Bachianas Brasileiras n. 1 Introdução (Embolada): integrando a análise transformacional à teoria schenkeriana

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Guto Brambilla
Universidade de São Paulo - ECA - PPGMUS – gutobrambilla@usp.br

Paulo de Tarso C. C. Salles
Universidade de São Paulo - ECA – PPGMUS - ptsalles@usp.br

Resumo: O foco deste artigo concentra-se na análise do primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras N. 1 (Embolada)*, seguindo a proposta de RINGS (2011), que busca através da Teoria Transformacional e da *GMIT* ("*Generalized Musical Interval and* Transformations" (LEWIN, 1987), iluminar aspectos familiares do tonalismo, adotando uma estratégia de pluralismo teórico, integrando a análise neo-Riemanniana com a teoria Schenkeriana[1].

Palavras-chave: Bachianas Brasileiras. Análise Transformacional. Teoria Schenkeriana. Villa-Lobos.

***Bachianas Brasileiras n. 1 Introdução (Embolada)*: Integrating Transformational Analysis to Schenkerian Theory**

Abstract: The focus of this article is the analysis of the first movement of *Bachianas Brasileiras N. 1 (Embolada).* following the proposal of RINGS (2011), that seeks through Transformational Theory and GMIT (LEWIN, 1987), to illuminate familiar aspects of tonalism, adopting a strategy of theoretical pluralism, integrating Neo-Riemannian analysis with the Schenkerian theory.

Keywords: Bachianas Brasileiras. Transformational Anaysis. Schenkerian Theory. Villa-Lobos

1. Introdução.

Além do foco nas estruturas harmônica e melódica, este artigo se restringirá a analisar alguns excertos do movimento, onde ocorrem três temas cujos perfis melódicos possuem um elemento característico da obra de Villa-Lobos, que Paulo de Tarso Salles denominou "figuração em dois registros *ziguezague*"[2]. 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.[3] Estes dois temas ganham relevância, por serem reaproveitados em vários outros movimentos da série das Bachianas Brasileiras, demonstrando uma preocupação do compositor com a coesão temática em toda a série, sendo 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)

Correa do Lago 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, afirmando que muitos movimentos das *Bachianas Brasileiras* são desenvolvimentos de peças antigas, incorporadas posteriormente à série. Alguns movimentos das *Bachianas Brasileiras* 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, demonstrando a elaboração lenta e gradual de toda a série, podendo ser um indicativo da formação de um vocabulário próprio das *Bachianas Brasileiras*.[4]

2. Steven Rings e a Teoria Transformacional.

Rings propõe um foco estésico no tonalismo: o tonalismo enquanto experiência e sensação e não como uma propriedade inerente a um estilo musical, cunhando o termo *Heard Scale Degree* (grau da escala percebido), pois o seu interesse será sempre o *significado* consciente do fenômeno tonal para o ouvinte. Utiliza o termo *apercepção*, onde a percepção é influenciada pela experiência do passado, podendo envolver uma reflexão no presente, o que pode alterar, ou levar a uma nova a experiência musical.[5] Referindo-se ao sistema tonal e à qualidade que as classes de notas (*pitch class*) assumem dentro deste sistema, Rings elabora as definições para este fenômeno:

Qualia ou qualis, aspectos subjetivos e qualitativos de uma experiência. Aqui tratado como a *qualidade* de um determinado *som* dentro do contexto do *universo* tonal, por exemplo, uma altura **A4** sendo a sensível ou fundamental. Fora deste contexto, apenas **A4.**

Chroma – a "cor" ou sonoridade inerente de um certo sinal acústico que independe de sua oitava, é um conjunto de alturas que compartilham o mesmo *chroma.* No sistema tonal, **C#** e **Db** possuem o mesmo *chroma*, mas não o mesmo *qualis*.

