



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra de M.
Camargo Guarnieri:
Aspectos Históricos, Estéticos e Temático-Motívicos**

Lara Venusta de Almeida Lemos

João Pessoa – Paraíba
Novembro de 2009



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra de M.
Camargo Guarnieri:
Aspectos Históricos, Estéticos e Temático-Motívicos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música na Área de Práticas-Interpretativas; Sub-área Violino.

Lara Venusta de Almeida Lemos

Orientador: Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

João Pessoa – Paraíba
Novembro de 2009

AGRADECIMENTOS

À Deus em primeiro lugar por ter me dotado de força e inteligência para seguir em frente e vencer os desafios que tenho encontrado na vida.

À UFPB, na figura do coordenador do Curso de Pós-Graduação em Música Dr. Didier Guigue como representante do corpo docente deste curso. Aos professores que ministraram as aulas teóricas durante o curso, e que tiveram papel importante na minha introdução à pesquisa acadêmica, a exemplo dos professores (as) Dr. Luís Ricardo, Dr. Heloísa Müller, Dra. Guiomar Carvalho, Dra. Ilza Nogueira e Dr. J. Orlando Alves.

Ao meu orientador Dr. Hermes C. Alvarenga um agradecimento muito especial pelos ensinamentos, dedicação e confiança depositados em mim. Assim como, pelo seu empenho no amadurecimento dos meus conhecimentos e conceitos que possibilitaram a realização e conclusão deste trabalho.

Aos meus pais Vinicius e Idalina, ao avô Faustino, as irmãs Juliana e Judith, aos cunhados Jefferson e Márcio, aos sobrinhos Rodrigo, Carolina e Lucas e familiares, pela paciência e compreensão pelos momentos em que estive ausente. E, principalmente, por saberem que vencer esta etapa, representa uma importante conquista na minha vida acadêmica como professora de violino da UFPB. Meu agradecimento a minha querida tia Judith pela força e momentos de descontração. Todo meu amor e carinho a minha querida mãe, que durante esta caminhada sempre me deu apoio e incentivo.

Ao meu amigo compositor e colega de trabalho Marcílio Onofre meu muito obrigado por tornar possível a edição do Concerto n.º 1. Ao amigo e compositor de futuro Samuel Cavalcanti minha gratidão pela sua importante ajuda na organização e edição das figuras ilustrativas deste estudo. A minha grande amiga e professora Eva Magalhães pelos seus preciosos conhecimentos da língua inglesa. E a todas as amigas (os) pelas ocasiões em que não pude estar presente.

RESUMO

Este trabalho objetivou o estudo do *Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra* de Camargo Guarnieri, tendo como uma de suas principais metas a busca por elementos do nacionalismo musical brasileiro presentes nesta obra. Para alcançar este primeiro objetivo foi feita uma análise, com base no “*Ensaio sobre a música brasileira*” de Mário de Andrade, sobre as diretrizes que os compositores nacionalistas deveriam seguir para comporem música brasileira com características nacionais. Desta forma, pudemos constatar a presença de vários elementos da estética nacionalista usados por Guarnieri na composição da obra estudada.

O estudo teve como fonte primária, o manuscrito do concerto em cópia digital cedida pelo Arquivo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo. Foi também verificado o conteúdo existente na mídia digital “*Camargo Guarnieri 3 Concertos para Violino e a Missão*”, que representa a primeira gravação em DVD da obra de Guarnieri para violino e orquestra. Durante a pesquisa foi realizado um levantamento biográfico sobre alguns fatos ocorridos na vida de Guarnieri, referentes ao período anterior e posterior ao da composição deste concerto. Diante desses dados, verificou-se que o Concerto n.º 1 foi o início de uma fase de significativas conquistas na vida do compositor.

Outro ponto de destaque desta pesquisa refere-se à análise do estilo composicional de Guarnieri neste concerto. Verificamos a presença de elementos composicionais herdados da música européia, em perfeita harmonia com os elementos de nossa cultura popular. Constatamos no concerto a utilização de instrumentos, escalas, ritmos e reminiscências melódicas que são características de certas melodias populares. Estes elementos foram cuidadosamente selecionados e foi possível demonstrar o seu uso nos vários trechos em que Guarnieri os inseriu. Este estudo também teve como foco, a observação da estrutura formal empregada por Guarnieri e o tratamento dado ao desenvolvimento temático e motivico nos três movimentos do concerto. A pesquisa teve o propósito de fazer uma edição da parte do concerto no formato para violino e piano a partir de seus manuscritos.

Palavras-Chaves: Concerto; Violino; Camargo Guarnieri; Nacionalismo; Estética.

ABSTRACT

The purpose of this research was to study the *Concerto no. 1 for Violin and Orchestra* by Camargo Guarnieri. One of its main goals was the search for elements of the Brazilian musical nationalism present in this work. Thus, in order to achieve this first goal, an analysis was done based on the “*Ensaio sobre a música brasileira*” by Mário de Andrade. Where the author gives the guidelines on which nationalists composers should follow, in order to compose Brazilian music with national traits. Therefore, we could verify the presence of several elements of the nationalistic aesthetic employed by Guarnieri in this concerto.

This study had as primary source the musical score of the concerto in digital format, provided by the Camargo Guarnieri Archive, which belongs to the Institute of Brazilian Studies, in São Paulo. It was also verified the content of the digital media entitled “*Camargo Guarnieri 3 Concertos for Violin and the Mission*”, which contains the first DVD recording of Guarnieri’s works for violin and orchestra. During the research a biographical study was done, focusing on relevant facts of Guarnieri’s life right before and after the composition of this concerto. Based on this information, we verified that the Concerto no.1 was the beginning of a very important period in his professional life.

This research also takes into consideration the analysis of the compositional style employed by Guarnieri in this concerto. We have observed the use of compositional elements inherited from the European tradition combined with elements from the Brazilian popular culture. We have also noticed the presence of musical instruments, scales, rhythms and melodic fragments that are characteristics of some popular melodies. These elements were carefully selected, which allowed us to show their use in several passages in which Guarnieri placed them. This study also focused on the observation of the formal structure and the thematic and motivic development employed by Guarnieri in all three movements of this concerto. This research culminated with a performance edition of the work for violin and piano based on the manuscripts.

Keywords: Violin Concerto; Camargo Guarnieri; Nationalism; Aesthetic.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo III

Figura 1 – Tema inicial do primeiro movimento apresentado pelo solista (comp. 1-18).....	30
Figura 2 – Tema inicial com acompanhamento do piano (1º mov. comp. 1-18).....	31
Figura 3 – Motivo 1 que inicia o primeiro tema do concerto (1º mov. comp. 1-3).....	32
Figura 4 – Motivo 2 verificado na segunda frase do tema inicial (1º mov. comp. 11-13).....	32
Figura 5 – Variação criada a partir do motivo 2 do tema inicial (1º mov. comp. 58-68).....	32
Figura 6 – Variação criada a partir do motivo 2 do tema inicial (1º mov. comp. 71-75).....	33
Figura 7 – Extenso desenvolvimento do motivo 1 que inicia o primeiro tema (1º mov. comp. 88-102).....	34
Figura 8 – Segundo tema com acompanhamento do piano (1º mov. comp. 106-120).....	35
Figura 9 – Variação do segundo tema (1º mov. comp. 128-142).....	36
Figura 10 – Sequência de notas repetidas com a presença de <i>sff</i> (1º mov. comp. 143-151).....	36
Figura 11 – Recapitulação da segunda frase do primeiro tema (1º mov. comp. 175-182).....	37
Figura 12 – Variação rítmica e melódica criada a partir da junção do primeiro e segundo temas (1º mov. comp. 184-196).....	37
Figura 13 – Melodia apresentada pelo oboé I e clarineta I em uníssono, após o violino solo concluir o primeiro tema (1º mov. comp. 18-23).....	38
Figura 14 – Final do primeiro movimento e sua transição para o segundo movimento (comp. 224-237).....	38
Figura 15 - Exposição da subseção X (2º mov. comp. 250-265).....	40
Figura 16 – Exposição da subseção Y (2º mov. comp. 267-276).....	40
Figura 17 – Recapitulação da subseção X' (2º mov. comp. 287-303) e subseção Y' (2º mov. comp. 304-313).....	41
Figura 18 – Trecho de transição do 2º para o 3º movimento (2º mov. comp. 312-322).....	42

Figura 19 – Trecho das flautas com características melódicas do motivo 1 presente no primeiro tema do 1º movimento (3º mov. comp. 348-355).....	43
Figura 20 – Trecho dos violinos I e II com características melódicas do motivo 2 presente no primeiro tema do 1º movimento (3º mov. comp. 355-364).....	43
Figura 21 – Primeiro tema (X), (3º mov. comp. 364-395) com a presença dos motivos 1 e 2 do 1º movimento.....	44
Figura 22 – Segundo motivo presente no tema inicial do concerto.....	45
Figura 23 – Início da primeira frase do segundo tema do 3º movimento.....	45
Figura 24 – Primeiro motivo presente no tema inicial do concerto (1º mov. comp. 1-3).....	45
Figura 25 – Início da segunda frase do segundo tema (3º mov. comp. 432-435).....	45
Figura 26 – Segundo tema (Y) derivado do motivo 2 do primeiro tema do 1º movimento (3º mov. comp. 424-446).....	46
Figura 27 – Variação X'Y' derivada do segundo tema e da 1ª célula rítmica do primeiro tema (3º mov. comp. 456-481).....	47
Figura 28 – Variação Y'' derivada do segundo tema (3º mov. comp. 489-504).....	48
Figura 29 – Variação X' derivada do primeiro tema (3º mov. comp. 512-521).....	49
Figura 30 – Variação X'' derivada do primeiro tema (3º mov. comp. 525-532).....	49
Figura 31 – <i>Cadência</i> (3º mov. comp. 01-34).....	50
Figura 32 – Conclusão da <i>Cadência</i> (comp. 534) e início da recapitulação (3º mov. comp. 534-537).....	51
Figura 33 – Introdução da seção A' realizada pelo corne-inglês (3º mov. comp. 542-550).....	51
Figura 34 – Recapitulação do primeiro tema e suas modificações (3º mov. comp. 550-582)..	52
Figura 35 – Recapitulação do segundo tema e suas modificações (3º mov. comp. 586-635)..	53
Figura 36 – Motivo 2 do primeiro tema do 1º movimento e suas modificações (3º mov. comp. 613-615).....	53
Figura 37 – Motivo 2 do primeiro tema do 1º movimento e suas modificações (3º mov. comp. 617-618).....	53
Figura 38 – Trecho referente à primeira parte da <i>coda</i> e suas variações (3º mov. comp. 619-645).....	55

Figura 39 – Trecho onde o solista toca sem acompanhamento (3º mov. comp. 648-650).....	55
Figura 40 – Segunda parte da <i>coda</i> seguida da preparação do <i>largamente</i> final (3º mov. comp. 652-680).....	56

Capítulo IV

Figura 1 – Trecho onde se verifica a presença de acentos (1º mov. comp. 71-75).....	57
Figura 2 – Início do segundo tema (2º mov. comp. 267-270).....	58
Figura 3 – Partes do fagote I, cuíca e violoncelo (1º mov. comp. 1-4).....	59
Figura 4 – Destaque ao ritmo em síncopas nos violinos I, II e violas (1º mov. comp. 23-25).....	59
Figura 5 – Reapresentação da melodia sincopada na flauta I e clarineta I em uníssono (1º mov. comp. 25-30).....	59
Figura 6 – Segundo tema (1º mov. comp. 106-120).....	60
Figura 7 – Início do primeiro tema (2º mov. comp. 250-257).....	60
Figura 8 – Primeira célula geradora que introduz o movimento (3º mov. comp. 325-329).....	61
Figura 9 – Presença da segunda célula geradora (3º mov. comp. 333-334).....	62
Figura 10 – Primeira frase melódica na parte do corne-inglês (3º mov. comp. 340-347).....	62
Figura 11 – Trecho dos trompetes onde se verificam as duas células geradoras (3º mov. comp. 350-356).....	63
Figura 12 – Frase apresentada pelos violinos I (3º mov. comp. 355-364).....	63
Figura 13 – Presença das células geradoras desde o início do primeiro tema (3º mov. comp. 364-374).....	63
Figura 14 – Início da <i>cadência</i> apresentando as duas células geradoras (3º mov. <i>cadência</i> comp. 01-14).....	64
Figura 15 – Trecho do Choro (3º mov. comp. 328-333).....	64
Figura 16 – Trecho do Concerto n.º 2 com a parte do piano (3º mov. comp. 11-15).....	65
Figura 17 – Ritmos presentes no terceiro movimento e muito comum nas <i>danças de coco</i>	66

Figura 18 – Primeira variação.....	68
Figura 19 – Segunda e terceira variações.....	68
Figura 20 – Paralelismo em terças característico das <i>modas de viola</i> : trompas I e III (3º mov. comp. 406-418).....	71
Figura 21 – Parte do trompete I (3º mov. comp. 424-432).....	72
Figura 22 – Reminiscências dos temas das <i>modas de viola</i> (3º mov. comp. 613-615; 617-618).....	73
Figura 23 – Acompanhamento do <i>chocalho</i> e <i>cuíca</i> durante toda apresentação do primeiro tema (1º mov. comp. 01-18).....	77
Figura 24 – Frase simplificada do primeiro tema (1º mov. comp. 30-36).....	77
Figura 25 – Frases simplificadas do primeiro tema alternando-se com uma passagem virtuosística (1º mov. comp. 43-54).....	78
Figura 26 – Acompanhamento percussivo com instrumentos convencionais e típicos (1º mov. comp. 106-151).....	79

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Esquema formal do primeiro movimento.....	29
Tabela 2 – Esquema formal do segundo movimento.....	39
Tabela 3 – Esquema formal do terceiro movimento.....	43

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I	
1. CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS E HISTÓRICAS.....	15
1.1 Histórico.....	15
1.2 Orquestração.....	18
1.3 Escrita polifônica.....	19
1.4 Aspectos formais.....	20
CAPÍTULO II	
2. A ESTÉTICA NACIONALISTA NA PRIMEIRA METADE DO SÉC. XX.....	22
2.1 Concepção da forma.....	23
2.2 Uso da síncopa.....	25
2.3 Escolha do material harmônico e melódico.....	25
2.4 Instrumentação típica.....	27
CAPÍTULO III	
3. FORMA E ELABORAÇÃO DOS TEMAS E MOTIVOS.....	29
3.1 Primeiro movimento.....	29
3.1.1 Seção A.....	30
3.1.2 Seção B.....	34
3.1.3 Seção A'.....	37
3.2 Segundo movimento.....	38
3.2.1 Seção A.....	39
3.2.2 Seção B.....	40
3.3 Terceiro movimento.....	42
3.3.1 Seção A.....	44
3.3.2 Seção B.....	46
3.3.3 <i>Cadência</i>	49

3.3.4 Seção A'	51
3.3.5 Coda.....	54

CAPÍTULO IV

4. ELEMENTOS DO NACIONALISMO MUSICAL NO CONCERTO N.º 1.....	57
4.1 Ritmos Nacionais.....	57
4.2 Presença de elementos característicos das <i>danças de coco</i> no 3º movimento.....	66
4.3 Presença de elementos característicos das <i>modas de viola</i> no 3º movimento.....	70
4.4 Escalas modais e temas com melodias descendentes.....	73
4.5 Instrumentos típicos.....	74

CONCLUSÃO.....	80
----------------	----

REFERÊNCIAS.....	83
------------------	----

ANEXOS.....	86
Coco de Roda – “Seu mestre cadê o par?”	87
Coco de Roda – “A polícia chegou”	88
“Camargo Guarnieri 3 Concertos para Violino e a Missão.....	91
“Guarnieri era um arquiteto musical do calibre de Beethoven”. Entrevista com Marion Verhaalen.....	93
“Entrevista com Vera Sílvia”.....	97
Galeria de Imagens.....	103
<i>Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra</i> – M. Camargo Guarnieri – Edição Marcílio Onofre	105
Parte do Violino.....	105
Redução para Piano.....	121

INTRODUÇÃO

O *Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra* de Camargo Guarnieri pode ser visto como o marco inicial da sua experiência como compositor de obras para grande orquestra. O prêmio recebido pelo mérito deste concerto, em 1942, foi o início de uma fase de glórias e conquistas nacionais e internacionais. Na década de 1940, Guarnieri foi premiado mais duas vezes em concursos internacionais de composição nos Estados Unidos e passou a ser considerado como um dos mais importantes compositores brasileiros (RODRIGUES, 2001).

O concerto foi concluído em 18 de janeiro de 1940, pouco tempo após Guarnieri ter interrompido seus estudos em Paris por causa da Segunda Guerra Mundial. Em 1942, Guarnieri enviou seu primeiro concerto para um concurso internacional de composição, realizado nos Estados Unidos pela *The Fleischer Music Collection of the Philadelphia Free Library*, onde o compositor recebeu o primeiro prêmio (RODRIGUES, 2001).

Esta pesquisa teve como objetivo realizar um minucioso estudo sobre os aspectos histórico-culturais, estético-formais e temático-motívicos presentes no *Concerto n.º 1 para violino e orquestra*. Com esta proposta, foi realizada uma investigação da escrita musical nacionalista de Guarnieri inserida nesta obra, e dos ideais preconizados por Mário de Andrade. A investigação dos elementos folclóricos presentes neste concerto teve sua justificativa pautada na estética nacionalista presente na música de Camargo Guarnieri.

Entende-se que a concepção interpretativa deste concerto deve fundamentar-se tanto no conhecimento profundo da técnica violinística, quanto no entendimento da origem dos elementos musicais nos quais o compositor pode ter se inspirado. Surgiu então a necessidade de se realizar um estudo criterioso para a compreensão dos elementos musicais explorados por Guarnieri nesta obra. Este trabalho foi pensado como uma possível fonte de referência que possibilite ao executante construir sua interpretação de modo a preservar a identidade do idioma musical do compositor.

No primeiro capítulo foi realizado um levantamento biográfico sobre a vida de Guarnieri referente aos períodos anterior e posterior ao da composição do primeiro concerto. Fizemos uma breve análise sobre alguns elementos estilísticos como a orquestração, a escrita contrapontística e a estrutura formal utilizada por Guarnieri neste concerto.

No segundo capítulo, tratamos da estética nacionalista da primeira metade do século XX, com base nos ideais de Mário de Andrade, haja vista que um dos aspectos mais importantes na música de Camargo Guarnieri é sua identificação com a estética nacionalista. Desta forma, verificamos que Guarnieri foi profundamente influenciado pelos ideais de Mário

de Andrade que, por quase dez anos, esteve presente na sua vida intelectual e musical. Portanto, a expressão do nacionalismo presente nas obras de Guarnieri foi, em parte, consequência da influência de Mário de Andrade. Em seu livro “*Ensaio sobre a Música Brasileira*”, Andrade traça as diretrizes composicionais que os compositores brasileiros deveriam observar para que suas obras pudessem ser consideradas como música nacionalista.

Um dos assuntos mais relevantes abordados neste segundo capítulo refere-se ao uso da síncopa na música folclórica brasileira. Embora não trate sobre outros elementos rítmicos, Mário de Andrade (2006, p. 24) observa que “estamos numa fase de predominância rítmica”. Para complementar este pensamento, constatamos que, na música brasileira, a força expressiva do ritmo adquire um nível de destaque que, algumas vezes, pode ser o elemento individualizante de uma composição.

Outro ponto de interesse revelado por Andrade (2006), refere-se à necessidade do compositor de ir buscar o conhecimento sobre as tendências e constâncias da música folclórica nacional. Neste aspecto, Guarnieri foi um dos compositores nacionalistas brasileiros que se interessaram em pesquisar a música popular de perto, fazendo coletas através de gravações e, posteriormente, transcrições de vários temas populares.

No terceiro capítulo foram realizadas algumas reflexões sobre elementos composicionais presentes nos três movimentos do concerto com relação à forma, elaboração motívica e temática, além das conseqüentes variações e transformações sofridas por este material temático durante todo o concerto. Além disso, foram feitas algumas considerações sobre o uso da tessitura nos registros grave, médio e agudo do instrumento violino como forma de contraste entre os temas.

No capítulo quatro, foi realizada uma investigação com a finalidade de identificar os elementos das manifestações folclóricas brasileiras encontradas no concerto. Foram observados o comportamento dos ritmos, padrões melódicos e instrumentos populares presentes nesta obra, assim como a utilização desses elementos na construção do discurso.

Inicialmente este estudo precisou superar alguns obstáculos, dentre estes a inexistência de parâmetros auditivos do concerto e a falta de uma partitura editada. Este trabalho teve como um dos objetivos realizados, fazer uma edição do concerto no formato para violino e piano. No andamento desta pesquisa, houve o lançamento de um DVD e CD-ROM em homenagem a Guarnieri, intitulado *Camargo Guarnieri 3 Concertos para Violino e a Missão*, que constam da primeira gravação em DVD dos três concertos para violino e orquestra de Guarnieri, acompanhada da inédita edição das partituras completas dos concertos em CD-

ROM.¹ Antes desta gravação não existia nenhuma outra fonte em áudio ou vídeo do primeiro concerto para violino. Este material contém vários arquivos sonoros do Acervo Histórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, documentos digitalizados da Missão de Pesquisas Folclóricas e um áudio com depoimento do próprio compositor.

Segundo Rodrigues (Centro Cultural São Paulo, 2009), das três obras para violino e orquestra a que é tocada com maior frequência é o *Choro* e depois o Concerto n.º 2. Já o Concerto n.º 1, antes da concretização desta gravação, não era tocado havia cerca de sessenta anos. Rodrigues afirma que com essa gravação é a terceira vez que o primeiro concerto para violino e orquestra é executado. Porém, Verhaalen (2005), ao escrever seu segundo livro sobre a vida e os trabalhos de Guarnieri, nos fornece um novo dado. A autora cita que houve uma apresentação do concerto nos Estados Unidos, feita sob a interpretação do violinista Milton Wohl, em 1944, com a Marine Band dos Estados Unidos (*tradução nossa*). No primeiro livro escrito por Verhaalen em 2002, não há nenhuma referência com relação a esta interpretação de 1944 do primeiro concerto. Constatamos então, que este novo dado foi obtido através de pesquisa posterior realizada pela autora e que o concerto foi tocado apenas quatro vezes. Logo, passou por cerca de seis décadas de esquecimento.

Com este estudo, espera-se contribuir para que os professores, alunos, violinistas, e músicos em geral conscientizem-se da importância em se adicionar obras de compositores brasileiros em seus repertórios, notadamente, concertos de alto nível técnico e musical, como é o caso do Concerto n.º 1. Esperamos também, com esta investigação, auxiliar às futuras pesquisas que valorizem o repertório nacional na área de práticas interpretativas, assim como nas demais áreas da música. Por outro lado, faz-se necessário que as instituições brasileiras de ensino deem uma maior ênfase ao repertório nacional, e assim, poderemos preservar com uma maior eficácia a nossa identidade musical e cultural.

¹ Em 22 de abril de 2009, no Centro Cultural São Paulo foi lançada a obra *Camargo Guarnieri 3 Concertos para Violino e a Missão*. A gravação dos concertos foi realizada com a participação do solista Luiz Filipe juntamente com a Orquestra Municipal de São Paulo sob a regência do maestro Lutero Rodrigues.

CAPÍTULO I

1. CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS E HISTÓRICAS

1.1. Histórico

O primeiro concerto foi dedicado à violinista Eunice de Conte, que fez sua estréia no Rio de Janeiro em setembro de 1942, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência do próprio compositor. A obra também teve estréia em São Paulo pela Orquestra do Departamento Municipal de Cultura em julho de 1943, com a mesma solista e regência de Guarnieri (RODRIGUES, 2001).

O manuscrito do *Concerto n.º 1 para violino e orquestra* informa que ele foi concluído a 18 de janeiro de 1940. Trata-se, pois, da primeira obra orquestral de maior porte composta por Camargo Guarnieri após voltar de sua viagem de estudos à Europa, interrompida pelo início da 2ª Guerra Mundial, ao final de 1939 (RODRIGUES, in SILVA, 2001, p. 480).

Segundo Rodrigues (2001), o *Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra* pode ser visto como o marco inicial da sua maturidade composicional e técnica.

Considerando as poucas obras orquestrais de Guarnieri, anteriores à viagem, como experiências preliminares do uso da orquestra, podemos afirmar que o *Concerto n.º 1 para violino e orquestra* marca o início de sua maturidade como compositor e orquestrador, comprovada pela seqüência de suas obras (RODRIGUES, in SILVA, 2001, p. 482).

