

Choros n. 7, de Heitor Villa-Lobos: análise musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Denise Mayumi Ogata
USP- *denisemogata@gmail.com*

Resumo: Apresentamos uma análise musical de *Choros n. 7* (1924) de Heitor Villa-Lobos, que busca compreender aspectos de sua linguagem composicional através do levantamento bibliográfico sobre a produção musical do compositor e o material empregado na música do século XX. Ressaltamos que os elementos estruturantes apresentados, somados a aspectos relacionados a orquestração, timbre, rítmica, dinâmica, articulação, através da interação e da recorrência, proporcionaram uma unidade à obra, mesmo criando diferentes texturas e ambientes sonoros.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Análise musical. *Choros*. Música brasileira.

Choros n.7, by Heitor Villa-Lobos: Musical Analysis

Abstract: We present a musical analysis of *Choros n. 7* (1924) by Heitor Villa-Lobos, seeking to understand aspects of his compositional language through literature survey on the musical production of the composer and the material used in the music of the Twentieth Century. We emphasize that the structuring elements presented, together with aspects related to the orchestration, timbre, rhythm, dynamics, articulation, through interaction and recurrence, provided an unity to the work, even creating different textures and sound environments.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Musical Analysis. *Choros*. Brazilian Music.

A concepção da série *Choros* é motivada por ideais do Nacionalismo; no entanto, seu estilo reúne aspectos da música tradicional brasileira em estruturas composicionais livres e modernas (NEVES, 2008: 78-82), com ênfase em aspectos motivicos, formais, texturais e timbrísticos, que abordamos no presente trabalho. Em entrevista a Claude Samuel, quando indagado a respeito dos compositores cuja obra gerou interesse em Olivier Messiaen (1908-1992) – como Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Webern, Varèse, Jolivet, Bartók e Falla – o compositor declarou sua opinião sobre Villa-Lobos: “Sim, [...] são grandes compositores, que tiveram seu momento de glória. Você pode ainda acrescentar um compositor que, por ter escrito tanto, era mais eclético [*mêlé*], um compositor que desempenhou um importante papel: Villa-Lobos”. Então, Claude Samuel pontuou: “Sei que sua predileção por esse compositor está ligada ao fato dele ter sido um grande orquestrador”. E Messiaen enfatizou: “Ele foi um excelente orquestrador!” (SAMUEL; MESSIAEN, 1986/1994: 194).

A peça *Choros n.7* é também chamada *Settimino* por ter sido escrita para sete instrumentos: flauta, oboé, clarinete em Si bemol, saxofone alto em Mi bemol, fagote, violino e violoncelo (com a inserção de um tam-tam nos compassos finais). Foi composta em 1924, ano em que Villa-Lobos assistiu, em Paris, a uma apresentação de *Le Sacre du Printemps* (JARDIM, 2005: 62-63). É dedicada a Arnaldo Guinle e teve sua primeira audição mundial no Rio de Janeiro, em 19 de setembro de 1925 (NÓBREGA, 1975: 70). Em relação a esta obra,

Villa-Lobos declarou: “Neste número da série voltam à evidência os elementos que constituíram a principal finalidade da forma estética e técnica do plano da estrutura arquitetônica dos *Choros*, que é a síntese das sínteses” (NEVES, 1977: 52).

Do ponto de vista formal, a síntese é caracterizada pela presença de um pensamento musical contínuo, diversificado por elementos contrastantes, como variações de andamento e linhas melódicas em primeiro plano, diferindo de muitas das peças da série, em que se observa a construção por elementos justapostos, quase formando movimentos (NEVES, 1977: 53). O caráter sintético mostra-se tanto na escolha do conjunto instrumental – pois Villa-Lobos abandona a grande orquestra utilizada em *Choros n.6* para retornar à música de câmara – como ao uso do material temático, que se apresenta em reduzido número de elementos e é explorado em todas as suas potencialidades, transformando-se pouco a pouco na obra.

1. Análise musical

Podemos definir a forma da obra como está demonstrado na Tabela 1, com base no material temático, em elementos geradores (Valsa, Polca e Choro), assim como em mudanças de atmosfera e andamento: a seção 1 (comp. 1-103) expõe o tema indígena *Nozani Ná* (cf. Ex. 1) e apresenta elementos rítmicos marcantes (que serão descritos mais abaixo); a seção 2 (comp. 104-298) alterna andamentos de caráter lento e moderado com mais agitados, respondendo a características dos gêneros Valsa e Polca “brasileiras”; a seção 3 (comp. 349-372), remete ao gênero Choro (comp. 299-348) e nela são concatenados todos os conjuntos que apareceram anteriormente; o retorno do tema *Nozani Ná* constitui a Coda que finaliza a peça.

