

O acorde de Tristão em Villa-Lobos

Paulo de Tarso Salles

Doutorando IA/UNICAMP.

*Professor adjunto FASM (Faculdade
Santa Marcelina/SP)*

e-mail: ptsalles@uol.com.br

Esta comunicação pretende apresentar o tratamento dado por Heitor Villa-Lobos em algumas de suas obras ao arquétipo harmônico conhecido como “acorde de Tristão”. Considerado como um compositor pouco sistemático, Villa-Lobos raramente é lembrado como um modelo composicional da primeira metade do século 20. No entanto, nossa pesquisa tem revelado aspectos de sua poética que o colocam em contato com a obra de Debussy, Bartók, Stravinsky, Varèse, Schoenberg, Berg e Webern, obviamente dentro das várias abordagens individuais que caracterizaram a música do Modernismo.

A referência ao acorde de Tristão, por exemplo, é um desses aspectos que liga Villa-Lobos a vários compositores de sua geração e será analisado em obras como *Uirapuru*, *Choros n° 8*, *Prelúdio n° 3* (para violão) entre outras.

Introdução

A música do final do século 19 sofreu profunda influência de Richard Wagner. Não foi diferente com relação às gerações de compositores do início do século vinte, cujos anos de formação se deram sob essa mesma influência. No Brasil essa influência wagneriana passou pelo filtro da música francesa, através da orientação de músicos como César Franck, Vincent d’Indy e Camille Saint-Saëns, reconhecidos cultores do compositor alemão.¹ Até mesmo Debussy manifesta essa influência, embora sua música seja considerada até mesmo oposta à de Wagner.²

Tomando como base a música desses franceses, a geração de compositores brasileiros da virada do século encontrou meios de iniciar um projeto de renovação artística, que viria se concretizar com a eclosão do movimento modernista, que sedimentou o movimento nacionalista. Alguns deles, como Alberto Nepomuceno,

¹ Ainda assim, a recepção em torno de Wagner sofreu divisões entre os grupos liderados por Saint-Saëns e d’Indy (MASSIN, 1997, pp. 810-811; 918-919).

² Debussy cita o acorde Tristão numa paródia feita em *Golliwogg’s Cake Walk* da suíte *Children’s Corner* (1908), compassos 56 a 64.

Leopoldo Miguéz e Francisco Braga chegaram a passar algum tempo estudando na Alemanha, freqüentando o famoso festival de Bayreuth, enquanto Henrique Oswald teve contatos freqüentes com Saint-Saëns (MARTINS, 1995, pp. 59-66).

Villa-Lobos portanto formou-se num ambiente musical onde a obra de Wagner era reverenciada. Sabe-se que estudou o *Cours de Composition Musicale* de d'Indy, obra onde há várias referências a *Tristan und Isolde* e outras realizações de Wagner. Assim como os outros compositores de sua geração, ele também não foi imune às várias análises e discussões em torno das inovações harmônicas do Prelúdio dessa ópera, cujos acordes iniciais tornaram-se uma espécie de arquétipo harmônico (fig. 1), freqüentemente revistos por vários compositores ao longo do século 20.³ Assim, encontramos várias alusões a esses acordes em algumas de suas obras, como mostraremos a seguir.

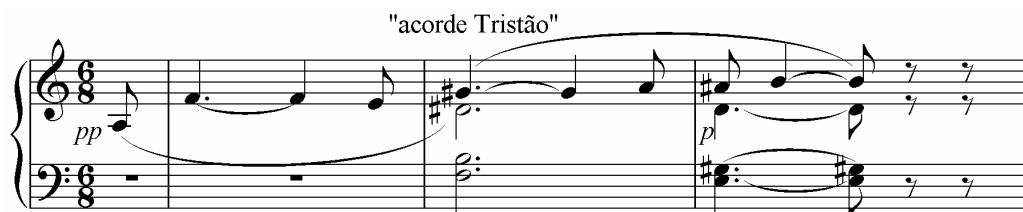


Fig. 1: Redução para piano dos compassos iniciais do Prelúdio de *Tristão e Isolda* de Wagner.

Referências ao acorde Tristão em obras de Villa-Lobos

Em *Uirapuru* (1917) Villa-Lobos fez várias citações ao prelúdio de *Tristão e Isolda*. Logo no início (fig. 2) o acorde aparece em posição cerrada (KIEFER, 1986).

Fig. 2: aparição inicial do acorde de Tristão em *Uirapuru*.

³ Ver MENEZES (2002).

Mais adiante, a citação se confirma de modo mais evidente quando a flauta evoca a progressão melódica da linha superior de Tristão (fig. 3), enquanto o acorde wagneriano permanece soando nas clarinetas e fagotes.

flauta

clarinetas

fagotes

"acorde Tristão"

Fig. 3: solo de flauta semelhante à linha superior da sequência harmônica de Tristão e Isolda.