Diferentemente do que afirma Rodrigues, Vasco Mariz entende que a *Abertura Concertante*, composta em 1942, foi a primeira obra sinfônica de Guarnieri considerada como o marco de sua trajetória sinfônica.

Como sublinhei anteriormente, a primeira obra orquestral significativa de Guarnieri só nasceu em 1942 e foi uma *Abertura Concertante*, estreada por Souza Lima no mesmo ano e depois interpretada pela Sinfônica de Boston. Escreveu a seguir duas *Sinfonias* sucessivas, em 1944 e 45, ambas premiadas [...] (MARIZ, 1983, p. 222).

Esta divergência pode ter ocorrido em razão de Mariz ter julgado como obra orquestral apenas aquelas escritas estritamente para orquestra. Isso excluiria obras com participação de instrumentos solistas, como no caso do primeiro concerto para violino de 1940.

Considerando-se que a maturidade de Guarnieri tenha se dado em torno dos trinta e oito anos, podemos verificar em uma carta de 1934, a sua independência em relação às opiniões de Andrade. O primeiro concerto só foi escrito cerca de seis anos após a data desta

carta e certamente Guarnieri já era um compositor bem experiente. Na citação a seguir, é notável como Guarnieri defende o seu ponto de vista acerca da sua segunda sonata para violino e piano, na qual Mário de Andrade discordava em vários aspectos das escolhas dos elementos composicionais feitas por Guarnieri:

Você achou que o tema era fraco, gostou *en passant*, e disse mesmo “não ser um tema, ser mais uma frase, e principalmente não ser um tema inicial dum alegre de sonata.” Quanto à beleza, a gente pode gostar ou não, achar que é *en passant* etc. Mas achar que não serve para início de uma sonata já é mais difícil. Eu acho que qualquer tema, frase ou motivo pode servir de início a qualquer forma musical, dependendo naturalmente da maneira que o artista o concebeu (GUARNIERI, apud TONI, in SILVA, 2001, p. 210).

Podemos conceber que a maturidade composicional de Guarnieri se deu por volta de 1945 quando o compositor atinge um elevado patamar de composições e a sua produção se torna intensa:

A partir de 1945, Guarnieri já é um compositor maduro. Esta data marca o início de intensa produção ininterrupta que se prolonga até hoje. É a fase de afirmação do gênio do artista, quando ele escreve a maior parte de sua obra pianística, os cinco últimos concertos para piano e orquestra e para outros instrumentos solistas e orquestra, cantatas, e o que é mais representativo de sua produção sinfônica, inclusive as cinco últimas sinfonias (TACUCHIAN in SILVA, 2001, p. 450).

O primeiro concerto pode ser pensado como um modelo da produção guarnieriana dos anos quarenta. Outras obras de Guarnieri relacionadas a este mesmo período (1940-1950) apresentam a mesma riqueza expressiva encontrada nos temas deste concerto. Os desenhos rítmicos são variados e muitas vezes apresentam padrões sincopados.

Esta obra, na qual o compositor nada economiza em termos de variedade dos acontecimentos musicais, efeitos orquestrais e elaboração temática, tem a exuberância da expressão contida, como se Guarnieri houvesse guardado toda sua energia e o acúmulo de novas informações recebidas na Europa para mostrá-las no Brasil em uma única obra. Mas a exuberância não se esgota nela e torna-se uma das principais características da produção guarnieriana dos anos 40 (RODRIGUES, in SILVA, 2001, p. 484).

Na década de quarenta, Guarnieri já apresenta em suas obras orquestrais, vários dos elementos composicionais que foram explorados e desenvolvidos em obras posteriores. Como exemplo, podemos citar o Concerto n.º 2 para violino e orquestra, que foi escrito cerca de treze anos após o primeiro concerto. Nessa obra verificamos em muitos momentos a presença de síncopas na construção de sua estrutura rítmica.

A força rítmica da seção A tem seu caráter derivado das figurações em semi-colcheias. Essa força é apresentada de maneira direta e em variantes muito simples. Apesar desta seção ser dominada pelas semi-colcheias, padrões de ritmos sincopados são encontrados alojados tanto no acompanhamento quanto na parte solista. (H. ALVARENGA, 1999, p. 35).

Apesar de Guarnieri ter começado a sua carreira internacional no início dos anos quarenta, sua situação em São Paulo em termos econômicos era bastante desfavorável. Em abril de 1942, Guarnieri recebeu o convite de Alfredo de Saint-Melo, diretor do Conservatório Dramático e Musical do Panamá, para ministrar aulas de composição, por dois anos, nessa instituição. O convite provocou interesse da imprensa paulista e serviu para chamar a atenção do meio musical sobre a situação econômica de Guarnieri. Ao mesmo tempo surgiu outro convite da União Pan-Americana que ofereceu o custeio das despesas de Guarnieri como hóspede do Departamento de Estado Norte-Americano pelo período de seis meses. Guarnieri decidiu ir para os Estados Unidos juntamente com outros compositores brasileiros. Estando lá, teve a oportunidade de apresentar várias de suas obras. (VERHAALEN, 2001).

A viagem só pôde se realizar graças a uma ajuda recebida da sociedade de Cultura Artística de São Paulo, pois as despesas com a passagem eram por conta do próprio Guarnieri. A diretora, Sra. Esther Mesquita, encomendou a Guarnieri uma obra orquestral e assim ele conseguiu levantar fundos para a viagem. Nessa ocasião, compôs a Abertura Concertante, que teve sua primeira apresentação na Sociedade, no dia 2 de junho de 1942. Esta obra foi tocada várias vezes durante sua *tournee* americana, propiciada pela sua permanência de seis meses nos Estados Unidos (VERHAALEN, 2001).

Os meses passados nos Estados Unidos foram proveitosos para o compositor. No dia 1º de dezembro, em cerimônia realizada na União Pan-Americana, em Washington D.C., Guarnieri recebeu pessoalmente o prêmio em dinheiro pelo 1º Concerto para violino e orquestra. Sergei Koussevitski e Howard Hanson, membros do júri desse concurso, tornaram-se amigos do jovem brasileiro. Por duas vezes a CBS organizou concertos de música latino-americana com obras de Guarnieri. No primeiro programa, em fevereiro de 1943, apresentou o 1º, 3º e 5º movimentos da *Suíte Infantil* (1929), sua primeira obra orquestral. No segundo concerto, realizado em maio, foram inclusas duas *Cantigas* e o *Encantamento* para violino e piano, além de algumas canções, com o compositor ao piano e Remo Bolognini no violino. No mês de março, a American League of Composers apresentou um programa dedicado a Guarnieri, com peças para canto e piano no Museu de Arte Moderna de Nova York. Nesse programa também constaram o *Trio para cordas*, a *1ª Sonata para violoncelo e piano*, a *3ª*

Sonatina, Toada Triste e a *Tocata* para piano solo, além da 2ª *Sonata para violino e piano* (VERHAALEN, 2001).

Ainda em março, a cidade de Boston foi centro de vários concertos organizados por Nicholas Slonimsky para apresentação de música de câmara, com obras de Guarnieri e Villa-Lobos. Guarnieri também foi convidado para reger a Orquestra Sinfônica de Boston em duas apresentações de sua *Abertura Concertante*. Essa ocasião foi motivo de emoção para Guarnieri em virtude da recepção calorosa alcançada por sua obra. Outro destaque dessa viagem foi sua visita à Eastman School of Music, da Universidade de Rochester, Nova York. Guarnieri admirou-se com o nível da orquestra de estudantes que dirigiu na execução de suas obras *Encantamento* e a *Dança Brasileira*. O público insistiu para que a última peça fosse repetida, e por esta razão, estabeleceu-se a tradição de tocá-la duas vezes (VERHAALEN, 2001).

1.2. Orquestração

Guarnieri utilizou-se de uma grande orquestra em seu primeiro concerto para violino. A orquestração inclui um flautim, duas flautas, dois oboés, corne-inglês, duas clarinetas e clarinete baixo, dois fagotes e contrafagote, quatro trompas, dois trompetes, três trombones, tuba e cordas. Além dos instrumentos comumente usados no naipe de percussão, um detalhe que chama a atenção por seu caráter inusitado na música de concerto está no emprego de instrumentos não convencionais, como o chocalho, a cuíca e o reco-reco.

Se observarmos as duas obras posteriores para violino e orquestra, escritas cerca de uma década após o Concerto n.º 1, notaremos que a orquestração foi reduzida. Tanto no *Choro* (1951), quanto no Concerto n.º 2 (1953), alguns instrumentos foram suprimidos em relação à grande massa orquestral do Concerto n.º 1. No *Choro*, por exemplo, foram descartados alguns instrumentos como o corne-inglês, o clarinete baixo, o contrafagote, duas trompas, um trombone, a tuba e vários instrumentos de percussão, sendo acrescentada uma harpa. No Concerto n.º 2, por sua vez, os cortes na orquestração foram feitos no flautim, em um trompete e em um trombone, além daqueles já reduzidos no *Choro*. Porém é importante ressaltar que elementos exóticos também fizeram parte da orquestração do Concerto n.º 2, tais como o chocalho e o som da rabeca sendo reproduzido pelo violino solo. Segundo H. Alvarenga, o segundo concerto para violino de Guarnieri apresenta em alguns trechos, sons característicos do timbre da rabeca. O som do violino associado ao da rabeca está no uso de cordas soltas como pedal para dar suporte à linha melódica.

A caracterização da rabeca pelo violino está comumente associada com o uso de um pedal de cordas soltas para dar suporte à linha melódica. Existem algumas passagens onde a rabeca está caracterizada neste concerto como as encontradas nos compassos 99-105 do terceiro movimento. Entretanto, nada é mais representativo do que a apresentação do segundo material temático na seção A do terceiro movimento. Neste episódio além do violino tocar em estilo semelhante ao da rabeca, o contorno melódico remete à ambiência das danças folclóricas (H. ALVARENGA, 1997, p. 65).

1.3. Escrita polifônica

Fazendo-se uma análise geral da obra sinfônica de Guarnieri, Rodrigues observa que o mesmo utilizava-se da harmonia mais como uma paleta com variados tons de cores, que distribuía com muita liberdade, e não como um sistema de forças que o subsidiasse a estabelecer relações hierárquicas entre as distintas partes do discurso musical. Nos movimentos lentos, encontramos trechos maiores de estabilidade tonal, mas seu procedimento mais comum era a mudança constante dos percursos da harmonia, naquilo que chamava de “tonalidade fugidia” (tonalidade não estabelecida). Guarnieri deixava para pontos estratégicos do discurso os poucos casos de resolução da tensão harmônica através de cadências mais ou menos convencionais (RODRIGUES, 2001).

H. Alvarenga verificou que o compositor em seu segundo concerto fez uso da escrita polifônica e utilizou uma paleta de cores nos registros graves mais do que o usual entrando em consonância com o pensamento de Rodrigues.

O tratamento polifônico empregado nos movimentos externos contribui para que raramente haja o emprego de uma sonoridade maciça ou de extrema força. Mesmo durante os *tutti*, o compositor mantém a densidade sob cuidadoso controle ao empregar a alternância de grupos instrumentais e a equilibrada escrita das partes. O compositor demonstra preferência pelos timbres característicos dos instrumentos apesar da manutenção de uma paleta de cores nos registros mais graves do que o usual. Este aspecto contribui para produção de cores instrumentais variadas e pouco comuns (H. ALVARENGA, 2000, p.185).

Na análise de Gonçalves (2004) sobre os *Poemas da Negra* para canto e piano, verifica-se que Guarnieri geralmente constrói as peças em estilo polifônico. Em grande parte desta obra, o compositor emprega linhas melódicas simples, porém, entrelaçadas, sem fazer uso de homofonia. A mesma estruturação foi utilizada na peça nº 1, *Não sei por que espírito antigo (Poemas da Negra)*, formada por três linhas melódicas bem definidas: a primeira inicia-se com os baixos no piano, a segunda na parte vocal e a terceira, na mão direita do acompanhamento. Como podemos observar, mesmo em obras estruturalmente mais simples que os concertos para violino e orquestra, Guarnieri faz uso do estilo polifônico, como é o caso desta peça de caráter camerístico para canto e piano.

No primeiro concerto Guarnieri faz uso da escrita polifônica permitindo que as partes instrumentais simultâneas sejam combinadas de maneira equilibrada. Esta escrita também colabora para que a orquestra não se mostre mais do que o necessário. Guarnieri emprega a alternância dos grupos instrumentais, assim como estabelece diálogos dentro da orquestra e entre seus naipes e o solista.

Embora a orquestra usada no Concerto n.º 1 seja maior do que aquela empregada nas duas outras obras para violino e orquestra, Guarnieri não emprega o som da massa orquestral como uma ocorrência regular no seu primeiro concerto. Nesta obra, observa-se o uso do contraponto *linear*², onde Guarnieri emprega a alternância dos grupos instrumentais e desta forma consegue manter a quantidade de som sob controle, fazendo com que a parte solista esteja sempre em evidência.

1.4. Aspectos formais

A respeito da forma, Camargo Guarnieri preferiu utilizar-se das formas clássicas em muitas de suas composições. Talvez Guarnieri não tenha concordado totalmente com a postura de Mário de Andrade acerca deste ponto. No seu primeiro concerto para violino e orquestra é perceptível a presença da forma ternária no primeiro movimento, da binária no segundo e da forma sonata no terceiro. Na citação a seguir, é interessante observar o quanto Andrade abolia o uso das formas tradicionais européias:

Quanto ao emprego de certas formas tradicionais não vejo prejuízo nisso embora não recomende. É uma inutilidade. Hoje essas formas são simples nomes como João, Aracé, não têm valor formalístico mais. Se a gente lê “Sinfonia” no cabeçalho de uma obra moderna sabe que se trata de trabalho mais desenvolvido e nada mais. O alegro-de-sonata anda bem desmoralizado (ANDRADE, 2006, p.49).

No entanto, Guarnieri, em grande parte de suas composições, fez uso de todas essas formas negativamente criticadas por Andrade. Em outro exemplo observamos como Guarnieri apreciava a utilização das formas clássicas em suas composições para instrumento solo e orquestra. Podemos verificar esta tendência do compositor nesta citação de H. Alvarenga na sua análise do segundo concerto para violino e orquestra.

² No século XX manifestaram-se novos processos de contraponto. Os compositores começaram a usar as formas tradicionais de modo mais livre e arrojado. Concentraram-se mais nas linhas individuais da textura e nas relações temáticas e rítmicas fazendo uso do *contraponto linear* (KENNEDY, 1994, p. 172 e 173).

[...] o compositor logrou produzir uma obra distinta por sua força de expressão e originalidade e, enquanto no Segundo Concerto detectam-se traços inovadores, as escolhas do compositor paulista desvelam procedimentos formais do neoclassicismo europeu articulados por elementos francamente nacionalistas (H. ALVARENGA, 2000, p. 184).

A adoção de formas clássicas por Guarnieri é uma ocorrência bastante comum em suas obras. O compositor consegue combinar elementos tipicamente nacionais com as formas tradicionais, criando, desta forma, uma escrita musical bem peculiar e até mesmo inconfundível, como é o caso do primeiro e segundo concertos. Segundo H. Alvarenga:

Ao contrário de Francisco Mignone, cujo pendor para amalgamar diversos estilos é incontestável, a maior parte das obras de Camargo Guarnieri, ainda que escritas em período posterior ao falecimento de Mário de Andrade, são identificadas por uma aderência estrita às idéias preconizadas pelo ideólogo do nacionalismo no Brasil. As obras para violino seguem esta tendência, e nestas também os elementos nacionais combinam-se com processos formais neoclássicos (H. ALVARENGA, 2000, p. 184).

Para Neves (2008), os compositores nacionalistas não empregaram as formas clássicas satisfatoriamente, e esse fato também foi verificado na música nacionalista latino-americana. Percebe-se que, neste ponto, Neves não concorda com a postura de Andrade em desejar desvincular a estrutura formal da música nacionalista dos fundamentos da música européia.

Enquanto compositores como Carlos Chávez, Domingos Santa Cruz, Ginastera e alguns outros sabem dar às suas obras estruturação formal de elaboração mais inteligente (dentro dos critérios da grande música européia), a maioria dos compositores latino-americanos, inclusive grande parte dos nacionalistas brasileiros, parece não dominar totalmente os segredos da estruturação formal da tradição ocidental, contentando-se em juntar temas aparentados ou contrastantes, de modo a lembrar velhas peças de salão (Juan Carlos Paz fala com humor da estética *salonière*), ou com intermináveis suítes rapsódicas (NEVES, 2008, p. 75).

Para Andrade (2006), as formas tradicionais não deveriam mais pertencer àquelas obras compostas no período modernista. Porém, Guarnieri ao escrever o primeiro concerto para violino, aos trinta e três anos, já era um compositor em fase de amadurecimento e que já não dependia tanto dos ensinamentos de Andrade.

CAPÍTULO II

2. A ESTÉTICA NACIONALISTA NA PRIMEIRA METADE DO SÉC. XX

Um dos aspectos que desperta atenção na música de Camargo Guarnieri é seu comprometimento com a estética nacionalista. Guarnieri está entre os maiores nomes da música brasileira, principalmente entre aqueles compositores influenciados pelo movimento modernista de 1922. Segundo Abreu, a brasilidade de Camargo Guarnieri revelou-se a princípio do ponto de vista paulista. Porém, aos poucos, a intensidade da sua música conseguiu abarcar todo o território nacional.

Para o artista criador, encontrar uma página em branco é situação extremamente favorecedora – quando ele tem o que dizer. Foi o que ocorreu com Villa-Lobos que chegou entre o final do período romântico e o início do modernismo encontrando um espaço aberto. Guarnieri veio logo depois. A folha já não estava em branco, nem totalmente escrita. Ele se defrontou com o problema maior: desembrulhar o novelo que era, no momento, um emaranhado de idéias, dar sentido de continuidade ao clamor pelas mudanças, que já pertencia ao passado. Tocou a ele definir os rumos da música brasileira, alcançar o estado de maturidade através de um estilo que lhe fosse próprio. Resumindo numa frase o papel dos dois, diríamos: Villa-Lobos foi o grito evocador da independência, Camargo Guarnieri é o discurso (ABREU, in SILVA, 2001, p. 39).

Guarnieri foi profundamente influenciado pelos ideais nacionalistas de Mário de Andrade. Em seu livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, escrito em 1928, Andrade traça as diretrizes que a música brasileira deve seguir para que possa ser considerada como música nacionalista.

No livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves, verificamos a concordância deste musicólogo com a eficácia dos ideais de Andrade no que diz respeito à formação e à orientação da nova geração de compositores nacionalistas.

Ao defender a nacionalização da expressão musical, Mário de Andrade não comete os mesmos erros de outros teóricos do nacionalismo na América Latina, que pretendiam levá-la a um total afastamento da Europa, esquecendo-se de que toda a técnica composicional (a estruturação melódica e harmônica, o tratamento orquestral e formal) era importada, condicionando e deformando o material temático de procedência folclórica. Mário de Andrade, mais realista, não sustentava esse corte impossível (NEVES, 2008, p. 67).

2.1. Concepção da forma

Percebe-se que Neves concorda em muitos aspectos com o pensamento nacionalista de Andrade, adotado no *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Porém, no tocante à forma, esses dois autores têm opiniões diferentes, como já exposto no Capítulo I.

Para Andrade (2006), a música nacionalista brasileira deve ser feita tanto com elementos do folclore local, quanto com aqueles importados de outras culturas, principalmente da Europa. Andrade entende que não é possível se produzir música nacional com a ausência de uma técnica composicional que em princípio foi importada.

Se a gente aceita como brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo *que é exótico até pra nós*. O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caráter nacional incontestável, mas, na maioria dos casos indefinível. Todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza (ANDRADE, 2006, p. 22).

Na ótica de Andrade (2006), o compositor nacionalista não deve se afastar de tudo que é estrangeiro. Sabe-se que a cultura brasileira foi originada por várias etnias e a nossa música folclórica e popular é rica, porém, a música erudita nacional não deve ser realizada com elementos retirados unicamente dessa cultura. Se caso isto acontecesse, teríamos uma música erudita desprovida de elementos necessários.

O critério de música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo naturalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular (ANDRADE, 2006, p. 16).

Mesmo aceitando a influência dos modelos europeus, Andrade (2006) não vê o uso de alguns gêneros tradicionais como a sonata, a sinfonia e o trio como estritamente necessário. Segundo ele, o compositor deve ir pesquisar a forma no populário. A peça curta com dois movimentos sem repetição é uma forma que, de acordo com Andrade, se encontra com frequência em nossa cultura popular. “Essa forma, em que estou longe de propor uma originalidade brasileira, é comum em nosso populário” (ANDRADE, 2006, p. 49). Outros elementos que o artista deve empregar podem ser encontrados no canto nacional que “possui uma diversidade rica de formas estróficas com ou sem refrão” (ANDRADE, 2006, p. 50).

Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de modelo bom. E ainda lembro os martelos, certos lundus, muito africanizados, as parlendas, os pregões, os cantos-de-trabalho sem forma estrófica, as rezas das macumbas. Todas essas formas se utilizando de motivos rítmico-melódicos estratificados e circulatorios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grécia) e nos aproximando dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos prá criação da melodia infinita caracteristicamente nacional (ANDRADE, 2006, p. 50).

Segundo Andrade (2006), a forma *variação* é muito comum na cultura musical popular. Podemos encontrá-la nos *maxixes*, *valsas cariocas* e nos *cocos*. Nas danças, como o *maxixe*, devido a uma grande expansão da forma coreográfica, este se confunde com o *samba*, a *embolada* e o *cateretê*. Isso, porém, não ocorre nas danças de tradição oral. Cada uma delas tem a sua coreografia e seu caráter, embora possamos reduzi-las a três ou quatro tipos coreográficos fundamentais. Todas essas danças servem de base para a criação da Suíte de música pura. Se a estrutura das danças segue a forma binária, os movimentos e os ritmos são abundantes, assim como o caráter. Andrade (2006) entende que o gênero suíte não é patrimônio de povo algum. É comum ela aparecer nos finais dos bailes, chás dançantes sendo formada pela união de várias danças de caráter e forma diferentes.

A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de “Suíte Brasileira”. Porque não “Fandango”, palavra perfeitamente nacionalizada? Porque não “Maracatú” pra outra de conjunto mais solene? Porque não “Congado” que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramática pra revestir a forma da música pura coreográfica da suíte? Ou então inventar individualistamente nomes que nem a “Suíte 1922” de Hindemith, ou a “Alt Wien” de Castelnuovo Tedesco (ANDRADE, 2006, p. 53).

Para Andrade a forma da suíte nacional poderia ser criada com base neste seu exemplo:

- 1 – *Ponteio* – prelúdio em qualquer métrica ou movimento;
- 2 – *Cateretê* – compasso binário rápido;
- 3 – *Coco* – compasso binário lento, polifonia coral, substitutivo da sarabanda;
- 4 – *Moda ou Modinha* – compasso ternário ou quaternário, substitutivo da Ária antiga;
- 5 – *Cururú* – para utilização de motivo ameríndio, pode-se empregar motivo afro-brasileiro, sem movimento predeterminado;
- 6 – *Dobrado, Samba ou Maxixe* – compasso binário rápido ou final imponente.

2.2. Uso da síncopa

Outro ponto interessante discutido por Andrade trata do emprego da síncopa no discurso musical nacionalista. “A música brasileira tem na síncopa uma constância dela, porém, não uma obrigatoriedade” (ANDRADE, 2006, p. 24). Os ritmos brasileiros são ricos e variados não sendo necessário que a síncopa esteja presente em todas as composições. Quando a síncopa for empregada deve ser usada com certo critério para que não caia no “*excessivo característico.*” O ritmo sincopado é um elemento característico encontrado regularmente na música folclórica brasileira, mas a sua ausência em determinada composição erudita não exclui o seu caráter nacionalista. Uma determinada obra pode ser considerada nacionalista apresentando outros elementos característicos perceptíveis que não o ritmo sincopado.

Embora Andrade (2006) se concentre particularmente no uso da síncopa e não fale especificadamente sobre outras formas rítmicas, ele observa que o nacionalismo é uma estética onde o ritmo desempenha um papel muito importante. Para complementar este pensamento, podemos verificar que na música brasileira a importância da força expressiva do ritmo adquire um nível de destaque de primeira ordem e algumas vezes o ritmo se estabelece como elemento individualizante.

