

# 006 UMA ANÁLISE TEMÁTICA DOS PRELÚDIOS PARA VIOLÃO DE VILLA-LOBOS<sup>1</sup>

Acácio Tadeu de Camargo Piedade<sup>2</sup>; Jylson J. Martins Jr.<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise dos prelúdios conforme o método de Rudolph Réti. Através dela, pretende-se compreender a unidade dos prelúdios através da busca de transformações temáticas ao longo das cinco peças.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise Musical; Musicologia-Etnomusicologia; Teoria musical; Música no contexto sócio-cultural e histórico.

As idéias de organicidade e unidade na obra musical foram revistas e criticadas por vários autores da musicologia após as desconstruções pós-modernas<sup>4</sup>. Na esteira destas críticas, voltadas particularmente ao formalismo e sincronismo analítico, as idéias de Réti<sup>5</sup> sobre transformação temática não escaparam ilesas. De fato, estas novas perspectivas críticas representam importantes desenvolvimentos que apontam para a necessidade de reformulações no campo da musicologia em direção a um maior relativismo e adequação no uso de modelos teórico-analíticos para se pensar a música. Hoje, podemos usar Riemman ou Réti, não mais inocentemente, mas sim cientes de todo o arcabouço de conseqüências teóricas e filosóficas que estes modelos carregam e, por isso mesmo, devemos conhecer os limites destas perspectivas e adaptá-la para uso como ferramentas específicas para casos particulares. É o que pretendemos fazer aqui, através de uma análise da dimensão temática nos cinco prelúdios para violão de Villa-Lobos.

Para demonstrar o rendimento de seu método, Réti (1951) analisa obras, como a quinta sinfonia de Beethoven e as *Kinderszenen* de Schumann, procurando demonstrar a interconexão motívica entre seus movimentos e a unidade da obra definida a partir de elementos temáticos primários que aparecem transformados, por toda a obra. Seguindo esta premissa, trabalhamos com a hipótese de que estas cinco peças de Villa-Lobos possuem elementos comuns que as unificam. A partir daí, trata-se de buscar estes elementos primários e suas transformações ao longo das peças. A análise apresentará, peça a peça, estes elementos (motivos, células motívicas, temas e transformações temáticas) através de exemplos musicais trabalhados graficamente, sendo estes comentados, em busca de um maior entendimento sobre a unidade desta obra.

De início, o quadro abaixo apresenta o esquema da forma geral de cada peça:

---

<sup>1</sup> Projeto de pesquisa .Estudos em análise musical e musicologia: da estrutura do texto musical ao contexto sócio-cultural e histórico..

<sup>2</sup> Orientador. Departamento de Música

<sup>3</sup> Bolsista PROBIC.

<sup>4</sup> Ver p. ex. MAUS (2001), MORGAN (2003), STREET (1998) e WILLIAMS (2003).

<sup>5</sup> Rudolph Réti, musicólogo, pianista e compositor nascido na Sérvia em 1885, se estabeleceu nos EUA em 1938.

Prelúdio nº 1	A – B – A
Prelúdio nº 2	A – B – A
Prelúdio nº 3	A – B
Prelúdio nº 4	A – B – A' – A
Prelúdio nº 5	A – B – C – A

A exemplo das análises supramencionadas de Réti consideramos que o material primário é apresentado no início da obra, no seu primeiro movimento. Assim, tomamos o prelúdio nº 1 como uma espécie de fonte geradora e, a partir da sua análise, apresentaremos motivos e temas que servirão de referência constante durante a análise das outras peças, nas quais aparecerão transformados. Assim, partindo destes pressupostos, seguiremos em nossa primeira análise.

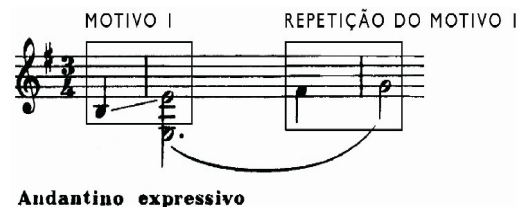
### Prelúdio nº 1

Segundo Turíbio Santos, o prelúdio nº1 traz uma .melodia lírica., uma homenagem ao .sertanejo brasileiro.. A segunda parte (seção B) representaria o caipira, o sertanejo, a viola, o lirismo (SANTOS, 1974, p. 25). A tonalidade principal do prelúdio é de mi menor, sendo que a parte B está na tonalidade maior homônima, mi maior. Segundo Marco Pereira (1984), .a seção A apresenta uma melodia que, desenvolvida na região grave do instrumento, evoca a tessitura do violoncelo. (PEREIRA, 1984, p. 65). A melodia na região grave do instrumento também pode estar relacionada ao estilo do choro (exemplo 1a), pois Villa-Lobos sofreu grande influência deste estilo na sua infância e adolescência (NEVES, 1977, p. 23). A melodia do primeiro tema iniciase por um intervalo de quarta justa, formando também o primeiro motivo, exemplo 1b:

Exemplo 1a



Exemplo 1b



O primeiro tema do prelúdio nº1 tem um interessante desenvolvimento, pois a célula rítmica do motivo I, sempre se repete em uma nova altura em direção a região mais aguda, até nota ré, e depois a melodia segue descendente até a nota mais grave (fá#, comp. 10), cf. o exemplo 2:

Exemplo 2 (Obs.: o tema I é formado pelas repetições do motivo I em diferentes alturas.)

*Audantino espressivo*

(D)

(F#)

Exemplo 2b (Estrutura da frase - tema I)

FRASE I

1ª semifrase

2ª semifrase

FRASE II

1ª semifrase

2ª semifrase

A primeira seção (A) é subdividida em três partes, o tema 1 sendo apresentado em cada uma delas, sempre ocorrendo uma variação a partir da segunda semifrase.