Na coda de *Uirapuru*, Villa-Lobos realizou permutações sobre a sequência final de *Tristan*, submetendo o material a um processo de subtração/adição de semitons. Essa distorção é ainda completada por uma abrupta mudança de registro e timbre, que Villa-Lobos realiza com um salto de três oitavas, despencando no SOL oitavado grave, transferindo a citação da harpa para os naipes de cellos e baixos. Em Wagner há uma resolução frígia ($A^b - G$), além do registro fixo na região grave (fig. 4).

UIRAPURU HARPA

TRISTAN

TONS INTEIROS

ACORDE DE TRISTÃO

VLC+CB

Fig. 4: comparação entre os finais de *Uirapuru* e do Prelúdio de *Tristão e Isolda*.

Desse modo, descontando a nota Sol, Villa-Lobos expande a gama de sons para uma escala de tons inteiros: C-D-E-F $\sharp$ -A $\flat$ -B $\flat$, enquanto em Wagner os cellos ressoam o acorde de Tristão, em posição cerrada e em movimento melódico.

Prelúdio nº 3 para violão: a multiplicação de Tristão

Em várias de suas composições para violão, Villa-Lobos faz uso da combinação de dedos no formato do acorde Tristão. Diga-se de passagem que o início do Prelúdio wagneriano pode ser perfeitamente reduzido também para violão (fig. 5).

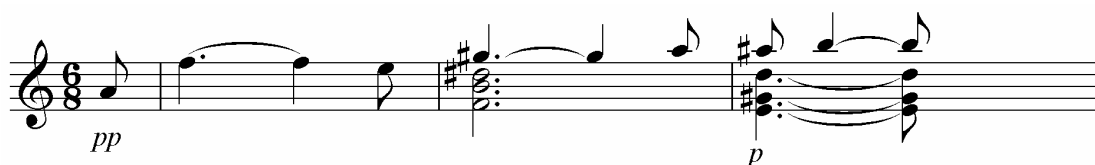


Fig. 5: redução para violão do início de *Tristão e Isolda*.

Fazendo uso recorrente de posições fixas de dedos ao longo da escala do violão, Villa-Lobos emprega formatos imutáveis de acorde em vários dos *12 Estudos* (1929), como por exemplo os de nº 1, 4, 6 e 12. Mas será no *Prelúdio nº 3* (1940) que a referência a Wagner é mais direta (fig. 6).

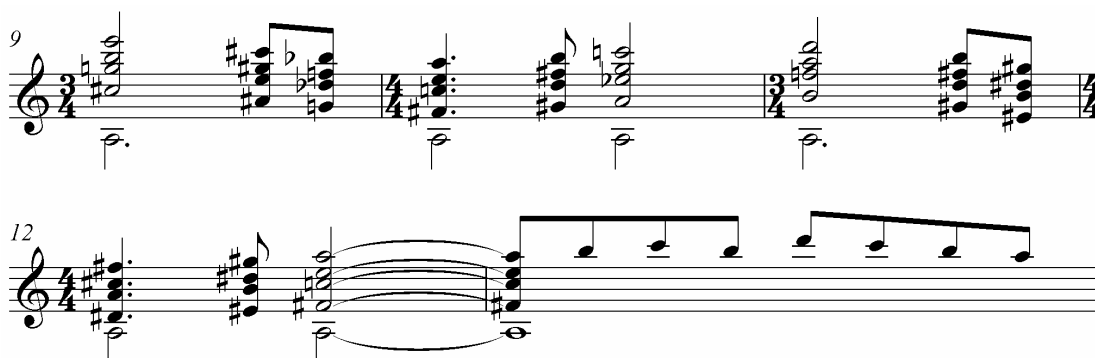


Fig. 6: sequência de acordes-Tristão no *Prelúdio nº 3* de Villa-Lobos.

Um pouco mais adiante (fig. 7) a referência se torna ainda mais completa, pois Villa-Lobos chega à Dominante com sétima de lá menor, também empregada por Wagner em conjunto com o “acorde Tristan”. Observe-se a sutilíssima pausa no final do compasso 17, eliminando os transientes harmônicos do MI bordão que ressoava solto:

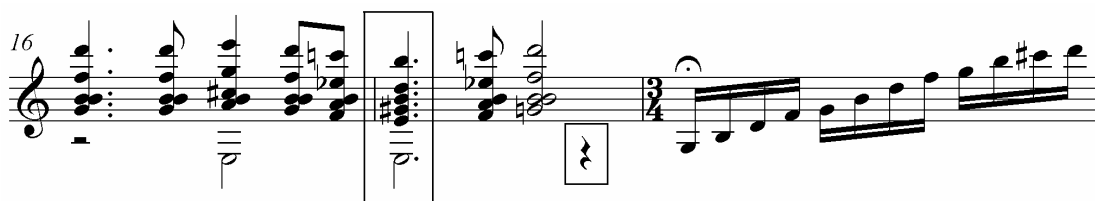


Fig. 7: chegada ao acorde de MI Maior com sétima (no destaque), completando a referência a Tristan no *Prelúdio nº 3*.

