



Uma análise da organização das alturas do *Quatuor (1921)* e do *Nonetto (1923)* de Villa-Lobos : apresentando as conclusões da pesquisa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Felipe Vasconcelos Magalhães
Université Sorbonne Paris-IV

Resumo: O texto faz um resumo da dissertação de mestrado do autor, apresentando as principais conclusões da pesquisa, que consistiu em análise de duas peças de Villa-Lobos: o *Quatuor* e o *Nonetto*, ambas compostas no início dos anos 1920. A análise das peças deu prioridade aos aspectos relacionados com o que o autor chamou de “organização das alturas”, fazendo referência ao parâmetro do som “altura”. Assim, através de uma análise um tanto quanto pessoal das obras, buscou-se contribuir para a percepção de procedimentos composicionais recorrentes na música de Villa-Lobos.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Polimodalismo. Quatuor. Nonetto.

An Analysis of Pitch's Organization in the *Quatuor* (1921) and the *Nonetto* (1923) of Villa-Lobos : Presenting the Research Findings

Abstract: The text is a summary of the author's dissertation, presenting the main conclusions of the research , which consisted of analysis of two Villa -Lobos pieces : the *Quatuor* and *Nonetto*, both composed in the early 1920. The analysis of the parts gave prioritizes the aspects of what the author called "pitch's organization" referring to the pitch sound parameter. Thus, through an analysis somewhat personal, sought to contribute to the perception of recurring compositional procedures in Villa- Lobos's music.

Keywords: Villa -Lobos. Polymodal. Quatuor. Nonetto.

1. Motivações e objetivos da pesquisa

Nossa pesquisa foi motivada pelo desejo de tentar trazer uma contribuição para a percepção de alguns dos elementos que permeiam o estilo composicional de Villa-Lobos. Para tanto, orientamos nossos esforços para uma aproximação um tanto quanto pessoal de suas partituras, sem, é claro, deixar de buscar bases em precedentes análises de suas obras. Nesse sentido, o livro de Paulo de Tarso Salles nos foi de enorme valia, por tratar de procedimentos villalobianos recorrentes em diversas peças e em variados períodos. Para uma panorâmica sobre a linguagem musical de Villa-Lobos, foram bastante úteis os trabalhos de Lisa Peppercorn e Simon Wright. Com relação às análises mais especificamente ligadas às obras que compõem a pesquisa, citamos o trabalho de doutorado de Dwayne Vincent Corbin e as dissertações de Ednelma Leida Soares da Cunha e José Maria Neves.



Torna-se útil esclarecer agora como se deu a escolha dessas duas peças para análise : o *Quatuor*, composto em 1921 e o *Nonetto*, de 1923. Vários musicólogos consideram os anos de 1920 como cruciais para o amadurecimento da personalidade do compositor Villa-Lobos. Ele deixaria de escrever uma música preponderantemente ligada a referências europeias e se voltaria para os elementos nacionais, processo que acompanharia um aguçamento da originalidade de sua linguagem. Também é de consenso entre os musicólogos que a orientação nacionalista em Villa-Lobos a partir do início dos anos 20 está em consonância com a emergência do movimento modernista brasileiro. Mas existe um outro dado que, segundo os biógrafos de Villa-Lobos, se mostra também de crucial importância para compreender o desenvolvimento de sua linguagem musical naquele período : suas temporadas em Paris. Com a ajuda de mecenas e de uma bolsa do governo brasileiro, ele viveria na cidade, ao todo, por cerca de 4 anos e meio, entre 1923 e 1930. Centro mundial da modernidade artística da época, a capital francesa deixará marcas indeléveis no espírito criador de Villa-Lobos. Percebemos, portanto, que o início dos anos de 1920 foram determinantes para as grandes transformações na criação musical de Villa-Lobos.

2. O *Quatuor* (1921)

A estréia do *Quatuor* se deu em 21 de outubro de 1921, no Rio de Janeiro. Mas sua execução mais marcante foi justamente na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 17 de fevereiro de 1922. Escrito para flauta, saxofone alto, harpa e celesta, além da presença de um coro feminino, a peça se divide em três movimentos : Allegro con moto, Andantino e Allegro Deciso. Nesta obra, que à época recebeu o sugestivo nome de *Quarteto Simbólico*, percebe-se uma indiscutível influência da música francesa. A utilização instrumental do coro feminino faz pensar em *Sirène*, terceiro movimento dos *Nocturnes* de Debussy. Este compositor é lembrado também pelo sabor da harmonia e do material modal, com a utilização de modos pentatônicos e da escala de tons inteiros que, segundo o próprio Messian, foi inventada por Debussy. Do ponto de vista estrutural, a peça se inspira na ideia da forma cíclica de Vincent d'Indy, cujo livro *Cours de Composition Musicale* serviu de referência para Villa-Lobos na época.