[...] as características rítmicas da música brasileira, tão sutis que até hoje não encontraram a possibilidade de uma exata fixação gráfica, apesar dos esforços de alguns compositores – entre eles, Camargo Guarnieri – que procuraram aproximar, o mais possível, signo e intenção rítmica do texto (MAGNANI, 1989, p. 99).

2.3. Escolha do material harmônico e melódico

Andrade não é favorável ao uso da invenção melódica expressiva como objetivo único. De acordo com o seu entendimento: “Ou o compositor faz música nacional e falsifica ou abandona a força expressiva que possui, ou aceita esta e abandona a característica nacional” (ANDRADE, 2006, p. 31).

Se de fato o compositor se serve de uma melodia ou de um motivo folclórico a obra dele deixa de ser individualistamente (sic) expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo se o compositor deliberadamente amolda a invenção aos processos populares nacionais. Isso não tem dúvida. Porém a base de inspiração tem valor mínimo ou nenhum diante da obra completa. Basta ver certas harmonizações artísticas de cantos populares. Bela Bartok, Luciano Gallet, Guenberg, Percy Grainger perseveraram nos seus caracteres individuais, harmonizando coisas alheias (ANDRADE, 2006, p. 35).

Nesse ponto, Mário de Andrade é firme: é necessário o sacrifício da expressividade pura a que podem tender os compositores, pois ela manifesta justamente o individualismo condenado pelo teórico como contrário ao nacionalismo verdadeiramente interessado (NEVES, 2008, p. 69).

Segundo Andrade, o poder sugestivo da música é magnífico. A música popular “é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas ao ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima” (ANDRADE, 2006, p. 33). O compositor que realmente deseja escrever música nacionalista necessita conhecer as tendências e constâncias da música brasileira. Com estas ferramentas, o compositor está apto para compor uma música que realmente contenha características encontradas em nosso folclore. Andrade (2006) cita algumas tendências empregadas nas melodias da música folclórica como: o uso da sétima abaixada, das escalas modais, das melodias desprovidas de sensível, dos saltos melódicos de sétima, oitava e até de nona, das melodias graciosas sem paradas, das melodias constituídas por frases descendentes, da conclusão das frases feitas por outros graus da tríade tonal evitando a tônica, dentre outras.

De acordo com Andrade (2006), é na polifonia modificada e adaptada, que a música erudita brasileira não perderia sua característica nacional. Esta forma de harmonizar é a que melhor se adapta à música popular brasileira de harmonização precária que pode ser “transformada” em uma música mais elaborada. Seguindo esse caminho, a música erudita nacional não perde o seu caráter racial. Para Andrade, os processos polifônicos europeus, na maioria dos casos, descaracterizam a melodia brasileira, ou pelo menos a camuflam.

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. E de fato já está sendo como a gente vê das “Melodias Populares” harmonizadas por Luciano Gallet, das Serestas, Choros e Cirandas de Vila-Lobos. Numa Sonatina ainda inédita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarnieri, o Andante vem contrapontado com eficiência nacional e magnificamente (ANDRADE, 2006, p. 41).

O problema é bem sutil e merece muito pensamento, muito raciocínio dos nossos artistas. Nada impede, por exemplo, que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passe para as outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta as vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da *vox principalis*. É como o conceberam L. Gallet em “Foi numa Noite Clamorosa” das Melodias Brasileiras e Camargo Guarnieri no Andante da Sonatina. Ora são simples elementos melódicos de transição ou simples floreios episódicos de enriquecimento. Estes elementos são bem característicos (ANDRADE, 2006, p. 42).

É interessante verificar nos compositores nacionalistas a tendência cada vez maior à descoberta e à utilização dos valores contrapontísticos em lugar de procedimentos homofônicos. É notável a coincidência dessa escolha com a dos atonalistas, que não mais usavam a harmonia tradicional e preferiam sobrepor elementos lineares independentes, dando origem a uma nova visão do fato harmônico. No entanto, para muitos nacionalistas, as soluções polifônicas foram muito mais simples. Isso pode ser traduzido como exemplo, na pura retomada em outro tom e em outro registro de idéias já apresentadas. Em uma crítica jornalística de Mário de Andrade, este fez um comentário sobre o costume de os compositores nacionalistas brasileiros rerepresentarem uma idéia melódica no tom da dominante (NEVES, 2008).

2.4. Instrumentação típica

Andrade (2006) não é favorável aos processos técnicos que enfraqueçam as características do instrumento e assim excluam as possibilidades essenciais deste. Combate que se use o violino para que este soe como um violão, que o piano tente imitar um realejo de rua, uma caixinha de música ou uma orquestra. Na verdade, o pai do modernismo musical brasileiro não é contra a busca de novas formas timbrísticas, desde que a forma de realização seja criteriosa. Ele diz: “Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos de um instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de conceber” (ANDRADE, 2006, p. 47) (grifo nosso). Mas o que Andrade realmente advoga é a introdução de instrumentos “típicos nacionais” na orquestra na busca de novos efeitos.

O fato de muitos desses instrumentos típicos não serem originalmente brasileiros e serem considerados nacionais, se deve ao seu constante uso nas manifestações da música folclórica e popular. Por essa razão esses instrumentos são tidos como tradicionais. Dentre estes estão: a sanfona, a marimba, o agrupamento de baterias, os instrumentos de fabricação ameríndia e africana que existem em número bem expressivo. De acordo com o pensamento de Andrade (2006), alguns instrumentos de origem ameríndia e africana, “podem servir de condimento ocasional e porventura permanente”.

Com o intuito de esclarecer qual o uso de alguns instrumentos populares, foi realizada uma pesquisa com base no livro *Música Popular Brasileira* de O. Alvarenga. Nesta análise foi possível conhecer os materiais utilizados na fabricação e descrição desses instrumentos, assim como saber de que tipo de instrumento musical se tratava.

Chocalho – Nome genérico dos instrumentos de percussão, de várias formas e materiais, seu corpo oco é enchido com pedras, sementes etc., a fim de que agitado produza ruído. Quase todos os nomes dos nossos chocalhos são visivelmente de origem onomatopaica.

Cuíca, Puíta ou *Púita* – Tipo de tambor que tem internamente uma haste de madeira presa ao couro distendido. Esta haste, friccionada com um pano úmido ou com a mão molhada, faz com que a membrana vibre, produzindo um ronco. Também chamada *Omelê* no Rio de Janeiro, *Adufo* em Alagoas, *Tamboronça* no Maranhão, *Roncador*, *Fungador*, e *Socador* no Maranhão e no Pará. O nome do instrumento é de origem angola-conguense. Entretanto, o instrumento é universal.

Ganzá ou *Canzá* – Chocalho consistindo num pequeno tubo, fechado, de folha-de-flandres. Na Amazônia e no Nordeste dão-lhe também os nomes de *Xeque* e *Xeque-xeque*, e na Bahia o chamam *Amelê*. A designação *Ganzá* é aplicada também ao *Reco-reco*.

Maracá – Na sua forma original o *Maracá*, instrumento de proveniência ameríndia, é um chocalho feito de uma cabaça cheia de seixos ou sementes, e dotado de um cabo de madeira.

Reco-reco – Nome dado a instrumentos de percussão que produzem um som de rapa, causado pelo atrito de duas partes separadas. No seu feitio talvez mais conhecido, o *Reco-reco* consiste num gomo de bambu com talhos transversais, friccionados com um pauzinho, forma a que na Bahia dão o nome de *Ganzá*.

No instrumental percussivo do Concerto n.º 1 foram encontrados instrumentos provenientes da música popular e folclórica brasileira como o *chocalho*, a *cuíca* e o *reco-reco*. No entanto, dependendo da região em que são fabricados, podem aparecer com outras nomenclaturas. O *chocalho* é o nome genérico para todos os outros instrumentos que tenham a sua mesma função. Verificou-se que a nomenclatura *ganzá*, que é um tipo de *chocalho*, pode também ser aplicada ao *reco-reco*. No Brasil, a *cuíca* recebe outras nomenclaturas de acordo com a região do país, porém, esse instrumento é encontrado em vários lugares do mundo.

CAPÍTULO III

3. FORMA E ELABORAÇÃO DOS TEMAS E MOTIVOS

3.1. Primeiro movimento

Este movimento tem a duração aproximada de seis minutos estando distribuído em 235 compassos sem apresentar cadência. Neste concerto não há introdução orquestral que normalmente ocorre em obras deste gênero.³ Após um gesto acórdico inicial em *ff*, o primeiro tema é exposto pelo violino e está composto por duas frases, que compreendem os dezoito primeiros compassos.

Rodrigues entende que o tema de abertura do concerto é de origem indígena e encontra respaldo em comentários do próprio Guarneri que o considera “de caráter ameríndio”. Estudos posteriores a partir de dados etnomusicológicos poderão dar um maior suporte a esta afirmação. O acompanhamento do tema tem a marcação do chocalho todo o tempo e foi escrito em mi dórico. Estas duas características podem ser encontradas frequentemente na música indígena. Segundo Rodrigues, muitas das fontes com informações dessa natureza não estão editadas, assim como outras que têm seu conteúdo transmitido de forma oral ou por documentação não catalogada. Rodrigues explica que, durante sua pesquisa sobre a obra de Guarneri, obteve do compositor Osvaldo Lacerda, ex-aluno de Guarneri, esclarecimentos sobre algumas de suas dúvidas e lhe forneceu importantes informações herdadas de seu contato próximo com o compositor (RODRIGUES, 2001).

O movimento está estruturalmente escrito em forma ternária. A organização das principais seções está dividida da seguinte maneira:

Seções	A	B	A'
Áreas Temáticas	X	Y	X
Compassos	01 -105	106 – 169	170 – 235

Tabela 1. Esquema formal do primeiro movimento.

³ O fato de iniciar já com o solista também não é um procedimento novo, nem raro, um bom exemplo é o Concerto em lá menor para piano e orquestra de Robert Schumann

Na seção A o primeiro tema é introduzido na sua forma completa e seguido por um extenso desenvolvimento deste material temático. A seção B contém um novo material temático apresentado a partir do compasso 106 até o 120 e seguido por um novo desenvolvimento. A indicação 1º movimento (Tempo Primo), anotada no compasso 170, anuncia o retorno da primeira seção, com o tema numa versão mais abreviada.

3.1.1. Seção A

A seção A compreende os primeiros cento e cinco compassos. Nesta seção é apresentado o primeiro tema e seu desenvolvimento. O tema, de dezoito compassos, é dividido em duas frases como podemos observar. A primeira frase compreende os nove primeiros compassos. A segunda inicia-se no segundo tempo do compasso nove e é concluída no compasso dezoito. A nota mi, no compasso nove, faz a conexão entre as duas frases contidas no tema.

Heroico ($\text{♩} = 100$)

Figura 1. Tema inicial do primeiro movimento apresentado pelo solista (comp. 1-18).

Um pedal em mi na parte do acompanhamento já aparece desde o início do movimento e continua até o final do tema (Figura 2). Este evento colabora para reforçar o tema inicial escrito em mi dórico apresentado pelo violino solo. A nota mi é apresentada pelo contrabaixo em um longo pedal, que pode ser observado a seguir na voz mais grave da parte do piano.

The image displays a musical score for the first movement of a concerto, specifically the initial theme with piano accompaniment (measures 1-18). The score is organized into four systems, each featuring a Violino (Violin) part and a Piano (Piano) part. The first system (measures 1-5) shows the Violino part starting with a forte (ff) dynamic and the Piano part with a fortissimo (sff) dynamic. The second system (measures 6-10) continues the Violino part with a forte (f) dynamic and the Piano part with a fortissimo (sff) dynamic. The third system (measures 11-16) includes a first violin part (Vln.) and a piano part (Pno.) with a fortissimo (sff) dynamic. The fourth system (measures 17-18) shows the Violino part and a piano part (Pno.) with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and phrasing slurs.

Figura 2. Tema inicial com acompanhamento do piano (1º mov. comp. 1-18).

Guarnieri desenvolve o primeiro movimento do concerto trabalhando com duas células motivicas encontradas no tema inicial. Chamaremos estas células de motivo 1 e motivo 2.

Estas células são eventos importantes, pois, Guarnieri vai usá-las para desenvolver variações tendo como base estes dois motivos. Observamos que o primeiro motivo se repete duas vezes na segunda frase.

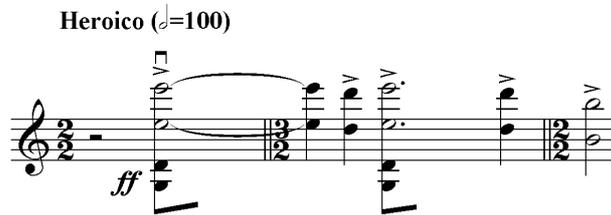


Figura 3. Motivo 1 que inicia o primeiro tema do concerto (1º mov. comp. 1-3).

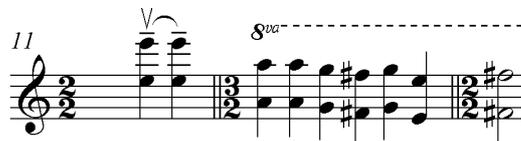


Figura 4. Motivo 2 verificado na segunda frase do tema inicial (1º mov. comp. 11-13).

No desenvolvimento da seção A (comp. 18-105) o tema é trabalhado pelo compositor variando sua apresentação. Os exemplos a seguir mostram como o compositor trata o material temático inicial, fazendo uma variação do segundo motivo e do uso da diminuição rítmica. A partir do final do compasso 60 até o compasso 62, Guarnieri utiliza-se das notas de origem do segundo motivo uma oitava abaixo com uma alteração do sol natural de origem para o sustenido. É perceptível que o compositor cria uma progressão ascendente, a partir do motivo 2 (comp. 64-68).

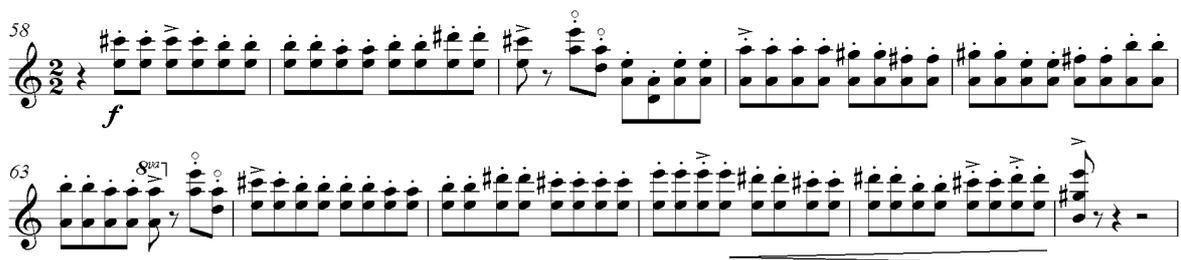


Figura 5. Variação criada a partir do motivo 2 do tema inicial (comp. 58- 68).

Figura 6. Variação criada a partir do motivo 2 do tema inicial (comp. 71-75).

Na variação acima, observa-se o mesmo procedimento da variação anterior. As notas acentuadas (>) (comp. 71-73) evidenciam o segundo motivo encontrado no primeiro tema escrito uma oitava abaixo da tessitura de origem.

Em outro trecho, entre os compassos 88 e 102, o compositor trabalha com o motivo 1 do tema inicial. Nesta passagem o motivo sofre uma pequena variação rítmica e melódica ampliando-se em direção a uma progressão ascendente de tons e semitons, criando uma extensa variação. Aqui a tessitura do violino vai ficando cada vez mais aguda em direção ao ponto culminante no compasso 95. Este mesmo evento se repete no compasso 100. Nos compassos 94 e 96, o motivo 1 é rerepresentado uma quarta justa acima da sua escrita original. O compositor utilizou-se desse recurso provavelmente para conseguir uma continuidade melódica ascendente cada vez mais aguda. A transposição por quartas é uma característica da escrita de Guarnieri assim como de outros nacionalistas a exemplo de Cláudio Santoro. Chama-se aqui atenção para o fato de que, embora todo este trecho esteja estruturado a partir de quartas justas, a sua conclusão dá-se com o trítono (sib-mi).

Figura 7. Extenso desenvolvimento do motivo 1 que inicia o primeiro tema (1º mov. comp. 88-102).

3.1.2. Seção B

Na seção **B** (comp. 106-169) é apresentado o segundo tema do primeiro movimento na tessitura grave do violino, explorando o timbre da corda sol. Esta seção contrasta em relação à seção A no que diz respeito à tessitura do instrumento, à escolha das coleções rítmicas e à dinâmica empregada, com *forte* no lugar do *fortíssimo* inicial. O segundo tema também é longo, mas não tanto quanto o primeiro, podendo também ser fracionado em duas frases de ritmo sincopado. As síncopas reforçam o caráter dançante deste segundo tema além de auxiliar no contraste entre as duas seções apresentadas. Diferentes ritmos, de caráter sincopado, aparecem em muitos outros momentos do concerto, e talvez também tenham a função de fazer com que a parte do solista ou do acompanhamento orquestral adquira um caráter dançante. Percebemos uma característica de dança em relação à estruturação rítmica deste segundo tema bem como a sua riqueza expressiva. Por outro lado observa-se também uma relação estreita entre os dois temas na qual o segundo tema pode ser visto como uma derivação do primeiro no que tange ao tratamento intervalar semelhante. E, por oposição, a

modificação métrica ou deslocamento do pulso interno: o que é tético no primeiro tema é oposto pelas síncopas do segundo, muito embora a conjuntura intervalar em ambos os temas seja similar. A seguir este tema pode ser visto em sua totalidade.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in 3/2 time. It is divided into three systems of measures. The first system starts at measure 106, marked '4ª corda' and 'f' (forte). The second system starts at measure 111. The third system starts at measure 116. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The violin part features a melodic line with various articulations and dynamics.

Figura 8. Segundo tema com acompanhamento do piano (1º mov. comp. 106-120).

Na segunda apresentação do segundo tema na seção **B** (comp.128-142), o compositor optou por modificar alguns aspectos do material temático no lugar de selecionar apenas um motivo para elaboração de novos elementos composicionais. A tessitura escolhida do violino está entre a média e a aguda em oposição à tessitura grave utilizada na construção original deste tema. A dinâmica agora exigida é o *fortíssimo*, com presença das cordas duplas soltas sol, ré e lá, o que permite ao intérprete conseguir uma grande sonoridade do instrumento. O ritmo desta variação está ligeiramente modificado, e há também a introdução de arpejos agudíssimos na parte do solista. Todas essas mudanças colaboram para transformar a

expressividade inicial deste tema. Embora não haja uma diferença de caráter em relação à primeira aparição do segundo tema, esta segunda apresentação pode ser considerada como um dos momentos mais intensos e dramáticos do primeiro movimento. Isto acontece devido à maior densidade sonora dada pela dinâmica (*ff*) e segundo, pela ampliação do espectro harmônico seja por cordas duplas, seja pelo pleno uso da tessitura do instrumento que sai do sol 2 da corda solta e chega ao mi 6 harmônico.

Viol. solo
(sonoro)

Figura 9. Variação do segundo tema (1º mov. comp. 128-142).

O que se segue imediatamente a essa nova apresentação do segundo tema é uma sequência de notas que se repetem ainda na dinâmica *fortíssimo* e com o acréscimo de *sf* em lugares estratégicos que modificam a métrica original do ritmo. Este trecho entre os compassos 143-151 complementa o caráter dramático do ritmo da segunda apresentação do segundo tema.

Figura 10. Sequência de notas repetidas com a presença de *sf* (1º mov. comp. 143-151).

3.1.3. Seção A'

A próxima seção, denominada A', tem início na marcação 1º movimento (Tempo I) correspondente aos compassos 170-235. Nota-se que esta última seção é menor, comparando-se com as duas anteriores. A partir do compasso 175 o violino reapresenta a segunda frase do primeiro tema, explorando o timbre mediano da corda lá em oposição à tessitura aguda quando apresentado no início do concerto. O uso do timbre da corda lá permite o alcance de uma sonoridade mais *dolce* neste trecho.

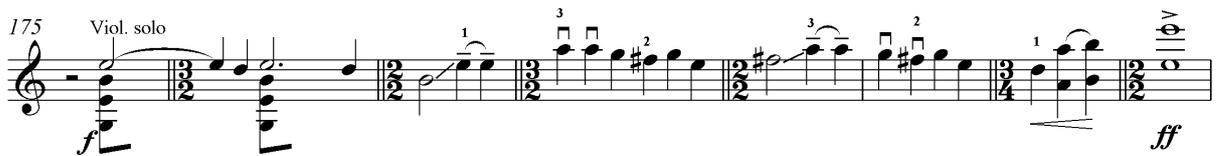


Figura 11. Recapitulação da segunda frase do primeiro tema (1º mov. comp. 175-182).

Ainda na seção A' ocorre o aparecimento do primeiro motivo ligeiramente modificado no seu ritmo e com a voz superior das terças escritas uma quarta aumentada abaixo da forma original. Percebe-se que ocorreu uma modulação pelo trítono sib-mi.

Figura 12. Variação rítmica e melódica criada a partir da junção do primeiro e segundo temas (1º mov. comp. 184-196).

Este motivo também foi modificado em sua tessitura, que passa para a região mediana do instrumento. Ao ser desenvolvido, adquire, no seu ritmo, um caráter sincopado que podemos considerar como sendo uma reminiscência do segundo tema. Por esta razão, fica mais claro considerar esta passagem como uma nova variação melódica e rítmica criada a partir da junção (mescla) do primeiro e segundo temas (comp. 184-196).

A primeira frase desta variação (comp. 184-190) é tocada pelo solista em *mf espressivo* e em cordas duplas com intervalos de terças. A segunda frase é tocada em *piano* (comp. 191-196). Esta é a primeira vez que aparece neste movimento a dinâmica em *piano* para o violino solo. Verifica-se que o ritmo foi um pouco modificado e houve o acréscimo da nota mi bemol.

Uma prova mais real sobre a presença do primeiro motivo nesta melodia escrita em terças pode ser confirmada pela existência desta mesma melodia apresentada pelo oboé I e clarineta I logo após o violino solo concluir o tema de abertura.



Figura 13. Melodia apresentada pelo oboé I e clarineta I em uníssono, após o violino solo concluir o primeiro tema (1º mov. comp. 18-23).

O primeiro movimento é finalizado com uma seqüência ascendente de trilos tocada pelo solista em *fortíssimo* com dinâmica marcada *rude*, *crescendo*, *cedendo* e *fff* (comp. 224-228). Esta seqüência constitui-se formalmente de uma ponte com função de transição para o movimento seguinte. De modo geral tanto o sentido horizontal quanto o vertical deste trecho segue um princípio de construção baseado em quartas, sejam elas justas como na maior parte do tempo, sejam aumentadas como acontece no compasso 226 (fá-si). Horizontalmente a tríade de mi menor surge no compasso que antecede a entrada do novo movimento dando a impressão cadencial de interseção entre os movimentos.

Figura 14. Final do primeiro mov. e sua transição para o segundo mov. (comp. 224-237).

3.2. Segundo movimento

O segundo movimento deste concerto é interligado ao primeiro, iniciando-se com o novo andamento, *Com grande calma*, cuja indicação metronômica está indicada a partir do compasso 236. Na verdade, este andamento (semínima = 80) corresponde metronomicamente

a um *Andante*. O principal padrão rítmico empregado utiliza-se da alternância entre síncopas e quiálteras na sua construção temática. É um movimento que possui aproximadamente seis minutos de duração, totalizando 85 compassos e que pode ser visto como monotemático, estando organizado da seguinte maneira:

Tema Único		
Seções	A	B
Subseções	X,Y	X',Y'
Compassos	236-276	277-321

Tabela 2. Esquema formal do segundo movimento.

3.2.1. Seção A

A seção **A**, corresponde aos compassos 236-276 cuja subseção X é apresentada pelo violino, após uma pequena introdução feita unicamente pelas cordas em *surdina* e um breve solo de trompa. O acompanhamento orquestral é realizado predominantemente pelas cordas com curtíssimas intervenções da flauta, oboé e trompa. Observa-se, neste momento, que a orquestra adquire um formato camerístico.

Trata-se de uma idéia estendida por duas frases que abrangem as tessituras média e grave do violino. A primeira frase começa no compasso 250 e se estende até o compasso 258. O movimento de cada fraseado pode ser representado graficamente pelo formato de arcos que podem ter um tamanho maior ou menor, de acordo com a colocação dos *crescendos* e *decrescendos*.

