

## O Nacional e o Neoclássico no Prelúdio das Bachianas Brasileiras n.4 de Heitor Villa-Lobos: observações analíticas.

Gabriel Ferrão Moreira

Acácio Tadeu de Piedade Camargo

### Resumo

O presente artigo tem como objetivo discorrer sobre as maneiras pelas quais Heitor Villa-Lobos representou musicalmente o Nacional e o Neoclássico no Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº4 (1930-1941). Partindo da hipótese que o título da suíte e do seu primeiro movimento indicam procedimentos composicionais aliados com as tendências do Modernismo – epitomizados pelo pensamento de Mário de Andrade – e dos interesses do governo getulista, procura-se no nível imanente da música comentar alguns elementos desses vocabulários musicais.

Palavras-Chave: Análise Musical, Heitor Villa-Lobos, Nacionalismo, Neoclassicismo, Bachianas Brasileiras.

O título *Bachianas Brasileiras*, dado por Villa-Lobos à série de nove suítes compostas para diversos grupos instrumentais e vocais, remete diretamente à música de J. S. Bach, situando desde já a obra na corrente neoclássica da primeira metade do século XX. As *Bachianas* foram escritas de 1930 a 1945 e, segundo Neves, dão início à fase neoclássica de Villa-Lobos (1981). Cada uma destas nove obras funde de maneira própria a música folclórica e popular brasileira (NÓBREGA, 1971), especialmente o estilo chorístico e a musicalidade sertaneja, elementos bachianos (AMATO, 2007, p.211) e traços do impressionismo francês e do romantismo (LEE, 2005).

Chateaubriand (2006), comentando sobre a síntese entre a matriz musical brasileira e a linguagem bachiana, está de acordo com a idéia de Villa-Lobos de que a estética de J. S. Bach é como “um fundo folclórico de todas as nações” (*op.cit.*, p.134). Uma concepção universalista e profundamente eurocentrada orienta esta idéia, na verdade um produto do nacionalismo alemão (APPLEGATE, 1998), e foi com esta perspectiva que Villa-Lobos olhou o folclore musical brasileiro como fonte: desejou eleger o folclore nacional “autentico” para este patamar universal através do tratamento bachiano. O pensamento de Mário de Andrade sobre música nacional está presente, portanto, no projeto bachiano de Villa-Lobos (KIEFER, 1986).

As *Bachianas* constituem um conjunto complexo, de difícil análise, dada sua diversidade e amplitude. No entanto, trata-se de obras muito importantes do repertório da música brasileira, e por isso sua compreensão deve ser sempre atualizada. O mesmo pode ser dito dos *Choros*, outro conjunto heterogêneo com ênfase na transformação de elementos da música do Choro (NEVES, 1977), aquilo que Piedade chama de “tópicas época-de-ouro” (2008). Pretendemos contribuir na direção da compreensão das *Bachianas* apresentando comentários e observações analíticas referentes ao estilo no Prelúdio das Bachianas nº 4 (LARUE, 2004), sendo necessário mencionar aspectos do contexto histórico e cultural.

As *Bachianas Brasileiras* Nº 4 foram compostas de 1930 a 1931. A partitura que tomamos

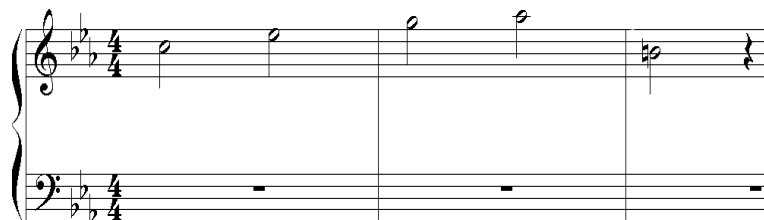
como fonte é aquela para piano solo, que foi a primeira a ser composta (CALDAS, 2007), foi revisada pelo autor (VILLA-LOBOS, 1976) e editada pela Irmãos Vitale em 1976.

O Prelúdio é estabelecido totalmente na tonalidade de Si menor, com frases, cadências e modulações que operam na estabilização desse tom. A peça é construída através de um extenso desenvolvimento de um pequeno motivo, apresentado logo no primeiro compasso.



*Figura 1- motivo principal do Prelúdio (c.1)*

Digna de nota é a homologia presente entre esse motivo acima citado com um fragmento do famoso tema real da Oferenda Musical, composta por J. S. Bach em 1747. A semelhança é notável: arpejo ascendente de tríade menor terminado por salto de 7<sup>a</sup> menor descendente.



