

A presença da harmonia quartal na obra Samba Urbano de Marco Pereira: a influência de Schoenberg, Debussy e Ravel.

The presence of quartal harmony in the work Samba Urbano of Marco Pereira: the influence of Schoenberg, Debussy and Ravel.

Resumo

O presente artigo aborda o emprego da harmonia quartal presente na obra para violão solo do compositor brasileiro Marco Pereira, intitulada *Samba Urbano*. Quanto ao uso da harmonia quartal foi mencionado pelo compositor uma possível influência da música erudita europeia em seu estilo composicional, tendo citado os compositores Arnold Schoenberg, Claude Debussy e Maurice Ravel. Os fundamentos de Arnold Schoenberg no seu livro *Harmonia*, foi utilizado como recurso de análise. Como conclusão observamos quais as relações destas estruturas de harmonia por quartas presente em “*Samba Urbano*”, e qual o tipo de relação de estilo composicional existente com a obra destes compositores.

Palavras chaves: harmonia quartal, Marco Pereira, violão solo, Schoenberg.

Abstract

This article discusses the use of quartal harmony present in the solo guitar work, *Samba Urbano*, by Brazilian composer Marco Pereira. Regarding the use of quartal harmony, the composer mentions the possible influence of European classical music in his compositional style, citing composers Arnold Schoenberg, Claude Debussy and Maurice Ravel. The fundamentals found in Arnold Schoenberg book's *Harmony* were used as an analytical resource. In conclusion, we observed the relationship of quartal harmony present in "Samba Urbano", and what type of compositional style relationships exists in the work of these composers.

Key words: quartal harmony, Marco Pereira, solo guitar, Schoenberg

INTRODUÇÃO

Atualmente, dentre os principais violonistas em atividade no Brasil que compõem para violão solo e possuem suas obras editadas e publicadas; se destacam neste panorama: Paulo Belinati (1950), Althier Lemos Escobar (1950), conhecido como Guinga e Marco Pereira (1950), este último o foco desta pesquisa. Marco Pereira possui formação erudita como violonista, tendo sido aluno do uruguai Isaias Sávio (1900-1977). Ganhou dois concursos internacionais de violão, concluiu o mestrado sobre a obra de Villa Lobos na Universidade de Sorbonne de Paris. Já gravou 15 discos, sendo solo ou com formação em duos, trios, e também orquestrais, contendo músicas de sua autoria e arranjos de obras de compositores renomados da música brasileira, tendo também participado de gravações de vários discos de artistas reconhecidos no cenário da MPB. Atualmente é professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No trabalho como performer, Marco Pereira se dedica à prática da música popular brasileira, e apresenta em suas interpretações elementos técnicos interpretativos provenientes de sua formação consolidada a partir do estudo do violão erudito.

E, ao realizar um estudo sobre a historiografia do violão popular brasileiro, notamos que o nome de Marco Pereira é pouco citado. Em estudo anterior realizado encontramos a dissertação por Brent Lee Swanson nos Estados Unidos no ano de 2004 com o seguinte título: “*Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*”; a dissertação escrita em 2012, escrita por Julio Lemos intitulada “O Estilo Composicional de Marco Pereira presente na obra Samba Urbano. Uma abordagem a partir de suas principais influências: a música popular brasileira, o jazz e a música erudita.” mais recentemente a dissertação de Rafael Tomaz defendida em 2014 intitulada “A linguagem musical e violonística de Marco Pereira – uma simbiose criativa de diferentes vertentes”.

