

ANÁLISE DO MATERIAL HARMÔNICO NOS COMPASSOS INICIAIS DO NONETO DE VILLA-LOBOS

Paulo de Tarso Salles
ECA/USP – ptsalles@usp.br

Resumo: O presente artigo é uma análise do material harmônico presente nos compassos iniciais do Noneto (1923) de Villa-Lobos, obra onde a influência da Sagração da Primavera de Stravinsky foi apontada por diversos analistas. Nesta abordagem, entretanto, destacam-se os procedimentos harmônicos adotados por Villa-Lobos, os quais atestam sua busca de soluções próprias para o problema da composição musical.

Palavras-chave: Análise, material harmônico, simetria, Teoria dos Conjuntos,

Introdução

Composto em 1923, ano da primeira viagem de Villa-Lobos a Paris, o *Noneto* apresenta em sua seção inicial várias semelhanças de superfície e também estruturais com o famoso solo inicial do fagote n^o 1 *A Sagração da Primavera*. As análises de Kater (1990) e Salles (2009, pp. 168-170) concentram-se no jogo de referências entre Villa-Lobos, Stravinsky e Varèse, em relação aos perfis melódicos e rítmicos, além das ressonâncias entre os planos da textura. Tais abordagens, entretanto, deixaram em segundo plano os procedimentos harmônicos, os quais revelam aspectos importantes da poética villalobiana.

Obra extensa, o *Noneto* será analisado neste artigo somente em seus compassos iniciais, que revelam uma complexa organização baseada em eixos de simetria. Diante da ausência de relações triádicas significativas, foi adotada a terminologia desenvolvida por Forte (1973) para tratar de agrupamentos sonoros dentro do sistema temperado, conhecida como Teoria dos Conjuntos.

1. Interação melódico-harmônica

A abertura do *Noneto* apresenta uma textura quase homofônica, com solo de saxofone-alto sobre um acorde do piano atacado em conjunto com o tam-tam. Logo em seguida intervêm os demais instrumentos (Ex. 1).

Procederemos com a segmentação do material, de modo a obter unidades discretas em um contexto pós-tonal como esse (Ex. 2). Desse modo, adotou-se a nomenclatura de Allen Forte (1973) para designar os agrupamentos sonoros que atuam como acordes, melodias e outros elementos da textura.

Consideraremos inicialmente a interação entre a melodia do saxofone e o primeiro acorde tocado pelo piano. O tetracorde do sax e o hexacorde do piano apresentam uma invariância que atua como eixo de simetria (a diáde Lá - Dó), coordenando as relações harmônicas com as demais alturas e estabelecendo uma sonoridade específica (Ex. 3a e Ex. 3b).

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Alto Saxophone

Bassoon

Tam-tam

Piano

Moderato $\text{♩} = 56$

8 $^{\text{a}}$1

(M 92 = ♩)

1 Poco animato

Fl.

Ob.

Cl.

A. Sax.

B. D.

Cym.

Pno.

prato cola masseta

cola masseta del Tamb.

1 Poco animato

8 $^{\text{a}}$1

Ex. 1 *Noneto*, compassos 1-4.

Piano

Sax

notas ornamentais do sax

4-11

4-3

6-Z49

6-14

6-Z26

5-32

6-27

Ex. 2: Segmentação do material harmônico e melódico nos compassos 1 e 2 do *Noneto*.

Ex. 3a: análise da interação entre a melodia do sax e o acorde do piano

Db Bb
G#
F C G B
A

Piano 6-14 *Invariâncias; Eixo de simetria* **Sax** 4-11 <121110>

Db-F-C	3-4
C-G-B	3-4
F-A-G#	3-3
Bb-G-B	3-3
G#-G-B	3-3
G#-G-C	3-4
C-A-G#	3-3
Db-A-C	3-3

Tricordes com inversão do contorno intervalar
vetores com quatro entradas iguais:
3-3 <101100>
3-4 <100110>

Ex. 3b: análise das combinações possíveis entre as notas do hexacorde do piano e do tetracorde do sax, a partir do eixo de simetria Dó-Lá (invariância).

