **coda** - 99 - 107 (PEREIRA, 1984, p. 61).

Eduardo Meirinhos concorda com essa divisão e acrescenta que “a primeira seção é composta com base numa série de acordes paralelos que inicia com o acorde de Lá menor; uma digitação fixa de mão esquerda cria um padrão que é repetido em diferentes posições da escala” (MEIRINHOS, 1967, p. 268). Esta seção e sua progressão de acordes formados por tríades será o objeto de nossa análise nesse trabalho.

3. Análise da seção A do *Estudo nº 12*

Podemos dividir as progressões de acordes da seção A em três: a primeira ocorre do c. 1 ao 11, emprega quase que exclusivamente tríades menores¹ e tem a nota Lá soando como um pedal de baixo; a segunda ocorre nos c. 12 e 13 e soa como uma transição entre a primeira e a terceira, empregando tríades maiores e menores alternadamente; a terceira ocorre entre os c. 14 e 21, emprega exclusivamente tríades maiores e tem a nota Mi soando como um pedal de baixo. Praticamente todos os acordes estão em segunda inversão devido ao deslocamento simétrico da digitação.

Todos esses acordes maiores e menores não são determinados por uma tonalidade. Joseph Straus comenta como esse tipo de harmonia triádica foi utilizada em composições pós-tonais:

As tríades familiares maiores e menores são harmonias básicas em muitos estilos pós-tonais diferentes de composição (...). Em muitos casos, encontramos progressões ampliadas de tríades que não estão confinadas pelas normas da tonalidade tradicional. Em particular, as tríades não se relacionam umas com as outras funcionalmente, como pré-dominantes, dominantes ou tônicas. Tal música é triádica, mas ainda assim distintamente pós-tonal (STRAUS, 2012, p.173).

Na mesma linha de raciocínio, Richard Cohn expõe o conceito de espaço cromático para analisar as tríades fora do contexto tonal:

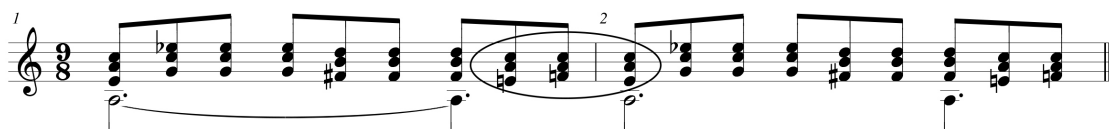
Ver as tríades contra o fundo do espaço cromático é declinar a interpretá-las em termos do número de graus diatônicos que separam suas fundamentais de uma tônica. Essa escolha vai contra as múltiplas denominações da teoria tonal clássica e seus desdobramentos pedagógicos (COHN, 2012, p. 8).

O dois primeiros compassos da primeira progressão são idênticos e inauguram o movimento de transposição dos acordes de terça menor ascendente seguido de segunda menor descendente que será decisivo nos próximos compassos. Esse movimento irá se repetir até completar uma oitava entre os c. 3 e 6, mas nesses primeiros compassos a progressão se repete com as tríades de Lá⁻, Dó⁻ e Si⁻². A tríade

de $F\acute{a}^+$ no último tempo surge para interromper o movimento da progressão e retornar para o acorde inicial:

Ex. 1: compassos 1 e 2.

O encadeamento das tríades de $L\acute{a}^-$ e $F\acute{a}^+$ (em destaque no exemplo 1) é



fundamental para quebrar o movimento da progressão e voltar para o acorde inicial. Esse encadeamento, diferentemente de toda a progressão da seção A, mantém duas notas em comum enquanto a terceira se move por um semitom. Esse tipo de encadeamento é descrito pela teoria neoriemanniana como condução de voz com parcimônia. Segundo artigo de Jack Douthett e Peter Steinbach, “duas tríades são parcimoniosas se têm precisamente duas classes de notas em comum. Isso resulta o deslocamento da classe de nota restante pela classe de intervalo 1 ou 2 (um semitom ou um tom)” (DOUTHETT/STEINBACH, 1998, p. 243). Cohn usa a letra P^3 para indicar a transformação ou o movimento entre duas tríades que compartilham a mesma fundamental e quinta e que a terça se desloque por um semitom, e a letra L^4 para indicar a transformação ou o movimento entre duas tríades que compartilham duas notas e suas fundamentais estejam separadas por uma 3M (COHN, 2012, p. 29). Esse encadeamento entre as tríades de $L\acute{a}^-$ e $F\acute{a}^+$ destacado no exemplo 1 é portanto uma transformação **L**.