As informações sobre as principais influências musicais do compositor foram obtidas através de uma entrevista realizada em sua residência¹, no Rio de Janeiro, e entrevistas via correspondência eletrônica. Através desta entrevista o compositor Marco Pereira relata ter escutado bastante as obras dos compositores de música erudita europeia e que acredita ter sido influenciado por estes compositores, em especial sobre o uso de estruturas harmônicas formadas por intervalos de quartas ele relata:

“Sobre os acordes por quartas, devo dizer que foi uma certa “onda modal” que invadiu a música brasileira “instrumental” durante os anos 60. A influência veio diretamente da música europeia (Debussy, Ravel, Schoenberg, etc.) e indiretamente das correntes do “cool jazz” americano. Eu assimilei esse tipo de sonoridade e acabei inserindo em algumas de minhas composições. Devo lembrá-lo que isso foi um processo natural. Eu não “pensei” pra colocar esse tipo de acordes nas minhas músicas. Eles foram utilizados a partir de ideias musicais que ecoavam dentro da minha cabeça” (PEREIRA, correspondência eletrônica, 04/03/2012)

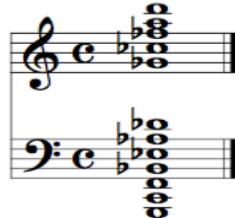
Harmonia Quartal segundo Schoenberg.

Sobre as possibilidades de acordes a partir de estruturas harmônicas compostas por sobreposição de intervalos de quartas Schoenberg faz a seguinte descrição:

A construção por quartas, todavia, possibilita, conforme dito, a acomodação de todos os fenômenos da harmonia; admitindo-se que ocasionalmente deixem de ocorrer também sons pertencentes ao centro do complexo – que, por exemplo, um acorde possa compor-se dos sons primeiro, segundo quarto e décimo – é possível assim conseguir-se também os acordes do sistema por terças. A construção por terças contudo – não importa se

¹ Entrevista realizada em 14/12/1010.

alinham apenas terças de igual tamanho ou se é escolhida uma determinada sequencia de terças de tamanhos distintos –, não consegue este resultado sem que de imediato surjam repetições de sons (SCHOENBERG, 2001, p. 559).



Exemplo 1: Sobreposição de quartas formando-se 12 sons sem repetição. (SCHOENBERG, 2001, p. 558).

Ao sobrepormos intervalos de quartas na sequencia de Dó, Fá e Sib, por exemplo, observa-se que acontece um intervalo de quarta-justa, Dó-Fá, e um intervalo de sétima menor entre Dó-Sib. Ao invertermos o intervalo de sétima menor, este torna-se um intervalo de segunda maior, podendo formar um acorde composto por (Fá-Sib-Dó), intervalos de quarta, e quinta em relação ao Fá, ou (Sib-Dó-Fá), intervalos de segunda e quinta em relação ao Sib. Outra possibilidade seria acordes por quintas obtidos a partir da inversão das quartas, por exemplo, (Dó-Fá-Sib) se invertidos poderiam formar o seguinte acorde de quintas (Sib-Fá-Dó). Naturalmente, é também possível citar ainda acordes por quartas de sete, oito, nove ou mais vozes.

Seguindo-se portanto esta lógica observamos que Schoenberg aponta para uma possibilidade de combinações harmônicas que chegaria a utilizar todas as 12 notas da escala cromática em direção a um sistema “atonal”. Visto que não os conheço como acordes por quartas, embora seguramente já os tenha escrito, abstraio-me de representá-los teoricamente. (Idem, 2001, p. 558). Apesar de Schoenberg não apresentar uma tentativa de sistematização da harmonia por quartas, ele ressalta que a sistematização da harmonia já realizada referente à sobreposição de terças se insere dentro da lógica das possibilidades de combinação da utilização dos 12 sons obtidos pela sobreposição de quartas. Schoenberg demonstra em seu livro *Harmonia*² que mesmo fazendo-se diferentes combinações em relação a sobreposição de terças não se consegue chegar aos doze sons sem uma repetição de notas, porém denota que ao sobrepor as quartas isso é possível. Conclui então que o sistema harmônico constituído através da sobreposição de quartas

² (Ibidem, 2001, p. 559),

pode ser considerado mais amplo, por possuir também todas possibilidades harmônicas que não são contempladas pelo sistema tonal formado pela sobreposição de terças.

Harmonia Quartal presente na música de Ravel, Debussy e Schoenberg.