Da primeira vez, esta semifrase atinge a nota ré, seguida por grau conjunto de dó (compasso nº 4, exemplo 3); na segunda repetição do tema, é atingida a nota mi, seguida do ré (compasso nº 4, exemplo 3a); a terceira, chega-se à nota fá#, seguida de um mi (compasso nº 4, exemplo 3b). Cf. os exemplos:

Exemplo 3 (Tema I/ com variações melódicas nos compassos 16 e 32 na partitura original)

1ª VEZ

Exemplo 3a (Tema reapresentado com variação na segunda semifrase)

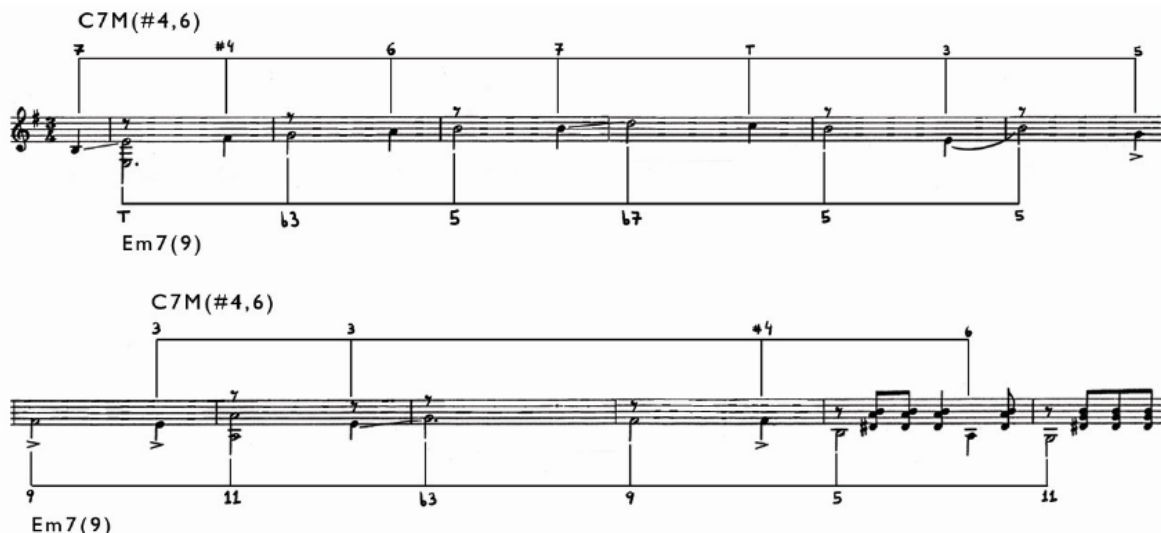
Variação

Exemplo 3b (Tema com variação, pela terceira vez)



Pode-se observar, sobre este primeiro tema, que este grupo de notas da melodia corresponde a um acorde de mi menor (com 6M, 7m, 9M, e 11ª justa) (c.1-10, exemplo 4). Por outro lado, poderíamos separar as notas em dois grupos alternados, as semínimas formando o arpejo de dó maior (com 6M, 7M e 11ª aumentada) e as mínimas formando o arpejo de mi menor (com 7ª menor e 9ª maior). Segue o exemplo 4:

Exemplo 4



Esta observação sobre o grupo de notas que emerge do tema sugere uma alternância rítmico-harmônica de fundo, que não acompanha a harmonia real do trecho (ver abaixo). O primeiro tema é derivado do motivo I (exemplo 1) e, os arpejos citados no exemplo 4 resultam da somatória das células motívicas formadoras do tema I.

A harmonia<sup>6</sup> da seção A do prelúdio nº1 é simples, tendo o acorde de Em (*i*) nos primeiros sete compassos, depois Am (*iv*) no oitavo compasso, seguindo para o final do primeiro tema com G7 (subV de F#7), F#7(V de V), B7(V7).

Se observarmos apenas as notas do baixo desta progressão (E, A, G, F#, B), veremos que este grupo de notas está contido no tema I, porém de forma incompleta. Trata-

<sup>6</sup> Usaremos simultaneamente cifras e graus com números romanos, minúsculos para acordes com terça menor.

se daquilo que Réti chama de compressão temática<sup>7</sup>. Considerando ainda a linha do baixo, podemos observar também que o desenho melódico derivado do tema apresentado possui o mesmo grupo de notas em outra ordem. É o que Réti chamou de interversão<sup>8</sup>.

### Exemplo 5a

The image shows a musical score in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system is titled "Compressão temática (somente esta parte do tema foi usada no baixo com movimento retrógrado)". It shows a melodic line with notes B, E, F#, G, A, B. Below this line, a bracket indicates "[ B E F# G A B ] = 1ª semifrase". A second line below shows the notes [ B A G F# E ] with a bracket and the label "Interversão". The second system shows a bass line with chords: Am, G7, F#7, B7/F#, B7, B7/A, B7/F#. Below this system, a bracket indicates "[ B A G F# E ]" and is labeled "Compressão temática (Mov. retrógrado)".

Na primeira reapresentação do tema (c. 14-29) acontece mudança de harmonia do c. 17 em diante, quando surge a nota dó# na melodia, tornando implícito um acorde de *vi* 4 3 (c# meio-diminuto). A partir daí, uma seqüência de acordes diminutos leva à semifrase 4 (V7), no c. 27-29. Na última entrada do tema, ainda na seção A (c. 29), há mudanças harmônicas logo a partir do c. 33. A apresentação do tema é clara até aí, ou seja, a partir da segunda semifrase as variações apresentam significativo desvio (aparente) do tema primário. Note-se, portanto, que nestas 3 apresentações do tema primário ocorre uma progressiva compressão. A partir daí ocorre uma transição para B, baseada em cadência para mi menor apresentada igualmente 3 vezes, a última sendo cadência suspensiva, terminando em V7.