Choros nº 8: o acorde de Tristan como elemento polarizador

Em uma de suas mais ambiciosas e bem-sucedidas obras, o *Choros nº 8*, para orquestra (1925), Villa-Lobos parece ter concebido o material harmônico a partir do acorde de Tristan, gerando do centro para as extremidades por meio de polarizações sucessivas das notas constituintes do acorde (fig. 8).

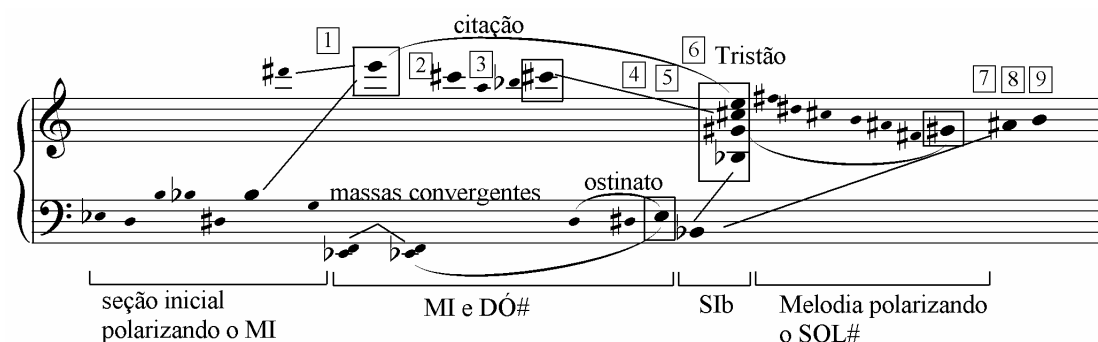


Fig. 8: esquema de polarizações do *Choros nº 8*.

Podemos ver a partir do esquema analítico acima que Villa-Lobos polariza sucessivamente as notas Mi, Dó# e Sib, chegando ao acorde Tristão transposto uma quarta Justa acima (Sib) e em disposição mais afastada; após essa manifestação integral do acorde, o trecho seguinte polariza a nota que faltava, o Sol#.

Conclusão

Vimos como Villa-Lobos empregou o acorde de Tristão de maneiras diferentes em pelo menos três obras de caráter distinto, nos gêneros poema-sinfônico, solo instrumental e música orquestral. Na mais antiga dessas obras, *Uirapuru*,⁴ o acorde de Tristão desencadeia um comentário musical, um processo elaborado de paródia ou mesmo pastiche, onde o acorde não é tratado como matéria harmônica, mas como “objeto-sonoro”.

No *Choros nº 8* o acorde de Tristão atua como desencadeador de todo o processo harmônico da primeira seção, estabelecendo seu peso gravitacional ao redor do qual circulam seus “satélites” harmônicos, atuando como índices de direcionalidade.

No *Prelúdio nº 3* a condição de objeto sonoro fica ainda mais evidente, especialmente nos vários compassos em que o material se reduz ao acorde de Tristão e suas transposições, usando como único fator modulatório o choque ou somatória de harmônicos com a nota-pedal Lá, no registro grave.

Desses usos variados depreende-se que Villa-Lobos elaborou seus próprios planos composicionais a partir de um arquétipo harmônico empregado também pelos músicos mais importantes de sua época, como Debussy, Schoenberg, Berg e Webern,

⁴ Sabe-se que a verdadeira data de composição de *Uirapuru* dificilmente corresponde ao ano de 1917, fornecido por Villa-Lobos. No entanto, restam esboços de uma obra anterior que lhe serviu de base, *Tédio de Alvorada*, em que já estão presentes muitas das passagens com o acorde de Tristão e cuja data, 1916, dificilmente pode ser contestada, já que foi comprovadamente estreada em 1918.

em um momento em que as convenções harmônicas ou eram rediscutidas mediante os processos cromáticos da Segunda Escola Viena ou levadas para o território da livre especulação frente às sonoridades resultantes, como o fizeram Debussy e Stravinsky. Villa-Lobos, principalmente em suas obras escritas na década de 1920, pertenceu a essa segunda vertente que em muitos momentos antecipou o uso das combinações harmônicas como objetos sonoros autônomos, conceito que seria mais bem estudado na década de 50 após Pierre Schaeffer.

Referências bibliográficas

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. 2v., 6ª ed. Paris: Durand, 1912.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.

MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Universal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Paulo de Tarso Salles

Compositor, violonista, professor e pesquisador. Doutorando em Música/Composição no IA/UNICAMP (orientador: Prof. Dr. Sílvio Ferraz). Tema: *Processos Compositivos de Villa-Lobos*.

Leciona *Harmonia* na FASM (Faculdade Santa Marcelina) e *Violão* na Faculdade Carlos Gomes e Conservatório Souza Lima.

Mestrado pelo IA/UNESP concluído em 2002 (orientador: Profa. Dra. Lia Tomás): *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música* (no prelo, deve ser lançado em 2005 pela Editora da UNESP – prêmio PROPP).

Tem apresentado suas composições regularmente, como no 38º Festival Música Nova (2003), ou o IV Encontro Latino-Americano de Compositores e Intérpretes (Belo Horizonte, 2002).