3. O *Nonetto* (1923)

Já o *Nonetto* teve sua estréia em Paris, na ocasião do primeiro concerto dedicado às obras de Villa-Lobos na capital francesa, em 30 de maio de 1924. Composto para flauta, oboé, clarineta, saxofone alto, fagote, harpa, piano, celesta, e percussão, além da intervenção de um coro misto, o *Nonetto* é uma obra em um só movimento. Com o subtítulo de *Impressão rápida de todo o Brasil*, trata-se de uma composição bastante diferente do *Quatuor*, onde a



presença de elementos folclóricos brasileiros é marcante, abrindo assim a via para a criação da monumental série de *Choros*. A partir de então, a originalidade da música de Villa-Lobos começará a se afirmar definitivamente, culminando com seu reconhecimento internacional.

4. Peças de transição

Se o *Quatuor* está ligado ao um primeiro período criativo de Villa-Lobos, o *Nonetto* pode ser considerado como um representante de uma nova via estética do compositor, em que a influência da música popular brasileira é não somente presente, mas reivindicada. Apesar dessas evidentes diferenças, não seria difícil mencionar, no entanto, notáveis semelhanças entre as duas peças, que podem ser percebidas já em seus títulos, onde a sugestão do número de instrumentos não leva em conta a presença dos coros, que são tratados, nos dois casos, como um grupo de instrumentos à parte, como um elemento que aparece vez ou outra, utilizando onomatopéias e criando variadas ambientações. Podemos traçar um paralelo também entre seus efetivos instrumentais, se considerarmos que a flauta, o saxofone, a harpa e a celesta do *Quatuor* recebem, no *Nonetto*, o reforço de oboé, clarineta, fagote, piano e percussão.

Assim, estamos diante de duas peças de transição, que, ou mesmo tempo, se parecem e se diferem, compostas em um momento crucial para o amadurecimento da linguagem de Villa-Lobos. A percepção desses fatos nos fez antever os benefícios que suas análises poderiam trazer à nossa tarefa de melhor compreender as características do estilo do compositor. Notamos que o amadurecimento desse estilo está ligado, de alguma maneira, aos elementos folclóricos brasileiros, mas a simples presença destes não explica, por si só, a originalidade de sua música. Seria preciso ir além e tentar buscar indícios mais concretos, que possam elucidar o desenvolvimento de sua linguagem de forma mais objetiva, tentando compreender quais foram os procedimentos composicionais que acompanharam o amadurecimento de sua escrita.

5. Organização das alturas

Na intenção de aprofundar a compreensão desses procedimentos, nos concentramos sobre o que chamamos de *organização das alturas*. Tal ideia faz referência a qualquer aspecto de uma estrutura musical que se liga ao parâmetro do som altura, o que não significa, porém, que os outros parâmetros (como duração, timbre e intensidade) tenham sido totalmente ignorados. A organização das alturas é tomada, assim, apenas como uma via sobre a qual nós orientamos nossa análise. Com essa escolha, procuramos voluntariamente nos distanciar da análise de elementos rítmicos, tão comum nos trabalhos em torno da obra de Villa-Lobos.

Com a preocupação de ser coerente em relação à ideia de *organização das alturas*, chegamos às noções de *estruturas horizontais*, *verticais* e *diagonais*, traçando, dessa forma, os diferentes pontos de vista de nossa análise. Dentro do que chamamos de *estruturas horizontais*, nos voltamos para os temas, as melodias, os ostinatos, sempre com a preocupação centrada nos aspectos modais dessas diferentes estruturas. Com a análise do que chamamos de *estruturas verticais*, observamos acordes e outros agregados verticais de notas. Após analisar em detalhe as diferentes estruturas horizontais e verticais, passamos às análises mais gerais, buscando encontrar a organização que rege o conjunto desses elementos. Para nomear essas organizações mais amplas, e buscando coerência em relação à preocupação com as alturas, utilizamos a ideia de *estruturas diagonais*.

6. Organização da dissertação e principais referências

A dissertação se organiza em duas partes, precedidas de um preâmbulo. Este preâmbulo tem por objetivo detalhar as bases teóricas de nossa análise, apresentando os principais autores que nos serviram de referência e mostrando como foram traçados os contornos da terminologia utilizada.