Procuramos exemplos de trechos de harmonias quartais presentes nas obras dos compositores citados por Marco Pereira: Schoenberg, Ravel e Debussy. Encontramos estes exemplos em trechos das obras: “Catedral Submersa” e “Pour Les Quartes” de Claude Debussy, “La Mere de Loye” de Maurice Ravel e Chamber Symphony No. 1 in E major, Op. 9. Arnold Schoenberg.

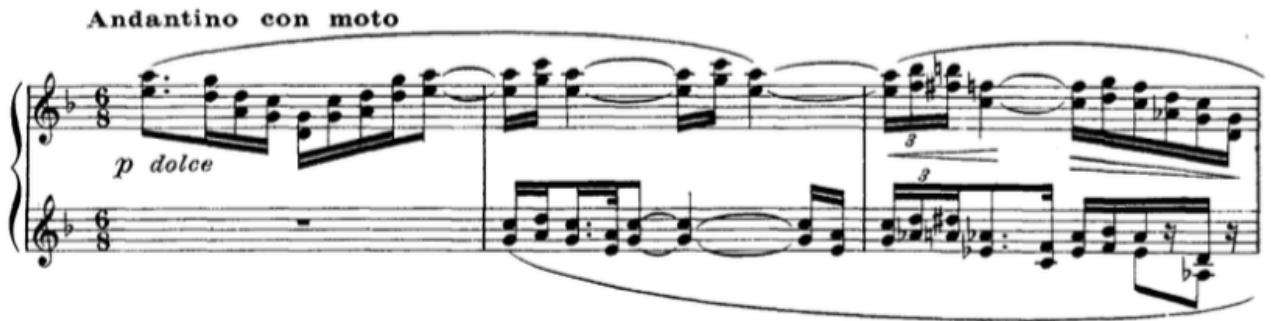
Exemplo 2: “Catedral Submersa” de Claude Debussy, primeiros compassos.

No primeiro compasso do ex. 2, observamos um acorde formado por Ré e Sol (intervalo de quarta e quinta) situados nos extremos, região grave e agudo, este acorde perdura por todo compasso. Anda no primeiro compasso, no segundo tempo surge a seguinte sequencia de quartas justas sobrepostas: (Ré-Sol, Mi-Lá e Si-Mi) em diferentes oitavas, em movimento paralelo ascendente, estes sons se misturam com o primeiro acorde, criando uma tessitura sonora característica da sobreposição de quartas. No segundo compasso do ex. 2, o compositor toca o intervalo de forma arpejada, Ré, Sol e Ré (intervalos de quinta, inversão da quarta). Nota-se no ex. 2 a utilização das seguintes notas Sol, La, Si, Ré e Mi, configurando-se a escala pentatônica de Sol maior.



Exemplo 3: “La Mere de Loyer” de Maurice Ravel. 3 mov. Ladeironette.

No ex. 3, observamos o uso de acordes por quartas formados pelas seguintes notas, (Do#-Ré#-Sol#-La#) e (Fa#-Sol#-Do#-Re#), ambos acordes formados a partir da mesma disposição de intervalos: segunda maior, quinta justa e sexta maior. Podemos considerar como sendo a inversão dos intervalos de sétima menor Ré#-Do#, invertido para Do#-Ré# e o intervalo de sétima menor La#-Sol# invertido para Sol#-La#, a mesma relação acontece com o segundo acorde formado por (Fa#-Sol#-Do#-Re#). A partir do terceiro compasso surge uma melodia composta pelas mesmas notas que formam os acordes (Dó#-Ré#-Fá#-Sol#-La#), observamos também o uso de saltos de quartas descendentes entre as notas (Ré#-Lá# e Fá#-Dó#).



Exemplo 4: “Pour Les Quarts” Estudo de Claude Debussy.

No ex. 4, Debussy faz intenso uso de quartas justas sobrepostas formadas a partir das notas da escala diatônica de Fá maior, as quartas possuem movimento paralelo entre si. Porém, a partir do terceiro compasso deste trecho notamos a utilização do intervalo de quarta aumentada (Láb-Ré) e (Lá-Ré#) deslocados por movimento paralelo cromático ascendente de quartas aumentadas.