*Figura 2- Tema da Oferenda Musical de J.S.Bach*

Claro que o salto não ocorre no Prelúdio, pois G5 e A4 estão em vozes diferentes. Na voz superior ocorre uma apojatura resolvida pelo passo G5-F5. Entretanto, o salto se apresenta em termos auditivos, constituindo-se inclusive como um elemento temático importante em termos estruturais ao longo da peça, tanto como no salto Lá<sup>b</sup>5 –Si<sup>4</sup> na Oferenda. Cabe, portanto, a pergunta: haverá aqui uma referência ao tema real? Poderíamos chamar este Prelúdio de “uma oferenda villa-lobiana” ao grande mestre Bach?

Pode-se dizer que próprio uso extensivo de tríades arpejadas como elemento temático remonta a algumas peças do período barroco, inclusive sendo característica importante de certos prelúdios de J. S. Bach, como é o caso do prelúdio em Dó maior do *Cravo Bem Temperado* (Vol I).

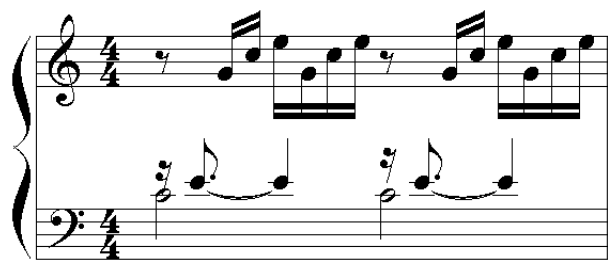


Figura 3- O arpejo de tríade como elemento temático no Prelúdio em Dó de J.S.Bach

Como ocorre neste prelúdio de Bach, um motivo de tríade arpejada ascendente serve de motor para toda a trama musical do Prelúdio das *Bachianas* N° 4. Essas homologias temáticas e estilísticas são suficientes para instigar uma análise em busca de outras semelhanças mais profundas no nível harmônico e contrapontístico. E aí se torna necessário utilizar uma ferramenta analítica apropriada para tal. Vamos empregar reduções livres, sem seguir à risca o método schenkeriano, prática muito comum em artigos analíticos (Cf. AGAWU, 1989). No exemplo abaixo se encontra uma redução da seção de exposição do tema principal (cc.1-5).

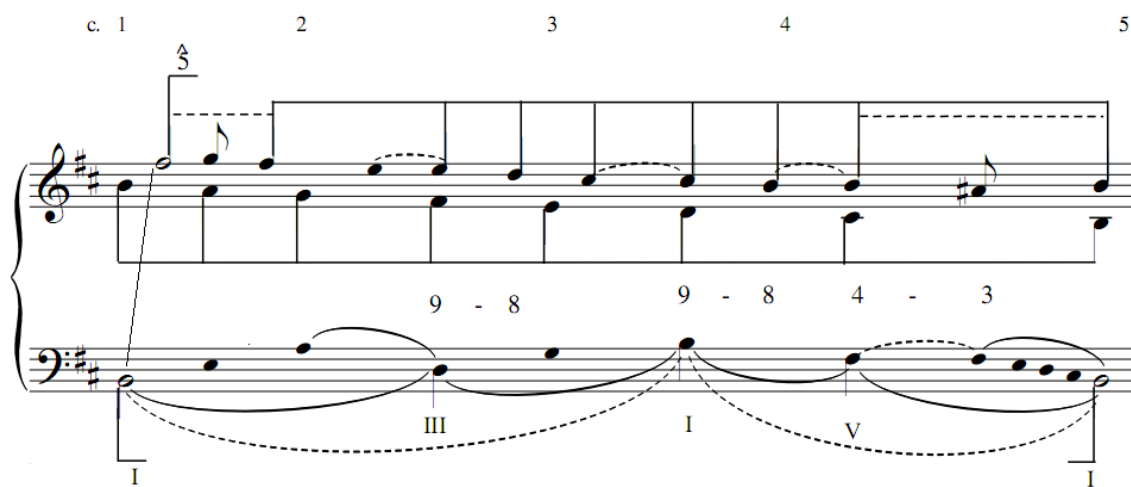


Figura 4 Redução analítica dos compassos 1-5 do Prelúdio das Bachianas n.4

O gráfico revela que a condução melódica-harmônica do trecho que respeita bastante as tradicionais regras da condução de vozes. Nestes primeiros compassos da obra, as vozes externas são conduzidas por movimento contrário e várias vezes as dissonâncias surgem, sendo resolvidas por grau conjunto descendente: são nonas dos acordes de D e Bm, resolvendo em suas oitavas, e a quarta suspensa de F#, resolvendo em sua terça.