Na seção B do prelúdio nº1, o tom é de mi maior. Nesta seção, aparecem motivos encontrados na seção A: motivo I e tema I. Os exemplos abaixo procuram evidenciar estes elementos e transformações através de recurso gráfico. Após os exemplos, um quadro procurará detalhar estas análises.

<sup>7</sup> A compressão temática consiste na citação temática na qual falta um ou mais motivos do tema primário (RETI, 1951, p. 66).

<sup>8</sup> A interversão é um desenho melódico derivado de um anterior, contendo as mesmas notas do tema primário, porém em outra ordem (RETI, 1951, p. 66).

Exemplo 6a

Arpej. similar ao TEMA I c/ G#

MOTIV. I

Compressão temática, reverso

Più mosso

MOTIV. I

MOTIV. I

Na linha do baixo temos a inversão do MOTIVO I

Detailed description: This musical score is in 2/4 time and G major. It features a series of arpeggiated chords. The first measure is marked 'Più mosso'. Brackets identify 'MOTIV. I' in the first two measures and 'Compressão temática, reverso' in the next two. A larger bracket at the top indicates 'Arpej. similar ao TEMA I c/ G#'. A note in the bass line is labeled 'MOTIV. I', with a caption below stating 'Na linha do baixo temos a inversão do MOTIVO I'.

Exemplo 6b

Compressão temática

Compressão temática

MOTIV. I

MOTIV. I

Detailed description: This musical score shows a sequence of arpeggiated chords. Two brackets labeled 'Compressão temática' are placed over the first and second measures. The third and fourth measures are labeled 'MOTIV. I'.

Exemplo 6c

TEMA I (G#), 8ª aci.

MOTIV. I INV.

MOTIV. I

MOTIV. I INV.

MOTIV. I

Compressão temática

MOTIVO I, INVERTIDO

Detailed description: This musical score is in 2/4 time and G major. It features inverted motifs. Brackets identify 'MOTIV. I INV.' and 'MOTIV. I' in the first two measures, and 'MOTIV. I INV.' and 'MOTIV. I' in the next two. A larger bracket at the top indicates 'TEMA I (G#), 8ª aci.'. A caption below the first measure reads 'MOTIVO I, INVERTIDO'. A third bracket labeled 'Compressão temática' is placed over the final two measures.

Exemplo 6d

Reverso do Tema

MOTIVO I

B B C B A G F F#

Corte de parte temática

Volta para seção A

Poco meno

Acorde de sexta napolitana

a tempo

ral.

19 Ten

Compressão temática e movimento retrógrado

Detailed description: This musical score is in 2/4 time and G major. It features a reversed theme. Brackets identify 'MOTIVO I' in the first measure and 'Reverso do Tema' in the next seven measures. The notes B, B, C, B, A, G, F, F# are written above the staff. A caption below the first measure reads 'Poco meno'. A caption below the eighth measure reads 'Acorde de sexta napolitana'. A bracket labeled 'Corte de parte temática' is placed over the eighth measure. A caption below the ninth measure reads 'Volta para seção A'. The tempo marking 'a tempo' is placed below the ninth measure, and 'ral.' is placed below the tenth measure. The score ends with '19 Ten'. A large bracket at the bottom indicates 'Compressão temática e movimento retrógrado'.

Exemplo 6a	<p>C. 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nas três primeiras notas do tema de abertura do B, temos o motivo I duplicado.</li> </ul> <p>Ele aparece invertido da nota E para B e depois na versão original (mesma oitava).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- O tema B espelha o grupo de notas de um arpejo de mi maior. No tema original, era um arpejo de mi menor. Podemos considerar o tema B como uma versão transformada do tema I. (troca de acidentes . mudança de modo).</li> </ul> <p>C. 2</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Compressão temática na oitava superior e reversão<sup>9</sup> (B, A, G#, E)</li> </ul> <p>C. 1 e 2</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Na linha do baixo - inversão do motivo I (E, oitava inferior)</li> </ul>
Exemplo 6b	<p>C. 2</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Novamente uma compressão temática na oitava superior e interversão (E, D, C#, B).</li> </ul> <p>C. 6</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Compressão temática e reversão (B, A, G#, E).</li> </ul>
Exemplo 6c	<p>C. 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- O tema B aparece um pouco alterado, tornando-se mais próximo do tema I.</li> </ul> <p>As primeiras 4 notas do tema I aparecem na oitava superior, porém com o G#.</p> <p>(a utilização do mesmo desenho com troca de acidentes)</p> <p>C. 3</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aqui aparece uma compressão do tema I contendo as quatro primeiras notas; a nota G neste caso é natural, expressando literalmente um fragmento do tema I oitava acima.</li> </ul> <p>C. 4, 5 e 6</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Compressão temática envolvendo</li> </ul>
Exemplo 6d	<p>C. 1 ao 8</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- movimento descendente de acordes paralelos em direção ao acorde dominante para a repetição do B. Na voz do soprano surgem alguns intervalos de quarta, tal qual o motivo I.</li> </ul> <p>Interessante perceber que a harmonia deste trecho trabalha com acordes do modo de mi menor intercalados com o modo maior, sintetizando o uso das tonalidades homônimas deste prelúdio.</p> <p>C. 9 e 10</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aqui novamente o baixo com conteúdo temático.</li> </ul>

<sup>9</sup> Reversão: transformação de um desenho melódico a partir da moção contrária e não estritamente literal.  
(RÉTI, 1951, p. 66).