Nos Exemplos 3a e 3b os diversos tricordes resultantes do cruzamento entre as notas do sax e do piano podem ser combinados de modo a gerar várias transposições das formas 3-3 (tricorde “Maior-menor”) e 3-4. O tricorde 3-3 apresenta o intervalo de 3 semitons (3ª m) enquanto o 3-4 tem o intervalo de 5 semitons (4ª J). Ambos possuem um conteúdo intervalar semelhante com os intervallos de 4 semitons (3ª M) e 1 semitom. No Ex. 4 vê-se como a inversão do contorno intervalar revela a semelhança entre esses tricordes.

Ex. 4: inversão do contorno intervalar entre os tricordes 3-3 e 3-4.

Esse tipo de transformação intervalar foi muito comum entre os compositores da Segunda Escola de Viena (OLIVEIRA, 1998, p. 68) e não menos frequente na obra de Villa-Lobos. No *Noneto* em particular, essa transformação se processa várias vezes no trecho aqui analisado.

Ainda no primeiro compasso, faltou falar a respeito das notas ornamentais executadas pelo sax (Ex. 2, tetracorde 4-3), as quais são *complementares* aos conjuntos de notas do piano e ao tetracorde 4-11 com as notas principais da melodia do sax¹, com exceção da nota Fá que é uma invariância com o hexacorde do piano. Descontada essa nota Fá, as demais (Ré-Mi_b-Sol_b) também formam uma transposição do tricorde 3-3.

2. Intervenção dos sopros no segundo compasso

Flauta, oboé e fagote entram sobre a nota Lá sustentada pelo sax. A figuração do oboé se destaca sobre as notas longas dos demais instrumentos. A clarineta entra um pouco depois, com a nota Dó que é brevemente sustentada antes de uma rápida figuração escalar. Quando a clarineta se estabiliza em Ré na região grave, o sax volta a se agitar brevemente. Todos esses eventos estão interligados em torno do eixo Lá - Dó, conforme a tabela abaixo que os apresenta em ordem aproximadamente cronológica (Ex. 5):

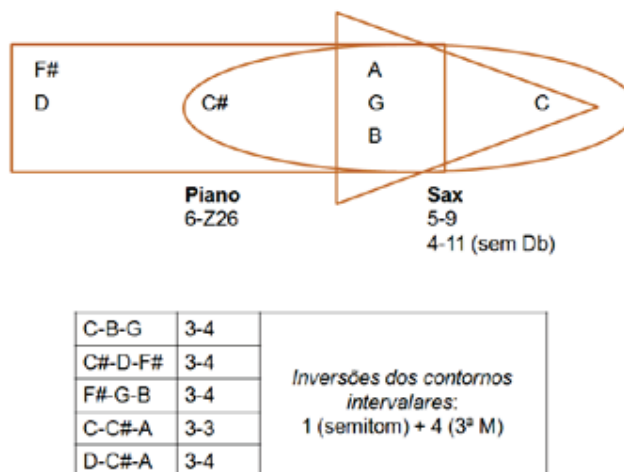
Oboé	Dó - Ré# - Mi					3-3				
Sax, flauta, clarineta	Lá – Láb - Dó									
Fagote, sax, clarineta	Dó# - Lá - Dó									
Escala da clarineta (invariâncias: Si, e Láb)	Dó	Si,	Lá,	Fá	Ré,	Lá,	Mi,	Si,	Sol,	Ré
	0,1,5,8,10					2,3,6,8,10				
	5-27 (01358)					5-30 (01468)				
	Dó-Fá-Ré; 3-4					Mi-Sol-Ré: 3-3				
Flauta	Sol-Lá, -Si, -Dó-Ré					Sol-Lá, -Dó			Si, -Ré	
	5-24					3-4				
Sax	Lá-Sol#-Fá-Si					Lá-Sol#-Fá			Si 3-3	
	4-12					3-3				

Ex. 5: interações harmônicas no segundo compasso do *Noneto*.

Enquanto a primeira seção desse compasso é relativamente clara, com a simetria em torno do eixo Lá - Dó integrando as partes dos sopros, a segunda seção compreende as turbulências que ocorrem desde o final do trilo da flauta, passando pela escala da clarineta e a ondulação final do sax. Percebe-se então que a escala da clarineta atua como ponte entre a interação do material de flauta e sax. Durante esse processo, nota-se a ocorrência dos tricordes 3-3 e 3-4, conferindo unidade à passagem.