O compasso 259 funciona como um elemento de ligação entre as duas frases. Esta conexão também apresenta uma característica expressiva, que pode ser observada através da progressão melódica ascendente de notas e da dinâmica *crescendo* para dar início à segunda frase (comp. 260).

Figura 15. Exposição da subseção X (2º mov. comp. 250 – 265).

A subseção Y (comp. 267-276) contém duas frases de cinco compassos, cujo caráter mais introspectivo é obtido através do uso da 4ª corda que explora o timbre grave característico dessa região do violino. Constitui-se numa versão contrata de X, tanto na duração por compassos, quanto na extensão, além de possuir uma disposição de dinâmica inversa.

Figura 16. Exposição da subseção Y (2º mov. comp. 267-276).

3.2.2. Seção B

A seção **B** começa no compasso 277 onde a orquestra e principalmente as cordas preparam a entrada do violino solo. A orquestra reinterpreta a primeira frase da subseção Y, modificada em sua tessitura, que passa a ser aguda nos primeiros e segundos violinos. Após esta apresentação, a orquestra quase toda se cala, exceto as cordas que tocam em *pianíssimo* e a trompa em *p espressivo* anuncia novamente o início da subseção X.

A partir do compasso 287 a subseção X é recapitulada pelo violino solo com algumas modificações no ritmo e na tessitura do instrumento, que passa para média e aguda. A subseção X é apresentada da mesma forma que a original até o compasso 292. Nos compassos 293 e 294 podemos verificar algumas modificações rítmicas, assim também como na linha

melódica que vai sendo conduzida para a região aguda do violino. O compositor pede um contínuo *crescendo* até chegar ao *ff*, sendo o clímax desta frase percebido entre os compassos 299 e 300. Devido a essas mudanças denominamos esta subseção de X'. Após esta reapresentação a subseção Y é recapitulada imediatamente. A nota si⁴ (comp. 303) que finaliza X' conecta a reapresentação de Y. No compasso 304, o ritmo original foi preservado, mas a frase foi encurtada, a tessitura do violino passa para a região aguda e a melodia está escrita uma quinta acima da melodia original. No compasso 307, a tessitura está na região mediana do instrumento ao invés da grave, e o ritmo de origem foi modificado. Devido a todas essas modificações denominamos esta subseção de Y'.

Figura 17. Recapitulação da subseção X' (2º mov. comp. 287-303) e subseção Y' (2º mov. comp. 304-313).

A conclusão deste movimento é feita pelas cordas com uma pequena intervenção da trompa, como uma breve reminiscência da primeira frase do primeiro tema, sem a participação do violino solo.

A exemplo do que ocorre com o primeiro movimento, o segundo e terceiro movimentos também estão interligados, sendo esta conexão realizada pela seção das cordas. No compasso 312 do segundo movimento uma pequena melodia, de ritmo invariável, é

introduzida pelas cordas (II violinos, violas e violoncelos) funcionando como elemento de ligação até o compasso 322.

The image shows a musical score for strings, divided into two systems. The first system covers measures 308 to 312, and the second system covers measures 316 to 322. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The score features various dynamics such as *ppp*, *pp*, *dim.*, and *p*. The music is written in a 4/4 time signature and shows a transition from the second to the third movement.

Figura 18. Trecho de transição do 2º para o 3º movimento (2º mov. comp. 312-322).

3.3. Terceiro movimento

Após a ponte de ligação entre os dois movimentos inicia-se o terceiro movimento *Muito Alegre e ritmado*. Este movimento dura aproximadamente 09'30 minutos incluindo a *Cadência*. A orquestra faz uma exposição de quarenta e dois compassos, onde apresenta materiais rítmicos e melódicos que serão utilizados no primeiro tema, exposto posteriormente pelo violino solo. Percebe-se que nesta introdução há algumas intervenções da orquestra que se utiliza dos padrões melódicos dos dois motivos apresentados no primeiro movimento. Exemplos dessas ocorrências podem ser percebidos nas flautas e nos primeiros e segundos violinos. Nas flautas, encontramos uma variação rítmica do motivo 1 e nos naipes de I e II violinos, uma variação rítmica e melódica do motivo 2. Percebe-se que a nota lá presente no segundo motivo se encontra ausente nesse momento.

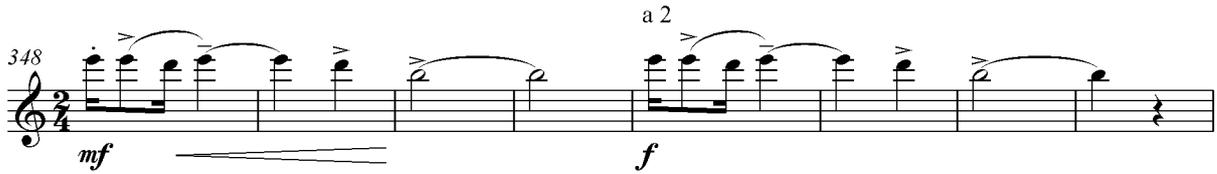


Figura 19. Trecho das flautas com características melódicas do motivo 1 presente no primeiro tema do 1º movimento (3º mov. comp. 348-355).

Figura 20. Trecho dos violinos I e II com características melódicas do motivo 2 presente no primeiro tema do 1º movimento (3º mov. comp. 355-364).

Embora o tipo de construção musical em forma sonata seja mais comum no primeiro andamento dos gêneros sonata, sinfonia ou concerto, muitos compositores já adotaram esta forma para o último movimento de suas obras. A estrutura da forma sonata é bem mais complexa em cada uma de suas seções, e por esta razão se diferencia da forma ternária. Analisando o terceiro movimento como forma sonata, teremos o seguinte esquema formal.

Seções	A (Exposição) 322-454	B (Desenvolvimento) 455-534	A' (Recapitulação) 534-Ao Fim
Áreas Temáticas	X, Y	Y', Y'', X', X'' e <i>Cadência</i>	X''', Y'''' <i>Coda</i>
Compassos	Tema X = 364-395 Tema Y = 424-446	X'Y' = 456 – 488; Y'' = 489 – 504; X' = 512 – 521; X'' = 525 – 532; <i>Cadência</i> = 01-34	X''' = 550-582 Y'''' = 586-635 <i>Coda</i> = 619-680

Tabela 3. Esquema formal do terceiro movimento.

3.3.1. Seção A

A seção **A** tem início no compasso 322, sendo a exposição do movimento feita pela orquestra, como foi descrito anteriormente. O violino solo apresenta o primeiro tema (comp. 364–395) constituído por duas frases em dinâmica *f sonoro*, que chamaremos de tema **X**. Ambas as frases são longas, ocupando cada uma o total de 16 compassos. Na construção da estrutura rítmica destas frases verificamos o seu caráter decidido.

Na construção da segunda frase podemos observar algumas características melódicas do primeiro movimento (comp. 380-395). Esta frase apresenta-se como uma reminiscência melódica do motivo 1 (comp. 380-386) e do motivo 2 (comp. 387-395) contidos no primeiro tema do primeiro movimento, mas, com o ritmo modificado. Percebe-se, deste modo, que o primeiro tema do terceiro movimento trata-se de uma derivação melódica dos dois motivos presentes no tema inicial do primeiro movimento.

Figura 21. Primeiro tema (X), (3º mov. comp. 364-395) com a presença dos motivos 1 e 2 do 1º movimento.

Na marcação *Mais devagar* (na grade da orquestra Guarnieri adotou o termo *Più Lento com semínima* = 92) compasso 406, a orquestra faz a apresentação de alguns elementos a serem executados posteriormente pelo violino solo. Guarnieri muitas vezes emprega pontos de imitação para criar uma melhor interação entre o solista e o acompanhamento. Este evento acontece inúmeras vezes durante todo o concerto.

O segundo tema, de caráter contrastante em relação ao primeiro, tem início no compasso 424 o qual chamaremos de tema Y. Este segundo tema, denominado pelo compositor de *Tristonho*, é lento em relação ao primeiro e dividido em duas frases em *p* com *crescendo* e *decrescendo* em alguns pontos sempre na dinâmica em *piano*.

A primeira frase (comp. 424-431) constitui-se de uma sucessão de oitavas repetidas e ligadas. A segunda frase apresenta o mesmo caráter melódico da primeira, porém com uma sucessão de cordas duplas, em terças repetidas, intercaladas com terças que não se repetem (comp. 432- 446). Aparece uma única vez um intervalo de quinta nas cordas duplas (comp. 436-437). Percebe-se que o segundo tema é uma derivação melódica do segundo motivo do primeiro tema do primeiro movimento, escrito uma oitava abaixo. Podemos visualizar esta constatação logo abaixo, comparando os motivos com o início do segundo tema do terceiro movimento.



Em virtude do andamento mais lento, da dinâmica exigida, da presença dos *crescendos* e *decrescendos* e da colocação das ligaduras, a configuração melódica deste tema assume um caráter bem diferenciado em relação ao primeiro tema, de caráter decidido. Enquanto o primeiro tema possui uma característica de dança e um andamento vivo, o segundo tema é tristonho, nos remetendo para uma atmosfera calma e contemplativa. A nota mi nos compassos 430 e 431 faz a ligação entre as duas frases.

Geralmente os temas apresentados por instrumentos solistas são tocados em sua íntegra sem nenhuma intervenção da orquestra. Porém, percebe-se que durante a execução deste tema há um pequeno diálogo entre a orquestra e o solista. O violino solo tem pausas nos compassos 440 e 441, onde a orquestra encarrega-se de complementar o desenho melódico tocado pelo solista anteriormente. Após este episódio o violino solo conclui a apresentação do segundo tema.

The image shows a musical score for a violin solo. It consists of three staves of music. The first staff, labeled '(Tristonho)' and starting at measure 424, begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties. The second staff, starting at measure 433, is marked *cresc.* and includes fingerings (1, 2) and accents. The third staff, labeled 'Orquestra' and starting at measure 439, shows a more rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Figura 26. Segundo tema (Y) derivado do motivo 2 do primeiro tema do 1º movimento (3º mov. comp. 424 – 446).

3.3.2. Seção B

O desenvolvimento do terceiro movimento, seção **B**, inicia-se na marcação 1º tempo (comp. 456) com semínima = 112. O compositor trabalha com a primeira célula rítmica do primeiro tema e o material melódico do segundo tema do terceiro movimento (derivado do segundo motivo do primeiro movimento, transformado ritmicamente). Chamaremos este trecho de variação X'Y', por tratar-se de uma derivação do primeiro e segundo temas. Guarnieri cria variações e desenvolve este material de uma forma mais dinâmica, no que se refere ao andamento um pouco mais rápido e no uso de semicolcheias, que dão uma força impulsionadora ao ritmo. O compositor utiliza-se do processo da diminuição rítmica, procedimento já encontrado no primeiro movimento.

A partir do compasso 472 há a introdução de cordas duplas, onde a corda mi solta do violino está sempre presente como pedal para dar suporte à melodia em semicolcheias. Este evento ocorre até o compasso 479. Percebe-se nas cordas duplas a presença de intervalos de segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Neste trecho, o acompanhamento orquestral é denso com a presença da massa orquestral tocando quase completa. No compasso 481, o violino solo conclui esta passagem com um *fortíssimo*.

The image shows a musical score for a violin part, measures 456 to 481. The score is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff (measures 456-462) starts with a forte (f) dynamic and features a melody with various intervals and fingerings (1, 2, 3, 4). The second staff (measures 463-468) continues the melody with more complex intervals and fingerings. The third staff (measures 469-474) shows the introduction of double strings, with the violin playing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff (measures 475-478) continues the double string accompaniment. The fifth staff (measures 479-481) concludes the passage with a fortissimo (ff) dynamic, featuring a final melodic flourish.

Figura 27. Variação X'Y' derivada do segundo tema e da 1ª célula rítmica do primeiro tema (3º mov. comp. 456- 481).

A segunda variação do desenvolvimento (comp. 489-504) também foi trabalhada com elementos do segundo tema do terceiro movimento. Chamaremos essa variação de Y'', que é semelhante à passagem demonstrada acima, porém, está escrita uma quarta abaixo da versão original e na tessitura grave do instrumento. Percebe-se que o acompanhamento orquestral foi bastante reduzido em relação à quantidade de instrumentos escolhidos. Por conseguinte, o volume da sonoridade fica mais tênue, deixando que o solista se sobressaia, uma vez que a dinâmica exigida para a parte solo é *forte*.

Figura 28. Variação Y'' derivada do segundo tema (3º mov. comp. 489-504).

A terceira variação temática ocorre entre os compassos 512-521. Como esta passagem é uma derivação do primeiro tema, chamaremos de variação X'. Neste trecho é perceptível a presença do motivo 2 na mesma tessitura de origem, porém com pequenas modificações em seu ritmo. Essas ocorrências podem ser verificadas nos compassos 517 e 519. A riqueza da criação de Guarnieri, no que se refere à elaboração rítmica e melódica neste terceiro movimento, pode se comparar à de um solo muito fértil. O compositor consegue associar os dois motivos do primeiro movimento aos dois temas do terceiro, criando sempre novas variações, que de uma forma ou de outra interagem com alguma parte da obra. Esta terceira variação é um bom exemplo para demonstrar este estilo de composição tão bem construído e explorado por Guarnieri. Acrescentando, diminuindo ou modificando determinados elementos, o compositor consegue criar um novo material composicional tendo sempre como base o material criado anteriormente.

Na variação a seguir, Guarnieri já começa a preparar o ambiente para a apresentação da cadência. Este trecho é uma variação rítmica do primeiro tema com a presença melódica do primeiro e segundo motivos modificados em seus ritmos. O segundo motivo está escrito uma oitava abaixo com as notas diferentes da sua ordem original (comp. 512-516). O primeiro motivo está escrito em sua forma diminuída (comp. 517 e 519). O violino conclui este trecho

tocando a nota ré numa tessitura agudíssima em *fortíssimo* e a orquestra segue tocando por mais três compassos fazendo a ligação para a quarta variação.

The image shows two staves of musical notation for Variation X'. The first staff starts at measure 512 in 2/4 time, marked with a forte *f* dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a bass line with chords. The second staff starts at measure 518, also in 2/4 time, and ends with a fortissimo *ff* dynamic. The time signature changes to 3/4 for the final measure of this staff.

Figura 29. Variação X' derivada do primeiro tema (3º mov. comp. 512 – 521).

Chamaremos a quarta variação temática de X'', (comp. 525-532) por tratar-se de uma variação do primeiro tema do terceiro movimento, mas, sem apresentar na sua construção o segundo motivo, como foi detectado na variação X'. Nesta variação, o ambiente vai ficando propício para um novo acontecimento. O violino solo já inicia a frase em *fortíssimo* e dá continuidade a esta dinâmica já pedida pelo compositor desde a variação anterior. A parte do solista continua sempre crescendo para *fortíssimo*. Guarneri deixa claro que algo diferente e majestoso está para ser apresentado. O solista, após toda esta preparação orquestral, dá início à cadência.

The image shows two staves of musical notation for Variation X''. The first staff starts at measure 525 in 2/4 time, marked with a fortissimo *ff* dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a bass line with chords. The second staff starts at measure 529, also in 2/4 time, and ends with a *rall.* marking. The time signature changes to 3/4 for the final measure of this staff.

Figura 30. Variação X'' derivada do primeiro tema (3º mov. comp. 525-532).

3.3.3. Cadência

Na prática dos séculos XVIII e XIX, a cadência era frequentemente escrita por um virtuose a quem o compositor dedicava o concerto. Entretanto, nos dias atuais, ainda é comum executar-se cadências já compostas por ilustres violinistas ou pelo próprio compositor. Neste

concerto o próprio Guarnieri escreveu a sua cadência. Embora não fosse violinista, a técnica exigida para sua execução é bastante complexa, que requer do intérprete um alto nível de domínio do instrumento.

O contorno melódico da cadência gira em torno da primeira frase do primeiro tema do terceiro movimento com o ritmo ligeiramente modificado. Podemos verificar estas ocorrências nos compassos (07-10; 13-16; 17-19; 20-22; 23-24; 25-26). A conclusão da cadência é realizada mediante uma sucessão ascendente de acordes cromáticos que se inicia com a nota mi bemol tocada na corda lá do violino, que se estende até o mi natural agudo da corda mi (comp. 28-34). A dinâmica pedida para esta passagem começa em *piano* e vai crescendo até chegar ao *fortíssimo* para o violino solo. No compasso 534 toda a orquestra toca *forte* e o solista conclui a cadência em *fortíssimo* dando início à recapitulação. A orquestra continua crescendo para o *fortíssimo* que só finaliza no compasso 537.

À Eunice de Conte

Cadência Violino Conc Nr.1 (ad libitum)

Camargo Guarnieri
São Paulo, 18/01/1940
Revisão: Lutero Rodrigues

Violin

ff \curvearrowright *p* \curvearrowright *cresc.*

mf \curvearrowright *accelerando.....rall.....*

15

20 *(energico)* \curvearrowright *ff*

Figura 31. *Cadência* (3º mov. comp. 01-34).

Figura 32. Conclusão da *cadência* (comp. 534) e início da *recapitulação* (3º mov. comp. 534-537).

3.3.4. Seção A'

A primeira área temática da *recapitulação* é introduzida pelo *corne-inglês* (comp. 542-550). Esta apresentação trata de uma variação rítmica do primeiro tema do terceiro movimento que ganha uma nova feição, porém, aparentada ao ritmo original.

Figura 33. Introdução da Seção A' realizada pelo *corne-inglês* (3º mov. comp. 542-550).

A seguir o violino solo rerepresenta o primeiro tema (comp. 550-582) numa forma mais simplificada e com pequenas modificações na parte rítmica (comp. 550-561). Percebemos também a presença do primeiro motivo na tessitura de origem, porém, modificado em seu ritmo (comp. 558-561). Ao finalizar esta parte da *reapresentação*, é estabelecido um diálogo entre o solista e a orquestra, que se estende até o compasso 585. Nos três primeiros compassos de pausa do solista (comp. 562-564) os instrumentos que dialogam são o flautim, o primeiro e

segundo oboés e o trompete. Depois o diálogo é estabelecido pelos primeiros e segundos violinos nos outros três compassos de pausa seguintes (comp. 574-576).

The image shows a musical score for the recapitulation of the first theme, measures 550-582. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (measures 550-557) is marked 'f sonoro' and features a melodic line with a '7' above it. The second staff (measures 558-567) is marked 'Solo' and 'Orquestra'. The third staff (measures 568-575) is marked 'Orquestra'. The fourth staff (measures 576-582) is marked 'Solo' and features a melodic line with a '6' below it.

Figura 34. Recapitulação do primeiro tema e suas modificações (3º mov. comp. 550-582).

Na recapitulação do segundo tema, *Tristonho* (comp. 586-635), o andamento volta a ficar mais lento. O compositor não trabalha a primeira frase do segundo tema em oitavas como no original. Guarnieri reinterpreta de imediato a primeira frase do tema (comp. 586-593) em terças paralelas, porém, percebe-se que foram mantidas as mesmas relações intervalares estabelecidas por Guarnieri quando esta frase foi apresentada em oitavas na primeira vez. É notável também que a voz superior das terças tenha sido escrita uma quarta abaixo da voz superior das oitavas, assim como a segunda frase foi um pouco encurtada (comp. 594-602).

3.3.5. Coda

A *coda* é introduzida na marcação *Presto* (comp. 619), onde o andamento se torna bem mais rápido, com vários *crescendos* para o *fortíssimo*, criando uma atmosfera de tensão e agitação. Neste ponto, o segundo motivo do primeiro tema do primeiro movimento ganha uma nova feição. As notas são as mesmas da Figura 36 (uma quarta justa abaixo da escrita original), porém, o ritmo é apresentado em diminuição. O compositor continua desenvolvendo essa variação, modificando a ordem das notas e também integrando novas notas. Na variação presente nos compassos 628-629 e 632-633, o compositor utiliza-se das mesmas notas e tessitura originais do segundo motivo, porém, com a sequência das notas diferente da escrita original. O compositor reafirma o segundo motivo duas vezes (comp. 636-637 e 638-639) com uma pequena mudança no ritmo e o acréscimo de um acorde de quatro sons a cada dois compassos que já vinha ocorrendo desde o compasso 635. Nos compassos 640-641 e 642-643 o segundo motivo aparece com as notas de origem uma oitava abaixo e com a ordem das notas modificadas. O acompanhamento orquestral durante todo esse tempo é bem sutil, favorecendo para que o solista se sobressaia e mostre sua destreza e habilidades técnicas. Nos compassos 644-645 o segundo motivo apresenta-se em sua forma diminuída na mesma tessitura de origem. Podemos observar como o compositor consegue trabalhar de diversas formas com este mesmo motivo, que aparece na maioria das vezes transformado, dificultando a sua identificação imediata.

619 (alegre) *ff*

624 *8va*

629

634

640 *ff* *ff* *8va*

Figura 38. Trecho referente à primeira parte da *coda* e suas variações (3º mov. comp. 619-645).

A partir do compasso 646 a interação entre o solista e a orquestra fica evidente. Os primeiros e segundos violinos, violas e trompete destacam-se fazendo o acompanhamento melódico desse trecho. Porém, durante esse breve acompanhamento mais intenso da orquestra há uma passagem surpresa de dois compassos (648-649) onde o solista toca exclusivamente sozinho. Podemos constatar a presença de acentos em notas pertencentes aos tempos fracos do compasso. Pode ser que Guarnieri tenha pensado em colocar os acentos desta forma, para quebrar o senso de igualdade rítmica dessa passagem. Subjacente à organização métrica do compasso binário, este trecho apresenta uma divisão interna a cada três semicolcheias. Trata-se do recurso da hemiólia, neste caso há uma nova idéia métrica regular independente do tempo forte ou fraco reorganizando as semicolcheias em grupos de três. Além disso, corroborando com a acentuação métrica, há o crescendo do trecho que culmina no mi final.

648 *f*

Figura 39. Trecho onde o solista toca sem acompanhamento (3º mov. comp. 648-650).

A partir do compasso 652, o acompanhamento orquestral se torna mais tênue e o solista volta a sobressair-se com o emprego de cordas duplas em intervalos de uníssono, segundas, terças, quartas, quintas, oitavas, nonas e décimas. A orquestra passa a se tornar mais densa no compasso 662, já preparando o ambiente para o grande final do concerto. Nos compassos 664-665, o segundo motivo é rerepresentado uma quarta abaixo, na tessitura mediana do violino e com a duplicação da corda mi. Nos dois compassos seguintes (666-667), o segundo motivo é tocado na tessitura aguda do violino, uma quarta abaixo do original e com a duplicação da corda lá. A preparação para o final é feita com *cedendo molto* e *crescendo* até chegar ao solene *Largamente*. O solista tem a marcação *ad libitum* e a dinâmica em *fortíssimo*. A partir deste lugar a orquestra passa a tocar em *fortíssimo* com a participação de quase todos os instrumentos. O solista continua a crescer e o grande final é alcançado quando chega aos três *fff* tanto para o solista quanto para a orquestra (comp. 679-680). O final apoteótico desse concerto (*Largamente*) lembra uma sinfonia de grande porte com o naipe dos metais tocando em *fortíssimo* e realizando um gesto cadencial de picardia com a progressão de acordes mi menor - mi maior.

The image shows a musical score in treble clef, 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 652 with a forte (*f*) dynamic and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff continues this pattern, with a crescendo hairpin. The third staff starts at measure 664 and shows a change in texture with more sustained notes. The fourth staff begins at measure 670 with the tempo marking 'Largamente (♩ = 76)'. It features a *ff* dynamic, triplet markings, and a final crescendo leading to *cresc. fff*.

Figura 40. Segunda parte da *coda* seguida da preparação do *largamente* final (comp. 652-680).

CAPÍTULO IV

4. ELEMENTOS DO NACIONALISMO MUSICAL NO CONCERTO N.º 1

4.1. Ritmos nacionais

Em seu primeiro concerto, é notável a força e riqueza expressiva dos ritmos empregados por Guarnieri, que podem ser considerados como o elemento vital desta obra. Este papel preponderante dado ao ritmo pode ser observado na própria complexidade rítmica do discurso. Suas frequentes alternâncias entre compassos binários e ternários, com a presença das síncopas e quiálteras e suas respectivas combinações resultam numa rítmica complexa.