Exemplo 5: Chamber Symphony No. 1 in E major, Op. 9. Arnold Schoenberg.

No ex. 5, Schoenberg expõe no primeiro compasso um acorde formado por quartas tocado de forma arpejada composto pelas notas (Sib-Mib-Láb) e na pauta da clave de Fá o acorde concebido pelas notas (Sol-Dó-Fá-Sib). Utilizando se assim duas diferentes estruturas de acordes por quartas. Através da resolução da quarta (Fá) na terça (Mi) no segundo compasso para o terceiro, na clave de Fá, surge então o acorde dominante de C7(b5, b13)/Gb (Dó com sétima menor e sexta menor, com quinta diminuta no baixo, apresentado na segunda inversão).

No primeiro tempo do quarto compasso ocorre uma resolução no acorde de Fm(11). Logo ele se transforma na tríade de Fá maior (segundo tempo do quarto compasso), através do movimento cromático ascendente da terça menor, Láb, para a terça maior, Lá, na voz superior (clave de Sol), e a movimentação descendente da quarta, Sib, para a terça maior, Lá (na clave de Fá), evidencia-se o movimento contrário neste trecho.

Observamos neste exemplo que Schoenberg utiliza a movimentação cromática das notas dos acordes por quartas, saindo de um trecho de caráter atonal, e a partir destas movimentações, se forma um acorde tonal, Fm(11), que se transforma em um acorde tonal de Fá maior.

Análise de “Samba Urbano”

Encontramos na obra “Samba Urbano”, alguns trechos em que ocorre o uso de estruturas harmônicas por quartas, sobre o qual apresentaremos as concernentes descrições.

Exemplo 6: “Samba Urbano”(compassos 39 ao 45).

No ex. 6 observamos no primeiro compasso um salto de quinta entre as notas Mi e Si, seguida por um acorde arpejado formado por quartas entre a notas (Si-Mi-Lá-Ré-Sol-Dó) todas notas da escala Lá menor Natural. Observamos que o compositor utiliza escalas do modo Mixolídio e Lídio, combinando no mesmo trecho uma sequência de notas por quartas, com escalas modais.

Exemplo 7: “Samba Urbano” (compassos 45 ao 49). Movimento paralelo descendente de quartas sobrepostas.

Incide no ex. 7, a utilização de acordes formados por quartas justas sobrepostas formados sobre as notas mais agudas, Sol, Fá, Mi, Ré e Sol, que representam um trecho melódico. Observamos que os acordes circulados são formados pelas notas da escala diatônica de Lá Menor Natural, com exceção do acorde (Dó#-Fá#-Si-Mi), que apresenta as notas Dó# e Fá# de modo a se manter a relação por quartas justas sobre a nota Mi. Estes acordes surgiram através do procedimento conhecido por paralelismo, um recurso idiomático do violão no qual se obtém diferentes acordes a partir da movimentação de uma mesma forma de acorde ao longo do braço do violão, conforme os exemplos dos diagramas, deparado acima da partitura no ex6.

Exemplo 8: “Samba Urbano” (compassos 33 e 34).

No ex. 8, observamos acordes que se movimentam paralelamente por saltos de quartas e quintas, utilizando-se mais uma vez o paralelismo como recurso composicional, conforme os diagramas das formas dos acordes no braço do violão apresentados no exemplo. Logo surge então as notas, Sib, Mib, Láb e Fá#, que não pertencem à escala de Lá menor, configurando uma suspenção das relações harmônicas tonais neste trecho, porém apresenta uma sonoridade peculiar por quartas advindo da movimentação paralela dos acordes. Neste caso os acordes se apresentam em intervalos de terças e oitavas, configurando uma relação entre a harmonia por terças junto ao movimento paralelo por quartas e quintas, caracterizando-se assim as diversas possibilidades harmônicas demonstradas por Schoenberg

Exemplo 9: “Samba Urbano”, Coda.