A recapitulação da seção A é praticamente uma repetição, a única diferença sendo os acordes finais: ao invés de V7 aparece I, tônica maior, alternando o uso de quinta e sexta adicionada.

### **Prelúdio nº 2**

A estrutura formal do Prelúdio nº2 é a mesma do primeiro prelúdio (A . B . A). O tema desta peça na seção A (c.1-2) é repetido duas vezes (c. 3-4 e 5), a terceira apresentação tendo um complemento diferente. Isto lembra muito o segundo tema do primeiro prelúdio. O tema é apresentado sobre o encadeamento dos acordes I, V/V e V7. O mesmo encadeamento, em seguida, resolve em IV (c.7). Todo o tema (c.1-9) é repetido com alterações (c. 10-19), seguido de um complemento, ou extensão do período. No c. 23, o motivo será usado sobre uma seqüência de acordes de dominante indo de um C7 (c.23), em ciclo de quartas, até a tônica (c.27). Segue abaixo o exemplo de partitura de toda a seção A:

Exemplo 7a



Periodo/ antec.

I V/V V I V/V V

**Andantino** *rit. a tempo* *rit. a tempo*

Periodo/ cons.

*rit. a tempo* V/V V I *rit. a tempo* *leggiero*

Periodo/ antec.

*rall.* *rit. a tempo* *rit. a tempo*

Periodo/ cons.

*rit. a tempo*

Extensão do período

C9 F7 Bb9 Eb7(#5) Ab9 C#7(13)

(Comp. 23)

F#7 B7 E6 F#7 B7 B7 (9)/A

E6 F#7 B7 B7 (9)/A E E7

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of several systems of music. The first system is marked 'Andantino' and 'rit. a tempo', with a bracket above labeled 'Periodo/ antec.' and chord symbols I, V/V, V, I, V/V, V. The second system continues with 'rit. a tempo' and 'leggiero' markings, and a bracket labeled 'Periodo/ cons.'. The third system is marked 'rall.' and 'rit. a tempo'. The fourth system is marked 'rit. a tempo' and 'Periodo/ cons.'. The fifth system is marked 'Extensão do período'. The sixth system is a 'Comp. 23' section with six measures and chord symbols C9, F7, Bb9, Eb7(#5), Ab9, C#7(13). The seventh system has six measures with chord symbols F#7, B7, E6, F#7, B7, B7 (9)/A. The eighth system has seven measures with chord symbols E6, F#7, B7, B7 (9)/A, E, E7. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Neste exemplo 7a, a seção A (Prelúdio nº 2) foi exposta na íntegra. A mesma célula motívica adapta-se ao desenvolvimento harmônico, sem perder com isso, a essência da idéia inicial, proposta nos primeiros compassos. Isto significa dizer também que a base de toda a seção se encontra c.1 e 2.

Esta idéia motívica inicial do tema A pode ser comparada à idéia motívica do tema B do Prelúdio nº1. As similaridades aproximam as duas peças através da esfera motívica. Segue exemplo ilustrado abaixo comparando temas do Prelúdio nº 1 e 2:

Exemplo 7b

Exemplo 7c

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is titled 'TEMA B - PRELÚDIO Nº 1' and is marked 'Più mosso'. It features a circled motif labeled 'Motivo I'. The right staff is titled 'TEMA A - PRELÚDIO Nº 2' and is marked 'Andantímo'. It features a circled motif labeled 'Motivo II'. A line connects the two motifs. Below the right staff, there are labels 'Inversão' and 'Retrógrado' with arrows pointing to specific notes in the motif. The right staff also has a 'rit. a tempo' marking above it.

Observando o exemplo 7b, vemos o motivo I repetindo-se oitava acima formando a primeira frase do tema B do Prelúdio nº 1. No exemplo 7c, temos o tema A do Prelúdio nº 2 que, em suas três primeiras notas, apresenta praticamente uma inversão do primeiro motivo do tema B. Depois temos a frase descendente do primeiro tema (Prelúdio nº 2) fazendo um movimento retrógrado, com as mesmas notas do motivo I.

E o Prelúdio nº 1 é uma homenagem ao sertanejo, o Prelúdio nº 2 seria uma homenagem ao malandro carioca (cf. SANTOS, 1974), e a pequena interrupção melódica que acontece na performance deste tema (na apojatura G#-A), é associada a uma ironia brejeira.

“Melodia Capadócia. . .Melodia Capoeira. . .Homenagem ao malandro carioca” - Como no Choro nº1, a melodia faz parte da harmonia e se presta sempre à pequena interrupção irônica, brejeira. As modulações típicas do choro estão aqui condensadas, as fermatas jocosas, o ambiente de festa mas de grande integridade musical e instrumental que é o caso dos chorões até nossos dias. Na parte central do Prelúdio a mudança é drástica. (SANTOS, 1974, p. 26).

Esta seção B, drasticamente diferente, de fato irrompe em imenso contraste com a primeira parte. Consiste em um rápido arpejo sobre uma posição fixa que se desloca, em movimento paralelo, pelo braço do violão, mantendo-se a 1ª e 2ª cordas soltas. Ou seja, conservando sempre a mesma apresentação de mão esquerda, os acordes se combinam com as campanellas si-mi e o resultado é uma harmonia de efeito particular. (PEREIRA, 1984, p. 67). Este é um gesto que indubitavelmente faz parte do estilo violonístico de Villa-

Lobos: arpejos sobre um acorde que se desloca pelo violão, mantendo-se uma ou mais cordas soltas.

Além deste efeito particular comentado acima, temos também uma arquitetura interessante, pois esta seção inteiramente arpejada valoriza, da mesma forma que o Prelúdio nº1, a melodia na voz do baixo.

