

Gestos musicais no 1º movimento do *Trio para cordas* (1945) de Villa-Lobos

Norton Dudeque (UFPR)

Resumo: O presente texto tem como objetivo apresentar uma análise do primeiro movimento do Trio para cordas de Villa-Lobos tendo como conceito básico para tal gestos musicais. A peça apresenta uma diversidade grande de ideias musicais contrastantes mas que são regidas, na sua coerência como discurso musical, através de gestos musicais relacionados de diferentes parâmetros da estrutura musical.

Palavras-chave: gestos musicais, Villa-Lobos, análise.

Musical Gestures in the First Movement of Villa-Lobos's *String Trio* (1945)

Abstract: This text aims at an analysis of the first movement of Villa-Lobos's String Trio centred on musical gestures as its basic concept. The piece presents a great diversity of contrasting musical ideas that are governed, in its coherence as musical discourse, by related musical gestures of different parameters of music structure.

Keywords: musical gestures, Villa-Lobos, analysis.

O Trio para cordas (1945) de Heitor Villa-Lobos foi uma comissão da Coolidge Foundation e teve sua estreia em outubro de 1945 pelo Albenieri Trio. A produção composicional de Villa-Lobos entre os anos entre 1930 e 1945 foi profícua. Entre os vários projetos que o compositor desenvolveu, encontram-se arranjos de Prelúdio e Fugas (do *Cravo bem Temperado*) de J. S. Bach para conjunto de violoncelos e para coro misto. No entanto, a mais importante produção de Villa-Lobos desta época é o ciclo de nove *Bachianas Brasileiras*, a primeira composta em 1930 e a última em 1945. O *Trio para cordas* pode ser visto como um subproduto deste período pois apresenta características comuns com as *Bachianas* tais como passagens polifônicas, imitações, e um desenvolvimento temático bastante coerente. No entanto, a obra não apresenta o uso da tonalidade tradicional como ocorre no ciclo das *Bachianas Brasileiras*.

O *Trio* também apresenta características próprias e uma destas, como observado por Tarasti (1994), diz respeito a profusão de ideias musicais variadas e que muitas vezes podem parecer desconexas entre si, ou entre os materiais principais da obra. Tarasti se refere ao primeiro movimento da obra como tendo

sua inventividade manifestada na sua variação constante. É como se ele [o compositor] tivesse composto toda a obra sem qualquer planejamento geral pré-

estabelecido, como Picasso, quem não sabia, quando desenhava o primeiro traço de um quadro, onde ele iria terminar...As diferenças entre as ocorrências dos temas mais importantes são abreviadas de maneira que o material da próxima fase sempre aparece em alguma voz intermediária (TARASTI, 1994, p. 289).

Este tipo de avaliação de obras que apresentam uma profusão de ideias musicais distintas pode ser, em parte, revisada através da observação analítica de seus gestos musicais. Este é, portanto, o principal objetivo deste trabalho: o de relacionar gestos musicais analíticos para prover “insights” sobre a estrutura musical desta obra de Villa-Lobos.

Gestos musicais

A ideia do que possa ser um gesto musical frequentemente leva a definições gerais que relacionam gestos físicos à performance musical e a gestos musicais relacionados ao material musical propriamente dito. Neste sentido, Zbikowski argumenta que “‘gesto musical’, tal como é entendido convencionalmente, reflete um mapeamento conceitual no qual o conhecimento de uma área de experiência (a saber, gestos físicos) é utilizado para estruturar uma outra área de experiência (sequência de materiais musicais) com o objetivo de organizar nosso entendimento da segunda área” (ZBIKOWSKI, 2011, p. 83). Além disso, uma abordagem cognitiva ao entendimento de gesto musical, segundo Kühl, é baseada em um fenômeno cognitivo que apresenta um processo auditivo. Para ele

Quando ouvimos música, o que de fato ouvimos é um fluir auditivo, o qual é sequencialmente processado pela nossa percepção auditiva. Para processar de maneira econômica e efetiva o fluir sônico de informação, nosso instrumento cognitivo necessita organizar o estímulo em ‘pedaços’ de determinados tamanhos. Estes pedaços são representados de maneira amorfa na mente como gestaltes, e descritos de maneira variável como ‘formas que se movem’ (Hanslick), ‘afetos de vitalidade’ (Stern) e ‘formas energéticas’ (Hatten). Gesto musical se origina a partir de um nível genérico de percepção, onde é relacionado à percepção gestáltica, ao movimento motor e a imagens mentais. Gestos, neste sentido, são gestaltes profícuas que combinam informação auditiva (ouvir o movimento) com sua informação visual implícita (imaginar o movimento), informação somatosensória (sentir o movimento) e informação emocional (interpretar o movimento). Em um nível cognitivo mais elevado, gestos são organizados em grupos e sequências que levam à forma e à narrativa musical... ..(KÜHL, 2011, p. 124).