Seções	Compassos	Características
Seção 1	1 a 103	Tema <i>Nozani Ná</i> e elementos rítmicos marcantes.
Seção 2	104 a 298	Alternância de andamentos lento e moderado com agitados; características dos gêneros Valsa e Polca “brasileiras”; variação de <i>Nozani Ná</i> como tema melódico (comp. 257-299).
Seção 3	299 a 348	Referência ao gênero Choro.
Coda	349 a 372	Retorno do tema <i>Nozani Ná</i> .

Tab. 1 - Forma de *Choros n.7*.

FONOGRAMA 14.597
(INDIOS PARECÍS)

Ex. 1 – Tema de *Nozani Ná* (ROQUETTE-PINTO, 1938 apud MOREIRA, 2013: 23).

No que se refere à organização de alturas de *Choros n. 7*, observamos a presença de seis elementos estruturantes, segmentados de acordo com a relevância e maior frequência no decorrer da peça (Ex.2): (1) oitavas; (2) tema *Nozani Ná*; (3) volatas; (4) cromatismos e conjuntos intervalares; (5) contorno melódico com polifonia implícita ou “movimento em zigue-zague” (SALLES, 2009: 114); (6) ostinato. Apesar desta categorização, podemos observar tanto interações como derivações entre os elementos estruturantes.

1 Tema de *Nozani Ná*

Ex. 2 – Exemplos dos elementos estruturantes. Villa-Lobos, *Choros n. 7*.

As **oitavas** possuem diferentes propriedades ao longo da peça: no início formam um ostinato de sextinas ao violino e mantêm a regularidade da pulsação, obscurecendo a irregularidade que se esperaria decorrer da métrica mista; posteriormente (comp. 300-315), o violoncelo mantém

outro ostinato, diferenciado pelo *pizzicato* e *staccato*; na 3ª seção (comp. 345 e 348), o violino forma uma camada textural pelas oitavas em *ff* e enfatiza as colcheias do compasso binário; entre os compassos 333-335, destaca determinadas alturas em pequenos fragmentos à flauta na região mais aguda, em um cromatismo decorrente do embasamento do movimento na téttrade diminuta Si-Láb-Fá-Ré, trazendo assim, um aspecto da linguagem do Choro.

O tema de *Nozani Ná* (cf. Ex. 1) é exposto pelo clarinete e o violoncelo (comp. 1-4), distanciados por décimas com alterações em relação ao original. Em outros trechos da peça, esse tema reaparece, com variações: é retomado (comp. 5-7) com variações nas alturas e na rítmica; ao fagote, com utilização de quatro alturas Si-Dó-Ré-Mi variadas na ordenação e na rítmica (comp. 77-81, 83-88) e acrescidas da altura Sib, com deslocamento para outros tempos do compasso (comp. 89-102); ao oboé, com a utilização das alturas Ré-Mi-Fá-Sol-Lá, dispostas em ordenação e rítmica variada (comp. 80-84, 85-89). No decorrer da peça, observa-se a recorrência de células rítmicas derivadas do elemento rítmico destacado (Ex. 3).



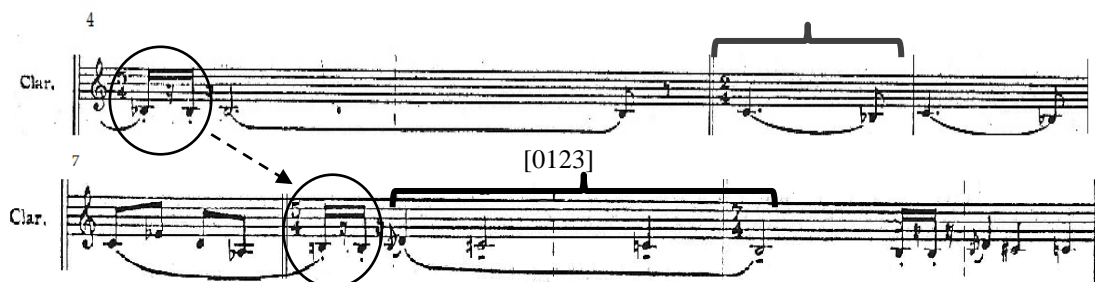
Ex. 3 – Tema de *Nozani Ná* e subconjunto rítmico (em destaque) ao clarinete e ao violoncelo; oitavas em forma de ostinato ao violino; volata à flauta. Villa-Lobos, *Choros* n. 7 (comp. 1-4).