3. O segundo acorde do piano e as transformações decorrentes

No compasso três o piano toca uma versão transposta de vários componentes do primeiro acorde, resultando no hexacorde 6-Z26 (Ex. 6). O saxofone mantém-se no tetracorde 4-11 e com as elevações resultantes do piano, temos três notas invariantes (Sol-Lá-Si).

Ex. 6: tabela com as interações entre piano e sax no compasso 3 do *Noneto*.

Dessa vez observa-se como a transformação pela inversão do contorno intervalar tem papel importante para estabelecer as relações harmônicas com os compassos anteriores. O procedimento prossegue ainda no quarto compasso, onde a linha do sax oferece as mesmas possibilidades, comparando as notas principais com as ornamentais:

Notas principais	Notas ornamentais	Agrupamentos 3-3
Sol-Lá-Si-Lá _b	Lá _b -Mi-Dó-Lá-Fá _b -Ré _b	Sol-Lá _b -Si Lá _b -Lá-Fá _b Mi-Dó-Ré _b

Ex. 7: agrupamentos na linha do sax, compasso 4 do *Noneto*.

O terceiro e quarto acordes do piano iniciam a transição entre o enunciado inicial de melodia e sua transposição, como veremos a seguir.

4. Transição

Os compassos de 6 a 12 têm a função formal de uma transição entre o enunciado temático do saxofone e sua transposição com o dobramento de sax e flauta em oitavas (c. 13-17). A partir da repetição do último acorde do piano (visto no Ex. 7), a clarineta executa uma cadência (c. 8-10, Ex. 8) sobre a escala octatônica (se excetuarmos o Mi_b no c.9) e assim podem ser observadas várias formações de 3-3.² Ao final dessa figuração da clarineta, a flauta migra para o registro agudo com figuração de caráter semelhante (novamente o Mi_b altera a coleção octatônica, o octacorde 8-27).

Flauta e clarineta sustentam então notas longas com a diáde Sol-Lá_b, e o fagote completa a transição com um toque diatônico (graças à presença do hexacorde 6-32, com breve interferência do Lá_b ornamental do c.11), sedimentando as alterações com bemol que progressivamente deixam de ser aplicadas somente em notas ornamentais (Ex. 9). Com isso, essa transição adquire uma conotação semelhante a um trecho modulatório, fortemente calcado nas transposições de 3-3. Essa transição prossegue com o fagote (c. 11), cuja frase contém o mesmo tipo de formações de tricordes presentes nas linhas da clarineta e da flauta que a antecederam.

Ex. 8: compassos 8 a 11 do *Noneto*: a linha da clarineta apresenta versões de 3-3 como: Fá-Sol-Lá; Lá-Lá-Dó; Si-Ré-Mi, entre outras. Há material semelhante na escala da flauta.

Ex. 9: análise dos compassos 10 e 11 do *Noneto*.

5. Transposição da melodia inicial: um contraste diatônico

A melodia inicial do saxofone, baseada no tetracorde 4-11, é transposta (T_5) nos compassos 13 a 16 (Ex. 10). Villa-Lobos dobra a linha do sax com a flauta na oitava superior e o preenchimento das demais partes (harpa, celesta, piano, oboé e clarineta) consiste em uma saturação da coleção diatônica (7-35). A nota “dissonante” é Ré, na região grave do piano e da celesta, sonoridade que interagindo com as demais notas (em especial o tetracorde Dó-Ré-Mi-Fá, contido pela melodia) resulta em outras versões de 3-3 (Ex. 11).

Considerando essa disposição harmônica em conjunto com a maior densidade textural, vê-se que o contraste obtido por Villa-Lobos baseia-se em algumas oposições binárias, bem calculadas: à complementaridade dos compassos iniciais opõem-se a saturação diatônica do trecho posterior; às texturas homofônica e polifônica da abertura, sucede-se uma heterofonia. O mesmo se aplica ao plano dinâmico das duas seções. A passagem pode ser resumida no quadro abaixo (Ex. 12).

4

13 2 Moderato (72 = ♩)

Fl.

Ob.

Cl.

A. Sax.

Bsn.

B. D.

Cel.

Hp.

Pno.

Ex. 10: transposição da frase inicial, dobrada por sax e flauta.