A estrutura melódica da linha do baixo revela um motivo simples que, nos c.1-2, trabalha com intervalos de quintas paralelas. Segue abaixo o exemplo:

Exemplo 8 . Motivo I da seção B (Prelúdio nº 2.)

Este motivo destacado em preto é a célula básica do tema B do Prelúdio nº 2. Analisando a estrutura da frase, percebe-se a repetição deste motivo em toda a seção. Villa-Lobos utilizou-se deste mesmo procedimento composicional no Prelúdio nº1 (ou seja, uma célula definida *a priori* que vai se repetindo com mudanças de altura, criando uma nova estrutura temática).

Em termos analíticos superficiais, não há uma relação motívica desta seção com a primeira parte deste Prelúdio (daí o contraste), ou mesmo com os outros prelúdios. Porém, Réti nos mostra que nem sempre estas relações são evidentes ou diretas. Então, buscando um nível mais profundo, podemos avaliar de uma maneira mais aberta esta seção B do Prelúdio nº 2. A hipótese que lançamos é a de que este primeiro motivo da seção B do Prelúdio nº 2, com as notas F#, G, seja uma transformação do Motivo I do Prelúdio nº 1. Examinemos esta questão. No exemplo abaixo, segue um comparativo dos motivos dos Prelúdios nº 1 (seção A) e, Prelúdios nº 2 (seção B). Exemplos 9a e 9b:

Exemplo 9a - (Prelúdio nº 1, seção A)

Exemplo 9b - (Prelúdio nº 2, seção B)

Observando o desenvolvimento temático do exemplo 9a, temos as duas primeiras notas (B, E) seguidas consecutivamente pelas notas F# e G (exemplo 10).

Exemplo 10 . Tema I (Prelúdio nº 1, seção A).

**Andantino espressivo**

Seguindo abaixo o exemplo 11, podemos aceitar o motivo do Prelúdio nº 2, na partitura abaixo, como uma transformação do Motivo I (Prelúdio nº 1), uma re-interpretação.

Exemplo 11 - Seção B (Prelúdio nº 2)

**Più mosso**

Podemos classificar este procedimento como uma espécie de .corte de uma parte temática<sup>10</sup>. Nos exemplos abaixo, observando novamente, poderíamos ver este motivo (B) como uma espécie de continuidade do Tema I (Prel. 1). Seguem abaixo os exemplos comparativos:

Exemplo 12a - Motivo I (Prel. nº 1, seção A). Exemplo 12b . Motivo I (Prel. nº 2, seção B).

**MOTIVO I (Prelúdio 1)**

**Andantino espressivo**

**Più mosso**

**MOTIVO I (B, Prelúdio 2)**

Se esta hipótese for aceitável, o novo tema da seção B do Prelúdio nº 2 que se desenvolve a partir de repetições sequenciais do .Motivo B. (ex. 12b), poderia ser considerado como uma derivação da seção A do Prelúdio nº1, a partir do raciocínio desenvolvido nos exemplos anteriores. Complementando nossa análise do Prelúdio nº 2, apresentaremos uma análise da forma da seção B, acompanhada também, de uma breve análise harmônica.

<sup>10</sup> Corte de partes temáticas. consiste em suprimir a primeira ou última nota de um tema. (RÉTI, 1951, p. 66).

Exemplo 13 . Seção B, Prelúdio nº 2.

**Período/ Ant. / TEMA I**

**Período/ Cons.**

**Tema I - terça menor acima**

**Sequência com o padrão motivico**

**Sequência com o padrão motivico**      **Cromatismo/ retomada do Tema I**

**Repetição do Tema I**

**coda**

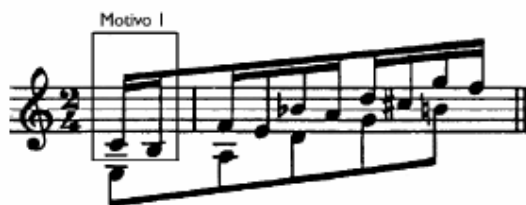
**Cromatismo descendente até a dominante do tom.**

**Prelúdio nº 3**

Na análise do Prelúdio nº3, encontramos ligações interessantes entre as seções (A-B) aparentemente distantes. Seguindo o exemplo abaixo poderemos observar o Motivo I. Este pequeno intervalo de 2ª menor será desenvolvido, modificado e repetindo em diferentes alturas. A cada repetição, o motivo será apoiado sobre um baixo, sempre na primeira nota do motivo, estabelecendo-se um intervalo de 6ª com a nota mais grave. Isto

segue abaixo no exemplo 14. Ao lado deste exemplo, o exemplo 15 traz o conteúdo a ser discutido a seguir.

Exemplo 14 . Motivo I, Prelúdio 3



Exemplo 15 . Motivo II, Prelúdio 3



Segundo Marco Pereira, Villa-Lobos serviu-se da própria afinação natural das cordas soltas do violão (E, A, D, G, B, E) como fonte inspiradora para esta primeira frase (PEREIRA, 1984, p. 68). Estes sons naturais correspondem também ao acorde de mi menor, arpejo usado também no primeiro prelúdio desta série de cinco peças.

No exemplo 15 está o Motivo II, que forma um arpejo ascendente em primeira inversão (C7M/E) que, de forma ascendente, repete a célula de quatro semicolcheias formando assim a frase conseqüente. Este segundo exemplo é pertinente pela hipótese desta primeira frase ter sido articulada através da interligação destes dois motivos principais (Motivo I e II). Segue o exemplo abaixo:

Exemplo 16<sup>11</sup>. Frase I (Motivo I, interligado ao Motivo II)



No exemplo abaixo, em forma de gráficos sobre a partitura, procuramos apresentar os resultados do exame de toda a seção A (Prelúdio nº 3). Nota-se o uso extensivo dos motivos principais (I e II). Há ali também uma breve análise harmônica da seção de abertura.