Para as estruturas horizontais e as noções em torno do modalismo, utilizamos principalmente os trabalhos de Alain Louvier, Jaques Chailley, S. J. Dechevrens e Olivier Messiaen. Para as terminologias harmônicas, ligadas às estruturas verticais, nos centramos nos livros de Jacques Siron e de Stefan Kostka/Dorothy Payne. Na análise das estruturas diagonais, onde pudemos identificar um desenvolvimento de politonalismos e polimodalismos, usamos como referência Philippe Malhaire, Marc Rigaudière e Henri Gonnard.

Após o preâmbulo, cada uma das duas partes da dissertação se consagra à análise de uma das peças, começando pelo *Quatuor*, seguido do *Nonetto*. Essas duas partes, por sua vez, são divididas em três capítulos, separando-as, assim, em análises das estruturas horizontais, verticais e diagonais.

7. Materiais e procedimentos identificados

Em um primeiro momento, o que mais chamou atenção foram as diferenças entre as duas peças. No entanto, à medida que as análises avançavam, ia se formando a percepção de que seria sobretudo no que elas haviam de semelhante que se poderia apreender melhor o desenvolvimento do estilo de Villa-Lobos. Foi ficando cada vez mais nítido que, sob o véu de processos composicionais aparentemente diferentes, existiam coincidências de manufatura que mostravam o emprego de hábitos composicionais semelhantes, apresentados sob novas roupagens.



No que se refere às estruturas horizontais, a primeira diferença que chama a atenção é que, enquanto no *Quatuor* vemos melodias mais longas, expressivas e de âmbito mais extenso, no *Nonetto* as melodias são, em sua maioria, bem curtas e de âmbito reduzido. A expressividade melódica do *Quatuor* cederá lugar ao aguçamento do pensamento rítmico no *Nonetto*, influenciando na efemeridade das melodias. No entanto, a análise do tratamento dado a esses materiais melódicos nas duas peças faz emergir a existência de um desenvolvimento de procedimentos semelhantes. O idioma de ambas é preponderantemente modal, com a utilização de modos diatônicos e pentatônicos variados. A riqueza melódica do *Quatuor* vem acompanhada por um tendência modulante das estruturas, modulação esta que não deve ser tomada aqui dentro de uma perspectiva tonal, quer dizer, como mudança de tom, mas tão somente como mudança de modo, muitas vezes mantendo e mesma fundamental. Juntamente com essas modulações modais, percebemos a frequente intervenção de notas alteradas, estranhas ao modo, como uma maneira de adicionar uma cor particular às melodias. No *Nonetto*, as interferências de notas alteradas serão intensificadas, o que contribui para o caráter transitório das melodias. Tão logo elas se iniciam, logo recebem a intervenção crescente dessas notas estrangeiras, que acabam por descaracterizá-las do ponto de vista estrutural, criando assim uma sensação de efemeridade no discurso. Assim, enquanto no *Quatuor* as notas alteradas são utilizadas de forma construtiva, de maneira a proporcionar processos de modulações modais, no *Nonetto* elas ganham uma função destrutiva, engendrando um processo o que chamamos de *dissolução modal*.

Quanto às estruturas verticais, enquanto no *Quatuor* os acordes obedecem à lógica tradicional de superposição de terças, no *Nonetto* vemos a preponderância dos intervalos de quarta e segunda. Os acordes no *Quatuor* são quase sempre de no mínimo 5 sons, dotados de dissonâncias como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, caracterizando o que Stefan Kostka e Dorothy Payne chamam de *tall chords*. Para nomear grande parte das estruturas verticais encontradas no *Nonetto*, nos servimos da noção de *accords complexes*, seguindo a nomenclatura de Jaques Siron, segundo a qual os *accords complexes* são “accords construits selon d’autres mécanismes que l’harmonies en tierces.” (SIRON, 2001: 49). Assim, enquanto a utilização dos *talls chords* no *Quatuor* obedece a uma lógica harmônica pós-romântica, com a busca de sonoridades ricas em cores, a preponderância de *accords complexes* no *Nonetto* segue a tendência da música moderna, com uma preocupação mais voltada ao timbre.

