

# Dualidade tonal no Prelúdio nº 5 para violão de Villa-Lobos<sup>1</sup>

Prof.º Dr.º. Guilherme Sauerbronn de Barros<sup>2</sup>

Rodrigo Moreira da Silva<sup>3</sup>

**Resumo:** Esta comunicação propõe uma análise do Prelúdio nº5 para violão de Villa-Lobos, composto em 1940. A obra, constituída de três partes, possui a forma ABCA. Algumas das características marcantes que esta análise revela são a constante mudança de registro e a dualidade tonal. Apresentamos também uma redução schenkeriana que ilustra o texto.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos - Análise schenkeriana - Dualidade tonal.

## 1. Introdução

O Projeto de Pesquisa “Procedimentos Analíticos e Princípios Filosóficos: uma avaliação crítica da obra de Heinrich Schenker” vem sendo desenvolvido no CEART/UEDESC desde 2006 e conta com a participação da Profa. Dra. Cristina Gerling (UFRGS) como pesquisadora voluntária. Desde o início da pesquisa foram produzidos vários artigos acadêmicos, publicados em periódicos e anais de eventos, e um capítulo de livro (no prelo). O projeto subsidiou a elaboração das disciplinas de análise musical ministradas no PPGMUS da UDESC pelo Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros, coordenador do Projeto. Se, por um lado, o projeto forneceu embasamento teórico e bibliográfico para as disciplinas, por outro, o estimulante contato com as turmas de mestrado foi decisivo para dinamizar a própria pesquisa. A parceria com o acadêmico Rodrigo Moreira é um desses casos, imprevistos e bem vindos, em que a relação professor-aluno se converte em uma rica cooperação.

## 2. A Obra

O prelúdio nº 5 integra um conjunto de cinco peças, compostas em 1940 por Villa-Lobos,

fase em que sua linguagem composicional já estava consolidada e amadurecida. A peça possui três partes distintas, que chamaremos de A, B e C. A forma da música é ABCA, de maneira que a parte A introduz e encerra a obra. Num primeiro olhar, as partes do prelúdio parecem quase que peças isoladas. A parte “A” está na tonalidade de Ré maior. A parte B, na tonalidade relativa menor, ou seja, Si menor. A parte C possui armadura de clave de Lá maior, o que sugere uma tonicização do quinto grau da tonalidade original, Ré maior. A partitura da obra está anexada a este trabalho no final do texto.

A impressão de independência entre as partes talvez venha do fato de que as passagens de uma parte para outra não envolvem cadências preparatórias para os centros tonais seguintes. Uma das características mais notáveis da obra é o que chamaremos de dualidade tonal. O compositor, ao longo das partes A e B, afirma harmônica e melodicamente a tonalidade de Ré maior e sua relativa Si menor. A ambigüidade está sempre presente ao longo de cadências sutis. No entanto a questão vai além da ambigüidade, podemos, neste caso falar em dualidade tonal, pois tanto o Ré quanto o Si menor são plenamente confirmados, cada

<sup>1</sup> Artigo aceito para publicação nos Anais do XIX Congresso da ANPPOM – 2009.

<sup>2</sup> Coordenador do Projeto de Pesquisa “Procedimentos Analíticos e Princípios Filosóficos – uma avaliação crítica da obra de Heinrich Schenker”, desenvolvido no âmbito do CEART/UEDESC. O Projeto, vinculado ao curso de Mestrado do PPGMUS-UEDESC, vem sendo desenvolvido desde 2006 e tem como pesquisadora participante a Profa. Dra. Cristina Gerling (UFRGS).<sup>3</sup> Acadêmico do Curso de Bacharelado em Piano – CEART/UEDESC, bolsista de iniciação científica do PROBIC/UEDESC.

<sup>3</sup> Aluno do PPGMUS-UEDESC.

um a seu tempo. A palavra ambiguidade conotaria uma indefinição da tonalidade e não parece este o caso, o que temos é uma *Urlinie* que inicia no grau melódico 8 apoiado pelo I grau (Ré maior) e um desenvolvimento interno do grau melódico 3 sobre o VI grau (Si menor). Existe uma correspondência formal dessa dualidade na grande divisão da peça em duas partes principais, A e B, com uma retransição - parte C - para A. A presença de uma tonalidade principal e outra secundária é comum no repertório tonal, o que chama a atenção nesta peça é a simultaneidade, o paralelismo da apresentação de Ré e Si. É como se uma tonalidade fosse o complemento natural da outra.

### 3. Redução do Prelúdio

Como veremos na redução schenkeriana que apresentamos a seguir, a peça inteira está estruturada sobre uma grande cadência I - VI - V - I. Uma característica geral da peça é a constante mudança de registro. As idéias musicais em vários trechos são repetidas, ou variadas, em diferentes registros. Na parte A podemos ver isso já no primeiro compasso, em que uma descida de Ré a Si, ao mesmo tempo em que revela a dualidade tonal entre o I e o VI graus, anuncia as mudanças de registro que virão.