Partindo dessas premissas, Rings desenvolve um *GIS* (G*eneralized Interval System*) para representar a *apercepção* de uma determinada classe de nota e sua respectiva *qualis* com a seguinte notação: **(sd, pc)**, onde: sd= ***scale degree*** e pc = **pcset.** No sistema tonal, o *GIS* **(7, B)**, representa a *apercepção* de sétimo grau (*Qualis*) do *pcset* **B** (*Chroma*).

As transposições entre um ***pcs*** serão descritas da seguinte forma: **T, int^{X}, st**, onde: **T** = Transposição; **Int** = Intervalo transposto, **X** = indica a direção da transposição (negativo quando descendente e omitido quando ascendente e **st** = Quantidade de semitons (utilizado

para transposições cromáticas e omitido em transposições diatônicas). Assim: **T,6th^{-1},9**, representará uma transposição cromática descendente de sexta, percorrendo 9 semitons e **T,6th^{-1}** representa a mesma transposição diatônica.

3. *Bachianas Brasileiras n. 1 (Embolada)*: Análise

Em geral, a análise schenkeriana é mais adequada para análises em grande escala, passagens um pouco mais longas, enquanto os gráficos transformacionais são utilizados para pequena escala. A utilização de ambos os métodos, para um mesmo segmento, permite uma visão ampla, sob diferentes perspectivas. A seguir a análise do primeiro segmento (Fig. 1).