Analisando o conjunto com forma primária [02357], segmentado a partir da melodia do clarinete (comp. 1-4), observamos que o mesmo é recorrente ao longo da peça: como melodia solo em variação do tema no oboé (comp. 80-84); como breve inserção homofônica, em dois compassos, exceto para o saxofone e fagote (comp. 200-201) e como melodia solo de uma seção, inicialmente ao clarinete (comp. 257-276) e depois dobrada oitava acima pela flauta (comp. 277-299). A seção final reapresenta o tema de forma homofônica, com figuras rítmicas aumentadas e alturas transpostas. A melodia do clarinete do início é, então, realizada pelo oboé solo, porém com pequena alteração intervalar: a forma primária ao oboé é [01357]. Observa-se, assim, que a reexposição do tema, de forma variada, não só enfatiza a relevância do mesmo, como confere uma funcionalidade estrutural, como elemento de abertura e de conclusão da peça. A célula rítmica em destaque no Ex. 3 sugere a derivação

de um subconjunto, já que sua recorrência de forma alterada é significativa ao longo da peça, contribuindo tanto para a marcação de um pulso (regular ou irregular) como para a formação de camadas texturais. O uso do cromatismo e a ênfase em figuras rítmicas, formando seções e/ou camadas texturais, constituem elementos que caracterizam a peça e que também contribuem para o seu aspecto estrutural.

As **volatas** se caracterizam por sua constituição - quiálteras de semicolcheias, fusas e semifusas (cf. Ex. 2) - e por seu aspecto gestual, delineando movimentos rápidos, ascendentes (comp. 337-338), descendentes ou ambos, partindo de uma determinada nota, algumas vezes retornando à mesma (comp. 38-40) ou prolongando a nota alcançada. As volatas estabelecem ligações entre frases e seções (comp. 207-211) e criam um efeito timbrístico particular no registro agudo, por estarem escritas para a flauta e clarinete, em sua maioria. As alturas envolvidas são dispostas predominantemente por graus conjuntos, porém saltos intervalares e linhas cromáticas também são observados (comp. 207-211).

Com maior número de ocorrências, os **cromatismos e conjuntos intervalares** se apresentam através de fragmentos melódicos, sequências rítmicas, blocos homofônicos, inseridos no interior de outros elementos estruturantes citados, como as oitavas (comp. 333-335), volatas (comp. 207-211), o “movimento zigue-zague” e ostinatos e entre diferentes instrumentos. No início de *Choros n. 7*, o clarinete expõe fragmentos melódicos com segundas maiores e o subconjunto de classes de altura de maior incidência, de forma primária [0123], de modo a se diferenciar do violoncelo nas semicolcheias por intervalo de segunda menor, o qual é utilizado em muitos trechos da peça (Ex. 4).



Ex. 4 – Ocorrência de segundas menores e maiores; forma primária do fragmento cromático. Villa-Lobos, *Choros n. 7* (comp.4 a 9)

A formação de um “**movimento em zigue-zague**”, bastante presente na obra de Villa-Lobos como um todo, caracteriza-se por sua figuração em “dois registros” já que realiza um contorno melódico que estabelece um tipo de polifonia implícita, inerente a uma melodia singularmente sinuosa (SALLES, 2009: 114). Nesta obra, este elemento é utilizado para fazer a conexão entre seções (comp. 125-127), entre camadas de ostinato (comp. 58-59), entre

alturas específicas por diferentes intervalos de modo ascendente ou descendente (comp. 253-256). A ênfase a determinadas alturas tanto pode mantê-las como centrais numa seção, distribuídas entre os demais instrumentos, podendo constituir centros de referências (comp. 23-33), como podem estar inseridas em pequenos solos (comp. 140-146). O “movimento em zigue-zague” é organizado através da justaposição de transposições de um pequeno padrão intervalar caracterizado por intercalar movimentos ascendentes e descendentes (ou vice-versa), descrevendo em um amplo movimento ascendente (ou descendente), com predominância de cromatismos (comp. 125-127; comp. 140-146); de transposições do padrão inicial em que a qualidade de todos os intervalos se mantém ou apenas o conceito que permeia o padrão inicial (comp. 294-295); da interpolação da escala pentatônica anemônica, formada pelas notas que correspondem às teclas pretas de um piano e uma outra escala pentatônica, formada por notas naturais (ou fragmentos destas) (Ex.5).

c.23-24 sax.



c.24-25 ob.



Ob. ²³



Sax.



Ex. 5 – Interpolação de uma escala pentatônica anemônica . O gráfico que apresenta os padrões tocados ao sax traz as sucessões intervalares com notas reais. Villa-Lobos, *Choros n. 7* (comp. 23-25).