Seguindo esta linha de pensamento, diferentes abordagens sobre gesto musical na estrutura da música podem ser encontradas. De maneira geral, o termo gesto musical é frequentemente utilizado em uma condição genérica. Ilustrativo desta tendência é a utilização do termo *Gesture* (Gesto) por William Caplin (1998), sempre denotando uma associação à função formal, por exemplo, gesto de fechamento (*closing gesture*), gesto de recapitulação (*recapitulatory gesture*), gesto de abertura (*opening gesture*) etc. Ademais, há uma tendência que se relacionar gesto musical a motivo musical. Assim, a necessidade de

um entendimento de gesto musical de uma maneira mais ampla e inclusiva se faz indispensável e é sugerida por Rink, Spiro e Gold que argumentam que se deve

reverter esta tendência comum de atribuir o status de gestos musicais ao motivo musical convencional. Em contraste, nós consideramos que gestos criados na e através da performance têm potencialmente funções motívicadas em uma performance musical. Tais “motivos” são definidos não em termos de alturas, harmonia e ritmo, mas sim como padrões expressivos em tempo, dinâmica, articulação, timbre e/ou outros parâmetros de performance que mantêm sua identidade mesmo quando submetidos a repetição literal ou variada (RINK, SPIRO e GOLD, 2011, p. 267).

Assim, definições gerais sobre gesto musical são frequentes. Hatten (2004), por exemplo, define gesto musical como um “delineamento energético significativo através do tempo” (p. 95). Além disso, ele observa que gestos musicais

podem ser inferidos da notação musical, dado o devido conhecimento do estilo e da cultura musical;

Gestos podem ser formados por qualquer elemento da música...; eles são perceptivamente gestaltes sintéticas com significado emergente, e não simplesmente “formas rítmicas”;

Quando gestos envolvem mais de um evento musical (uma nota, um acorde, até mesmo uma pausa), eles provêm uma continuidade que conecta eventos musicais, do contrário separados, em um todo contínuo.

Certos gestos do tamanho de um motivo podem ser marcados como temáticos para um movimento, assim eventos de superfície são sujeitos à desenvolvimento, variação, ou evolução contínua por meio de *variação progressiva* (p. 94-95).

Gesto pode ser tematizado. Suas articulações, gradação de dinâmica, e design temporal podem ser tão importantes, ou até mesmo mais importantes, do que as relações de alturas específicas no desenvolvimento do discurso temático (p. 177).

Os tipos de gestos musicais identificados e aplicados na análise a seguir são os seguintes:

a) *Gestos motívicadas/temáticas*: figuras motívicadas/temáticas podem ser repetidas com ou sem variação. O desenvolvimento pode se dar através de variação progressiva.

b) *Gestos cadenciais*: articulam o discurso musical-temporal que compõe a forma musical, tanto para a finalização, continuidade e/ou introdução de novas ideias musicais.

c) *Gestos texturais*: correspondem a mudanças na textura musical. Gestos texturais podem ser desenvolvidos através de mudanças na textura e na densidade textural na peça.

d) *Gestos harmônicos*: são caracterizados pelo uso frequente de uma determinada progressão ou formação harmônica, tonal ou atonal.

Análise

O primeiro movimento do Trio é formalmente organizado como forma sonata com seus temas principal e secundário, transição, desenvolvimento, recapitulação e coda. A peça é caracterizada por uma alternância constante de diferentes texturas, homofônicas e polifônicas, que produzem o efeito de descontinuidade. No entanto, diferentes gestos musicais antecipam as mudanças não somente texturais mas também as de caráter temático contrastante.¹

A Tabela 1 mostra a segmentação formal da exposição da forma sonata do movimento.