Nos quatro compassos seguintes o movimento de terça menor ascendente seguido pelo de segunda menor descendente será reproduzido ao longo de uma oitava inteira. Straus explica que essa repetição motivica é um dos tipos de progressão tríadica principal na música pós-tonal em que “as tríades são projetadas ao longo de certas vias bem definidas, tal via motivica envolve os ciclos intervalares” (STRAUS, 2012, p.173). Ao relacionar as progressões motivicas aos ciclos intervalares⁵, ele mostra um exemplo retirado do *Makrokosmos* de George Crumb em que as doze tríades menores progridem seguindo o ciclo C1.

Esse mesmo tipo de progressão acontece com os acordes entre os c. 3 e 6, contudo há uma combinação dos ciclos C3 e C1 que se alternam. Essa combinação entre os dois ciclos pode ser melhor observadas no exemplo a seguir com tríades dos c. 3 a 6 escritas sem o ritmo e as repetições:

Ex. 2: a progressão motivica usando os ciclos C3 e C1 das tríades dos c. 3 a 6.

Essa combinação rígida dos ciclos intervalares C3 e C1 gera 11 tríades menores nessa primeira progressão da seção A, em que apenas o acorde de Si[@] não é utilizado. Deve-se destacar que toda a progressão é uma transposição do movimento entre os três acordes do c. 3, e as repetições dos ciclos C3 e C1 são notadas de maneira que se estabeleça um passo de terça menor (e nunca um passo de segunda aumentada) seguido de um passo de semitom diatônico (e nunca cromático) entre as notas dos acordes. Curiosamente, essa notação que preserva as relações diatônicas entre os acordes seguidos gera diversas enarmonias ao longo da progressão (como a nota Ré^{\$} do c. 3 e 4 em relação com a nota Dó^{*} do c. 6). Cohn difere esse tipo de relação enarmônica daquela que utiliza a troca de notas apenas para facilitar a leitura: “o que distingue a troca enarmônica essencial é que o compositor não tem escolha, senão converter entre sustenidos e bemóis, a fim de manter a lógica diatônica global” (COHN, 2012, p. 9).

No c. 7 há uma mudança na progressão em que o ciclo C1 é utilizado exclusivamente (agora com a alternância da notação de semitons cromáticos e diatônicos) sem a composição com o ciclo C3. Essa progressão cromática irá se repetir nos c. 9 e 11. Já os acordes do c. 8 e 10 são transposições uma quinta acima (T₇) dos acordes do c. 1 e 2. Assim, temos novamente o encadeamento de vozes parcimonioso, dessa vez entre os acordes de Mi⁻ e Dó⁺ (destacados no exemplo 3).

Ex. 3: acordes da progressão dos c. 7 ao 11.

Como já mencionamos, os c. 12 e 13 soam como uma transição entre a progressão de acordes menores dos c. 1 ao 11 e a progressão de acordes maiores dos c. 14 a 21. A sensação de transição é sugerida pela mudança da figuração rítmica presente em toda a seção A. Além disso, essa sensação de transição é acentuada pela intercalação de acordes maiores e menores nesses dois compassos em uma combinação do material harmônico da primeira e da última progressão. Há também uma troca nos ciclos intervalares da progressão motívica de tríades que alternam os ciclos C2 e C1 que produz a sequência Mi^- , Sol^- (este é o único encadeamento pelo ciclo C3), $Fá^+$, Mi^- , $Ré^+$ $Dó\#^-$, Si^+ , $Lá\#^-$, $Sol\#^+$ e Sol^+ (este é o único encadeamento entre dois acordes maiores). É notável que a voz aguda faça a sequência inversa de ciclos C2 e C1 da sequência das duas vozes graves. Isso ocorre por causa da intercalação dos acordes maiores com os menores e porque a terça de cada tríade está na voz superior.

Ex. 4: acordes dos c. 12 e 13.

A última progressão da seção A usa exclusivamente tríades maiores com a mesma estratégia de aplicar a simetria translacional na digitação para operar as transposições dos acordes. Essa translação se dá, assim como na primeira progressão, pelo deslocamento da digitação dos acordes no sentido horizontal do braço do violão. Contudo, devemos ressaltar uma outra utilização da simetria translacional na digitação do *Estudo* que ocorre no sentido vertical. Ela ocorre entre os acordes da primeira progressão (c. 1 ao 11) e os da segunda (c. 14 a 21), pois apesar de serem de tipologias diferentes (os da primeira progressão são menores, os da segunda maiores) têm a mesma digitação. Os acordes menores da primeira progressão são tocados na quarta, terceira e segunda corda respectivamente com os dedos 2, 3 e 1. Como o intervalo entre a quarta e a terceira corda é de uma 4J e entre a terceira e segunda corda é de terça maior, os dedos 2 e 3 ficam sempre na mesma casa das duas cordas mais grave para produzir o intervalo de 4J (ressaltamos que todas as tríades estão em segunda inversão) e o dedo 1 fica uma casa à esquerda na segunda corda para produzir a 3m que completa o acorde. Como os acordes da segunda progressão são

digitados na quinta, quarta e terceira corda, todas com um intervalo de 4J entre si, a mesma posição de dedos produz uma tríade maior. Assim, todos os acordes dessa segunda progressão são digitados da mesma maneira que os da primeira, mas com todos os dedos posicionados uma corda acima.