Há de fato um discurso harmônico bastante claro nessa exposição principal da peça e um evidente cuidado na inserção e resolução de dissonâncias, estritamente ao modo de um contraponto de quarta espécie.

## Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP/2009

É seguro dizer que alguns procedimentos da música moderna, tais como politonalidade e atonalismo livre, não estão presentes de forma marcante nessa obra. Ao contrário, há uma grande quantidade de procedimentos bastante tradicionais no seu cerne composicional. Por que, então, se trata de uma obra entendida como tipicamente brasileira? O fato da obra em questão ter sido assim entendida talvez possa esclarecer algo dos ideais do modernismo musical brasileiro. Como esta obra realiza este ideal, se é que o faz, apesar da ausência de procedimentos tipicamente modernos que o próprio Villa-Lobos utilizará nesta mesma suíte, nos movimentos *Ária* e *Coral*. Ou seja, como este Prelúdio, tão freqüentemente executado em concertos no Brasil e em todo o mundo, apresentado quase como um ícone do modernismo musical brasileiro, apresenta esta identidade nacional se nele há o emprego de procedimentos tão tradicionais da música européia?

Uma pista para se responder a tal pergunta é dada pelos subtítulos dados aos movimentos das *Bachianas Brasileiras* em geral. Ao título principal é dado pela sua forma neoclássica, com referências a movimentos e estilos musicais da música erudita européia, como Coral e Ária (respectivamente o segundo e o terceiro movimentos da *Bachianas Brasileiras* nº4). Entretanto, o subtítulo, que caracteriza mais especificamente a obra, é tipicamente brasileiro, aqui trazendo referências ao lugar da cultura popular onde Villa-Lobos procurou inspiração para composição de sua música.

De fato, títulos como Canto do Sertão e Cantiga (dados aos movimentos Coral e Ária, citados acima) são emblemáticos no que diz respeito a elucidação das fontes de inspiração que Villa-Lobos usou. Contudo, o subtítulo da peça em questão é Prelúdio, o que não informa necessariamente a fonte brasileira de inspiração pra essa composição, e sim a sua função no contexto da suíte. Portanto, é necessária uma análise para buscar os indicadores musicais que possam portar essa “brasilidade” na composição, passo que nos parece imprescindível para o entendimento de como esse sentimento brasileiro se expressa na música. Vamos levantar alguns pontos.

Há um apelo modernista escondido sob a estrutura formal e harmônica dessa obra, porém no sentido mais próximo ao ultra-romantismo do final do século XIX e do impressionismo debussyano (KIEFER,1986, p. 29). Um dos pontos é a inserção de notas comumente estranhas a acordes estruturais e a construção de atmosferas sonoras cromáticas e intensas, como nos últimos compassos do desenvolvimento do Prelúdio (c.28-31).



*Figura 5- A modulação do espaço e tempo musicais através do alargamento da tessitura e contração dos padrões rítmicos – atenção ao acorde de Ré maior com sétima maior e nona no compasso 30 (c.28-30).*

A ascensão cromática da linha de baixo, a ascensão melódica por arpejos, a imitação oitava abaixo, a compressão rítmica da linha superior (tercinas de colcheia, semicolcheias e tercinas de semicolcheias) culminando na chegada em Sol com sétima e nona, traços do romantismo tardio. Por outro lado, a linha de baixo, se despida do seu peso de oitavas, muitas vezes enuncia frases de ligação que lembrar o baixo do choro. O lirismo das modinhas e serestas também está presente na cantabilidade da melodia. Segundo Moreira e Piedade, “a seresta (serenatas) se caracteriza pela melodia *cantabile* romântica entrecortada por frases das cordas graves do violão” (2008, p.22). Pode-se perceber outros procedimentos do choro nessa composição, como o desenvolvimento melódico-harmônico da obra e as cadências finais (HORTA, 1987, p. 71).