Seção	Característica	Gesto	compasso
Tema principal		Textura: polifônica/imitativa	1-10
Transição	Liquidação	Gesto motivico: liquidação motivica Gesto textural: liquidação da densidade textural;	11-17
Tema secundário			18-22
Transição	Redução da densidade textural	Gesto cadencial; gesto textural: homofônico	23-29
Reapresentação do Tema principal	Condensação/intensificação	Gesto textural: polifônico/stretto/imitativo	30-36.1
Transição para o desenvolvimento	Dissolução	Gesto harmônico: acordes por 5as; gesto textural: liquidação textural, de complexa para simples	36.2-48

Tab. 1 - segmentação formal da Exposição

A peça inicia com uma apresentação imitativa do tema principal. As notas iniciais da imitação, Lá natural (viola, c. 1), Mi natural (violino, c. 5) e Dó natural (violoncelo, c. 9), implicam em um gesto musical temático e de textura específico no qual determinadas notas são selecionadas para gerar uma nova ideia musical. Este procedimento será variado e aplicado no início da seção de desenvolvimento e na recapitulação (vide Ex. 5 e Ex. 9).

Exposição (Lá-Mi-Dó)

Ex. 1- (c. 1, c. 5, c. 9)

A transição entre os temas principal e secundário apresenta uma interação entre gestos motivico e textural (c. 11-17). O Ex. 2 ilustra a passagem onde a liquidação motivica que começa no c. 11 com o motivo repetido de Lá natural-Si bemol é seguido, no c. 12, por

¹ Para a classificação de texturas musicais vide BERRY, 1987, p. 191-195.

sua aceleração rítmica. A mudança abrupta na textura que ocorre no c. 13 inicia novamente um processo de liquidação, mas desta vez enfatizando a densidade da textura. Assim, nos c. 16-17 a textura torna-se homorítmica e homodirecional. Finalmente, este processo de liquidação motívica e textural conduz para a introdução do tema secundário (Ex. 2b).

a) *Gesto motívico: Liquidação (motívica)* *Gesto textural: liquidação textural*

Violin *ff* *p*

Viola *p*

Cello *p*

b) *15* *rit.*

Vln. *3*

Vla. *3*

Vlc. *5*

18

Vln. *3*

Início do tema secundário

Ex. 2a - (c. 11-20); **2b** - (c. 18-20)

O Ex. 3 mostra a transição entre o tema secundário e a reapresentação do tema principal nos c. 23-29. A passagem é articulada por dois gestos cadenciais: o primeiro, nos c. 23 a 26, apresenta uma diminuição da densidade textural causada principalmente pela redução do âmbito da tessitura, que no c. 23 compreende as notas, entre violoncelo e violino, de Si natural 1 e Fá natural 5 (Lá natural 5 no c. 24) para as notas no registro médio, Ré natural 3-Mi natural 3-Sol natural 3, no c. 26. O segundo gesto cadencial, nos c. 27-29, apresenta uma mudança para textura cordal e homorítmica no c. 27, e que produz a liquidação motívica necessária para o encerramento cadencial. Nos c. 27-29 a tessitura é ampliada de Mi natural 3 (violoncelo, c. 27) e Sol natural 4 (violino) para Dó natural 1 (violoncelo) e Si natural 5 (violino). Além disso, nos c. 28-29, é introduzido um gesto harmônico caracterizado pelos acordes de 5as sobrepostas que será enfatizado na seção de desenvolvimento.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vlc.), covering measures 23 to 29. The score is annotated with several gestural concepts:

- Gesto cadencial e textural: redução da tessitura e textura**: This annotation spans measures 23 to 27, indicating a reduction in register and texture.
- Gesto textural: textura cordal**: This annotation spans measures 28 to 29, indicating a chordal texture.
- Gesto harmônico: acordes 5as**: This annotation spans measures 28 to 29, indicating harmonic gestures of fifth chords.

The score includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, and *p*, and features various musical notations like triplets and slurs.

Ex. 3 - (c. 23-29)

O Ex. 4a mostra o início (c. 30-32) da transição final para a seção de desenvolvimento e o gesto retoma a textura polifônica, rerepresentando o tema principal em *stretto*. O Ex. 4b mostra a parte final desta seção de transição sendo que pode ser observado a frase do violoncelo (c. 36-40) como um gesto temático, derivado do tema principal (indicada pelo colchete), e a ser usado no desenvolvimento. Ademais, há a introdução do gesto harmônico formado pelos acordes por 5as sobrepostas (c. 43-45). A partir do c. 46 um novo gesto motívico formado por acordes quartais paralelos produz a liquidação motívica necessária para o encerramento da exposição.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vlc.), covering measures 30 to 32. The score is annotated with the following gestural concept:

- Gesto textural: imitação**: This annotation spans measures 30 to 32, indicating a textural gesture of imitation.