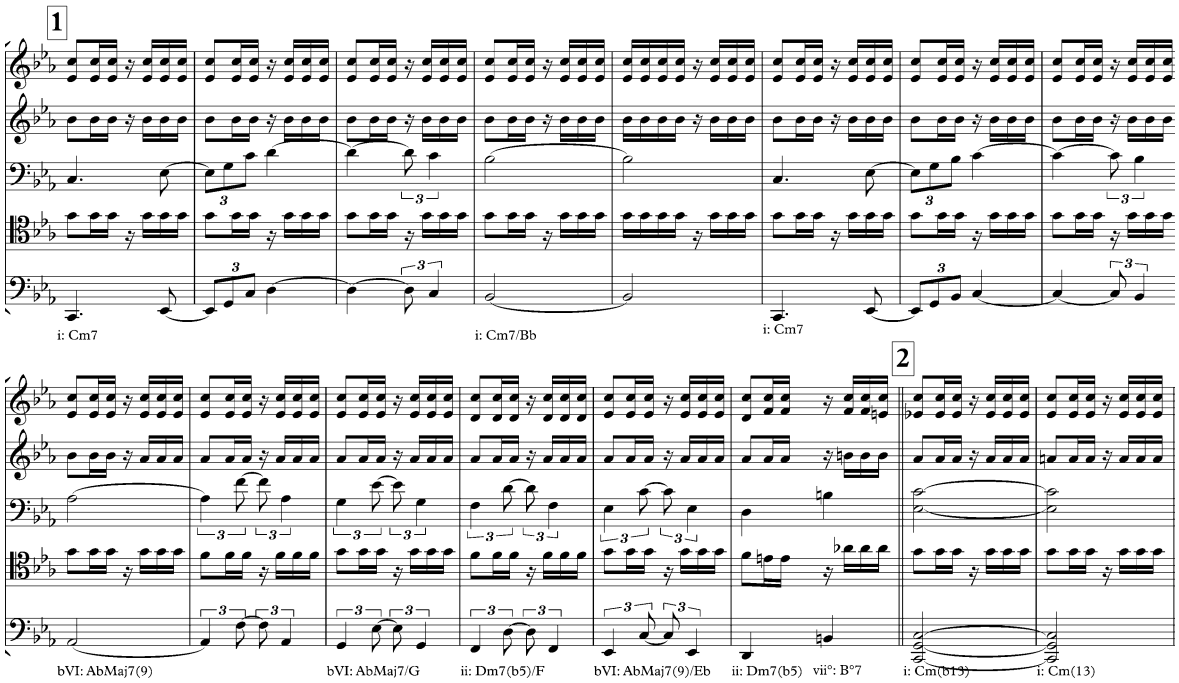

Figura 1: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 7-22

No primeiro gráfico schenkeriano (Fig. 2), destacam-se os pontos principais da progressão harmônica e na clave de Fá, duas linhas descendentes e diatônicas, ambas em direção à nota Dó. A linha descendente inferior, uma progressão de 8 notas, denominada *linha fundamental* (LF), direciona o segmento para a sua resolução. A linha superior, uma progressão de 5 notas, possui a mesma direção, sendo destacada, por se tratar de uma ornamentação da linha inferior, transposta uma oitava acima, conforme indicam as linhas diagonais. Outra característica que o gráfico apresenta é o gradativo incremento na densidade harmônica. O acorde Cm7 é prolongado do c. 7 ao c. 14, ao passo que o acorde AbMaj7 é prolongado do c. 15 ao 17 e os demais por apenas 1 compasso, exceto o c. 20.

O segundo gráfico deste seguimento (Fig. 3) demonstra de forma mais depurada a linha fundamental, o grande prolongamento da nota Dó na camada superior e ao final, na camada inferior, a nota Dó sendo alcançada tanto pelo $\hat{2}$ quanto pelo $\hat{7}$.

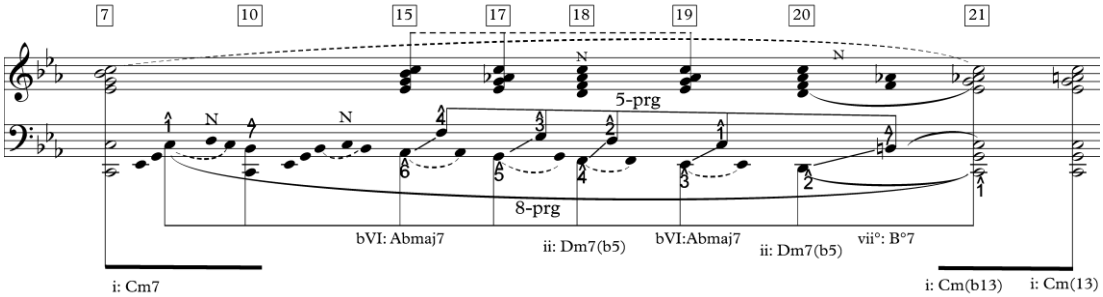

Figura 2: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 7-22 - Gráfico A

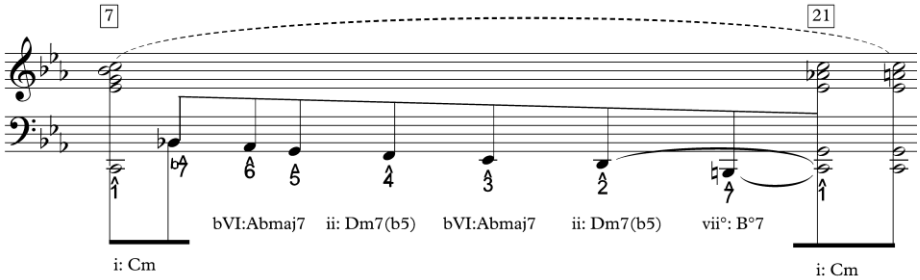

Figura 3: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 7-22 - Gráfico B

O gráfico transformacional desse segmento (Fig. 4), demonstra *como* as transformações harmônicas ocorrem. Os círculos representam a *linha fundamental* e os retângulos a disposição das vozes dos acordes. As setas indicam quais vozes são transpostas e as qualidades destas transposições.