No ex. 9, coda da música, ocorre uma sucessão de acordes formados por quartas que se movimentam de forma paralela. Surge no terceiro compasso, o acorde por quartas (Fá-Si-Mi-Lá) com um intervalo de quarta aumentada entre as notas Fá e Si. Este intervalo de quarta aumentada, encontrado dentre os demais acordes que se constituem por quartas justas, demonstra uma preocupação do compositor em se manter as estruturas harmônicas por quartas dentro do sistema tonal, com as notas pertencentes a escala de Lá menor natural. Já no compasso 9 do ex.9, observa-se a utilização de um acorde formado por quintas sobrepostas, (Ré-La-Mi-Si), que forma o acorde E7sus, este resolve no acorde de Am7(9) de forma arpejada. Com esta resolução de um

acorde dominante com a terça suspensa no acorde de Lá menor o compositor encerra a música apresentando caráter tonal, com o repouso em Lá menor.

Conclusão

Nota-se que Marco Pereira foi influenciado pelos compositores europeus e que também se apropria da utilização da harmonia quartal como foi possível perceber nos exemplos apresentados na sua composição Samba Urbano. Foi possível observar, nos ex. 9 e ex. 8, que o compositor utiliza acordes por quartas justas em maior parte dos trechos com intensão de manter as notas dentro do sistema tonal.

Já no ex. 6, ocorre a utilização das notas Dó# e Fá#, e no ex. 7, encontramos as notas Sib, Mib, Láb e Fá#, que fogem do campo harmônico de Lá menor, neste trecho a sequência de quartas sobrepostas advém do recurso técnico idiomático violonístico conhecido por paralelismo, como foi exposto através dos diagramas nos exemplos. Nestes trechos observamos uma expansão harmônica com a constituição de harmonias que suspendem as relações harmônicas originadas a partir do sistema tonal, através da harmonia quartal.

Concluímos que “Samba Urbano”, apresenta portanto trechos com harmonia por quartas que configura uma possível influência dos três compositores europeus citados por Marco Pereira, mas verificamos que se aproxima mais de Ravel e Debussy, pois em ambos ocorre a utilização da harmonia quartal com texturas sonoras específicas que se caracterizam por quartas sobrepostas que se deslocam por movimentos paralelos.

Já no exemplo de Schoenberg observamos a harmonia quartal sem preocupação de se identificar a textura característica gerada pelo uso das quartas sobrepostas em movimento paralelo. Mas sim em direção a exploração dos 12 sons gerados a partir das combinações de notas que constituem o sistema harmônico advindo da sobreposição de quartas, com acordes formados por quartas que se deslocam por movimento oblíquo ou contrário. Encontramos também no exemplo de Schoenberg, acordes formados por terças apresentando uma sonoridade que caracteriza o sistema tonal. Portanto no exemplo de Schoenberg observa-se que o compositor utiliza estruturas que pertencem a possibilidades geradas pelo sistema por quartas, formado pelas 12 notas da escala cromática.

Portanto, a partir da análise comparativa destes trechos concluímos que em “Samba Urbano” coexiste a influência advinda de Schoenberg, Ravel e Debussy, devido as estruturas

harmônicas formadas por quartas com notas pertencentes tanto dentro quanto fora do sistema tonal, porém sem a intenção de caracterizar-se como uma obra atonal, mas sim uma obra que possa explorar os possíveis fenômenos sonoros advindos das combinações das 12 notas que surgem da sobreposição dos intervalos de quartas.

REFERÊNCIAS

DELNERI, Celso Tenório. **O violão de garoto.** A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

TABORDA, Marcia E. **Dino Sete Cordas e o acompanhamento na música popular brasileira.** Dissertação de mestrado – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** Introdução, tradução e notas de Marden Maluf – São Paulo: Editora Unesp, 2001.

PEREIRA, Marco. Entrevista por correspondência eletrônica em 04/03/2012.

Discografia:

PEREIRA, M. *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo. Gravadora: Nosso Estúdio, fevereiro de 1985.

Partituras:

PEREIRA, Marco. “*Samba Urbano*”. Rio de Janeiro. Garbolighs, 1980.