The score includes dynamic markings such as *mf* and features various musical notations like slurs and triplets.

b)

36

Gesto motivico: figura usada no desenvolvimento

Gesto textural: redução da densidade

Vln.

Vla.

Vlc.

Gesto temático: derivado do tema principal

42

Gesto motivico: liquidação

Gesto harmônico: acorde 5as [Dó-Sol-Ré] + Mi

Ex. 4a – (c. 30-32); 4b - (c. 36-47)

É notável que ambas as seções de transição examinadas (Ex. 3 e 4) enfatizam nos seus compassos finais o gesto harmônico dos acordes de 5as (Dó natural-Sol natural-Ré natural) o que torna compreensível e lógico o início da seção de desenvolvimento baseado na relação intervalar de 5as justas, harmônica e melodicamente.

A Tabela 2 mostra a segmentação formal da seção de desenvolvimento.

	Seção	Característica	Gesto	Compasso
Primeira seção	Subseção 1	Var. Prog. violoncelo	Harmônico: acordes por 5as; Textural: Homofônico/ ostinato	49-59
	Subseção 2	Var. Prog. cello	Temático: desenvolvimento a partir de 5as justas; Textural: homofônico, melodia acompanhada	60-81
	Subseção 3	Var. Prog. viola	Textural: gesto imitativo na viola, homofônico	82-105
Segunda seção	Subseção 4		Textural: movimento contrário/heterorítmico/textura complexa	106-122
	Subseção 5	Var. Prog. viola/justaposição???	Textural: "textura complexa"	123-171
	Transição e Recapitulação		Textural: "imitativa"/liquidação de textura complexa	172-179

Tab. 2 – segmentação formal do desenvolvimento

O Ex. 5a mostra o início do desenvolvimento e pode ser observado o gesto temático inicial baseado no arpejo do acorde de 5as no violino. As imitações que seguem na viola e no violoncelo são modificadas, porém, elas mantêm a relação por 5as na primeira nota de cada apresentação, no c. 49 (Ré natural), c. 50 (Sol natural) e c. 51 (Dó natural), como indicado no Ex. e, portanto, mantendo a referência ao gesto harmônico. Além disso é importante observar que há também a referência ao gesto textural e temático do início do movimento.

Apesar da textura polifônica do início do desenvolvimento, o restante da seção é homofônica em grande parte. A segunda subseção inicia com uma melodia no violoncelo desenvolvida a partir da relação de 5as justas e rearranjada para Sol natural-Ré natural-Dó natural, aludindo, portanto, ao gesto harmônico correspondente (vide Ex. 5b). O Ex. 5c mostra o início da terceira subseção no Desenvolvimento. O gesto temático que abre a subseção (indicado pelo colchete) é semelhante à apresentação do tema principal no início da peça.

The image displays three segments of a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.).

- Segment a) (measures 49-59):** Features a 'Gesto harmônico' in the cello (measures 49-51) and 'Elaboração da figura inicial' in the violin and viola (measures 49-59). Dynamics range from *f* to *mf* and *p*. A melodic line in the violin is labeled 'Rê-Sol-Dó'.
- Segment b) (measures 60-65):** Shows a 'Derivado da sequência de 5as, rearranjado para Sol-Ré-Dó' in the cello (measures 60-65).
- Segment c) (measures 82-88):** Shows a 'Gesto temático' in the cello (measures 82-88).

Ex. 5a - a (c. 49-59), 5b - (c. 60-65), 5c - (c. 82-88)

A segunda seção do desenvolvimento é caracterizada principalmente pela textura mais complexa que delinea sua subdivisão e produz o contraste entre as seções. O Ex. 6 mostra o início da seção com a mudança de textura na qual viola e violoncelo apresentam movimento rítmico homodirecional mas por movimento contrário, ou seja, contradirecional, enfatizando, portanto, uma textura mais complexa. Além disso, o violino apresenta uma figura temática distinta (marcada como X) que o separa dos outros dois instrumentos. O

efeito é o de uma textura complexa que atinge seu ponto culminante no c. 110 onde a relação rítmica apresenta quatro (violino) contra três (violoncelo) e duas notas (viola) por tempo. Nesta seção também mudam os intervalos constituintes das figuras melódicas e harmônicas para segundas, quartas e sextas descendentes (compare com a primeira subseção do desenvolvimento, Ex. 5a e b).