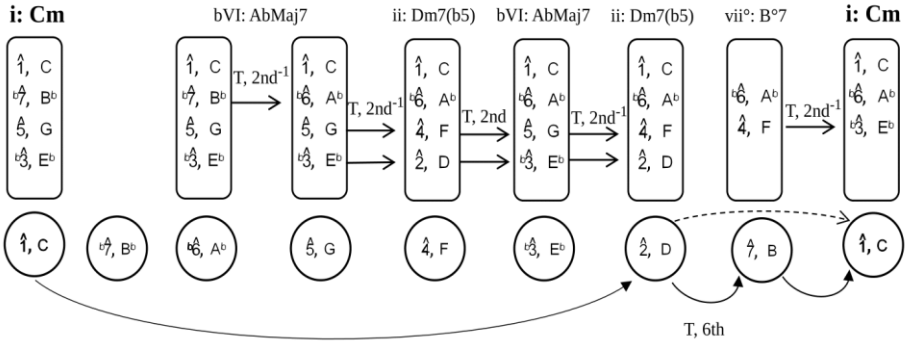

Figura 4: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 7-22 - Gráfico transformacional - condução de vozes

Dentro deste mesmo segmento, entre os c. 16 e 22, nos planos médio e de fundo, ocorre a primeira figuração *ziguezague* do movimento, destacados por retângulos (Fig. 2). Basicamente, a figuração ziguezague, é composta por uma linha melódica descendente, cujas notas são ornamentadas por uma sequência de saltos diatônicos: uma sexta ascendente, seguida por uma sexta descendente e uma segunda descendente.

No gráfico abaixo (Fig. 5), os nós menores representam as notas ornamentais e os nós maiores as notas principais da melodia (tempo forte). As setas contínuas indicam as transformações melódicas e setas sem rótulo indicam a menor transformação possível (2ª diatônica). As setas tracejadas indicam outras possibilidades de *apercepção* da melodia.

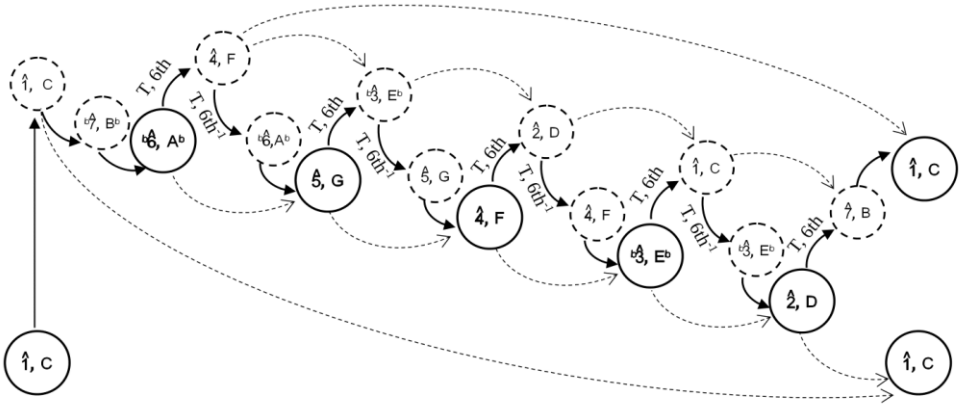

Figura 5: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 16-22 - Gráfico Transformacional

A seguir, a análise do segundo segmento deste movimento, c.255-71 (Fig. 6) onde surgem, na superfície, duas variações da figuração *ziguezague*, demarcadas por retângulos.