Dó-Ré-Mi: 3-3

Ré-Ré-Fá: 3-3

Ex. 11: interação do tetracorde 4-11 com Ré, nos compassos 13 a 16 do *Noneto*.

A ¹	Transição	A ²
c.1-5	c.6-12	c.13-17
Melodia do sax; acordes do piano e intervenções do oboé.	Cadência da clarineta, seguida por flauta e fagote.	Melodia dobrada por sax e flauta; acompanhamento denso com saturação diatônica.

Ex. 12: resumo dos eventos presentes na Transição da seção inicial do *Noneto*.

6. Considerações finais

À parte certas semelhanças evidentes com o início d'*A Sagração da Primavera*, o *Noneto* de Villa-Lobos apresenta personalidade própria, expressa já a partir de seu subtítulo, “impressão rápida de todo

o Brasil”. A rapidez aludida parece se confirmar em certa brevidade no tratamento de alguns dos materiais temáticos. Comparado à *Sagração*, com sua opulenta sonoridade sinfônica, o *Noneto* apresenta sonoridades mais “cruas” e menos idealizadas. Se o roteiro da *Sagração* trata de um ritual mágico onde uma linda jovem é oferecida para aplacar as forças da Natureza, em Villa-Lobos o *Noneto* retrata, sem retoques, os modos de falar dos caipiras e sertanejos (o coro canta “uai” e “ué”) e o jogo de sonoridades desconcertantes e destemperadas como a clarineta sem bocal (nº 33). Até mesmo as ações mais “ritualísticas” do *Noneto* soam como danças tribais propositalmente forjadas, que Villa-Lobos deve ter copiado de seriados de cinema (ouça-se o nº 2 ou o assombroso coro onomatopaico sobre a frase *Zango! Zizambango! Dangozangorangotango!* A partir do nº 47). Dessas “imperfeições” é de onde o *Noneto* extrai sua força, seu poder impactante sobre o ouvinte.

Apesar dessas fraturas evidentes em sua superfície, o *Noneto* de Villa-Lobos apresenta uma estrutura cuidadosamente fundamentada em tricordes, em especial o 3-3 (Maior-menor) e no 3-4, interpretado aqui como uma transformação do contorno intervalar do 3-3. Presença constante em obras anteriores de Villa-Lobos como o *Quarteto de Cordas nº 2* (1915) ou a *Sonata nº 2* para cello e piano (1916), o tricorde 3-3 foi empregado por compositores como Franck, Debussy, Stravinsky, Schoenberg e Webern³. Tal constatação sem dúvida fornece subsídios para uma compreensão melhor da poética villalobiana, indicando que seus métodos apresentam características próprias e também compatíveis com ideias em voga naquele momento.

Notas

¹ A relação de *complementaridade* expressa que um conjunto é complementar a outro na formação do agregado que integra a escala cromática (FORTE, 1973, p. 73-83). É interessante notar como Villa-Lobos demonstra consciência dessa propriedade, grafando essas notas como ornamentos.

² A coleção octatônica apresenta grande diversidade de subconjuntos com três elementos (tricordes), todos eles com oito versões possíveis, entre eles o 3-3.

³ Alguns exemplos, colhidos aleatoriamente, onde o tricorde 3-3 é encontrado: Franck, *Quarteto de Cordas*, I mov., c. 2-6; Debussy, *Sonata para flauta, viola e harpa*, I. mov., *Pastorale*, c. 1-3 (flauta); Stravinsky, início da 1ª das *Trois poésies de La lyrique japonaise*, I. mov., *Akahito*, c. 1-4; Schoenberg, *Klavierstück Op. 11 nº 1* (uso sistemático por toda a peça); Webern, *Concerto Op. 24* (desde a própria organização serial).

Referências bibliográficas

FORTE, A. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale UP, 1973.

_____. Pitch-class set analysis today. In: *Music analysis*, v. 4, n. 1/2, pp. 29-58, 1985.

KATER, C. “Aspectos da modernidade de Villa-Lobos”, *Em Pauta*, vol. 1, no 2. Porto Alegre: Revista do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, jun. de 1990, pp. 52-65.

OLIVEIRA, J. P. *Teoria analítica da música do século XX*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1998.

SALLES, P. T. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

STRAUS, J. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.