Gesto textural: aumento da densidade

densidade máxima

Ex. 6 - (c. 106-115)

A quinta subseção do desenvolvimento é, por um lado, uma subseção retrospectiva que utiliza alguns elementos anteriormente apresentados no desenvolvimento, e por outro lado, ela tem a função de iniciar a retransição para a recapitulação da forma sonata. O Ex. 7a, c. 123-124, ilustra a apresentação de um novo gesto temático na viola o qual apresenta uma melodia compreendida entre o intervalo de 5a justa Ré natural 3 a Lá natural 3 (indicado pelas notas circuladas no exemplo). O Ex. 7b apresenta uma reexposição do gesto harmônico dos acordes por 5as, um elemento importante no desenvolvimento. Finalmente o Ex. 7c mostra a sobreposição de três elementos distintos do desenvolvimento: no violino, a melodia derivada a partir de um intervalo de 5a (gesto temático); na viola, o intervalo de 5a justa como bicorde (gesto harmônico); e no violoncelo, a figura temática X que iniciou a quarta subseção. Esta subseção final tem a função de rerepresentar os materiais principais utilizados no desenvolvimento e a de conduzir para a retransição da forma sonata.

a) *Gesto temático novo*

b) *Gesto harmônico: acordes 5as*

c) *Três elementos diferentes*

Ex. 7a - (c. 123-124), 7b - (c. 129-132), 7c - (c. 138)

A retransição para a recapitulação, Ex. 8, reintroduz a textura polifônica (gesto textural) que conecta através desta característica à recapitulação. Nos c. 172-174 o processo imitativo inicia, este é seguido pela figura temática X (c. 176) também em imitação, mas em *stretto*. Neste caso o gesto textural antecipa a textura principal utilizada na recapitulação (polifônica/imitativa). Finalmente, este gesto musical reintroduz ao ouvinte uma característica da Exposição.

Gesto temático, textural e cadencial: reintroduz a textura para a recapitulação

textura: imitação

Gesto temático e textural

X

GC

Ex. 8 - (c. 172-179).

O exemplo final mostra o início da Recapitulação e a ordem modificada da apresentação de cada instrumento, violoncelo, viola, e violino. A recapitulação enfatiza a relação de 5a na sua apresentação (Dó natural-Sol natural-Dó natural), uma referência ao gesto harmônico (acordes de 5as) e uma sugestão de “resolução” ou síntese da apresentação do início da peça (Lá natural-Mi natural-Dó natural) (vide Ex. 1). O Ex. 9 mostra o início da apresentação de cada instrumento na recapitulação.

Recapitulação (Dó-Sol-Dó)

Vln. 180 184 188

Vla. mf f

Vlc. mf

Ex. 9 - (bars 180, 184 and 189)

Conclusão

O primeiro movimento do Trio para cordas de Villa-Lobos apresenta uma grande variedade de ideias musicais regidas por uma coerência gestual, característica esta que provê à peça sua continuidade, contrastes e variedade na sua estrutura. A análise apresentada e baseada no conceito de gesto musical pode esclarecer a relação entre várias ideias musicais, aparentemente desconectadas entre si, mas que são gestualmente relacionadas criando, assim, a lógica da composição.

Referências

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- CAPLIN, William E. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- KÜHL, Ole. "The Semiotic Gesture." In *New Perspectives on Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten and Elaine King, p. 123–129. Farnham: Ashgate, 2011.
- RINK, John, Neta Spiro, and Nicolas Gold. "Motive, Gesture and the Analysis of Performance." In *New Perspectives on Music and Gesture*, p. 267–292. Aldershot: Ashgate, 2011.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. London: McFarland, 1995.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. "Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach." In *New Perspectives on Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten and Elaine King, p. 83–98. Farnham, Surrey: Ashgate, 2011.

Norton Dudeque Possui pós-doutorado no Kings College London, Grã-Bretanha (2012), realizado com bolsa CAPES. Doutorado (PhD) pela University of Reading (Grã-Bretanha) (2002), bolsa CAPES. Mestrado em musicologia pela USP (1997). Mestrado em performance pela University of Western Ontario, Canadá (1991), bolsa CAPES. Graduação pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Ocupa o cargo de Professor Associado do Departamento de Música e Artes Visuais da Universidade Federal do Paraná (UFPR) onde atua na área de Teoria e Análise Musical. Email: norton.dudeque@ufpr.br