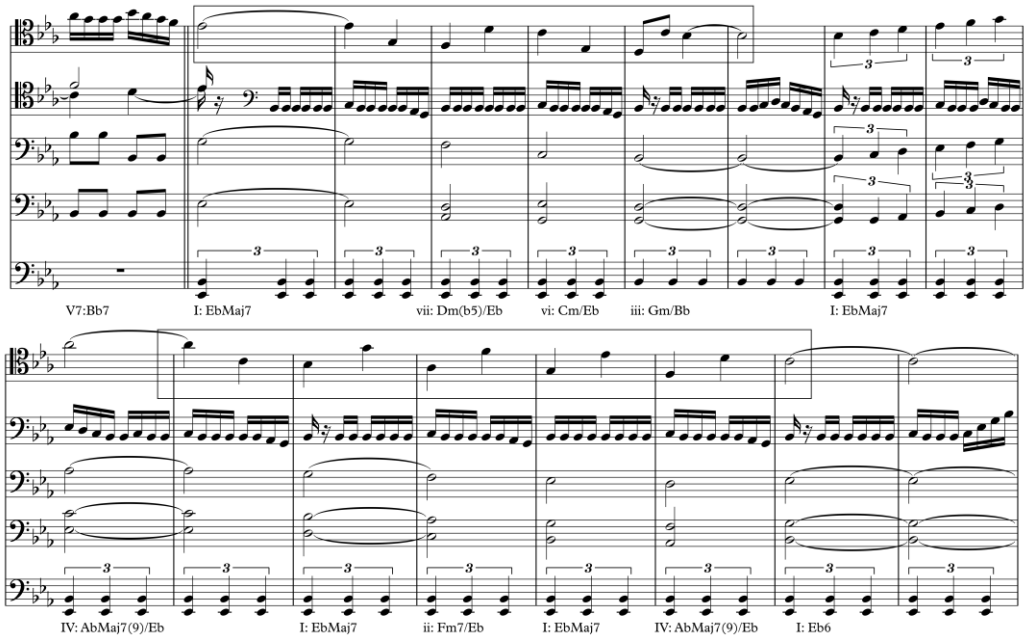

Figura 6: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 255-71

No gráfico A (Fig. 7), além da análise harmônica, destacam-se, as duas variações da figuração *ziguezague* (entre colchetes) e os principais prolongamentos e progressões deste segmento. O gráfico B (Fig. 8) reproduz mais claramente a progressão harmônica e o gráfico C (Fig. 9) demonstra todo este segmento como um grande prolongamento do acorde de Eb[6].

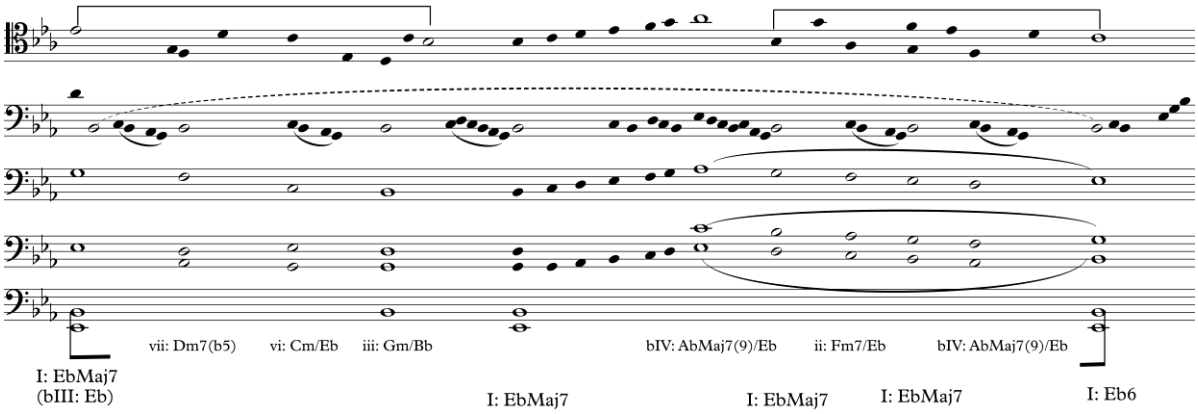

Figura 7: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 255-71 – Gráfico A

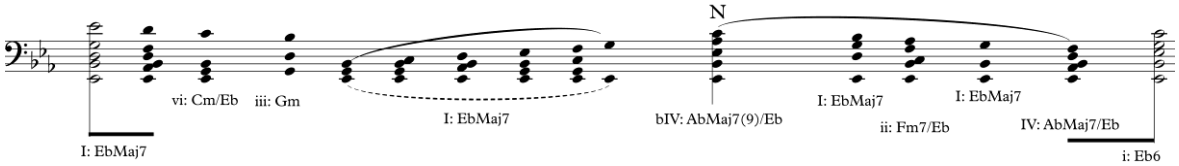

Figura 8: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 255-71 – Gráfico B