<sup>11</sup> Observando o exemplo 16, temos aqui representados nesta primeira frase os Motivos I e II sobrepostos. Esta frase singular criada por Villa-Lobos faz um jogo de oposições interessante: um arpejo ascendente, servindo de apoio para um motivo descendente de um intervalo de 2ª menor.

Exemplo 17 . Análise motívica de toda a seção A (Prelúdio nº 3)

**Período (Antec.)**

Mod. 1    ① ① ① ① ①    Mod. 2    ② ② ② ②    ① ①

moderato    *rall.*    *a tempo*

Em    Am    Bb/D    G7    B°    C7M    C7M/E    F7(#11)    E7

**Período (Cons.)**

① ① ① ① ①    ② ② ② ②    ① ①

*rit.*

C/E    F/A    G/D    F#    F#7    A7(9)    A#G    G#F    Am6

**Extensão do período**

INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1

G#F    A#G    Dm6/A    G#F    E#G    D#F/A    E#G    Am6

INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1    INV - 1

Dm (b6)    Dm (b6)    G7    Em6    G7    F7(B5)    E7    F7(B5)

② ②    ② ②    INV - 1    ① ①    ① ①    ① ①    ① ①

G7    G7    Em6(11)    G7    F7(B5)    E7    E7    Am

Na parte B (Prelúdio nº 3), acreditamos que o uso do Motivo I será fundamental na estrutura que sustenta toda esta seção. Através dos exemplos abaixo, procuramos demonstrar a estrutura motívica desta segunda seção:

Exemplo 18 . Motivo I, Prelúdio 3

O “Tema II”, seguindo o exemplo acima, contém a célula motívica de 2ª menor descendente logo de início, de E para D# (ex. 18). Se observarmos o gráfico, perceberemos o número 1 dentro do círculo simbolizando o .Motivo I.. A expressão .retrog. I., nas primeiras cinco notas da frase, serve para mostrar que o motivo está em movimento retrógrado; a expressão .INV. I. significa uma inversão do motivo, que vai de uma 2ª para uma 7ª. A frase surge deste motivo inicial e, a partir do segundo grupo de semicolcheias, aparecem os intervalos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e, por fim, a 7ª, que é a própria inversão do .Motivo I..

O próximo exemplo mostra que toda a seção B é construída através da repetição deste .Tema II., sempre iniciando uma 2ª menor abaixo. Os acordes de resolução, representados dentro dos círculos, possuem a nota mais aguda de sua estrutura sempre meio tom abaixo do acorde anterior, reforçando, mais uma vez, o .Motivo I.. Finalizando a análise deste Prelúdio nº 3, apresentamos um último exemplo referente a esta peça, com a seção B completa.

Exemplo 19 . Análise motívica de toda a seção B (Prelúdio nº 3)



## Prelúdio nº 4

O Prelúdio nº 4 tem uma estrutura muito próxima dos Prelúdios de nº 1 e 2. Neste prelúdio, usa-se o compasso ternário e a tonalidade da peça é mi menor, tal qual o Prelúdio nº 1. Segundo Marco Pereira, o Prelúdio nº 4, por sua simplicidade, nos evoca o índio. Seu material temático foi tirado de uma série de harmônicos naturais.. (PEREIRA, 1984, p. 69). A seção A da referida peça desenvolve-se com frases curtas em compasso ternário, seguidas de um motivo rítmico *ostinato* em compasso quaternário. Segue o exemplo abaixo:

Exemplo 20a . Primeira frase da seção A, Prelúdio nº 4.

Musical notation for Example 20a, showing the first phrase of section A of Prelúdio nº 4. The notation is in treble clef, 3/4 time, and E minor. It starts with a 'Lento' tempo marking and a 'f cantabile' dynamic. The first measure is a half note chord of E7(9). The second measure is a half note chord of E7. The third measure is a half note chord of E7. The fourth measure is a half note chord of E7. The fifth measure is a half note chord of E7. The sixth measure is a half note chord of E7. The seventh measure is a half note chord of E7. The eighth measure is a half note chord of E7. The ninth measure is a half note chord of E7. The tenth measure is a half note chord of E7. The eleventh measure is a half note chord of E7. The twelfth measure is a half note chord of E7. The thirteenth measure is a half note chord of E7. The fourteenth measure is a half note chord of E7. The fifteenth measure is a half note chord of E7. The sixteenth measure is a half note chord of E7. The notation includes a 'pp' dynamic marking above the first measure of the second phrase and a 'pp' dynamic marking below the first measure of the second phrase.

Fazendo uma análise motívica desta estrutura de dois compassos podemos perceber dois motivos complementares, o Motivo I, construído com um arpejo de Em7(9), e o Motivo II, um motivo rítmico *ostinato*. Segue abaixo o exemplo:

Exemplo 20b . Motivos I e II da Seção A, Prelúdio nº 4.

Musical notation for Example 20b, showing Motivos I and II of section A of Prelúdio nº 4. The notation is in treble clef, 3/4 time, and E minor. It starts with a 'Lento' tempo marking and a 'f cantabile' dynamic. The first measure is a half note chord of E7(9). The second measure is a half note chord of E7. The third measure is a half note chord of E7. The fourth measure is a half note chord of E7. The fifth measure is a half note chord of E7. The sixth measure is a half note chord of E7. The seventh measure is a half note chord of E7. The eighth measure is a half note chord of E7. The ninth measure is a half note chord of E7. The tenth measure is a half note chord of E7. The eleventh measure is a half note chord of E7. The twelfth measure is a half note chord of E7. The thirteenth measure is a half note chord of E7. The fourteenth measure is a half note chord of E7. The fifteenth measure is a half note chord of E7. The sixteenth measure is a half note chord of E7. The notation includes a 'pp' dynamic marking above the first measure of the second phrase and a 'pp' dynamic marking below the first measure of the second phrase. Brackets above the notation identify 'Tema I' (covering measures 1-16), 'Mot. I' (covering measures 1-8), and 'Mot. II' (covering measures 9-16).