Em sua maioria, os **ostinatos** são formados por sequências de semicolcheias ou quiálteras; constituem camadas texturais e na forma de oitavas (comp. 1-9 e 300-315), de acordes (comp. 299-342), de intervalos (comp. 343-348); apresentam cromatismos (com predominância de cromatismos (comp. 19-23) e promovem um encaminhamento para o “movimento em zigue-zague” (comp. 59). Do compasso 60 a 102, o ostinato segue entre os instrumentos oboé-clarinete-violino-oboé utilizando as notas anteriormente presentes ao oboé (comp. 55-58), porém com diferente ordenação das alturas e da oitava (Ex. 6); assim sendo, o ostinato se mantém mesmo com as mudanças na textura e na rítmica, constituindo um dos elementos que interliga e, ao mesmo tempo, unifica as partes da seção.



Ex. 6 – Ostinato ao oboé com “movimento em zigue-zague” em destaque e em seguida variação na ordem das alturas e continuação pelo clarinete. Villa-Lobos, *Choros n. 7* (comp. 55-67).

Para José Maria Neves, a escolha **instrumental** em *Choros n.7* evidencia de imediato seu caráter sintético, abandonando a grande orquestra utilizada em *Choros n. 6* e os nove golpes do grande tam-tam proporcionam uma nova cor e um caráter ao mesmo tempo agressivo e misterioso (NEVES, 1977: 54-5). No **tratamento orquestral** dado por Villa-Lobos em *Choros n.7*, observamos o emprego de *glissandi* – que podemos relacionar ao elemento volata – encadeando ou pontuando episódios adjacentes e o uso de reforços instrumentais a uma, duas ou três oitavas de distância, quase sempre utilizando instrumentos de diferentes famílias gerando uma sonoridade particular, como na execução da mesma linha melódica à flauta e ao clarinete (comp. 277-281) e na ênfase de regiões agudas à flauta e ao violino (comp. 94-101).

O **aspecto timbrístico** em *Choros n. 7* destaca-se como elemento relevante na alternância dos instrumentos para a mesma melodia e tessitura (comp. 217-221); na formação de massa sonora ao final da peça, concluindo em um grande uníssono (comp. 365-372) e na seção que remete ao *Choro* (comp. 299 a 342), principalmente em relação ao violino, o qual, em *pizzicato*, imita o som de um cavaquinho; tal imitação se relaciona com “a preocupação em transformar ao máximo a sonoridade dos instrumentos da orquestra, aproximando-a daquela da música popular brasileira” (NEVES, 1977: 28).

Em relação à **textura**, observamos a presença de inserções (comp. 123-124; 200-201; 231) e trechos homofônicos (comp. 343-348; 331-334; 352-372), além de vários temas melódicos, com muitos trechos solísticos, em que as demais vozes não têm apenas uma função de acompanhamento, já que apresentam elementos anteriormente utilizados, como o elemento rítmico presente desde o compasso 227 que permanece com a exposição do tema melódico ao clarinete solo (comp. 257) e posterior dobramento da flauta (comp. 277), interligando e se mantendo por mais 14 compassos na próxima seção (comp. 299 a 312), a qual remete ao *Choro* e também apresenta outro tema melódico. Outro tipo de textura, em que ocorre a harmonização de linhas individuais, denominada “textura em camadas” (KOSTKA,

2006: 234) frequentemente apresenta em uma ou mais camadas, o ostinato (LESTER, 1989: 40), já citado acima.

No que se refere à **dinâmica**, as variações observadas estão de acordo com a divisão das seções e relacionadas com os timbres proporcionando ambientes sonoros contrastantes e ressaltando tanto elementos estruturantes quanto solos e texturas. Nesse contexto, comentamos, por exemplo, o início da peça (comp. 1-9) em *p* e *mp*, exceto pela volata em *f*, até a indicação *Animado* (comp. 10); a entrada do *Tempo di Valsa* (comp. 129), que chega até ao *pp* em contraste com a seções seguintes (comp. 151 a 209), de maior caráter rítmico e de efeitos sonoros gerados por volatas ao clarinete e oitavas à flauta; o trecho indicado *Vivo* (comp. 343-348), onde todos os instrumentos, exceto o violoncelo, executam o *ff* atingindo o ponto máximo de intensidade até a seção final em *fff* (comp. 349). Destacamos, ainda, a indicação da dinâmica aliada às acentuações, enfatizando a importância do efeito sonoro obtido por *rf>*, *rff>*, e *rff>p* nos elementos rítmicos da seção de caráter predominantemente rítmico (comp.10-75) e nos acordes ao violino, no trecho que remete ao *Choro* (comp. 299-342).