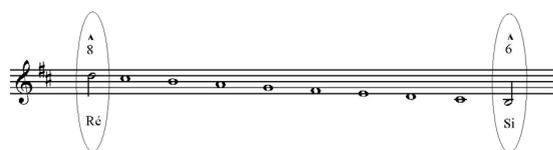


Fig. 1: Gesto melódico inicial (tema)

Neste primeiro gesto melódico o compositor antecipa os rumos que a peça irá seguir, em particular a relação entre a parte A, centrada no grau melódico 8 e na tonalidade principal de Ré maior, e a parte B, que prolonga o grau melódico 3 e o VI grau harmônico. A redução da peça evidencia a primazia do grau melódico 8, apesar de o grau melódico 3 desempenhar uma função estrutural importante, especialmente quando suportado pelo grau VI no baixo, que irá originar a parte B. Na redução da parte A (Figura 2) pode-se observar nos quatro primeiros compassos justamente a valorização dos graus melódicos 8, 3 e 6 e a ênfase no VI grau, no primeiro tempo do segundo compasso.

Na parte A não existem cadências muito expressivas, todas diatônicas, com exceção de um trecho cromático entre os compassos 10 e 11. Um efeito, que também será retomado na parte B, é a alteração do V grau harmônico. Nos compassos 6 e 13 da parte A e no compasso 22 da parte B, o compositor utiliza o Dó natural,

mudando a cor do acorde dominante. A descida escalar, que é a primeira idéia melódica, é repetida no compasso 7 uma oitava abaixo, em uma voz interna, mas logo é interrompida, para recomeçar no compasso 8, no mesmo registro do início. Esta mesma idéia volta a repetir-se no compasso 14, desta vez duas oitavas abaixo do registro original. Como dissemos, a exploração de diferentes registros é uma característica marcante da peça.

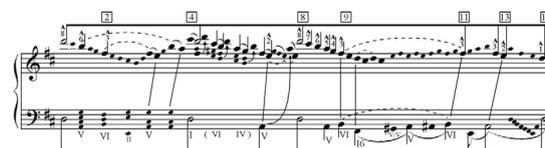


Fig. 2: Parte A.

Os dois últimos acordes da parte A, Ré maior e Si menor, sintetizam a afirmação dos dois centros tonais e a mudança de registro. Apesar de não haver uma cadência preparatória entre as partes A e B, o último acorde da parte A, que será também o último acorde da peça, representa a dualidade entre o I grau e o VI grau, relativo menor. De qualquer maneira o Si menor tanto reforça a dualidade tonal da obra quanto serve de conexão entre as partes A e B.



Fig. 3: Parte B.

Interpretamos a parte B (Figura 3) como uma tonicização do VI grau e uma prolongação do grau melódico 3. Em termos harmônicos, esta parte possui uma harmonia um pouco mais "colorida" que a parte A, que era bastante conservadora, em termos tonais.

Um exemplo disso é o acorde que aparece nos compassos 19, 26 e 30, um acorde ambíguo com o baixo na nota Fá#. Se considerarmos esta nota como a fundamental desse acorde, teremos um acorde com a quarta suspensa e a nona menor como dissonância. Este acorde desempenha uma função de dominante relativa ao sexto grau, que aparece em seguida, e ao mesmo tempo possui uma sonoridade do modo frígio, pela presença da nona menor, o que dá certo sotaque flamenco ao trecho. A maneira como é pensado para o violão, explora o recurso das cordas soltas, destacando o aspecto técnico e timbrístico da composição.

A nota Fá# (grau melódico 3) tem grande importância na melodia, em função de considerar que toda a parte B prolonga o Fá# na linha fundamental. O fato de B estar tonicizado no sexto grau, relativo menor da tonalidade principal Ré maior e que também possui função de tônica, é um dos fatores que levam a esta conclusão. Outro fator é a presença dessa nota na melodia no início de B e nos compassos 20, 23, 24, 31 e 32. Nestes compassos citados, a melodia aparece na voz superior, sobre o principal desenvolvimento melódico de B que ocorre numa voz interna, como se fosse uma resposta da voz superior ao que é apresentado pela melodia no registro inferior, e aí a nota Fá# também possui importância expressiva. Novamente a mudança de registro, característica marcante do prelúdio, pode ser observada. Este trecho ainda apresenta o motivo que parece ser a “alma” de B, com movimento contrário de vozes partindo da nota Fá# em duas oitavas, como nos compassos 20, 31 e 32. Na cadência final o sexto grau se confirma como centro tonal em B. O final resolutivo em Si menor é o que permite certa independência para a parte B e o compositor não faz uma cadência dominante de conexão com a tonicização em Lá maior da parte C.