No exemplo a seguir, é verificável a colocação de acentos dando ênfase às figuras que pertencem ao tempo fraco e ao forte de cada compasso. Pela maneira como está acentuada, esta melodia cria um pulso regular que perpassa a métrica composta dos compassos 2/2 e 3/2.

The image shows a musical score snippet for the first movement, measures 71-75. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 71 and ends at measure 73. The second system starts at measure 74 and ends at measure 75. The music is written in treble clef. The time signature is 2/2 for measures 71-73 and 3/2 for measures 74-75. The melody is characterized by a regular pulse created by accents (v) placed on notes, which are often syncopated. A dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning of the first system.

Figura 1. Trecho onde se verifica a presença de acentos (1º mov. comp. 71-75).

Em outros momentos, a elaboração da construção rítmica de seus temas contribui para uma originalidade expressiva tão importante quanto a da própria linha melódica. Percebe-se o caráter sincopado de algumas notas que contrastam com a métrica original do compasso e o emprego de ligaduras, no intuito de dar ao ritmo uma característica mais melódica e/ou de deslocar o tempo forte para o fraco. Neste próximo exemplo, observamos que, além da síncopa, o emprego de quiálteras colabora para que este tema adquira uma maior expressividade.



Figura 2. Início do segundo tema (2º mov. comp. 267-270).

Com relação ao emprego de ritmos sincopados no concerto n.º 1, verificamos a sua ocorrência nos três movimentos. No primeiro movimento, pequenas figuras sincopadas aparecem logo de início no acompanhamento orquestral, que podem ser vistas na parte do fagote, da cuíca e do violoncelo. Percebe-se a colocação de acentos no ritmo sincopado para enfatizar ainda mais o seu caráter.

Na parte do violoncelo, Guarnieri além de colocar acentos para ressaltar a figuração sincopada, usou *glissandos*, para que o som obtido se parecesse com o da *cuíca*. Desta forma, conseguiu destacar ainda mais o som característico deste instrumento de percussão.

Heróico ♩ = 100

a 2

Figura 3. Partes do fagote I, cuíca e violoncelo (1º mov. comp. 1-4).

Percebe-se que o compositor também colocou *glissandos* na parte do violino solo, no tema de abertura do concerto. Este recurso, provavelmente foi utilizado por Guarnieri para dar um realce mais expressivo à parte do solista. Utilizou ainda como apoio, o som característico da *cuíca* e a marcação do ritmo feita pelo *chocalho*, criando desta forma, uma ambiência de reminiscências folclóricas. Com a junção dos três instrumentos (violino solo, cuíca e chocalho), o compositor consegue criar uma atmosfera timbrística intermediária entre o puramente folclórico e o puramente orquestral, nos remetendo sutilmente às danças folclóricas. A predominância dos *glissandos* se encontra na primeira frase do tema de abertura (comp. 1-9), como pode ser visto no capítulo III, figura 1.

Após o violino solo concluir o primeiro tema, a presença da síncopa se faz de uma maneira mais expressiva, numa melodia contrapontada, executada por alguns instrumentos da orquestra. Essa melodia começa com os oboés e clarinetas, alternando-se com as cordas (violinos I e II e viola) de uma forma bem abreviada, que ressalta a figuração sincopada, e retorna para os sopros (flautas e clarinetas). Além de os violinos e violas destacarem o ritmo das síncopas, percebe-se que o início do primeiro motivo, transformado ritmicamente, se faz presente em sua forma melódica.

A primeira melodia de caráter sincopado que surge após o violino solo concluir o primeiro tema, traz reminiscências do primeiro motivo, como pode ser visto no capítulo III, figura 13. Após a execução dessa melodia, os I e II violinos, juntamente com as violas, ressaltam o ritmo sincopado, destacando-o com acentos. Nos primeiros violinos, notam-se as mesmas notas de origem do início do primeiro motivo, transformadas ritmicamente. Essas notas também se encontram na mesma tessitura e em oitavas como no original. Nota-se que este pequeno motivo tem um caráter mais rítmico do que melódico.

Figura 4. Destaque ao ritmo em síncopas nos violinos I, II e violas (1º mov. comp. 23-25).

Em seguida, a flauta I e a clarineta I rerepresentam a melodia sincopada exposta inicialmente pelo oboé I e clarineta I, com um desenvolvimento na parte final da melodia.

Figura 5. Reapresentação da melodia sincopada na flauta I e clarineta I em uníssono (1º mov. comp. 25-30).

Ainda no primeiro movimento, é verificada a existência do ritmo sincopado no segundo tema, que lhe proporciona um caráter dançante. Assim como é constatada a presença da síncopa em vários trechos do acompanhamento orquestral, ao longo de todo o movimento.

Figura 6. Segundo tema (1º mov. comp. 106-120).

No segundo movimento podemos observar, logo de início, a presença de melodias com ritmo sincopado na introdução feita pelos instrumentos da orquestra. Tanto no primeiro, quanto no segundo tema deste movimento, o ritmo sincopado se encontra em alternância com quiálteras. Devido ao andamento lento, tanto as síncopas quanto as quiálteras assumem um caráter cantado de movimentos ondulatórios em forma de arco, como já visto no capítulo III.

Figura 7. Início do primeiro tema (2º mov. comp. 250-257).

No terceiro movimento, pode-se observar o emprego de células geradoras, que logo se transformam em pequenas frases, e algumas vezes numa frase completa contida no tema. Podemos verificar a evolução desse desenvolvimento rítmico, acompanhando a sequência das figuras 8 a 14, apresentando trechos do início do terceiro movimento, início do primeiro tema e início da *cadência*. A primeira célula geradora a se destacar está distribuída entre as partes do clarinete baixo em si bemol, do fagote, corne-ínglês, clarineta, violoncelo e violas, e podem ser vistas na figura a seguir.

325

Corne Inglês

Clarinetes em Sib

Clarone em Sib

Fagotes

Violas

Violoncellos

p

a 2

mf

f

f

mf

f

mf

Figura 8. Primeira célula geradora que introduz o movimento (3º mov. comp. 325-329).

A segunda célula geradora, de caráter sincopado, é introduzida pelos trompetes, flautim, flautas, corne-ingles e cordas (violino I e II e violas), como se pode constatar na figura a seguir. Tanto a primeira célula geradora, demonstrada na figura acima, quanto esta (comp. 333-334), possuem importância fundamental para o desenvolvimento deste movimento, devido a sua constante presença. Estas duas células apresentam-se nas mais diversas combinações rítmicas, ocupando uma posição de destaque em grande parte do terceiro movimento. Por esta razão, podemos chamá-las de células geradoras, pois, a partir delas, Guarnieri desenvolve uma série de frases melódicas, temas e pequenas melodias ritmadas.

333

Flautim

Flautas

Corne Inglês

Trompetes em Dó

Violino I

Violino II

Violas

a 2

ff

ff

ff

Figura 9. Presença da segunda célula geradora (3º mov. comp. 333-334).

Percebemos a constância das duas células geradoras com outras figuras rítmicas, com a presença de ligaduras, dando origem à primeira frase melódica do terceiro movimento. Esta frase apresentada pelo corne-ínglês tem semelhança com as frases contidas no primeiro tema deste movimento.

340 solo

p alegre

mf

Figura 10. Primeira frase melódica na parte do corne-ínglês (3º mov. comp. 340-348).

Observamos, agora nos trompetes, o emprego das duas células geradoras em duas pequenas frases de caráter ritmado que contrastam com a frase melódica acima.



Figura 11. Trecho dos trompetes onde se verificam as duas células geradoras (3º mov. comp. 350-356).

Na próxima figura, percebemos na parte dos violinos I, uma frase de configuração melódica muito parecida com a segunda frase do primeiro tema do terceiro movimento, a ser apresentada pelo solista posteriormente. Como podemos visualizar, a presença das duas células geradoras se faz de maneira constante.



Figura 12. Frase apresentada pelos violinos I (3º mov. comp. 355-364).

Após a introdução da orquestra, o violino solo apresenta o primeiro tema com esses dois padrões rítmicos. Podemos observar que esses dois ritmos constituem-se das primeiras células geradoras do terceiro movimento. Essas duas células permeiam grande parte desse movimento. Elas estão presentes tanto na parte dos instrumentos que compõem a orquestra quanto na do solista, incluindo a *Cadência*.



Figura 13. Presença das células geradoras desde o início do primeiro tema (3º mov. comp. 364-374).

Podemos perceber no início da *Cadência*, a existência das duas células geradoras. Enquanto a primeira célula se encontra em pequenos trechos ao longo da *Cadência*, a segunda só se apresenta em sua abertura.

Violin

ff \rightarrow *p* \rightarrow *cresc.*

mf \rightarrow *accelerando*.....*rall.*.....

Figura 14. Início da *cadência* apresentando as duas células geradoras (3^o mov. *cadência comp.* 01-14).

No terceiro movimento do Choro para violino e orquestra composto em 1951, foram detectadas as duas células geradoras presentes no terceiro movimento do primeiro concerto. Entretanto, é importante ressaltar que no Choro essas células se encontram em uma proporção muito pequena comparada com a quantidade de vezes que aparecem no primeiro concerto. Outro aspecto que deve ser esclarecido, é que essas duas células presentes no Choro não desempenham uma função tão importante como a de células geradoras como foram identificadas no Concerto n.º 1. Os padrões rítmicos aos quais essas células estão associadas no Choro também são diferentes dos encontrados no primeiro concerto. O mesmo episódio acontece no terceiro movimento do Concerto n.º 2 (1953) para violino e orquestra, como pode ser visto nas figuras a seguir.

328

mf

66

331

Figura 15. Trecho do Choro (3^o mov. comp. 328-333).

Figura 16. Trecho do Concerto n.º 2 com a parte do piano (3º mov. comp. 11-15).

O mesmo padrão sincopado encontrado na segunda célula geradora do último movimento do concerto, também é detectado em outras obras de Guarnieri, além do Choro e do Concerto n.º 2. Em alguns trechos de três canções dos *Poemas da Negra* que compõem um total de doze canções, com poesias de Mário de Andrade, podemos perceber essa ocorrência. As canções em que se ouve esse mesmo padrão rítmico são: “*Não sei por que espírito antigo...*” composta em 1934, “*Não sei se estou vivo...*” de 1968, e “*Quando...*” de 1934. Duas dessas canções foram musicadas em período anterior à composição do concerto n.º 1. Constatamos, então, que esse ritmo sincopado foi bastante usado por Guarnieri durante toda sua vida de compositor. Certamente, deve estar presente em muitas de suas obras, mas não faz parte do objetivo desta pesquisa enumerá-las.

É verificável, no primeiro concerto, o emprego da síncopa como elemento caracterizador do nacionalismo. É possível observar-se as mais diversas combinações rítmicas obtidas com a junção de síncopas, quiálteras e outras figurações rítmicas, onde o compositor consegue criar uma paisagem rítmica exclusiva. H. Alvarenga, em seu estudo sobre o segundo concerto para violino, também detectou o emprego da síncopa como elemento caracterizador do nacionalismo idealizado por Andrade: “Uso de figurações rítmicas que remetem às danças brasileiras, ao complexo da síncope, reiterado tanto no nível da unidade de tempo, quanto na métrica e hipermétrica” (H. ALVARENGA, 2000, p. 226).

Ao analisar a música brasileira, faz-se necessário abordar o complexo da síncope e mais especificamente a figuração rítmica sincopada de segmentos de colcheias e semicolcheias. É neste contexto que Camargo Guarnieri utiliza estas figurações, como o elemento brejeiro ou mateiro das danças populares brasileiras tais como o baião ou o miudinho, transpostas para o ambiente da música de concerto (H. ALVARENGA, 2000, p. 226).

É notável, em seu primeiro concerto, que Guarnieri serve-se da síncopa com parcimônia, pois esta figuração rítmica não é reforçada pelo acompanhamento orquestral. Na

maioria das vezes, quando a parte do violino solo apresenta figurações sincopadas, a parte orquestral pode ou não apresentar, porém, de uma maneira bem sutil. Quando a orquestra apresenta figurações rítmicas sincopadas, a parte do solista também não intensifica a sua presença. É compreensível, que Guarnieri soube distribuir de maneira comedida o uso da síncopa neste primeiro concerto para violino, agindo desta forma com o idealismo nacionalista de Andrade (2006), evitando cair no “*excessivo característico*”. Explicando de maneira mais clara esta expressão adotada por Andrade, podemos dizer que Guarnieri não exagerou no emprego da síncopa. Esta figuração rítmica é uma forte característica da música popular e folclórica e não foi usada de modo excessivo neste concerto.

4.2. Presença de elementos característicos das *danças de coco* no 3º movimento

Como já foi exemplificado no tópico anterior, no acompanhamento orquestral, no primeiro tema e ao longo de vários trechos do terceiro movimento, encontramos dois ritmos muito presentes que foram chamados de células geradoras. Esses dois ritmos são muito característicos numa grande variedade de danças folclóricas brasileiras.

É provável que Guarnieri tenha se inspirado numa dança característica da região Norte e Nordeste do Brasil chamada *coco*, e utilizado alguns de seus elementos para criação de vários trechos do terceiro movimento. Dentre esses trechos, podemos citar a introdução da orquestra, o primeiro tema e seu desenvolvimento, além de outros. O primeiro indício de que Guarnieri se tenha inspirado nas *danças de cocos*, é detectado pela presença marcante desses dois ritmos que são muito comuns nas danças desta origem (Ver “*Coco*” em anexo).



Figura 17. Ritmos presentes no terceiro movimento e muito comum nas *danças de coco*.

É importante destacar que, além de estarem presentes nos *cocos*, esses dois ritmos são encontrados em outras danças como os *fandangos*, *batuques* e *danças dramáticas*. É constatada, da mesma maneira, a presença desses ritmos na música vocal como nos *coros*, *toadas*, *coros de cocos*, *martelos*, *desafios*, *chulas*, *lundus* e *modinhas*.⁴

⁴ A referência mais antiga da *dança do coco* no Brasil é da segunda metade do séc. XVIII. Embora seja encontrada no litoral do Norte e Nordeste, teve sua origem nas usinas de cana de açúcar. Seus elementos formadores seriam africanos e ameríndios, apesar de haver quem a considere inteiramente nacional (EMB, 1977).

Portanto, observa-se que Guarnieri faz uso de ritmos bem comuns da cultura folclórica e popular neste concerto. Em consonância com Andrade (2006), o que dá caráter ao *coco* e o determina, em geral, é o refrão. As estrofes ou são improvisadas no momento ou são tradicionais.

[...] consiste numa roda de dançadores e tocadores que giram e batem palmas. Pode ou não haver dançadores solistas. Aparece ainda a umbigada, que pode ser estilizada, e às vezes os dançadores agitam um *ganzá*. A música inicia-se com um tirador-de-coco, ou coqueiro, entoando versos, respondidos pelo coro. A forma dos cocos é em estrofe-refrão, obedecendo em geral aos compassos 2/4 ou 4/4 (EMB, 1977, p. 195).

Quando fracionamos a primeira frase do primeiro tema do terceiro movimento, em duas frases de oito compassos, verificamos a existência de uma melodia que se repete ligeiramente modificada em seu ritmo, e que podemos denominá-la de variação. Iremos encontrar esta mesma ocorrência na segunda e terceira frases do primeiro tema. Ao compararmos essas variações do primeiro tema com os refrões existentes nas danças do *coco*, podemos argumentar que elas têm a possibilidade de ser reminiscências de “refrões”. Dessa forma, constatamos a hipótese de Guarnieri ter se inspirado neste elemento do *coco* na concepção desta obra.

A maneira de Guarnieri conceber este primeiro tema foi a de optar por não fazer as imitações iguais, e sim, fazer a repetição ligeiramente modificada em seu ritmo e/ou melodia, como uma espécie de variação. O compositor adaptou uma forma de variar que é comparável a uma reminiscência de “refrão”, para que esse elemento do *coco* pudesse estar presente em um tema de concerto para violino. Analisando por este caminho, podemos verificar que o compositor conseguiu alcançar um equilíbrio perfeito deste tema, de origem folclórica, dentro de uma estrutura formal tradicional como a forma sonata.

Podemos dividir o primeiro tema do terceiro movimento em três variações. Para que a primeira frase contida no primeiro tema funcione como reminiscência de um primeiro “refrão”, devemos interpretar os oito primeiros compassos como melodia; e os oito seguintes como uma variação, onde se verifica que o ritmo foi ligeiramente modificado. A seguir, podemos observar a primeira melodia (3º mov. comp. 364-371) seguida de sua variação (3º mov. comp. 372-379).



Figura 18. Primeira variação.

Quando fracionamos a segunda frase de 16 compassos do primeiro tema em duas frases menores de oito compassos, podemos verificar as outras duas variações. Os quatro primeiros compassos funcionam como melodia e os quatro seguintes como variação. Logo abaixo, podemos verificar a segunda melodia (comp. 380-383), seguida da sua variação (comp. 384 ao primeiro tempo do comp. 387), e a terceira melodia (segundo tempo do comp. 387 ao primeiro tempo do comp. 391) seguida da sua variação (segundo tempo do comp. 391 ao comp. 395).



Figura 19. Segunda e terceira variações.

Os *cocos* também apresentam outras variantes, como o uso do instrumento de percussão *ganzá*. Esse tipo de *coco* é denominado *coco de ganzá*, onde a dança é marcada pela percussividade desse instrumento. A *dança do coco* é conhecida também por *pagode*, *samba*, *zambé* e *bambelô* (EMB, 1977). A presença do *ganzá* no concerto n.º 1 é o terceiro indício de que o compositor pode ter se inspirado em alguns elementos do *coco*, para compor vários trechos desse concerto. O *ganzá* tem outras variantes de nomenclatura como exemplo o *maracá* e o *chocalho*. Esta última é a nomenclatura com a qual Guarnieri se refere a esse instrumento no concerto. A existência do *chocalho* se encontra tanto no primeiro quanto no terceiro movimento. O tema de abertura é todo marcado pelo ritmo do *chocalho*. O uso desse

instrumento no concerto está mais detalhado no tópico mais adiante, denominado de Instrumentos Típicos.

É importante destacar que o uso do *chocalho* neste concerto é feito com parcimônia. Esse instrumento se faz presente apenas para dar um colorido instrumental diferenciado em certas passagens e, possivelmente, remeter de forma sutil o ouvinte a atmosferas musicais folclóricas.

Como foi comentado neste capítulo, Guarnieri retirou alguns elementos dos *cocos* para compor muitas passagens desse concerto. Apresentamos, em anexo, exemplos de dois *cocos* transcritos por Guarnieri. Os instrumentos que acompanham a música são o *pandeiro*, o *triângulo* e o *ganzá*. Podemos perceber que a linha melódica e rítmica deste gênero composicional é muito simples, não havendo quase diferença do seu início ao fim. Um detalhe que chama a atenção no primeiro *coco* (“*Seu mestre cadê o par?*”) é a presença de uma grande quantidade de refrões, que o torna bastante repetitivo. O segundo *coco* (“*A polícia chegou*”) não apresenta refrões, porém, as repetições estão escritas na própria partitura. Verifica-se que os dois ritmos mostrados no início deste tópico (figura 17), estão sempre presentes nestes dois *cocos*, assim como no terceiro movimento do primeiro concerto. É importante ressaltar que esses *cocos* foram coletados pela Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938 e transcritos por Guarnieri posteriormente. No entanto, podemos observar a existência de vários exemplos de *cocos* no *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito em 1928 por Mário de Andrade. Nesse mesmo ano Guarnieri tornou-se discípulo de Mário de Andrade e teve a oportunidade de estudar profundamente seus ideais estéticos. Durante cerca de dez anos, Guarnieri esteve em contato direto com Mário de Andrade.

Já em 1937, Guarnieri viajou para a Bahia para participar da 1ª Conferência Afro-Brasileira, como representante oficial do Departamento de Cultura de São Paulo. Permaneceu na Bahia durante os quinze dias seguintes à conferência, com o propósito de coletar exemplos de temas africanos e indígenas. Uma grande quantidade dessas amostras está preservada no Centro Cultural Vergueiro em São Paulo. Guarnieri também teve oportunidade de assistir a algumas cerimônias de candomblé com as quais ficou bastante entusiasmado (VERHAALEN, 2001). Essa viagem para Bahia também propiciou o contato direto de Guarnieri com músicos da cultura popular e folclórica do Nordeste, já que o mesmo fez coletas de temas de origem africana e indígena. Possivelmente, Guarnieri pode ter assistido a algumas manifestações folclóricas de caráter nordestino de perto, dentre elas, a própria dança do *coco*.

Em 1937, Mário de Andrade era diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Andrade ficou tão satisfeito com o resultado obtido com as coletas de temas populares na Bahia, que se encorajou para programar no ano seguinte uma expedição que foi denominada Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF). O objetivo desta missão era o de coletar músicas e cantorias das tradições populares numa viagem pelo Norte e Nordeste do Brasil. Cerca de 1.200 músicas foram gravadas em discos de acetato, que atualmente formam o acervo da MPF, sendo o maior registro sonoro dos mais diversos gêneros da música brasileira. Guarnieri não pôde fazer parte desta segunda expedição, devido à bolsa de estudos que ganhou para estudar em Paris com Charles Koechlin. Em seu lugar foi designado Martin Braunwieser para ser o músico na equipe da MPF. No período de quatro meses foram gravadas 1.230 melodias populares em festas, rituais religiosos, cantos de trabalho e outros nos Estados visitados pela equipe da MPF. Após este trabalho, Mário de Andrade se desvincula do Departamento de Cultura. Outro projeto similar como o da MPF não foi mais realizado. Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Pública de São Paulo, organizou criteriosamente uma parte do acervo. Atualmente, essa Discoteca tem o nome de Oneyda Alvarenga e se encontra no Centro Cultural São Paulo. Oneyda fez um projeto para o acervo musical da MPF que tinha o objetivo de transpor as gravações dos discos de acetato para os discos de 78 rpm. Essa transposição foi realizada em 1941, porém o projeto tinha o objetivo de produzir as partituras para servir de material básico para o estudo da música brasileira. Posteriormente, Guarnieri foi encarregado, a pedido de O. Alvarenga, de fazer a transcrição de 220 melodias coletadas pela MPF. Esse material serviria de estudo e pesquisa para as futuras gerações de compositores. Porém, mais adiante foram encontradas, no estúdio de Guarnieri, outras transcrições que não foram entregues a O. Alvarenga, e não se sabe ao certo o motivo. Diante desta descoberta, o número de melodias folclóricas transcritas por Guarnieri soma um total de 285 melodias (Centro Cultural São Paulo, 2009).

4.3. Presença de elementos característicos das *modas de viola* no 3º movimento

No Brasil, a *moda de viola* corresponde a um tipo de canção rural que se faz presente nos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Rio de Janeiro. As *modas* são cantadas a duas vozes, em intervalos de terças e acompanhadas por viola (EMB, 1977). No terceiro movimento deste concerto iremos encontrar diversos trechos com características dessa *moda*, uma vez que o segundo tema desse movimento é totalmente aparentado a essa espécie de canção rural.

Segundo O. Alvarenga (1982), as *modas* em geral apresentam melodias simples e tristonhas. As suas belezas sem brilho são contemplativas, e só é possível senti-las quando tocadas lentamente. A grande maioria das *modas* retrata fielmente os romances, descrevem fatos que despertam a imaginação do povo, descrevem ironicamente os costumes ou são histórias divertidas sobre animais.

Antes que o solista apresente o segundo tema do terceiro movimento, com características rítmicas e melódicas das *modas de viola*, a orquestra já prepara todo o ambiente com antecedência. O andamento se torna mais lento e as trompas se encarregam de fazer a apresentação da primeira frase do segundo tema, com elementos das *modas de viola*. Essa exibição se realiza com a primeira trompa executando a parte superior das terças e a terceira trompa tocando a parte inferior. Com a junção destas duas vozes percebemos o aparecimento das terças paralelas que proporcionam o destaque da melodia, semelhante às das *modas de viola*.

Figura 20. Paralelismo em terças característico das *modas de viola*: trompas I e III (3º mov. comp. 406-418).