No processo de construção deste prelúdio, o compositor utilizou-se apenas deste conteúdo temático para desenvolver toda a seção A. Pode-se dizer que um procedimento semelhante foi utilizado praticamente em todos os cinco Prelúdios. Através de recursos de variação melódica, o Motivo I sofreu transformações e o Motivo II é adaptado ao desenvolvimento harmônico.

Abaixo, segue o gráfico estrutural de toda a seção A:

Exemplo 21 . Estrutura de desenvolvimento de toda a seção A, Prelúdio nº 4.

The image displays three systems of musical notation for the development of section A. Each system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation is annotated with various musical terms and chord symbols.

**System 1: Período (antec.)**  
 This system is divided into two measures. The first measure contains "Tema I" with "Mot. I" and "Mot. II". The second measure contains "Mot. I (Transformado)" and "Mot. II". Dynamics include *f cantabile*, *pp*, and *f*. Chord symbols are Em7(9), Em7, Em7, and Em7. The tempo marking "Lento" is present.

**System 2: Período (con.)**  
 This system is divided into four measures. The first measure contains "Mot. I (Transformado)". The second measure contains "Mot. II (Transposto)". The third measure contains "Mot. I (Transposto)". The fourth measure contains "Mot. II (Transposto)". Dynamics include *f*, *pp*, and *f*. Chord symbols are F#d, F7M(#4)/A, F7M, and F7(M).

**System 3:**  
 This system is divided into four measures. The first measure contains "Mot. I (compres.)" and "Mot. II (transp.)". The second measure contains "Mot. I (compres.)". The third measure contains "Mot. II (8ª ac.)". Dynamics include *pp*, *f*, and *p*. Chord symbols are B(#5)/F# and Em7. A "7ª Harm." marking is also present.

A seção B foi estruturada em um arpejo de semicolcheias que valoriza a linha melódica que segue destacada na voz do baixo. Segue abaixo a partitura completa da seção B:

Exemplo 22 . Estrutura da seção B, Prelúdio nº 4.

The musical score for section B of the Prelude No. 4 is presented in four staves. The first staff begins with the tempo marking 'Animato' and the performance instruction 'cantabile'. Above the first staff, a series of chords is listed: Em, B7/F#, D7/A, Em, E7, D7/A, Am/C, E7, E7(b9), Am, Em/B, E7(b9), E7, Am, Am6, Em7. The second staff continues with chords: Em, Am6, B7/F#, Em/G, B7/F#, Em, G7M(#5)D#, G, C, B°, Am7, G, B7/F#, Em, F#°, B7/F#. The third staff lists: B7/A, Eb7/G (9,9), E7/B, F(#4)/A, F7(b5), E7/B, F#7sus, B7/D#, C#q/E, F#sus/C#, G7, E7/B, F7(b5), D7sus/A, E7/B, Em/G. The fourth staff lists: D7(13)/A, B7/F#, Em/G, D7(13)/A, E7/B, D7(13)/A, Em/G, B7/F#, Em7, D7, Em. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf' and 'rall.'.

Esta seção está na tonalidade de mi menor e sua estrutura básica é construída através de arpejos. Esta sucessão de acordes tocados em movimento rápido não define a melodia na região aguda, destacando-se a linha do baixo como condutora melódica. Lembramos que na seção B do Prelúdio nº 2, Villa-Lobos usa deste mesmo recurso de encadeamento de acordes com fórmula de arpejo padrão. Nesta seção do Prelúdio nº 4, a linha do baixo contém basicamente todas as notas da escala do tom (mi menor). Com isso, a melodia que se estabelece nesta seção remete novamente ao tema do Prelúdio nº 1.

Na parte central da peça (seção A.), uma série de harmônicos naturais são explorados. A estrutura temática desta parte segue a construção da primeira parte. Abaixo, a partitura da seção A'.

Exemplo 23 . Estrutura da seção A., parte central da peça do Prelúdio nº 4.

The musical score for section A' of the Prelude No. 4 is presented in two staves. The first staff begins with the tempo marking 'Moderato' and the dynamic marking 'mf'. It features a melodic line with natural harmonics indicated by circles containing the letter 'E' and the word 'Harm.' above the notes. The second staff continues the melodic line with similar natural harmonics and 'Harm.' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf' and 'rall.'.

## Prelúdio nº 5

O último prelúdio desta série, em ré maior, possui três temas distintos. O compasso utilizado é binário composto (6/4). Segundo Pereira, Villa-Lobos não compôs uma valsa quando concebeu o Prelúdio nº 5, mas seu caráter fundamental está aí presente. (PEREIRA, 1984, p. 71). Seguindo a dinâmica dos Prelúdios anteriores, o compositor construiu toda a seção A com apenas duas células motívicas e duas inversões das mesmas. Seguem abaixo quatro exemplos demonstrativos das duas células motívicas essenciais e suas duas inversões:

Exemplo 24 . Motivo I

Motiv. I      Motiv. I

*mf*

D7M(6)      A7(9)

Exemplo 25 . Motivo I invertido, Prelúdio nº 5.

Motiv. I, INV.

Em7(11)      A7(9)

Exemplo 26 . Motivo II.