Ao analisarmos a tratamento dado a essas estruturas verticais perceberemos, novamente, uma intensificação de procedimentos semelhantes de uma peça para outra. No *Quatuor*, Villa-Lobos frequentemente desmembra os *tall chords*, dividindo-os entre os dois



instrumentos harmônicos presentes (a harpa e a celesta). Tal procedimento cria, com frequência, uma sensação politonal, mas que não estabelece uma politonalidade real. Esse tipo de escrita nos levou à noção de *polyaccord tonal*, proposta por Jacques Siron. Segundo o autor, os *polyaccord tonals* são “accords de 13^{ème} fractionnés en plusieurs éléments. Les éléments supérieurs forment donc la superstructure de l’élément inférieur” (SIRON, 1994: 561). Esses diferentes elementos que compõem os *polyaccord tonals* são o resultado de uma diferenciação pelo registro, pelo timbre ou pelo ritmo. Para melhor explicar o noção de *polyaccord tonal*, imaginemos uma superposição de duas tétrades diferentes, mas onde a nota da fundamental de uma, coincide com a nota da sétima da outra. Auditivamente, esses dois acordes tenderão a se fundir em um só acorde de 13^a. Teremos, assim, um sentimento de ambiguidade entre a politonalidade e a tonalidade única. Dito de outra maneira, os *polyaccords tonals* são estruturas verticais criadas a partir de acordes distintos, mas cuja proximidade tonal nos permite de analisá-los como componentes de um só *tall chord*.

Esse processo politonal identificado no *Quatuor* será intensificado no *Nonetto*. Enquanto no primeiro ele fica no âmbito da sugestão, com a utilização de *polyaccord tonals*, no *Nonetto* encontramos superposições verdadeiramente politonais, que Siron irá chamar de *polyaccords polytonals*, ou seja, estruturas que são formadas por elementos cujo a superposição é verdadeiramente politonal. Como nos explica Henri Gonnard, o sentimento politonal resulta da associação de tonalidades bem diferenciadas e distantes; “d’où l’importance prise dans ce cadre par des rapports tels que celui de triton ou de seconde mineure ” (GONNARD, 2011: 122). No *Nonetto* encontraremos vários exemplos desse tipo de estrutura, além de outras superposições verticais mais complexas, como aquelas formadas por acordes tradicionais (em terças) sobrepostos por acordes complexos (como aqueles formados pela superposição de quartas).

A presença de superposições verdadeiramente politonais no *Nonetto* pode ser encarada como um desenvolvimento da escrita de acordes já encontrada no *Quatuor*, em que temos uma ambiguidade entre a politonalidade e a tonalidade única. Nesse sentido, o acorde final do *Quatuor*, exceção por ser o único da peça caracterizado por uma verdadeira politonalidade (um acorde de Fá# menor sobre um acorde de Fá maior), pode ser encarado como uma espécie de premonição da escrita harmônica que Villa-Lobos desenvolverá pouco tempo depois no *Nonetto*.

Assim como notamos a intensificação do politonalismo nas estruturas verticais, as estruturas diagonais mostrarão um radical desenvolvimento de um polimodalismo de uma peça para a outra. No *Quatuor*, o polimodalismo aparecerá, quase sempre, de maneira



ambígua. Isto se dá devido a um uso particular que Villa-Lobos faz dos *tall chords* na peça. Explicamos : os acordes de 13^a, por conterem sete sons diferentes, podem ser tomados como a verticalização de um só contexto diatônico, sendo que este contexto diatônico pode dar origem a diferentes modos diatônicos, dependendo da nota tomada como fundamental. Assim, Villa-Lobos superpõe melodias modais que sugerem fundamentais diferentes, mas que dividem as notas de um mesmo contexto diatônico, o qual se encaixa dentro da harmonia gerada por um só acorde de 13^a. Temos, por consequência, uma ambiguidade gerada pela presença de um polimodalismo do ponto de vista horizontal, aliada a um modalismo único do ponto de vista vertical.

Já no caso do *Nonetto*, o polimodalismo real aparece de maneira inequívoca. Uma vez libertado dos materiais harmônicos tonais, como as superposição em terças, Villa-Lobos encontra via aberta para a estruturação de uma outra ligação, na qual a utilização de paralelismos, procediemnto também já encontrado no *Quatuor*, será intensificada. Temos, assim, a superposição paralela de modos verdadeiramente contrastantes, como modos diatônicos e estruturas cromáticas. Destaca-se, porém, um caso particular de polimodalismo, baseado no paralelismo entre modos diatônicos gerados exclusivamente por notas naturais, e modos pentatônicos baseados nas notas não-naturais. Ou seja, entre as teclas brancas e pretas do teclado. A guinada em direção aos elementos da música popular brasileira no *Nonetto* permite ao compositor a busca de novas maneiras de estruturar sua linguagem. Essa mudança de linguagem encontra sua expressão máxima na utilização da topografia do teclado como uma via para a imaginação de novas estruturas, criando formas originais de polimodalismos. Esse processo está em consonância com a busca de elementos da música popular brasileira, a partir da emergência da dimensão empírica e da improvisação, tendo sua expressão máxima na transposição de estruturas idiomáticas no piano, para a escrita dos outros instrumentos.