No que diz respeito ao **tempo e ao ritmo**, observamos tanto a variação de andamentos como a ocorrência das modulações métricas. No início da peça (comp. 1-4), a variação de 2/4 para 5/8 para 5/4 é maior em relação às demais seções, que permanecem na maior parte em 2/4, com breves modulações, de um ou dois compassos para o ternário e quaternário; em *Quasi andante* o 4/4, se mantém por mais tempo e somente no *Tempo di Valsa* encontramos o 3/8. Apontamos também a ocorrência de polirritmia, com destaque para a presença de síncopas e quiálteras, reforçando este tipo de organização temporal (comp.162-172). Podemos considerar que as indicações de tempo e expressão sugerem a sonoridade e o caráter da seção, já que se contradizem se analisadas apenas pela marcação metronômica, por exemplo, *Um pouco mais* (120 bpm) para *Menos ainda* (144 bpm).

Em relação à **articulação**, ressaltamos a importância dos acentos no aspecto rítmico, bem como: os *tenutos* e *acentos* realçando o cromatismo de fragmentos melódicos (cf. ex. 4; comp. 8-9) e sequência de alturas (oboé, comp. 80-81; 353-359); os *staccatos* e ligaduras caracterizando as seções, como na seção que remete ao *Choro* (comp.299-342) e a melodia do fagote em *Tempo di Valsa* em que deve ser executado “expressivo e ligado”, acompanhado da flauta e clarinete marcando o segundo e terceiro tempos, com a flauta acentuando os mesmos (comp. 128-134).

2. Conclusão

Reunimos os elementos que consideramos relevantes em *Choros n. 7*, devido à recorrência e interação em que se apresentam, de modo a caracterizar a linguagem composicional de Villa-Lobos: o tema indígena *Nozani Ná*, como uma das contribuições indígenas identificadas no ciclo dos *Choros*, afirmada através da transfiguração temática (NÓBREGA, 1975: 17) com suas variadas formas gerando temas melódicos e derivações rítmicas; os cromatismos, que refletem o diálogo do compositor com as tendências musicais da época e constituem um dos elementos mais recorrentes, contribuindo desta forma, para criar a unidade e caracterizar a sonoridade da obra; o estudo do “movimento zigue-zague”, que trouxe também novos parâmetros ao estabelecimento da linguagem do compositor; o uso do ostinato - seja rítmico, melódico ou ambos, e de notas ou acordes pedais - uma característica formativa da técnica de construção musical de Villa-Lobos (KIEFER, 1981: 57), constituindo um parâmetro estrutural, por sua funcionalidade interligando seções e formando texturas variadas; as mudanças de andamento, criando as diferentes seções e a rítmica, através de subconjuntos rítmicos, proporcionando diversidade na textura, interligando seções e apresentando elementos atuais da época, como a polirritmia e a irregularidade na pulsação, características bastante exploradas por Stravinsky.

Justificamos o estabelecimento de uma forma para a obra, algumas vezes considerada como sendo contínua. As marcações rítmicas, ostinatos e “movimentos em zigue-zague” pronunciados na seção 1, contrastam com a ambiência lírica e de andamentos lentos, que iniciam a seção 2; a seção 3, que remete ao Choro, contrasta com o caráter do trecho anterior, reúne vários elementos estruturantes e apresenta adensamento textural com aumento da intensidade, resultando no ápice da peça. Mesmo que pudéssemos pensar em considerar a Coda como uma reexposição, verificamos não ter havido, após a nova apresentação do tema, um desenvolvimento propriamente dito, mas uma parte central que apresentou o material criando sonoridades, variando também na instrumentação e combinando os elementos abordados.

Desta forma, além de representarem aspectos da linguagem composicional de Villa-Lobos, os elementos acima referidos resultaram em ambientes sonoros, característicos de cada seção e interagiram com estilos bem conhecidos no Brasil, como o *Choro e a Valsa*, mas por outro lado, através de interação e transformação, esses mesmos elementos permaneceram, de certa forma, interligados e recorrentes, gerando o sentido de unidade e fluxo contínuo da obra. Estes aspectos aliados ao diálogo do compositor com as tendências de sua época contribuem para compreendermos os procedimentos composicionais utilizados.

Referências:

- JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Livro e Compact Disc. SP: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- KOSTKA, Stephan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W. W. Norton, 1989.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p.19-28, 2013.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- _____. *Música contemporânea brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2008.
- NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009a.
- SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.