Motiv. II      Motiv. II

A7(13)      Am A7/C#

Exemplo 27 . Motivo II invertido, Prelúdio nº 5.

Mot. II, INV.      Mot. II, INV.

*cresc.*

Bm      F#m      G#°      A7(13)

No exemplo da página seguinte, um gráfico de toda a seção A deste Prelúdio nº 5 apresenta a estrutura motívica deste prelúdio, destacando inclusive o uso dos motivos dos exemplos citados acima (ex. 24, 25, 26 e 27).

Exemplo 28 . Seção A completa, Prelúdio nº 5

(Os dois primeiros sistemas formam o antecedente do período e, os outros dois, o conseqüente).

The musical score for Section A of Prelúdio nº 5 is presented in four systems. The first system contains two measures of music, with the first measure labeled 'Motiv. I' and the second 'Motiv. I'. The second system contains two measures, with the first labeled 'Motiv. I' and the second 'Motiv. II'. The third system contains two measures, with the first labeled 'Motiv. II' and the second 'Motiv. II'. The fourth system contains two measures, with the first labeled 'Motiv. II' and the second 'Motiv. II'. The fifth system contains two measures, with the first labeled 'Motiv. II' and the second 'Imitação/ Mot. I, v. tenor (8ªab.)'. The sixth system contains two measures, with the first labeled 'Mot. II, INV.' and the second 'Mot. II, INV.'. The seventh system contains two measures, with the first labeled 'Motiv. I, INV.' and the second 'Motiv. II'. The eighth system contains two measures, with the first labeled 'Motiv. II' and the second 'Motiv. II'. The chord progressions for each measure are: D7M(6), A7(9), Bm, Em6, A7(13), Am A7/C#, D9, Bm/D, G/D, A7(9), Am7, A7, D, A7(9), D7M(6), A7(9), Bm, F#m, G#P, A7(13), A#P, Bm9, Em7(11), A7(9), Am7, A7, D, Bm, Em7, A7/E, D, Bm.

Na seção B deste Prelúdio nº 5, o Motivo I e o Motivo II sofrem variações rítmicas, criando uma nova atmosfera para esta seção contrastante. Seguem abaixo gráficos demonstrando as variações dos dois motivos principais:

Exemplo 29 . Variação rítmica do Motivo I. Exemplo 30 . Variação rítmica do Motivo II.

Os mesmos motivos usados na seção A, aparecem agora transformados e adaptados a um novo encadeamento harmônico na tonalidade relativa, si menor. O exemplo abaixo traz todo o conteúdo da seção B com os desenhos motivicos:

Exemplo 31 . Estrutura motivica completa da seção B (Prelúdio nº 5).

Na seção C, Villa-Lobos se utiliza de novas combinações dos mesmos motivos.

Exemplo 32 . Estrutura motívica completa da seção C (Prelúdio nº 5).

The musical score for Example 32 is presented in four staves. The first staff contains two measures of chords, with 'Motiv. II' and 'Motiv. II (INV)' labels above them. The second staff shows a melodic line with 'Motiv. I' labeled above. The third staff features 'Motiv. I' and 'Motiv. II' labels, a first ending marked '1.' with a 'rit.' marking, and a 'Compasso nº 7' label. The fourth staff shows 'Motiv. I (INV)' and a second ending marked '2.' with a 'rall.' marking. The score includes various dynamic markings and articulation symbols.

Assim concluído o exame de cada um dos cinco Prelúdios, apresentaremos alguns, breves comentários para finalizar este artigo. O fato é que nenhuma análise é auto-suficiente, e, portanto, nunca é satisfatória. O método de Réti visto desta primeira década do século XXI, é um remanescente da uma tradição organicista, com nomes como Schoenberg e Schenker, que não levava em conta a subjetividade e os limites centroeuropeus do repertório estudado, acreditando assim na utopia da música absoluta e autônoma de Hanslick<sup>12</sup>. Porém, se retirarmos estas cascas já tão batidas, resta o verdadeiro *insight* de Réti: o compositor em geral busca unidade para sua peça, e este ensejo produz unidade, muitas vezes à revelia, e esta pode ser constatada através da análise. Villa-Lobos, altamente intuitivo e criativo, é um caso onde a abordagem de Réti encontra abundantes exemplos. Consideramos nossa análise um passo preliminar para utilizar a análise do processo temático e adentrar neste rico universo da música brasileira.

<sup>12</sup> Não há espaço para desenvolver esta temática aqui. Remetemos o leitor para HANSLICK (1992) e DAHLHAUS (1991), e para as importantes reflexões de NATTIEZ (2005) e WHITTAL (2001).

## Referências:

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

MAUS, Fred Everett. Concepts of Musical Unity. In Nicholas Cook and Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 171-192.

MORGAN, Robert P. The Concept of Unity and Music Analysis. *Music Analysis*, 22/(i-ii), 2003:7-50.

NATTIEZ, Jean-Jacques. .Hanslick, ou as aporias da imanência., In (do autor) *O Combate entre Cronos e Orfeus: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005, pp. 117-140.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo, Musicalia S/A. Cultura Musical, 1977.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: MusiMed, 1984.

RÉTI, Rudolph. *The thematic process in music*. New York: Macmillan, 1951.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1993.

STREET, Alan. .Superior Myths, Dogmatic Allegories: the resistance to Musical Unity. In Adam Krims (ed.) *Music/Ideology: resisting the aesthetic*. Amsterdam: OPA, 1998, pp. 57-112.

WHITTAL, Arnold. Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology. In Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 73-101.

WILLIAMS, Alastair. Musicology and Post-Modernism. *Music Analysis*. 19/(iii), 2003, pp. 385-407.