A utilização dos ciclos intervalares na sequência motivica dessa progressão é mais variado e combina os ciclos usados nas progressões anteriores. Entre os c. 14 a 18 os ciclos C3, C1 e C2 se alternam respectivamente criando uma sequência que engloba todos os ciclos utilizados até aqui. Nos c. 15 e 17 o ciclo C4 é utilizado pela primeira e única vez nesta seção, destacamos aqui como a notação do segundo acorde desses compassos (com as notas Fá@ e Si@@) é feita de uma maneira que a passagem para o próximo acorde seja feita com semitons diatônicos em todas as vozes. Assim como na primeira progressão essa opção por manter as relações diatônicas entre os acordes vizinhos também resulta em enarmonias ao longo deste último trecho. Nos c. 19 e 20 a progressão motivica é idêntica a que observamos no exemplo 2 com a combinação dos ciclos C3 e C1. No último compasso da seção A os acordes se deslocam com o ciclo C1 resultando na mesma sequência cromática que observamos nos c. 7 e 9.

The image shows musical notation for Example 5, consisting of two staves of music. The first staff contains measures 14, 15, and 18. The second staff contains measures 19, 20, and 21. Each measure contains a chord with its cycle letter indicated below it. Brackets are used to group notes within each chord. The notation includes accidentals (flats and sharps) and a double bar line at the end of measure 21.

Ex. 5: os acordes da última progressão da seção A.

4. Conclusão

Observando as progressões motivicas produzidas pelos ciclos intervalares na seção A do *Estudo N° 12* podemos chegar a algumas conclusões a respeito de seu encadeamento harmônico. Mencionamos anteriormente como a teoria neoriemanniana descreve o encadeamento parcimonioso que transforma um acorde maior em menor ou vice-versa. Vimos também que se essa parcimônia envolver o movimento de apenas uma das notas do acorde por semitom essa transformação pode ser do tipo **P** ou **L**⁶. Utilizando apenas essas duas transformações é possível dispor todas as 24

tríades maiores e menores em um gráfico com seis ciclos hexatônicos. Cohn mostra esse gráfico e afirma que “duas tríades são situadas em um mesmo ciclo se elas têm a mesma fundamental ou se suas fundamentais forem separadas por quatro semitons” (COHN, 2012, p. 18).

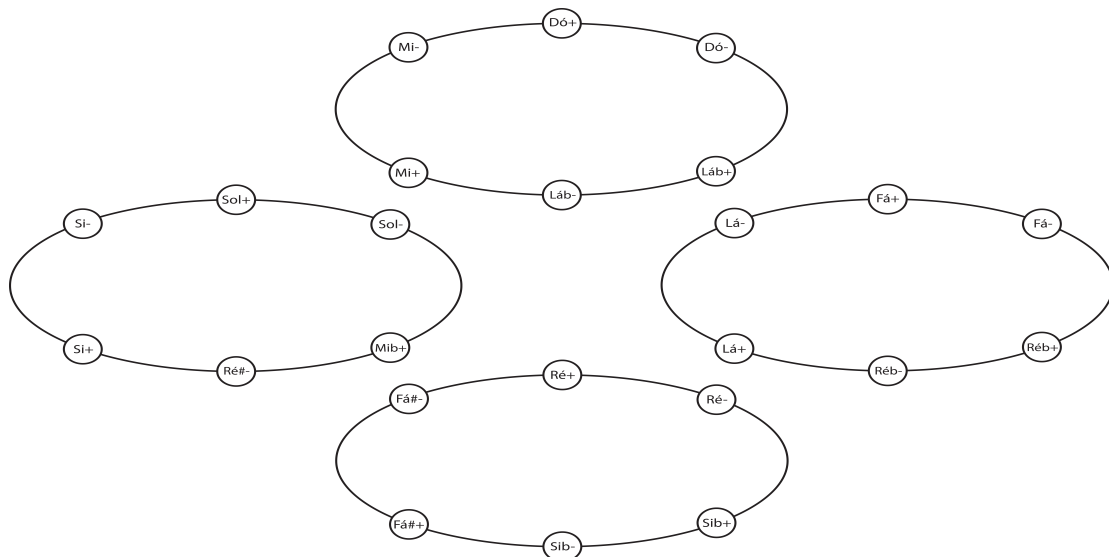


Fig. 1: ciclos hexatônicos em que as 24 tríades se relacionam pela transformação P e L.