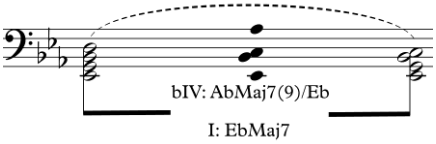

Figura 9: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 255-71 – Gráfico C

A segunda figuração *ziguezague*, entre os cc. 256-60, é analisada através de gráficos transformacionais (Fig. 10), na qual os retângulos tracejados indicam as duas linhas melódicas descendentes principais que formam a figuração. As setas contínuas indicam o contorno melódico do segmento. A seta tracejada que conecta os dois retângulos, pelas ***pc* (5̂, G)**, demonstra que as duas linhas se iniciam pela mesma classe de altura, sem transposição. As demais setas tracejadas indicam outras possibilidades de *apercepção* da melodia.

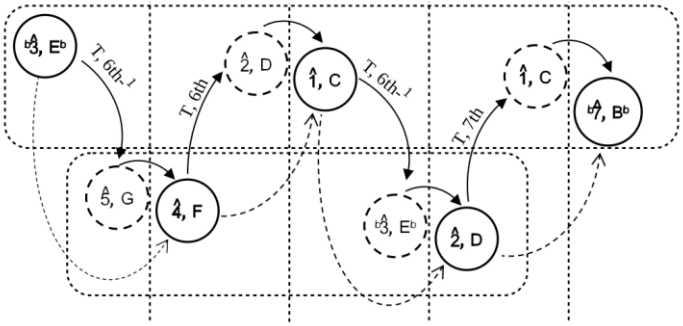

Figura 10: Bachianas Brasileiras 1 - Figuração ziguezague cc. 256-60 - Gráfico transformacional

Reduzindo-se o contorno melódico à mesma oitava, podemos perceber que a figuração melódica é formada por grupos de duas classes de altura, em graus conjuntos, separados por intervalos de terça (Fig. 11).

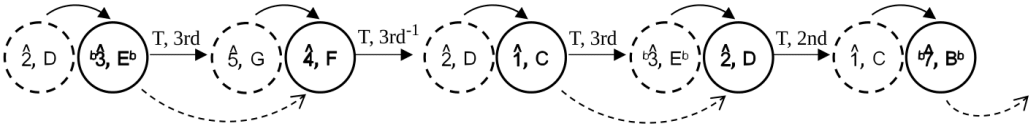

Figura 11: Bachianas Brasileiras 1 - Figuração ziguezague cc. 256-60 - Gráfico reduzido a uma oitava

A terceira figuração *ziguezague* ocorre logo na sequência, entre os cc. 264-70 (Fig. 7). Neste caso, a figuração também é formada por duas linhas melódicas, superior e inferior, porém apenas a primeira classe de altura da linha inferior e a última classe de altura da linha superior são ornamentadas. Na análise desse segmento, a seta tracejada que conecta as duas linhas, demonstra o intervalo de 7ª descendente entre as mesmas e as linhas tracejadas verticais reproduzem as barras de compasso (Fig. 12).

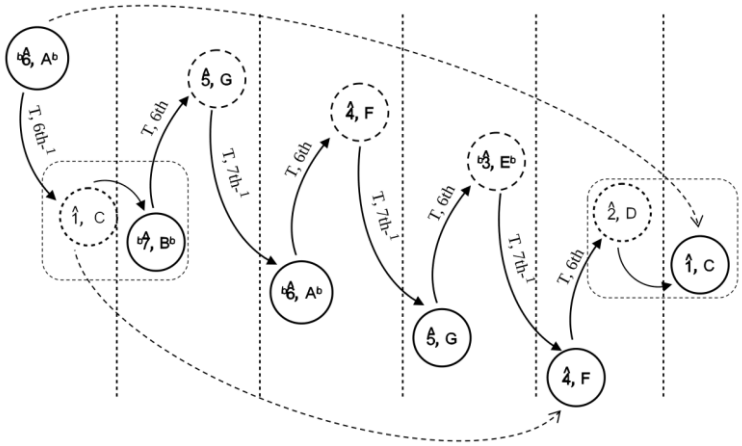

Figura 12: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 264-70 - Gráfico Transformacional

Reduzindo-se as duas linhas melódicas à mesma oitava, verifica-se que a linha superior, funciona como uma ornamentação da linha inferior (Fig. 13).