8. Conclusão

A mudança de orientação estética em direção aos elementos nacionais poderia explicar a frequente percepção de que o *Nonetto* soa mais original que o *Quatuor*. Nossa pesquisa nos fez crer, no entanto, que essa explicação se mostra demasiado simplista. Ora, essa guinada estética percebida no *Nonetto* é acompanhada de uma intensificação de processos composicionais que já existiam no *Quatuor*.

Acreditamos, efim, que o aprofundamento da percepção do estilo de Villa-Lobos ganharia muito se fizemos o esforço de libertar sua imagem da etiqueta de compositor nacionalista. Da mesma maneira que a música de Debussy não é considerada nacionalista, apesar dos deliciosos sabores franceses que sentimos nela, os elementos brasileiros da música



de Villa-Lobos não deveriam ser tomados como uma preferência do local em detrimento do universal. Villa-Lobos não foi um compositor nacionalista, mas tão somente um compositor brasileiro. Os elementos nacionais que brotam de sua música foram buscados, sobretudo, no interior de sua própria personalidade. Esse é, no nosso entender, o verdadeiro valor de sua obra. Ele foi um artista que, imerso em um ambiente musical culturalmente colonizado, buscou cumprir a difícil tarefa de compor uma música verdadeiramente original. E se ele o logrou, isso se deu graças à sua capacidade de deixar falar sua própria personalidade, ela mesma já preenchida da alma brasileira.

Referências:

- CHAILLEY, Jacques. *L'imbroglia des modes*. Paris : Alphonse Leduc et Cie, 1960.
- CORBIN, Dwayne Vincent. *The three wind/choral works of Heitor Villa-Lobos : Quatuor, Nonetto, and Choros nº3*. 96f. Tese (Doutorado em artes musicais). Cincinnati, University of Cincinnati, Cincinnati, 1999.
- CUNHA, Ednelma Leida Soares da. *Aspectos de coerência motivica e estrutural no Nonetto de Heitor Villa-Lobos*. 160f. Dissertação (Mestrado em musicologia). UNICAMP, Campinas, 2004.
- DECHEVRENS, S. J. A. *Études de Science Musicale : I^{re} et II^{ème} études*. Paris : M^{lles} Blanc typographie musicale, 1898.
- GONNARD, Henri. *Introduction à la musique tonale*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2011.
- KOSTKA, Stefan ; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony : with an introduction to twentieth-century music*. New York: MacGraw-Hill, 1989.
- LOUVIER, Alain. Recherche et classification des modes dans les tempéraments égaux, *Musurgia*, Paris, IV (v.), 3 (n.), La modalité revisitée, pp. 119-132, 1997.
- MALHAIRE, Philippe. Redéfinir la polytonalité. In : MALHAIRE, Philippe (Org.). *Polytonalités*. Paris : L'Harmattan, 2011. pp. 13-38.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris : Alphonse Leduc et C^{ie}, 1944.
- NEVES, José Maria. *Les Choros : synthèse de la pensée musicale d'Heitor Villa-Lobos*. 165f. Dissertação (Mestrado em musicologia). Université Paris IV, Paris, 1971.
- PEPPERCORN, Lisa M. Foreign influences in Villa-Lobos's music. In: PEPPERCORN, Lisa M. (Org.). *Villa-Lobos : collected studies*. Hants : Scolar Press, 1992. pp. 53-68.
- PEPPERCORN, Lisa M. *Villa-Lobos: the Music*. Londres : Kahn & Averill, 1991.
- RIGAUDIÈRE, Marc. L'un et le multiple : La polytonalité dans la théorie musicale nord-Américaine. In : MALHAIRE, Philippe (Org.). *Polytonalités*. Paris : L'Harmattan, 2011. pp. 57-78.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos : processos composicionais*. Campinas : Editora da Unicamp, 2009.
- SIRON, Jacques. *Bases des mots aux sons*. Paris : Outre Mesure, 2001.
- SIRON, Jacques. *La Partition Intérieure*. Paris : Outre Mesure, 1994.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Nonetto*. Paris : Éditions Max Eschig, 1954.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Quatuor*. Paris : Éditions Max Eschig, 1954.
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. New York : Oxford University Press, 1992.