Comparando as tríades da seção A com os ciclos hexatônicos da fig. 1, verificamos que as progressões motivicas utilizaram ciclos intervalares que não só evitaram que os acordes soassem em uma tonalidade, como também evitaram completamente uma conexão entre eles através de um encadeamento parcimonioso. Vimos, por exemplo, como a combinação dos ciclos C3 e C1 gerou 11 tríades diferentes entre os c. 3 e 6 (ex. 2): Lá⁻, Dó⁻, Si⁻, Ré⁻, Dó[#], Mi⁻, Ré[#], Fá[#], Mi[#], Sol[#] e Fá^{*}. Essa é uma sequência em que cada acorde está situado em um ciclo hexatônico diferente, de maneira que os ciclos vão se alternando no sentido anti-horário do gráfico da fig. 1 e o resultado é que um ciclo só é repetido a cada quatro acordes. Esta é uma situação muito similar a progressão do *Makrokosmos* de Crumb analisado por Straus em que as tríades menores se encadeiam usando o ciclo C1. Todos os demais encadeamentos entre as tríades da seção A do *Estudo N° 12* têm essa mesma característica. Isso resulta em uma sonoridade bastante diversificada, embora o material harmônico, tendo em vista que tanto as tríades maiores como as menores são representantes da mesma classe de conjuntos 3-11, seja o mesmo ao longo de toda seção.

5. Referências

- COHN, Richard. *Audacious euphony*. New York: Oxford University Press, 2012.
- DOUTHETT, Jack; STEINBACH, PETER. *Parsimonious graphs: a study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transposition*. Journal of Music Theory, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory. New Haven: Duke University Press, 1998. p. 241-263.
- MEIRINHOS, Eduardo. *Fontes manuscritas e impressas dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1997.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984.
- STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. São Paulo: Unesp, 2012.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos: collected works for solo guitar*. França: Max Eschig, 1990.
- VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. *Estruturas musicais simétricas na seção B do Estudo N^o 10 para violão de Heitor Villa-Lobos*. In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa/PB. Anais ANPPOM 2012, 2012a. p. 1015-1022.
- VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. *Estruturas Musicais Simétricas na Seção A do Estudo para Violão N^o 10 de Heitor Villa-Lobos*. In: I Jornada Discente PPGMUS, 2012b, São Paulo/SP. Anais I Jornada Discente PPGMUS, 2012.
- VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. *Simetrias e Palíndromos no Estudo N^o 1 para violão de Villa-Lobos*. In: XXIII Congresso da ANPPOM, 2013, Natal/RN. Anais ANPPOM 2013.

Notas

¹ Com exceção as tríades de Fá maior (nos c. 1 e 2) e Dó Maior (nos c. 8 e 10) que também são os únicos acordes em estado fundamental ao longo de toda a seção A.

² Utilizamos nesse trabalho a mesma nomenclatura para acordes usada por Ricardo Mazzini Bordini na tradução do livro *Introduction to Post-Tonal Theory (Introdução à Teoria Pos-Tonal)* de Joseph Straus, em que as tríades maiores e menores são notadas com o nome de sua nota fundamental acompanhado pelo sinal de adição ou de subtração sobrescritos.

³ **P** é a abreviação de *parallel* (paralelo) e indica a transformação de uma tríade maior em menor (ou vice-versa) com a mesma fundamental.

⁴ **L** é a abreviação de *leittonwechsel* (troca ou operação de sensível).

⁵ Straus divide os movimentos dos intervalos ciclos, os quais chama de “ciclos intervalares” (STRAUS, 2012, p. 168). Assim, existe um ciclo intervalar de movimentos ascendente ou descendente de semitom, o C1; dois ciclos intervalares de movimentos ascendente ou descendente de dois semitons, C2₀ (contendo as classes de notas 0, 2, 4, 6, 8 e 10) e C2₁ (com as classes 1, 3, 5, 7, e 11); três ciclos de movimentos de três semitons, C3₀ (com as classes de notas 0, 3, 6 e 9) e C3₁ (com as classes 1, 4, 7 e 10) e , C3₂ (com as classes 2, 5, 8 e 11); quatro ciclos de quatro semitons, C4₀ (com as classes 0, 4 e 8) e C4₁ (com as classes 1, 5 e 9) e , C4₂ (com as classes 2, 6 e 10) e C4₃ (com as classes 3, 7 e 11); um ciclo de cinco semitons, o C5; seis ciclos de seis semitons, C6₀, C6₁, C6₂, C6₃, C6₄ e C6₅ (contendo todos os trítomos).

⁶ A teoria neoriemanniana descreve outras possíveis transformações além de **P** e **S** que não utilizamos em nossa análise.