A primeira frase da parte solo do segundo tema do terceiro movimento foi construída em oitavas, porém, seu caráter melódico tristonho já traz a lembrança das *modas de viola*. A segunda frase já é toda construída em terças paralelas, nos remetendo, de imediato, para a atmosfera desse tipo de música. Talvez a preferência do compositor pela construção da primeira frase em oitavas tenha o propósito de imitar a entonação em falsete muito comum nas *modas de cateretê*, que são parentes muito próximos das *modas de viola*. O falsete é uma característica musical das *modas de cateretê* e consiste em “erguer a voz ao máximo em notas agudas”, segundo Cornélio Pires, ou “subir o canto para uma oitava acima”, como define

Valdomiro Silveira (O. ALVARENGA, 1982, p. 316). De acordo com O. Alvarenga (1982), esse tipo de execução pode manter-se também para as *modas de viola*, já que a estrutura musical e o tipo poético das *modas de cateretê* são parentes muito próximos ou até mesmo iguais às aquelas encontradas nas *modas de viola*.

A primeira frase do segundo tema lembra as *modas de cateretê* (comp.424-431) e a construção da segunda frase (comp.432-446) em terças paralelas recorda as *modas de viola*, como pode ser visualizado na figura 26, capítulo III.

Embora Guarnieri tenha escrito a primeira frase deste tema em oitavas, verificamos a complementação da primeira voz da parte solista na parte orquestral do trompete, que toca a segunda voz das terças. Assim, também observamos de uma maneira mais sutil, a presença das terças paralelas na primeira frase do segundo tema. Porém, percebe-se que o compositor preferiu ressaltar a 1ª voz das terças, já que as colocou em oitavas na parte do solista.



Figura 21. Parte do trompete I (3º mov. comp. 424-432).

Na recapitulação do segundo tema, não há a introdução orquestral apresentando melodias em terças paralelas pelos instrumentos da orquestra, como foi verificado na apresentação deste tema. O violino solo é quem introduz a recapitulação do tema com suas características das *modas de viola*, como se pode ver na figura 35, capítulo III.

Após a recapitulação do segundo tema pelo solista, a orquestra ainda mantém o clima tristonho das *modas de viola*, com a finalidade de preparar a entrada do *Largamente*. As terças paralelas podem ser percebidas pela junção das linhas melódicas das trompas I e III, como ficou demonstrado na figura 20.

Na marcação *Largamente*, começa a preparação para o presto final. O violino solo enfatiza as duas pequenas melodias em oitavas. Estas duas melodias ainda trazem a lembrança das *modas de viola*, com o canto em falsete, de uma forma mais destacada devido ao andamento ainda mais lento. Percebe-se, também, que o segundo motivo se faz presente escrito uma quarta abaixo do original.

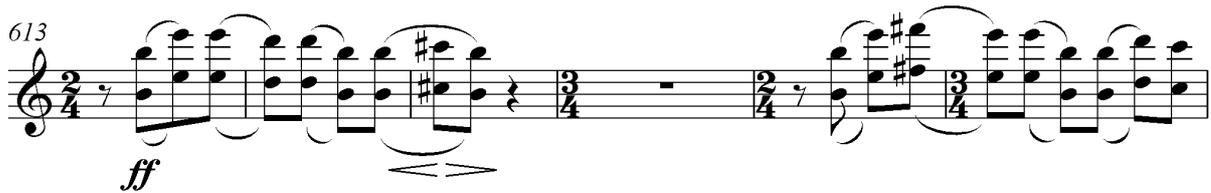


Figura 22. Reminiscências dos temas das *modas de viola* (3º mov. comp. 613-615; 617-618).

No terceiro movimento são verificáveis momentos de vivacidade, agitação e tensão presentes nas *danças do coco*, contrastando com momentos de calma e reflexão, como o caráter das *modas de viola*.

É possível que as melodias contidas no segundo tema do terceiro movimento sejam inspiradas nas “*modas de viola paulista*”. É correto afirmar que Guarnieri tenha se utilizado de elementos deste gênero musical para compor o segundo tema do terceiro movimento, assim como as passagens orquestrais que preparam outras apresentações deste tema.

A fonte mais segura, segundo a qual se pode confirmar a intenção do compositor em usar características folclóricas das *modas de viola* no seu primeiro concerto, é feita por declaração do próprio Guarnieri ao maestro Lutero Rodrigues:

Uma pequena transição leva ao ‘Più lento’, onde ouvimos o segundo tema. Exposta pelas trompas, a linha melódica em terças paralelas lembra as “*modas de viola paulista*”, como observou o compositor. Seu início é claramente derivado do motivo *m2* do tema do primeiro movimento... Temas desta natureza são encontrados em inúmeras obras de Guarnieri, antes e depois dessa obra. O exemplo mais célebre é a *Toada à moda paulista* (1935), que se tornou um paradigma do “estilo caipira” do compositor (RODRIGUES, in, SILVA, 2001, p. 484).

4.4. Escalas modais e temas com melodias descendentes

É verificado no concerto n.º 1, que Guarnieri faz uso de escalas modais, do cromatismo e da “tonalidade fugidia” ou “não tonal”, ao invés de dizer atonal, denominação a qual o compositor negou existir em sua música por quase toda sua vida. Após vários anos passados dessa afirmação, observa-se em algumas de suas obras mais maduras a presença do atonalismo. Como exemplo, podemos citar o seu concerto n.º 5 para piano e orquestra.

Guarnieri utiliza-se das escalas modais na construção dos temas do primeiro e segundo movimentos. O uso de temas modais é uma das fortes características da estética nacionalista. A parte orquestral muitas vezes faz imitações de frases ou pequenas frases contidas nos temas, porém, verifica-se na sua estrutura interna o uso de cromatismos e dissonâncias.

No primeiro movimento, o solista expõe de imediato o primeiro tema (comp. 1-18) em Mi dórico. O segundo tema (comp. 106-120) é exposto em Ré dórico.

Mi Dórico (primeiro tema):

Mi – Fá# - Sol – Lá – Si – Dó# - Ré – Mi

Ré Dórico (segundo tema):

Ré – Mi – Fá – Sol – Lá – Si – Dó – Ré

No segundo movimento percebemos o Sol Mixolídio na construção melódica da primeira frase do seu tema (comp. 250-265). A estrutura melódica da segunda frase do tema (comp. 267-276) foi composta em Dó Eólio.

Sol Mixolídio (primeira frase):

Sol – Lá – Si – Dó – Ré – Mi – Fá – Sol

Lá Eólio:

Lá – Si – Dó – Ré – Mi – Fá – Sol – Lá

Dó Eólio (segunda frase):

Dó – Ré – Mi^b – Fá – Sol – Lá^b – Si^b – Dó

O tema do segundo movimento ainda possui mais um elemento característico da estética nacionalista: o fato de suas melodias serem constituídas por frases descendentes (Andrade, 2006). Este tipo de construção melódica descendente é muito comum nas canções folclóricas e populares brasileiras. Na primeira frase do tema, percebemos que a nota sol inicial (comp. 250), encontra-se na região aguda do violino. A frase vai declinando até chegar ao sol da região mediana do violino (comp. 258). A segunda frase também tem início com o sol (comp. 260), na tessitura aguda do violino, e possui um contorno descendente até o sol grave do instrumento (comp. 265), como podemos verificar na figura 15, capítulo III.

No terceiro movimento tanto o primeiro tema (comp. 364-395) quanto o segundo tema (comp. 424- 440) parecem estar escritos na “tonalidade de Mi Maior”, porém Guarnieri não fez a escolha de uma tonalidade determinada para este movimento.

4.5. Instrumentos típicos da cultura folclórica brasileira

Neves alerta para o fato de que poucos foram os compositores nacionalistas que pensaram em utilizar uma instrumentação típica em suas obras. Ele revela que a escolha dos

recursos instrumentais tem tanta importância quanto a escolha da temática melódica e rítmica as quais os compositores tinham maior interesse em trabalhar. Percebe-se que esta incoerência é uma incoerência da escola nacionalista.

Tem-se a impressão de que o compositor se esquece de que os recursos materiais de realização musical são sempre primordiais e que eles condicionam, em muitos casos, a construção da obra, o que vale dizer que a exploração tímbrica inspirada no instrumental popular poderia ser de tanta ou mais valia para os compositores nacionalistas do que o emprego da temática melódica (NEVES, 2008, p. 125).

Observa-se que Camargo Guarnieri em seu concerto n.º 1 para violino e orquestra, utilizou-se de instrumentos exóticos para música de concerto como o *chocalho*, a *cuíca* e o *reco-reco*. Estes instrumentos criam uma variedade timbrística inusitada na música de concerto para violino até então escrita, dando-lhe uma característica sonora peculiar. Neste aspecto, Guarnieri segue a orientação de seu mestre Andrade. Rodrigues comenta sobre a orquestração idealizada por Guarnieri para acompanhamento deste concerto:

A orquestra empregada por Guarnieri nesta obra é por si só motivo de interesse; certamente é a primeira vez que instrumentos de percussão tais como chocalho, cuíca e reco-reco pisam o solo sagrado de um concerto para violino (RODRIGUES, in, SILVA, 2001, p. 481).

Alguns anos mais tarde Neves corrobora com o pensamento de Guarnieri no que diz respeito ao uso de novos timbres obtidos através dos instrumentos típicos, assim também como na obtenção de diversidades timbrísticas com o uso de sonoridades orquestrais melódicas fragmentadas e distribuídas pelos vários instrumentos da orquestra.

Nesse sentido, merece especial destaque o compositor Camargo Guarnieri, que mesmo em sua música sinfônica, desenvolveu interessante trabalho de estruturação instrumental, orientando-se para uma espécie de polifonia tímbrica, conseguida por meio de uma certa atomização do discurso e da distribuição de pequenas células melódicas pelos diversos instrumentos da orquestra (NEVES, 2008, p. 125).

No segundo concerto para violino e orquestra, Guarnieri utilizou-se de instrumentos típicos na busca de novos timbres. Conseguiu também obter variedade timbrística através da distribuição de pequenos trechos melódicos pelos diversos instrumentos da orquestra. H. Alvarenga destacou que um dos traços marcantes do nacionalismo andradiano está no “Uso de timbres evocativos da música popular e folclórica, uso de instrumentos não sinfônicos agregados à orquestra tradicional” (H. ALVARENGA, 2000, p. 226). Na análise desse concerto, pode-se verificar o uso de instrumentos típicos da cultura folclórica como o *chocalho* e a *rabeca* (o violino solo faz uma imitação da entonação da *rabeca*).

Outro aspecto de vinculação ao nacionalismo é a inserção de instrumentos populares da música urbana na orquestra sinfônica. Além do caráter percussivo já impresso na escrita das cordas, o compositor cria possibilidades timbrísticas novas ao invocar o som da rabeça na linha do solo e ao adicionar o chocalho no naipe da percussão (H. ALVARENGA, 2000, p. 234).

[...] pode-se observar como no primeiro movimento o tema principal é compartilhado entre a trompa e o trombone enquanto as madeiras e as cordas sem violino executam fragmentos motivicos derivados. A variedade de timbres é alcançada através da utilização de pontos de imitação e dobramentos (H. ALVARENGA, 2000, p. 185).

Em relação ao concerto n.º 1, é detectado o uso de uma paleta de cores na criação de novas formas timbrísticas, assim como foi constatado no segundo concerto. A escrita contrapontística de Guarnieri no primeiro concerto tem a característica de fazer imitações reduzidas dos temas da parte solo pela orquestra. Percebem-se imitações de pequenos trechos melódicos que perpassam pelos variados instrumentos da orquestra, criando uma ambientação tímbrica inerente ao compositor. O colorido orquestral é conseguido através da alternância dos diversos instrumentos, assim como, pela junção de certos instrumentos com seus respectivos timbres em permanente revezamento com outros instrumentos.

É notável a presença da *cuíca*, do *reco-reco* e do *chocalho* no primeiro movimento do concerto e da *cuíca* e *reco-reco* no terceiro movimento. A maior ocorrência do uso dos instrumentos folclóricos é constatada no primeiro movimento. Já no terceiro movimento, a presença dos instrumentos é feita de maneira mais branda. No segundo movimento o compositor não faz uso de nenhum desses instrumentos. Uma das hipóteses a ser levantada com relação a este fato encontra suporte num documentário inserido em Camargo Guarnieri 3 Concertos e a Missão.⁵ Trata-se de uma entrevista com Lutero Rodrigues na qual ele reproduz a fala de Guarnieri: “Ele mesmo dizia e sempre me falou muitas vezes que ele se sentia mais ‘ele’ nos andamentos lentos, que aí ele punha expressão mesmo, e que ficava à vontade”. Dessa forma, pode se concluir que o compositor nos movimentos externos é mais coletivo, mais atento às manifestações nacionais como um todo e no movimento interno Guarnieri exterioriza o seu “eu” revelando o que há de mais pessoal e individual na sua forma de compor.

Podemos observar que o tema de abertura do concerto (comp. 01-18), é todo acompanhado pela *cuíca* e o *chocalho*. O *chocalho* é empregado com a função de fazer a marcação do ritmo, que nos faz lembrar os *cocos de ganzá*. Embora as *danças de coco* não se façam presentes ritmicamente neste primeiro movimento, o instrumental percussivo é utilizado de maneira bastante engenhosa, nos remetendo para as danças dessa origem.

⁵ Centro Cultural São Paulo, 2009. DVD Título 2; Capítulo 4

Percebemos o uso do *chocalho* marcando um ritmo totalmente simétrico, enquanto a *cuíca* destaca a figura da síncope, que ressalta uma assimetria dentro da simetria do primeiro tema executado pelo violino solo. Ver o tema de abertura do concerto na figura 1, capítulo III.

Figura 23. Acompanhamento do *chocalho* e da *cuíca* durante toda a exposição do primeiro tema (1º mov. comp. 01-18)

Quando o violino solo reapresenta a primeira frase reduzida do primeiro tema, na tessitura grave (comp. 30-36), verificamos o acompanhamento percussivo do *chocalho* e o caráter sincopado da *cuíca*. Estes dois padrões rítmicos utilizados, pelo *chocalho* e pela *cuíca*, são os mesmos que foram empregados para o acompanhamento do tema inicial (Ver figura acima). Verificamos o acompanhamento percussivo simétrico do *chocalho* e o caráter sincopado assimétrico da *cuíca*, exatamente nos compassos em que o violino solo apresenta o tema inicial em sua forma simplificada.

Figura 24. Frase simplificada do primeiro tema (1º mov. comp. 30-36).

Em outro trecho, onde o compositor utiliza novamente elementos do primeiro tema, inclusive a presença do segundo motivo (duas oitavas abaixo do original), notamos o acompanhamento do *chocalho*, do *reco-reco* e da *caixa clara*. Esta passagem também alterna dois momentos do tema inicial com uma passagem virtuosística do violino. No momento em que o violino solo apresenta o primeiro tema em sua forma reduzida (comp. 43-48; 51-54), observamos o acompanhamento do *chocalho* e do *reco-reco*, com o acréscimo da *caixa clara* em quase toda a passagem, exceto quando o violino solo toca a parte aguda virtuosa. Nessa ocasião, verifica-se a colocação de pausas na parte da percussão no compasso 49 até o primeiro tempo do compasso 51.

The image shows a musical score for Figure 25, consisting of four staves: Violino Solo, Xocalho, Reco-reco, and Caixa clara. The top system (measures 43-54) shows the Violino Solo part with a first theme starting at measure 43, marked with a forte (f) dynamic. The percussion parts (Xocalho, Reco-reco, and Caixa clara) provide accompaniment, with the Xocalho part marked with a fortissimo piano (ffp) dynamic. The bottom system (measures 49-54) shows a virtuosic passage for the Violino Solo, marked with a fortissimo (ff) dynamic, featuring complex rhythmic patterns and triplets. The percussion parts continue to provide accompaniment throughout this passage.

Figura 25. Frases simplificadas do primeiro tema alternando-se com uma passagem virtuosística (1º mov. comp. 43-54).

Outra passagem em que se observa o desenvolvimento mais efetivo do acompanhamento da percussão típica ao lado dos instrumentos percussivos convencionais, tem início com a apresentação do segundo tema do primeiro movimento (figura 8, cap. III). Aos poucos a instrumentação típica vai sendo incrementada. Começa na parte do acompanhamento orquestral (comp. 121-127) e logo se estende na apresentação da primeira variação do segundo tema (figura 9, cap. III) seguida de sua parte conclusiva que se encerra no compasso 151 (figura 10, cap. III). É constatado que não há nenhuma interrupção no acompanhamento da percussão desde a apresentação do segundo tema, sua variação e conclusão da variação. Observa-se também que se trata de um longo trecho.

No acompanhamento percussivo de todo este trecho (exemplificado de forma condensada), percebe-se a participação de instrumentos típicos (cuíca e reco-reco) e convencionais (bombo e prato) utilizados de forma alternada e simultânea. Como se pode verificar, a percussão apresenta-se em rítmica constante (ostinato): o primeiro instrumento a ser introduzido é a cuíca no compasso 106. A partir do compasso 120, o bombo e o prato são adicionados ao acompanhamento que vinha sendo feito apenas pela cuíca. Do compasso 129-142 permanecem apenas a cuíca e o bombo. No compasso 143 são introduzidos o reco-reco e o prato que se agregam à cuíca e ao bombo, finalizando no compasso 151.

The musical score is written for four percussion instruments: Reco-reco, Cuica, Bombo, and Prato. It is organized into two systems of staves. The first system includes measures 106, 120, and 128. The second system includes measures 132, 143, and 149. The Reco-reco and Cuica parts feature rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The Bombo and Prato parts provide a steady accompaniment, with the Prato part showing a more complex rhythmic pattern in the later measures, including a section with repeated eighth notes starting at measure 143. The score is set in a 2/2 time signature.

Figura 26. Acompanhamento percussivo com instrumentos convencionais e típicos (1º mov. comp. 106-151).

Conclusão

No primeiro concerto para violino e orquestra, a elaboração rítmica e a temática são atributos de uma originalidade expressiva que revelam a sua exuberância melódica. E esta expressividade rítmico-melódica constitui-se na força vital do discurso. A valorização da síncope e o jogo de simetria e assimetria são uma importante característica no estilo composicional guarnieriano. Como demonstrado no presente trabalho, Guarnieri consegue, a partir de dois motivos presentes no tema de abertura, originar variações ao longo do primeiro movimento. Estes dois motivos, modificados ritmicamente, também fazem parte da construção melódica dos dois temas presentes no terceiro movimento. Esta técnica de composição tão bem arquitetada por Guarnieri permite a criação de novo material, tendo como base, na grande maioria das vezes, aquele já utilizado anteriormente. A intencional economia de materiais não só faz parte do seu processo composicional como também é uma das características fundamentais no corpus de sua obra. Na introdução da partitura da sonata para piano a pianista Laís de Souza Brasil, ao apresentar a justificativa da concepção da referida peça, nos traz o seguinte texto:

No segundo semestre de 1972, perguntei mais uma vez a Camargo Guarnieri por que ele não escrevia sonatas para piano. Desde 1930, esse gênero já tinha sido por ele abordado nos repertórios para violino, viola ou violoncelo com piano, enquanto que, para o seu próprio instrumento, ele havia composto “apenas” sonatinas (sete). Em vez de me responder e como quem topa um desafio, ele me pediu para tocar duas notas. Dedilhei uma sétima descendente (sol # lá). Ele disse qualquer coisa como “tudo bem”. Dois ou três meses depois, eu recebi a Sonata pelo correio. Aquele intervalo de sétima havia se transformado na cabeça do único tema do primeiro movimento e o nutria, magicamente, de irradiante vitalidade. [...] Essa foi a única resposta do compositor a minha pergunta.

Deste modo, percebemos que o primeiro concerto para violino, de Guarnieri, incorpora-se coerentemente no estilo composicional baseado na concisão e economia de materiais.

A “tônica” da obra objeto desta pesquisa sem dúvida alguma é a nota mi, muito embora não se possa aqui falar de relações tonais estritas. Esta “tônica” se projeta ao longo de todo o movimento seja na produção temática, seja na progressão harmônica resultante do uso modal das escalas construídas a partir dela. O segundo movimento está baseado sobre a nota sol, que em relação à nota mi, perfaz o âmbito de uma terça menor e por relações tonais o seu campo relativo. Já no terceiro movimento tanto a produção motívica quanto a harmonização retomam a órbita de mi, e a apoteose final é o resultado da reincidência do campo “tonal” de

mi. Após um longo pedal tônico, o *Largamente* encerra a obra com a terça de picardia, que funciona auditivamente como redenção tonal da harmonização eminentemente modal de toda a obra.

Outro aspecto conclusivo sobre esta pesquisa é a inegável herança ameríndia embutida no trabalho rítmico e consoante com a economia reincidente dos contornos melódicos. A ênfase do sentido tético dos temas do primeiro movimento alude ao caráter igualmente tético e marcado de danças e canções de rituais indígenas.

Este estudo demonstra que o primeiro concerto é um exemplo significativo da estética nacionalista de Guarnieri. Apesar de Guarnieri ter se utilizado de uma abordagem neoclássica no que tange à forma, o compositor consegue revelar aspectos da cultura popular brasileira através da sua individualidade criadora. Desta maneira, consegue combinar elementos tipicamente nacionais com formas tradicionais que originam uma escrita musical peculiar. Percebe-se que, Guarnieri fez uso de vários princípios nacionalistas estabelecidos por Mário de Andrade. Dentre eles, o uso da síncopa, emprego de instrumentos típicos, utilização de temas modais construídos por frases descendentes. Há também a presença de elementos procedentes do *coco*, uma dança que tem suas origens no Norte e Nordeste do Brasil, bem como das *modas de viola*. E todos estes elementos são partes formadoras do discurso.

Um fato incomum dentro de uma perspectiva clássica se encontra na preferência do compositor em introduzir no terceiro movimento o caráter tristonho e lento das *modas de viola*. Esta ocorrência gerou um contraste significativo com o primeiro tema de caráter vivo e dançante. Este movimento apresenta esta característica diferenciada quando o comparamos com outras obras deste gênero onde na maioria das vezes o último movimento é rápido do princípio ao fim.

Guarnieri fez uso de escalas modais nitidamente na construção temática do primeiro movimento, como também o modalismo pode ser percebido em todo o concerto. O tema presente no segundo movimento, por exemplo, além de possuir duas escalas modais na sua construção, apresenta um elemento muito característico da estética nacionalista: o fato de suas frases serem constituídas por melodias de caráter descendente.

No primeiro concerto, Guarnieri faz uso da escrita contrapontística. Este tipo de escrita composicional proporciona ao compositor a liberdade de criar diferentes sonoridades com base nos timbres característicos de cada instrumento orquestral. As partes instrumentais simultâneas são combinadas de maneira a permitir que a orquestra não se sobreponha ao solista. Guarnieri emprega a alternância dos grupos instrumentais assim como estabelece diálogos entre os demais instrumentos. Essa interação pode ser percebida entre a orquestra e o

solista, assim como entre o próprio corpo orquestral. O colorido sonoro é conseguido através da alternância dos diversos timbres e também pela combinação de certos instrumentos. O tratamento dado à orquestra caracteriza-se por fazer pequenas imitações de frases contidas nos temas. Percebem-se imitações de pequenos trechos melódicos que circulam pelos vários instrumentos da orquestra, criando uma interessante ambiência tímbrica. A utilização de instrumentos típicos como o *chocalho*, a *cuíca* e o *reco-reco* criam uma variedade timbrística inusitada na música de concerto para violino. Verifica-se o uso de figurações rítmicas de caráter percussivo nos instrumentos melódicos dentro da orquestra, gerando mais uma possibilidade de se conseguir diferentes cores tímbricas.

É correto afirmar que as transcrições das 285 melodias populares feitas por Guarnieri, se constituem num patrimônio cultural de inestimável valor. O interesse de Guarnieri em gravar e transcrever melodias folclóricas, certamente não se limitava a seu desejo próprio ou de O. Alvarenga, em deixar essas melodias como fonte de pesquisa para futuros compositores, musicólogos, intérpretes ou etnomusicólogos. É muito provável que Guarnieri tenha se interessado em estudar a cultura folclórica para o seu desenvolvimento próprio como compositor nacionalista. Para que com este conhecimento adquirido pudesse inculcar elementos da cultura popular e folclórica brasileira em suas obras como se percebeu no *Concerto n.º 1 para violino e orquestra*. É importante ressaltar que a habilidade criadora e o nível de sofisticado requinte empregado em suas obras o colocam em nível de igualdade a qualquer outro grande compositor no cenário da música erudita nacional e internacional. Guarnieri foi um compositor dotado de extrema capacidade intelectual, e sua música prova o quanto esta afirmação é verdadeira.