Parece que é esse o sentimento que Villa-Lobos procura transmitir em seu Prelúdio: uma música brasileira com os traços da beleza da música de Bach unida à influência um tanto singela da modinha e do choro. Temos aqui, então, uma música que representa muito bem essa pluralidade da música brasileira, onde talvez seja difícil distinguir elementos “puros” que atestam a influência de uma linguagem ou de outra. É importante, portanto, conhecer o contetexo da história da música brasileira e o sentido do uso de elementos nacionais ou neoclássicos nesta composição para avançar em termos analíticos.

Em geral, quando se diz que uma peça é tipicamente brasileira, espera-se referências à tradição rítmica oriunda do lundu-samba-choro e sua representação de vitalidade e energia. O que se ouve, entretanto, é outro lado de uma tradição igualmente entendida como brasileira, o lado da moda de viola, da seresta, mais relacionado com um sentimento introspectivo e emotivo. Contudo, este aspecto é filtrado pelo viéa neoclássico, mais especificamente neobarroco. De fato, há uma alguns autores afirmam que há uma relação, bastante presente no nível estilístico, entre o choro e a linguagem musical desenvolvida pelos compositores do período barroco: a existência de princípios retóricos como imitação em diversas vozes, pergunta e resposta, contração e expansão de idéias melódicas. Por isso, “é muito comum que o Choro seja associado à linguagem musical desenvolvida na primeira metade do século XVIII, sobretudo a obras de J. S. Bach e G. F. Haendel” (GAERTNER, 2008, p.18).

Talvez tenhamos aqui um caso daquilo que Béhague chama de um “nacionalismo eclético” (BÉHAGUE, 1994) que reside em procedimentos melódicos, motivicos e harmônicos permeiam toda a obra. E assim, com esta síntese de elementos folclóricos com procedimentos de composição e concepção herdados da música erudita, este Prelúdios de Villa-Lobos já se inclui no projeto Modernista pregado por Mário de Andrade. De fato, alguns procedimentos composicionais de

## Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP/2009

vanguarda que estavam sendo desenvolvidos na Europa na época não serviam aos propósitos maiores do movimento modernista brasileiro, razão pela qual o neoclassicismo surgia como opção estética bastante utilizada, por haver uma preservação de alguns valores estéticos interessantes para a criação daquilo que se esperava ser uma nova música brasileira. Procedimentos de vanguarda muito ousados eram considerados “feia expressão” e promotores dos “maus costumes”, segundo este ideal de música um tanto platônico no que tange à música em sua relação e função na constituição da alma humana e seus afetos (AMATO, 2008, p.3).

### Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerald. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.

AGAWU, Kofi. Schenkerian Notation in Theory and Practice. *Music Analysis*, Vol. 8, No. 3. (Oct., 1989), pp. 275-301.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Villa-lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.27, p.210 –220, set. 2007.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Momento brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 5, 2, 2008. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/reciem/v5n2.pdf>>. Acessado em 15/07/2008.

APPLEGATE, Celia. How German Nationalism Is It? Nationalism and the idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century. *19th-Century Music*, 21, 3, 1998, pp. 247-296.

BÉHAGUE, Gerald. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.

CALDAS, Sérgio Eduardo da Silva. *Elementos necessários à representação descritiva de partituras: um estudo com as Bachianas Brasileiras n.1, 2 e 4 de Heitor Villa-Lobos*. Monografia de especialização. Campinas: PUC, 2007.

CHATEAUBRIAND, Mônica D.P.E. *Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo: o terceiro vértice*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

GAERTNER, L. *Choro Pagão de Pixinguinha e Choros 2 de Villa-Lobos: Análise para Intérpretes*. Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: UFPR, 2008.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Editora Zahar: Rio de Janeiro, 1987.

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

LARUE, Jan. *Análisis del Estilo Musical*. Madrid: Idea Books, 2004.

**Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP/2009**

LEE, Sun Joo. *A Study of Nationalistic Expression of the Choro in Heitor Villa-Lobos's Chamber Works with Bassoon* DMA, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music : Bassoon, 2005.

MOREIRA, Gabriel & PIEDADE, Acácio. *Estutura em Villa-Lobos: uma análise do prelúdio das bachianas brasileiras nr. IV. DAPesquisa*, 3, 1, Florianópolis: UDESC, 2008. Disponível em [http://casthalia.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/musica/gabriel-acacio.pdf](http://casthalia.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/gabriel-acacio.pdf).

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

NOBREGA, Adhemar. *As bachianas brasileiras de Villa-Lobos*. Brasília: MEC, 1971.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas brasileiras n. 4: Ária (Cantiga)*, n. 3. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976. 7 p. (partitura).