Um breve momento no qual podemos dizer que B afirma a tonalidade de Ré maior está entre os compassos 22 e 24. Neste trecho o Lá maior dominante, formado depois de um interessante movimento contrário de vozes, resolve em Ré maior no compasso 23 e segue afirmando o Ré como centro tonal sob outros matizes harmônicos. Isso reforça a idéia da dualidade tonal presente na parte A. O movimento de vozes contrárias do compasso 22 também repete o efeito da terça menor, Dó natural, sob a função dominante do mesmo modo que aparece em A. Outro trecho expressivo que merece destaque nesta parte está nos compassos 28 e 29, analisado como uma dominante relativa do segundo grau.

Na parte C (Figura 4) o compositor toniciza o quinto grau e a armadura de clave muda para Lá maior. A harmonia principia com um acorde de Mi maior dominante, sugerindo a tonicização para Lá maior. Apesar de termos dito que não havia preparação para as mudanças de tonalidade entre as partes A, B e C do prelúdio, neste caso o acorde inicial funciona como transição, porém da forma mais resumida e sintética possível. A melodia utiliza motivos de três notas baseados em apogiaturas das notas reais dos acordes que estão sendo arpejados, Mi menor no compasso 33 e Fá# dominante no compasso 35. No compasso 34, um extenso arpejo ascendente em Lá maior tem

como alvo a nota Mi natural. Esta nota, o grau melódico 2 da linha fundamental, aparece sobre o quinto grau do campo harmônico de Ré maior, fazendo da parte C uma grande prolongação da dominante da tonalidade principal. Como característica motívica marcante de C, vemos os arpejos ascendentes ornamentados com apogiaturas.



Fig. 4: Parte C.

No compasso 38 a melodia inicia uma descida escalar partindo do Mi natural agudo, na verdade uma variação do tema inicial; por sua localização no final da parte C, esta escala prepara o retorno do tema inicial, funcionando como uma retransição temática. Aliás, após o afastamento para o VI grau (relativo menor) na parte B, toda a parte C parece funcionar como uma grande retransição para a parte A. Interpretamos este prelúdio como o desenvolvimento de uma cadência harmônica do tipo I-VI-V-I. Do ponto de vista melódico fica clara a exploração de diferentes registros. Interessante é notar como na cadência final (Figura 5) encontramos o mesmo movimento harmônico VI-V-I dos compassos 15 e 16. Isto pode ser visto como síntese de todo o argumento musical da peça, e também mostra uma possível relação de unidade e identidade entre níveis micro e macro de análise.

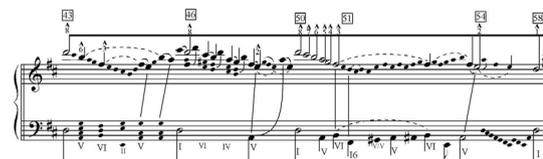


Fig. 5: Parte A' (final).

A mudança de registro aparece até mesmo nos acordes conclusivo, nos compassos 16 e 58. Um Ré maior com a nota Ré natural é seguido de um acorde de Si menor, com a nota Ré natural na voz extrema. A função conclusiva destes acordes confirma não apenas a dualidade tonal da obra, mas também a exploração dos registros nos quais a peça se desenvolve, como mencionado anteriormente.

A *Ursatz* da peça (Figura 6) fornece uma visão geral da estrutura, com a grande prolongação do grau melódico 8 sobre o grau I e os desenvolvimentos, em um nível estrutural menos profundo, do grau melódico 3 sobre o grau VI. Observamos ainda a correspondência entre a solução formal da obra e sua estrutura fundamental.



Fig. 6: Estrutura Fundamental (*Ursatz*).

Além de inspirar-se em gêneros populares, Villa-Lobos contribuiu enormemente com suas obras para violão para o desenvolvimento de uma linguagem própria do violão brasileiro. Suas obras são estudadas por violonistas de todo o mundo, e se tornaram peças do repertório violonístico mundialmente consagradas. A independência de cada uma das partes deste prelúdio nos reporta ao caráter da peça Choro Nº1 de Villa-Lobos, composta vinte anos antes dos prelúdios para violão. De maneira geral ambas as obras expressam caráter seresteiro, através de uma linguagem violonística inspirada no contexto musical carioca das primeiras décadas do século XX. Apesar de ser possível entender cada parte como uma pequena peça avulsa, a unidade das obras é garantida através de vários elementos de coerência, tanto harmônicos quanto motivicos. No caso específico do prelúdio n. 5, existe uma unidade estrutural maior, que explora a dualidade harmônica entre o I e o VI graus, tanto harmônica como melodicamente.

### Referencial Bibliográfico

CADWALLADER, Allen & GAGNÉ, David. *Analysis Of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, New York: Oxford University Press, 1998

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo: Ricordi, 1977

PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos E A Música Popular Brasileira: Uma Visão Sem Preconceito*, Rio De Janeiro: E. A. Paz, 2004