Referências

- ABREU, Maria. *Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam sua personalidade*. SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri - O Tempo e a Música*. Edição Única. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001, 671 p.
- ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. *The Violin Concerto nº 2 of M. Camargo Guarnieri: Thematic and Motivic Processes, Nationalistic Traits, and Violinistic Writing*. 1999. 197 f. Tese (an essay submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts degree) - Graduate College of the University of Iowa, Iowa, 1999.
- _____. *Ousadia e convenção no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri*. GERLING, Cristina Capparelli (Org.). *Três Estudos Analíticos Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música UFRGS. Série Estudo 5. Maria Elizabeth Lucas editora, 2000. 260 p.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982, 374 p.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitadas, 1991, 195 p.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 4.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, 150 p.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Editora Martins, 1977, 245 p.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Institute of Latin Americans Studies, University of Texas at Austin, Copyright 1994, 202 p.
- BRASIL, Lais de Souza. *M. Camargo Guarnieri: Sonata para Piano (texto introdutório)*. Irmãos Vitale, São Paulo, 1998.
- CAVAZOTTI, André. *As Sonatas para Violino e Piano de M. Camargo Guarnieri: Análise e Classificação dos Elementos Técnico-Violinísticos*. Revista Opus, n.7, fev. 2001. Disponível em: <<http://www.anppoom.com.br/opus/opus7/cavztext.htm>> Acesso em: 27 mar. 2008.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Camargo Guarnieri 3 Concertos para Violino e a Missão* (DVD e CD-ROM). Fabricado por Microservice Tecnologia Digital da Amazônia LTDA. Sob encomenda da Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo – Rua Vergueiro, 1000 – Paraíso – SP, 2009.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural*. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, vol. 1, ano 1, nº 1, out./nov./dez. 2004. Disponível em <<http://www.revistafenix.pro.br>> Acesso em: 20 de agosto de 2008.
- EMB. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*, vol. 1-2, São Paulo: Art Editora, 1977.

GONÇALVES, Marina M. *Poemas da negra de Camargo Guarnieri sob o ponto de vista do Ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade*. Anais do IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2004.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987. 206 p. Título original: *Modern Music: A concise history*.

GUARNIERI, M. Camargo. *Concerto nº 1 para Violino e Orquestra*. “[Documento X], Arquivo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.” Cópia digital das partituras em DVD disponível para esta pesquisa, 2007.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Tradução de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery. 1.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994, 810 p.

LACERDA, Osvaldo Costa de. *Meu professor Camargo Guarnieri*. SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri - O Tempo e a Música*. Edição Única. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001, 671 p.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989, 405 p.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, 352 p.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. ed. rev. e aum. : Salomea Gandelman Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008, 396 p.

RODRIGUES, Lutero. *Outros concertos*. SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*. Edição Única. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001, 671 p.

RODRIGUES, Lutero. *Camargo Guarnieri: Afirmação como Compositor*. Periódico Musical Apollon Musagete, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, 272 p.

SILVA, André Cavazotti. “*The Sonatas for Violin and Piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the Style of a Brazilian Nationalist Composer*”. Tese de doutorado Boston University, Boston, 1998.

SIQUEIRA, José. *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*. João Pessoa, 1981, 33 p.

STANLEY, Sadie. *Dicionário Grove de Música*: edição concisa; editor-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves; Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, 1.048 p.

TACUCHIAN, Ricardo. *O sinfonismo guarnieriano*. SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*. Edição Única. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001, 671 p.

TONI, Flávia Camargo. *A correspondência*. SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*. Edição Única. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001, 671 p.

TYNDALL, Robert E. *Musical Form*. Boston, Allyn and Bacon, 1964.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*. Tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001, 498 p.

_____. “*Camargo Guarnieri, Brazilian Composer: A Study Of His Creative Life and Works*”. Bloomington: Indiana University Press, c 2005, 279 p.

ANEXOS

Fon. 610

Coco de Roda - "Seu mestre cadê o par?" (Coco)

Itabaiana, PB,
04/05/1938

$\bullet = 100$

Sólo

O mes-tre ca-dê a pá Ai mes-tre ca-dê_a pá o mes-tre ca-dêla

Côro

Tá no mat(o) Tá no mat'

6

1. pá ca - dê ca-dê_a pá o mes-tre ca-dê_a pá

2. pá ca - dê ca-dê_a pá o mes-tre ca-dê_a pá

Tá no mat' Tá no mat' Tá no mat'

11

1. ai O mes-tre ca-dê_a pá ca - dê_a-dê_a pá Ai

2. ai O mes-tre ca-dê_a pá ca - dê_a-dê_a pá Ai

Tá no mat' Tá no mat' Tá no mat' Tá no mat'

17

mes-tre ca-dê_a pá Ai mes-tre ca-dê_a pá Ai mes-tre ca-dê_a pá

Tá no mat' Tá no mat' Tá no mat'

Acervo: IEB e CCSP

Coco de Roda - "A polícia chegou"

Fon. 614

(Coco)

Itabaiana, PB,

04/05/1938

$\bullet = 108$

Sólo

Se a po - lí - cia não é que que se vai

Côro

Vai tu na va - ra nin - guém vai

5

Da po - lí - cia não é que que se vai

Vai tu na va - ra nin - guém vai

9

ô Zé não vai vo - cê não vai

vai tu na va - ra nin - guém vai

13

Da po - lí - cia não é que que se vai

Vai tu na va - ra nin - guém vai

Acervos : IEB e CCSP

Fon. 614 - Coco de Roda - "A polícia chegou"

17

Vai vo - cê vai mas vo - cê vai

vai tu na va - ra nin - guém vai

21

Da po - lí - cia não é que que se vai

vai tu na va - ra nin - guém vai

25

mas vo - cê vai mas vo - cê vai

vai tu na va - ra nin - guém vai

29

Da po - lí - cia não é que que se vai

vai tu na va - ra nin - guém vai

33

Da - po - lí - cia não, é que que se vai

vai tu na va - ra nin - guém vai

Fon. 614 - Coco de Roda - "A polícia chegou"

37

Da po - lí - cia não é que que se vai

vai tu na va - ra nin - guém vai

41

mas vo - - cê vai mas vo - cê vai

Vai tu na va - ra nin - guém vai

45

Da po - lí - cia não é que que se vai

vai tu na va - ra nin - guém vai

"Camargo Guarnieri 3 Concertos para violino e a Missão"

*O Centro Cultural São Paulo lança box especial "**Camargo Guarnieri 3 Concertos para violino e a Missão**", contendo CD-ROM e DVD com material inédito sobre o compositor.*

Um mergulho sobre a obra e a contribuição de Camargo Guarnieri à cultura erudita e popular estará disponível ao público a partir do dia 22 de abril, com o lançamento do box "**Camargo Guarnieri 3 Concertos para violino e a Missão**". Para comemorar, o Centro Cultural São Paulo realiza o evento de lançamento na Sala Jardel Filho, às 20h30 com entrada franca com execução da *Sonata nº 4 para violino e piano* de Camargo Guarnieri pelo violinista Luiz Filipe e o pianista Paulo Gori.

Destacar a figura de Guarnieri por meio de sua relação profissional com o Departamento de Cultura teve como embrião a necessidade de evidenciar os documentos produzidos por ele entre 1937 e 1954 e que hoje integram o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. Produzir as partituras das melodias populares recolhidas e gravadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, foi um trabalho encomendado a Guarnieri em 1944. Esse trabalho consistia em ouvir os discos de 78 rpm e transcrever as gravações para o pentagrama musical, resultando em um legado de 285 partituras originais manuscritas (autógrafas). Além desse acervo em papel havia 15 registros sonoros produzidos pela Discoteca Pública Municipal, hoje Discoteca Oneyda Alvarenga, com obras clássicas compostas por Guarnieri, tendo o autor como intérprete. O acervo deixado pelo compositor no Centro Cultural São Paulo foi todo digitalizado neste projeto em um CD-ROM com faixas áudio contendo o ciclo *Treze canções de amor*, com a soprano Cristina Maristany e Guarnieri ao piano gravadas originalmente em 1943 e duas peças corais com versos de Manuel Bandeira gravadas em 1937, com Guarnieri à frente do recém criado Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo, além de imagens das partituras - pelo programa específico de música Finale -PDF- e um multimídia para navegação sobre os documentos da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Mas a proposta foi mais ambiciosa e buscou ainda recuperar toda a produção, em partituras originais manuscritas inéditas, para a formação violino e orquestra, com o apoio do IEB-USP Instituto de Estudos Brasileiros, instituição que guarda o acervo integral do compositor. Com isso, uma segunda mídia, um DVD, apresenta a primeira gravação audiovisual, com duração de 63 minutos, dos três concertos para violino e orquestra gravados em agosto de 2008 no Teatro Municipal de São Paulo, com a Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência do maestro Lutero Rodrigues e solos de violino de Luiz Filipe. O disco traz ainda o documentário "*Notas soltas sobre um homem só*", dirigido e editado pelo cineasta Carlos Mendes com depoimentos de familiares e amigos de Camargo Guarnieri como Almeida Prado, Gilberto Mendes, Laís de Souza Brasil, Tânia Camargo Guarnieri, entre outros. O projeto "**Camargo Guarnieri 3 Concertos para violino e a Missão**" é patrocinado pela PETROBRAS e conta com o incentivo da Lei Rouanet.

É importante destacar que todas as partituras dos concertos gravados no DVD foram digitalizadas em Finale-PDF, inclusive as partes dos instrumentos da orquestra, e poderão ser impressas para a livre execução das obras.

Camargo Guarnieri (1907-1993) - Reconhecido como um dos mais importantes representantes da Música Brasileira, começou a estudar música aos sete anos de idade e, aos 11 anos, compôs sua primeira valsa, *Sonho de artista*. Em 1923, muda-se com a família para a capital paulista e começa a tocar em orquestras e cinemas da cidade.

Seu forte vínculo com a cultura brasileira - a música e a literatura - fariam dele figura sempre associada ao movimento nacionalista da primeira metade do século XX, visão reforçada pela sua estreita ligação com Mário de Andrade, que foi, segundo o próprio compositor, o responsável por sua orientação no plano cultural e estético.

Com uma obra musical extensa, escreveu cerca de 700 peças para as mais variadas formações. Reconhecido nacional e internacionalmente, venceu diversos concursos de composição no Brasil e no exterior.

www.centrocultural.sp.gov.br/cg

"Guarnieri era um arquiteto musical do calibre de Beethoven"

Por Alcides Ferreira (4/9/2007)



Marion Verhaalen

Veja abaixo a entrevista com a Irmã Marion Verhaalen (*), autora de dois livros sobre Camargo Guarnieri. Musicóloga e pianista norte-americana, ela acompanha o trabalho de Guarnieri desde os anos 1960:

1) Como você entrou em contato com o trabalho de Camargo Guarnieri? Por que você se decidiu escrever sobre ele?

Eu dava aulas no Alverno College, em Milwaukee, e nossa faculdade realizou um ano de estudos sobre o Brasil. Nós tivemos palestrantes a cada mês falando de vários aspectos do país. Juan Orrego Salas veio a Milwaukee, da Indiana University, falar sobre as artes no Brasil. Ele disse que nós não tínhamos muita informação porque os brasileiros não escreveram muito sobre suas artes (isto foi em 1964-65 e não havia ainda muitas universidades brasileiras que exigiam a pesquisa). Algumas de nós estudaram Português naquele ano. Em 1967 eu comecei meus estudos de doutorado na Columbia University, em Nova York. Eu lembrei o que o Dr. Salas tinha dito e procurei um tópico na música brasileira. O livro de Salazar (**), de 1945 era a única referência que eu encontrei. Havia um parágrafo sobre Villa-Lobos, um para Francisco Mignone e um para Guarnieri. Eu pensei que todos já conheciam Villa-Lobos (embora não houvesse ainda um livro em Inglês sobre ele) assim que eu considerei os outros dois. Meu instrumento principal era piano e ambos tinham escrito mais de 100 peças para piano naquele tempo, assim eu escolhi escrever minha dissertação sobre A Música Solo para Piano de Francisco Mignone e de Camargo Guarnieri. Eu solicitei à Organização dos Estados Americanos (OEA), em Washington DC, os endereços dos compositores e recursos para minha pesquisa. Guarnieri respondeu imediatamente de maneira muito gentil. Mignone não. Eu recebi a verba de pesquisa e vooi para o Rio, onde contatei Mignone. Ele estava hesitante porque a primeira competição de música na Guanabara tinha sido realizada pouco antes naquele ano e sua música, junto com a de Guarnieri e outros compositores "mais velhos", foram vaiadas para fora do palco. Ele cooperou no final e ficou grato pelo meu interesse nele. Eu fiquei um ano

em Brasil com meu tempo dividido entre Rio e São Paulo. Eu fiquei um pouco também em Vitória e eu visitei Brasília no Natal daquele ano com uma amiga. Eu podia ouvir sua música em concertos e no rádio. Eu encontrei-me também com muitas pessoas que os conheceram e compartilharam seus pensamentos comigo sobre os dois compositores. Dona Mercedes Reis Pequena, da Biblioteca Nacional no Rio, deu uma ajuda tremenda. Eu fiquei um total de quatro meses em São Paulo. Eu ia ao estúdio de Guarnieri na Rua Pamplona duas vezes por semana. Eu gravei minhas entrevistas com ele. Todas as vezes ele me dava uma sacola com suas partituras. Eu transcrevia as entrevistas, analisava a música, e preparava perguntas para a entrevista seguinte alguns dias mais tarde. Isto levou quatro meses, com duas entrevistas cada semana. Ele era tão organizado e gentil que, naqueles quatro meses, eu pude analisar toda sua música, não apenas para o piano. Eu percebi o compositor tremendo que ele era. Eu terminei a dissertação e graduei-me na Teachers College, da Columbia University, em maio de 1970 e queria fazer um livro sobre ele. Guarnieri e Vera vieram a Milwaukee como convidados para um Festival de Música Brasileira na Alverno College de quatro dias em Novembro-Dezembro de 1969. Estiveram aqui por dez dias e eu os levei para outras universidades em Milwaukee e em Madison, onde deu apresentações. Pediu que eu fornecesse uma bolsa de estudos na Alverno para Cristina Capparelli Gerling, de Uberlândia, o que eu fiz. Em 1973, eu comecei a dar uma série de oficinas de pedagogia de piano no Pace Program em vários conservatórios e universidades pelo Brasil nos dez anos seguintes. Eu fui ao Brasil dez vezes, e a cada vez que eu atualizava minhas informações sobre suas composições novas. Eu ficava com a família após o primeiro ano. No começo dos anos 1990, Vera Silvia incitou a USP a publicar meu manuscrito sobre ele, o que eles concordaram em fazer. Ela foi a tradutora para o Português.

2) No trabalho e na vida de Guarnieri, a questão dos valores culturais brasileiros está fortemente presente. Poderia falar sobre isso? Como você explica sua dedicação às suas raízes?

Guarnieri era virtualmente um compositor autodidata. Ele teve algumas poucas lições de piano quando era criança, mas usou seu tempo improvisando e absorvendo a rica música popular em torno dele em Tietê. Isto foi uma benção no sentido que ele desenvolveu suas próprias habilidades a um grau elevado. Foi uma limitação que não permitiu a ele compartilhar idéias com outros músicos novos até que se encontrou com Mário de Andrade em 18 de março de 1928, quando ele já tinha quase 21 anos. Eu escrevi sobre isto na edição inglesa de meu livro. Era um jovem brilhante com sentimentos profundos. Tinha ido somente ao segundo ano do ginásio e esta falta da instrução formal deu-lhe uma timidez profunda. Era uma personalidade muito forte, contudo poderia ser tímido e terno em suas interações com as pessoas. Andrade afirmou nele algumas direções e, de alguma maneira, foi um "pai musical" para Guarnieri.

3) Você teve a oportunidade de entrevistá-lo algumas vezes. Poderia descrevê-lo nestes encontros? Dizer-nos um pouco sobre como era ele como pessoa comum, não o grande compositor.

Eu sempre sentia uma profunda sinceridade em Guarnieri. Ele era um homem muito generoso e me permitia levar para casa seus manuscritos a cada semana. Eu sempre sentia que ele era "ele próprio" comigo: cândido, aberto, discutia qualquer coisa que eu propusesse. Não falava Inglês, mas meu Português era desenvolvido o bastante para que nós levássemos nossas discussões. Frequentemente nas noites de sexta-feira, ele me convidava para ir com sua família a um restaurante pequeno onde nós comíamos asas de galinha. Eu parei para vê-lo também em Cleveland um ano, quando ele chefiava a Competição Robert Casadesus em um conservatório em Cleveland, Ohio Após um concerto uma noite, ele disse "vamos comer!" e um grupo grande foi a um restaurante italiano. Afrouxou sua gravata, apreciou a companhia variada que se sentou em torno da mesa. Eu tenho almocei uma vez com Guarnieri e o seu irmão Rossini. Eram muito próximos e era maravilhoso apenas compartilhar daqueles momentos caseiros e relaxados com eles. Rossini amava discutir idéias, e Guarnieri geralmente apenas sentava-se, sorria e escutava Rossini. Eu também tive a sorte de ser bem-recebida por Vera Silvia e sua família maravilhosa. Ao longo dos anos, foi um prazer ver as crianças crescerem e se tornarem jovens maravilhosos.

4) Guarnieri estudou e trabalhou por algum tempo nos EUA. Poderia falar sobre esses períodos e sua importância para sua vida e trabalho?

Guarnieri visitou os Estados Unidos em diversas ocasiões. Eu fiquei atônita ao saber que ele quando ele ficou seis meses em visita aos EUA em 1942, ele e Mignone estiveram ambos na bonita capela Franciscana da minha comunidade religiosa em Milwaukee para um concerto. As outras visitas são detalhadas em meus dois livros sobre ele. Foram muito importantes porque lhe deram a exposição e a afirmação de seu talento tremendo. É frequentemente difícil para aqueles que são os mais próximos a uma pessoa talentosa fazer isso por ela. Aaron Copland escreveu que ele era um jovem talentoso com muito a dizer e os meios para fazê-lo. Guarnieri em seguida dedicou alguns de seus trabalhos aos músicos norte-americanos e recebeu prêmios para seus trabalhos. Este reconhecimento internacional quando ele tinha 35 foi muito recompensador para ele.

5) Poderia falar sobre seu legado à música, em geral?

Eu estou certo que o tempo provará que Guarnieri é um dos melhores compositores deste hemisfério. Estava interessado em escrever pura música e não se prendia a nenhum truque. Reivindica ser o único compositor que tivera uma "escola" de composição, isto é, que ensinou a disciplina de criar estruturas musicais. Quando outros usavam instrumentos musicais produzir sons não-musicais (batendo na madeira ou tocando de maneiras não convencionais), Guarnieri continuou a perseguir

formas musicais. Ele finalmente explorou o serialismo em seu próprio tempo, mas se manteve subserviente às idéias musicais. Eu penso que ele era um arquiteto musical do calibre de Beethoven.

6) Poderia nos falar um pouco sobre você? Que você faz hoje em dia? Eu entendo que você estudou também outros compositores brasileiros.

Eu nasci e fui criada em Milwaukee, uma encantadora cidade ao norte de Chicago. Milwaukee tem uma herança musical rica e continua a produzir bons músicos e compositores. Eu fui professora, autora e compositora por mais de 50 anos. Meu período letivo inclui quatro anos de ensino elementar e secundário da música, 20 anos na Alverno College em Milwaukee, 27 anos no Conservatório de Wisconsin, tempo em que eu coordenei também o programa de piano para escolas públicas de Milwaukee. Eu estou começando meu terceiro ano na Stritch University, também aqui em Milwaukee. Minhas próprias composições incluem: numerosos trabalhos publicados para o piano, diversos cursos de piano (um publicado pela UFRGS em Porto Alegre), seis ciclos de canções, uma ópera das crianças, um Oratório sobre Judite, e muita música litúrgica. Eu publiquei seis livros nos últimos dez anos, incluindo os dois sobre Guarnieri. Eu publiquei privadamente um livro sobre música brasileira em 1976. Eu sou ativa nas organizações musicais aqui na cidade e atualmente eu faço parte de uma equipe internacional de escritores que vai atualizar a história de minha Comunidade, a Escola das Irmãs de São Francisco (School Sisters of St. Francis). Foi uma vida completa, maravilhosa e minhas experiências no Brasil foram uma parte muito especial de minha vida. (*) A Irmã Marion Verhaalen é da School Sisters of St. Francis, de Milwaukee, onde ela é uma conhecida pianista, compositora, arranjadora e professora de música. Ela tem duas graduações em piano e um Doutorado em Educação Musical pela Teachers College, da Columbia University, com especialização em Música Brasileira. Ela deu aulas na Alverno College, no Conservatório de Música de Wisconsin, e atualmente leciona na Cardinal Stritch University, sempre na região de Milwaukee. Ela publicou seis livros e compôs e fez arranjos sobre um amplo e variado repertório de música para piano, voz, coral e instrumentos. Seu livro em Inglês sobre Guarnieri se chama "Camargo Guarnieri, Brazilian Composer: A Study Of His Creative Life And Works". Em 2004, a Coleção Latino-americana Nettie Lee Benson, da University of Texas, adquiriu os amplos arquivos da Irmã Verhaalen ("The Marion Verhaalen Collection on Camargo Guarnieri and Twentieth-Century Brazilian Music"), que inclui partituras, LPs, fitas, CDs, cartas e anotações relativas à música brasileira contemporânea, especialmente nas últimas três décadas. (**) Adolfo Salazar (1890-1958), musicólogo e compositor espanhol.

"Entrevista com Vera Sílvia"

Ao primeiro olhar, não se tem dúvida: é a casa de um músico. Ou mais: a casa de um gênio.

Atraem a atenção os quadros, fotografias e caricaturas. Um busto, com seus cerca de 40 centímetros de altura, é imponente e se destaca na sala bem decorada. Essa é a casa de Camargo Guarnieri.

Mas além de ser a casa do maestro Camargo Guarnieri, é a casa do marido Camargo Guarnieri, do pai Camargo Guarnieri. A filha do compositor - a também musicista Tânia, violinista na Itália - usa o citado busto para fazer referência a esse tom familiar do local. "A gente brincava de esconder coisas aqui no nariz", diz, apontando para as narinas do belo busto, e se remetendo a uma bela e saudosa infância.

Se é até óbvio dizer que gênios permanecem vivos por meio da grandiosidade de suas obras, não é tão esperado assim que seus pequenos gestos afetuosos também contribuam para a longevidade do mito. E histórias como essa, que revelam uma faceta familiar de Camargo Guarnieri, são contadas com muita afeição por Tânia e pela viúva do maestro, Vera Sílvia.

A memória de Camargo Guarnieri vem à tona em 2007, referenciada pelo centenário de nascimento do músico, e lembrada por projetos como Curumim - Camargo Guarnieri, que a Orquestra de Câmara Paulista, com patrocínio do Grupo Lacan, lançará ainda nesse semestre. E o legado familiar e afetoso do maestro - testemunhado por poucos - é destacado por duas das pessoas que mais conviveram com Camargo Guarnieri.

Kirbo Comunicação: No cotidiano, como era a pessoa Camargo Guarnieri?

Vera Sílvia: Uma pessoa de várias facetas. Artista, pai, marido... uma pessoa comum do dia-a-dia, que procurava não misturar seu lado artista e seu lado "família".

Tânia: Nunca tive a mínima noção do que era a imagem dele. Para mim ele era, e ainda é, o meu pai. Sempre foi "só" o meu pai, como todo mundo tem um pai. Ele nunca misturou as coisas - o que até me prejudicou, porque eu não tinha a mínima noção de como as pessoas me olhavam. Eu passava por arrogante. Toco músicas dele, acho geniais e aí pinta uma pontinha que diz: "nossa, esse cara é meu pai!". É estranho, não consigo descrever direito. Meu filho [também músico, aficcionado por

Jazz], agora, está pagando a conta de ser neto dele. Digo pra ele: isso é o que eu passei a vida inteira, você vai ter que se acostumar. Dou a ele uma preparação que não tive. Ele se machuca menos do que eu me machucava.

KC: Esse ato de "não misturar as coisas" era feito de maneira deliberada ou algo mais espontâneo?

T: Espontâneo. Ele era assim mesmo, um cara bem simples. Por ser muito exigente consigo próprio, acho que ele nunca se sentiu um gênio. Era alguém que sempre buscava algo a mais - não deitava em cima das conquistas.