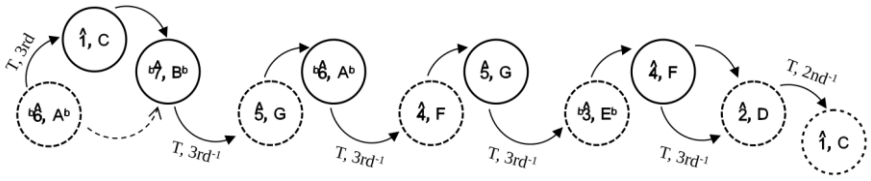

Figura 13: Bachianas Brasileiras 1 - Embolada cc. 265-70 - Gráfico Transformacional reduzido a uma oitava

4. Conclusão.

A proposta defendida por Rings (2011), de combinar as ferramentas analíticas schenkeriana e transformacional, para desvendar características compositivas de um mesmo

segmento musical, se demonstrou plenamente satisfatória, possibilitando um aprofundamento analítico tanto em larga, quanto em pequena escala. Apesar da necessidade de se explorar outros aspectos musicais da obra em questão, 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 variantes das figurações *ziguezague* 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[7]

Referências bibliográficas

BRAMBILLA, Guto. *Bachianas Brasileiras nº 9 Processos de Hibridação com a Música Instrumental Brasileira*, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade de Música Souza Lima, 2014.

BRAMBILLA, Guto, SALLES, P. T. *Bachianas Brasileiras n. 9*: uma síntese de toda a série das *Bachianas Brasileiras*(?). In IV Jornada Acadêmica Discente Programa de Pós-Graduação em Música. ECA-USP, 2016.

FRAGA, Orlando. *Progressão Linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2009

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.

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

SALLES, P. T. *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.

---

[1] Este artigo foi elaborado como trabalho de conclusão da disciplina *Teoria aplicada à análise musical de obras compostas durante o século XX*, ministrada pela Prof.ª. Dr.ª. Adriana Lopes da Cunha Moreira, a quem agradeço pela atenção, revisão dos gráficos schenkeriano e por suas importantes sugestões.

[2] SALLES 2009, p. 114

[3] Ibid, p. 115

[4] LAGO 2012, p. 24.

[5] A *apercepção*, ocorre em três etapas: *Sensação*; *Percepção* e *Apercepção* (a atribuição de significado ao percebido e compreensão da cena ou situação). WUNDT, 1874 apud AMARAL, M. *Percepção ou apercepção delirante? In Jornal brasileiro de psiquiatria* [online]. 2009, vol.58, n.1, pp.71-72. ISSN 1982-0208. http://dx.doi.org/10.1590/S0047-20852009000100012 acesso em 05.06.2016.

[6] O pedal dessa passagem, a quinta justa Mib-Sib é uma provável influência de Stravinsky conforme STRAUS, Joseph. *Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky.* In: Music Theory Spectrum, Vol. 36, Issue 1, pp. 1–33, 2014).

[7] Tais figurações constam, além da *Bachianas Brasileiras n. 1 Embolada*, na *Bachianas Brasileiras n. 2 - P*relúdio *(O Canto do Capadócio)* e *Tocata*, *Bachianas Brasileiras n. 3 - Prelúdio (Ponteio), Ária (Modinha)* e *Fantasia (Devaneio), Bachianas Brasileiras n. 4 – Coral (Canto do Sertão), Bachianas Brasileiras n.6 – Ária (Choro) e Fantasia*, *Bachianas Brasileiras n. 7 – Prelúdio (Ponteio)* e *Fuga*, *Bachianas Brasileiras nº 9 Fuga*. BRAMBILLA, Guto, SALLES, P. T. 2016, p. 3-8.