V: Quando alguém chegava em casa e dizia "oh, o maestro!", ele sempre respondia "não sou maestro, aqui não tem nenhuma orquestra!".

KC: Por mais que ele mantivesse essa distinção entre o lado profissional e o familiar, a música estava presente em seus atos corriqueiros, em seu dia-a-dia?

V: Não dá para separar a música da figura dele.

T: Uma criança vai atrás de livros se ela vê os pais sempre lendo, tendo esse envolvimento. Minha mãe trabalha com livros - e então, livros e música sempre estiveram presentes em casa. Nos bolsos dele sempre havia alguns papezinhos com esboços de algo que ele escrevia. Às vezes era papel higiênico, guardanapo... Isso era o dia-a-dia nosso!

V: Ele não costumava escrever música em casa. Mas de repente, se estivesse muito embalado, fazia algo mais. Para ele, a composição era um exercício. Todo dia ele compunha alguma coisa - mesmo que fosse para depois jogar fora. Para ele, compor era como estudar um instrumento. Tem que se fazer todo dia para não "perder a mão".

KC: Há alguma passagem curiosa relacionada com isso, com esses momentos fulminantes de inspiração?

V: Costumeiramente ele acordava à noite para escrever. Tinha uma idéia e logo ia rascunhar o que havia pensado. Uma vez, ele havia prometido a uns amigos, que comemorariam 45 anos de casados, que escreveria para eles uma missa. A missa acabaria com um Agnus Dei. Foi escrevendo e não gostando. Fazia e jogava fora. Fez uns seis ou sete assim. E um dia, no meio da madrugada, ele se

levantou para escrever. Nossa sala tinha uma mesa bem grande, com um quadro em uma das cabeceiras. Ele foi para a sala e demorou, demorou, demorou... até que de repente ouvi um barulhão. Saí correndo para ver o que tinha acontecido e gritei: "Guarnieri, o que aconteceu?". Ele respondeu: "não sei, acordei com esse barulho!". Era o quadro que tinha caído sobre a mesa. E o Agnus Dei que ele escreveu até dormir foi o que o satisfaz e acabou entrando naquela missa.

KC: Atualmente, muito se fala no poder do esforço, do trabalho duro. Bernardo Rezende, técnico de vôlei campeão mundial e olímpico, costuma dizer que para ele o talento é algo secundário ou até mesmo terciário - sendo menos importante que a disciplina e o trabalho duro. Guarnieri seria partidário dessa linha de raciocínio?

V: Acho que não. Ele é de outra geração. Ele sempre dizia que qualquer pessoa é capaz de fazer qualquer coisa; mas, para ser um músico, é preciso nascer músico. Ele sempre dizia que havia os "planeiros" e os pianistas, os "vilineiros" e os violinistas.

KC: Conte um pouco sobre a história de amor de vocês dois.

V: Nos conhecemos na casa de um amigo em comum. Eu tinha 18 anos na época, e havia uma casa que minha família sempre freqüentava. O Guarnieri - que já era famoso, tinha 50 anos - apareceu lá e ficou muito amigo do meu pai. Uma amizade instantânea. E então ele passou a freqüentar muito a minha casa. Meu pai era muito festeiro - muito apaixonado por música, tanto que, quando morreu, a crítica especializada em música erudita publicou um artigo sobre ele. Em 1959, ele teve um infarto fulminante e morreu. O Guarnieri continuou freqüentando minha casa e resolveu tomar conta de mim - e tomou conta de mim pro resto da vida! Meu pai morreu em 1959, e eu e Guarnieri nos casamos em 1961.

KC: A diferença de idade entre vocês chegou a gerar dificuldades?

V: Foi um grande problema na família. Um escarcéu do tamanho de um bonde! Dois tios nunca mais falaram comigo. O Guarnieri havia sido casado duas vezes, tinha um filho mais velho que eu.

KC: E como foi o lado poético da conquista, da corte dele para com a senhora?

V: Ele escrevia para mim, fazia improvisos, dedicava obras. Uma das obras mais feliz dele - feliz no sentido de alegre, de alto-astral - foi escrita como um presente de casamento. É alegre, e ao mesmo

tempo, "melada".

T: Era um cara amoroso, um cara "meloso". Um pai que assinava "com todo amor, do seu pai". Dizia para os filhos "eu te amo", o que é bem raro. Chorava à toa... Na primeira e última nota que toquei na vida ele estava chorando. Mesmo com ele regendo - toquei com ele como maestro algumas vezes e ele chorava no palco!

KC: Como vocês definem o senso de humor dele?

T: Ele conseguia achar comicidade nas coisas. Contava algumas histórias de rolar de rir. Uma muito engraçada é de quando ele foi acompanhar uma cantora em um recital. Ela era muito gorda e, na hora de entrar no palco, sua saia ficou presa na cinta e ela acabou com tudo à mostra! Meu pai ficou tentando abaixar o vestido dela, ela nervosa achando que ele estava abusando, e a cantora só foi perceber no final da apresentação.

V: Outra boa aconteceu quando ele foi para Moscou. Ele foi chamado para ser julgado no concurso de piano de Tchaikowsky, o mais importante do mundo. Chegou em Moscou - em pleno comunismo - e foi levado para um hotel chique. Estava cansado da viagem e teve a idéia de relaxar na banheira. Acontece que a banheira tinha um formato diferente, com placas de mármore, que faziam ângulos até o final. Ele - que sempre foi gordo - encheu de água e entrou na banheira. Na hora que sentou, ouviu um barulho estranho... Era a sucção com o fundo da banheira que o deixou preso! A única saída era esticar o pé ao máximo para tentar puxar o ralo e liberar a água. Ele conseguiu, mas foi um sacrifício, já que a banheira era grande.

T: Ele tirava muito sarro dele próprio. Às vezes, o senso de humor dele assustava as pessoas. Ele tirava sarro de alguém e esperava uma resposta à altura, uma resposta inteligente. Era isso que ele queria. Mas as pessoas ficavam inibidas e, freqüentemente, se ofendiam. A inteligência e o senso de humor dele fizeram com que nós ficássemos muito exigentes e ficássemos de saco cheio das pessoas com facilidade!

KC: Guarnieri, quando ficava bravo com uma pessoa, jogava a seguinte praga: "vá ser músico no Brasil!". Ele fazia essas reclamações no cotidiano? E apesar das brincadeiras, ele tinha fé no país, gostava de ser brasileiro?

V: Sim, reclamava. Especialmente no fim da vida, quando ficou mais amargo. Ele tinha consciência de que era um grande compositor. Reclamava da música dele ser pouco divulgada, do pouco reconhecimento. Isso o deixava meio magoado.

T: A inversão de valores o irritava. Por exemplo, ver um jogador de futebol ganhar mais que um músico. Ele ficava possesso com essas coisas.

V: Mas ele era profundamente brasileiro. Tinha amor pelo Brasil. Para ilustrar: em 1942, ele foi para os EUA, a convite do departamento de estado. Foi primeiro para receber um prêmio internacional e depois ficou mais seis meses. Apresentou concerto de suas obras, com participação de grandes artistas, dirigiu a Orquestra de Boston, uma das principais do mundo. E nesse período a música dele fez um grande sucesso por lá. Chamou a atenção de Hollywood. Representantes de duas grandes companhias cinematográficas o convidaram para permanecer por lá e fazer músicas para elas. Ele recusou. Ofereceram somas altíssimas para ele - chegaram a fazer propostas do estilo "diga o quanto o senhor quer". E ele não aceitou.

T: Desde que ele saiu do Brasil pela primeira vez, a idéia dele era a seguinte: ver o que funcionava melhor lá fora - e as cartas que ele escrevia demonstram bem isso - e tentar trazer essas melhorias para cá. Não ver e pensar "aqui é melhor, eu fico por aqui. Se lá [Brasil] não funciona, vamos tentar melhorar". Sempre foi muito idealista.

V: Quando ele foi estudar na França, voltou de lá no meio de seu período de estudos, por conta da guerra. E quando chegou ao Brasil, como sua volta não estava prevista, ele tinha perdido o emprego. Estava sem alunos. Um compositor da dimensão dele estava sem ter como ganhar a vida. Então, um conservatório do Panamá ofereceu uma verdadeira fortuna para ele ir para lá, mas ele não foi. Preferiu ficar no Brasil. Cada vez que a gente viajava para fora, para alguma apresentação, aproveitávamos para ficar um tempo a mais para passearmos por lá. E toda vez, quando chegava a semana de retornarmos, ele já começava a dizer: "estou com uma saudade do Brasil...". E sempre acabávamos voltando antes.

KC: Guarnieri morreu em 1993, quando a tecnologia que vivemos hoje já mostrava suas caras. Como era a relação dele com esse novo mundo?

V: Ele nunca chegou a se interessar por computadores. Mas algo que ele chegou a conhecer, e se interessou muito, foi o CD. Ele achava o máximo! Principalmente porque ele era um grande destruidor de discos. Conseguia arranhar discos inteiros... para ele, o braço descer automaticamente era algo que não existia.

T: Quando saíram aqueles walkmen com fita... aquilo era a vida pra ele! Ele gostava de zanzar pela casa ouvindo música. A tecnologia, para ele, era mais uma forma de obter conforto. Ele não tinha essas "coisas de velho", de recusar a tecnologia.

V: Era engraçado. Quando viajávamos, por exemplo, para os EUA, ele fazia questão de entrar naquelas lojas gigantes para procurar coisas novas de cozinha. Aparelhinho para isso, aparelhinho para aquilo... ele adorava.

T: Muita porcaria!

V: Porcaria mesmo. Ele gostava de cacarecos.

KC: Tânia, você nunca cogitou seguir a carreira de compositora?

T: Deus me livre! Nunca passou perto do meu universo mental, de jeito nenhum.

KC: Mesmo com a influência do seu pai?

T: Acho que principalmente por causa dessa influência. Conseguir curtir e entender o que ele escreveu já está bom demais.

KC: Guarnieri morreu com quase 86 anos. Teve uma vida muito intensa e, como vocês disseram, não era adepto da atividade física. Como vocês explicam a longevidade dele, o fato de ter vivido tanto tempo?

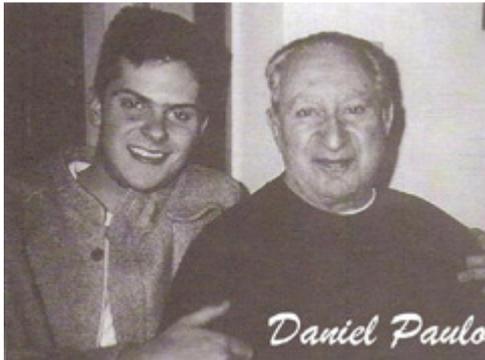
T: Ele adorava viver.

V: E sempre dizia: "adoro viver. Sei que tenho que morrer, mas vou morrer contrariado!".

Galeria de Imagens



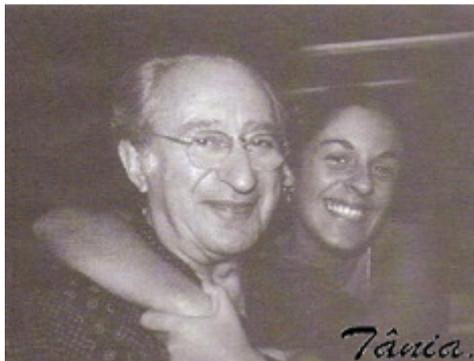
Francisco Mignone.



Daniel Paulo



Miriam.



Tânia.



A esposa Vera Silveira.



Com seu filho do primeiro casamento, Mario.



Rostrowskitch e Guarnieri.



Rege a Orquestra de Boston



No Conservatório Musical de São Paulo, em 1930



Mário de Andrade, Lamberto Baldi e Guarnieri



Primeira composição de Guarnieri

Violino

Concerto N.º 1

À Eunice de Conti

M. Camargo Guarnieri

São Paulo - 1940

Heroico (♩=100)

The musical score is written for a single violin in 2/2 time. It begins with a *ff* dynamic marking. The first staff contains measures 1-4, featuring a series of chords and a triplet. The second staff (measures 5-9) continues with similar chordal textures and includes a *ff* marking at the end. The third staff (measures 10-12) includes an *8va* instruction. The fourth staff (measures 13-16) shows a change in tempo and meter to 3/4, with a circled '8' above the first measure. The fifth staff (measures 17-21) contains a triplet and a long rest. The sixth staff (measures 22-31) includes an *8* measure rest, a *IV corda* instruction, and a *f* dynamic marking. The seventh staff (measures 32-35) features several triplets and a final triplet with a '2' above it.

2 43 *IV corda*
f

47 *III*
f

50 *8^{va}*
ff *f*

52

55 *f*

60 *8^{va}-1*

64

67 *f* *2* *f*

72 *I* *H*

74 *cresc.* *ff* 8va 3

77 (8) (simile) *ff* 8va 5

81 *ff* 8va 5

86 (8) *ff* *ff* 8va 5

89 *ff* 8va 5

92 *ff* 8va 5

94 *ff* 8va 5

96 *ff* 8va 5

Violino

4 99

101

105 4^ocorda *sino al* \emptyset
sonoro *f*

110

116 (Orq.) 6

127 Viol. solo (sonoro) *ff*

131

135 6 1 2 3 8^{va} 3

140 6 3 4 8^{va} 4 *ff* *ff*

144 *sf sf sf sf sf ff sonoro* 5

148 (Orq.) 2

154 Viol. solo (sonoro) *f* tr

160 (tr) (Orq.) 2 3

170 Tempo Primo (♩=100) Viol. solo *f* 3 1

178 (Orq.) *ff*

184 Viol. solo *p* express.

191 *p*

195 (Orq.)

242

246

espress.

4

p

254

259

cresc.

f

262

267

(4^o corda)

ff

271

rall. (*punta d'arco*)

pp

276

(Orq.)

5

3

8

286 Viol. solo

p
molto espress.

292

cresc. poco . . a . . poco sempre

298

ff *molto espress.*

303

pp (*subito*)

307

f

312 (Orq.)

f

Allegro Molto e Ritmato (♩=132) **42**

Viol. solo
f *sonoro*

322

367

376 *f*

385 *ff*

393 *ff* **4** Viol. solo (4^{ta} corda) *ff*

401 *rall.* **2** **Piu Lento** (♩=84)

408 **3** **3**

418 **3**

10

(Tristonho)

424 *p*

Musical staff 424-428: Treble clef, 2/4 time signature. Starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a sequence of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. A fermata is placed over the final measure.

429

Musical staff 429-435: Continuation of the previous staff. Includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2) and a crescendo (*cresc.*) marking.

436

Musical staff 436-443: Continuation of the previous staff. Includes a *rall.* (rallentando) marking and various articulations.

444 - (Orq.)

Musical staff 444-456: Includes a section for the orchestra (Orq.) with a 4-measure rest, followed by an *accel.* (accelerando) section with a 2-measure rest, and a *1° Tempo* section with a 2-measure rest. The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The staff ends with a forte (*f*) dynamic and a fermata.

457

Musical staff 457-461: Continuation of the previous staff with various articulations and slurs.

462

Musical staff 462-465: Continuation of the previous staff with various articulations and slurs.

466

Musical staff 466-471: Continuation of the previous staff with various articulations and slurs.

472

Musical staff 472-476: Continuation of the previous staff with various articulations and slurs.

12

Piu Mosso

512 *ritmado*
f

518

520 *ff*

525 Viol. solo
ff

529 (Cadência)
ff *cresc.*

tr tr tr

Energico

9

8^{va}-7

ff

p

cresc. . . . e accelera poco a poco

Tempo Primo (♩=132)

534

ff *ff* *ff* *f*

(Orq.) 11

550

Viol. solo

sonoro *f*

7

557

Viol. solo

ff

(Orq.) 3

7

568

ff

(Orq.) 2

7

14

576 *Viol. solo*
f 6 6 *cresc.*

581 (Orq.) *ff* 2 *p* **Mais Devagar (♩=84)**
(Tristonho)

587

592 *p*

597 *cresc.* *f*

601 (Orq.) 7 **Largamente (♩=69-72)**

613 *ff* *ff* *cresc.*

Presto (♩=144)

619 (alegre) *ff* *ff*

624 *8va*

628 *cresc.*

632 *ff*

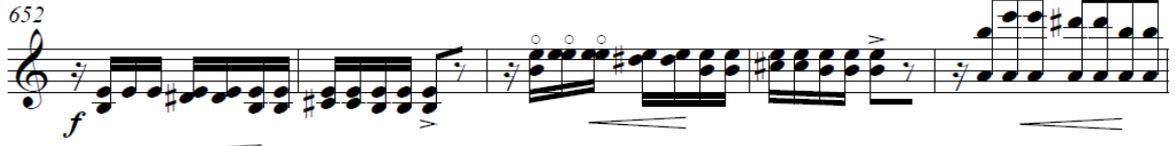
637 *ff*

642 *ff* *8va*

646 **2** *f*

16

652



657

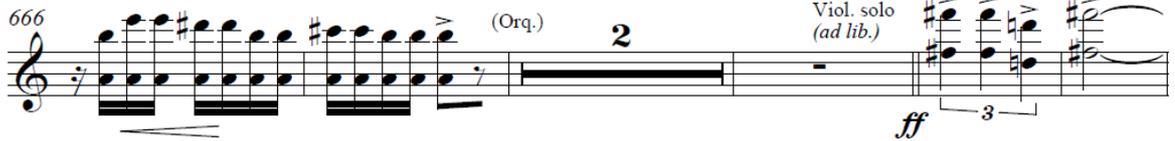


662



Largamente (♩=76)

666



673



J. C. 7 - 949

À Eunice de Conti

Concerto N.º 1

M. Camargo Guarnieri
São Paulo - 1940

Heroico (♩=100)

Violino

Redução para Piano

The image shows a musical score for the first movement of the Concerto N.º 1 by M. Camargo Guarnieri. It is in 2/2 time and marked 'Heroico' with a tempo of ♩=100. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-5) features a violin part starting with a fortissimo (ff) dynamic and a piano reduction starting with a fortississimo (sff) dynamic. The second system (measures 6-10) continues the development, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to piano (p). The third system (measures 11-16) includes a first ending marked '8va' and a 'm.e.' (more endings) instruction. The fourth system (measures 17-20) concludes the page with piano (p) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2

22

Musical score for measures 22-26. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are also accents and slurs. The key signature has two flats.

27

Musical score for measures 27-30. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with complex textures. Dynamics include *f* (forte). A marking "IV corda" with a "3" below it is present in the vocal line. The key signature has two flats.

31

Musical score for measures 31-36. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). There are also accents and slurs. The key signature has two flats.

37

Musical score for measures 37-41. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. Dynamics include *ff* (fortissimo). There are also accents and slurs. The key signature has two flats.

42

IV corda

f

3 3 3 3

III 2 3

48

ff

p

mf

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

8va

51

f

p

f

p

mf

3 3 3 3 3 3 3 3

(8)-----1

55

f

4

57

ff

f

p

61

simili

f

p

66

f

cresc.

71

f

cresc.

74

cresc. *ff*

77 (8) (simile)

ff

81

ff

86 (8) (b)

ff *ff* *p*

6

89

Musical score for measures 89-90. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with many slurs and accents. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Measure 89 features a forte (*f*) dynamic, while measure 90 features a piano (*p*) dynamic. There are two *8va* markings with a bracket and a vertical line, indicating an octave shift. A fermata is present over the final note of measure 90.

91

Musical score for measures 91-92. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The grand staff below has a piano accompaniment. Measure 91 features a forte (*f*) dynamic and a glissando (*gliss.*) marking. Measure 92 features a piano (*p*) dynamic. There are two *8va* markings with a bracket and a vertical line, indicating an octave shift. A fermata is present over the final note of measure 92.

93

Musical score for measures 93-94. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The grand staff below has a piano accompaniment. Measure 93 features a forte (*f*) dynamic. Measure 94 features a piano (*p*) dynamic. There is one *8va* marking with a bracket and a vertical line, indicating an octave shift. A fermata is present over the final note of measure 94.

95

Musical score for measures 95-96. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The grand staff below has a piano accompaniment. Measure 95 features a forte (*f*) dynamic. Measure 96 features a piano (*p*) dynamic. There are two *8va* markings with a bracket and a vertical line, indicating an octave shift. A fermata is present over the final note of measure 96.

98

ff

f

8va

101

ff

p

f

8va

104

f

ff

p

f

f

sonoro f

4^c corda sino al \oplus

108

p

p

p

p

8

113

Musical score for measures 113-117. The top staff is a single melodic line with triplets and slurs. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines.

118

118

Viol. solo
(sonoro)

ff

Musical score for measures 118-123. Measure 118 has a violin solo. Measure 119 has a "3" and a "2" below a triplet. Measure 120 has a "1" and a "3" below a triplet. Measure 121 has a "3" and a "2" below a triplet. Measure 122 has a "3" and a "2" below a triplet. Measure 123 has a "3" and a "2" below a triplet. The bottom staff has a "(Orq.)" marking.

124

Musical score for measures 124-128. The top staff has a violin solo. The bottom staff has a piano accompaniment.

129

Musical score for measures 129-133. The top staff has a violin solo. The bottom staff has a piano accompaniment with "mf" markings.

134

V

6 1 2 3 sf

139

6 3 4 sf

144

3 1 ff

149

(Orq.)

ff

10

154 *Viol. solo (sonoro)*

f *mf*

160 (tr) (Orq.)

mf *dim.*

166 *Tempo Primo* ($\text{♩} = 100$)

p *cresc. . . .* *f* *ff*

171 *Viol. solo*

f *mf*

176 11

Musical score for measures 176-180. The system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 2, 3, 2). The grand staff has a piano accompaniment with slurs and dynamic markings like 'p'. There are also some vertical markings below the bass staff.

181 Viol. solo

Musical score for measures 181-186. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a violin solo line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 1, 3, 3, 3, 4). The grand staff has piano accompaniment with dynamic markings 'ff', 'f', 'p secco', and 'p express.'. There are also some vertical markings below the bass staff.

187

Musical score for measures 187-192. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a violin solo line with slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 3, 3, 3, 4). The grand staff has piano accompaniment with dynamic markings 'f' and 'p'. There are also some vertical markings below the bass staff.

193 (Orq.)

Musical score for measures 193-198. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a violin solo line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 1, 3, 3, 3, 4). The grand staff has piano accompaniment with dynamic markings 'f'. There are also some vertical markings below the bass staff.

12

198

Viol. solo
(4^a corda) *sino al*

203

208

(Orq.)

213

217 13

ff *f* (harm.)

220

f *ff* *f* *ff* (rude) *ff*

trw trw trw trw trw trw

8va

225

cresc. *rall.* *fff* *a tempo* *p*

trw trw trw trw trw trw

229

p *p* *p*

14

232 Viol. solo

f

rall. e dim.

235

8^{va}

pp

Com grande calma (♩=80-84)

pp (m.d.)

239

p

243

pp a tempo

rall.

247

p espress.

252

cresc.

257

cresc.

261

f

16

265

cresc.

267 (4^{ta} corda)

ff

pp

271

punta d'arco

rall.

pp

pp (a tempo)

275

(Orq.)

f

pp

279

Viol. solo

283

p

3 molto espress.

p

288

3

293

cresc. poco . . a . . poco sempre

cresc. poco . . a . . poco sempre

18

298

ff molto espress.

(m.e.)

f

303

pp (subito)

(m.e.)

307

(m.e.)

310

f

rit.

pp

314 (Orq.)

314 (Orq.)

p

318

318

dim. . . . e rit. . .

Allegro Molto e Ritmado (♩=132)

322

Allegro Molto e Ritmado (♩=132)

322

pp

pp

pp

p

330

330

cresc. . . .

mf

ff

pp

20

338

Measures 338-345. The score consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand is mostly silent, with a few notes in measure 345. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* is present in measure 339.

346

Measures 346-352. The score consists of a grand staff. The right hand plays a melodic line with eighth notes and some slurs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in measure 347.

353

Measures 353-359. The score consists of a grand staff. The right hand plays a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 354.

360

Measures 360-367. The score consists of a grand staff. The right hand has a solo violin part starting in measure 360, marked *Viol. solo* and *f* *sonoro*. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *p* (me.) in the left hand.

367 21

Musical score for measures 367-373. The right hand features a melodic line with a triplet and a fermata. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf*.

374

Musical score for measures 374-380. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

381

Musical score for measures 381-386. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

387

Musical score for measures 387-393. The right hand has a melodic line with a fermata and fingerings 1, 2, 4, 2. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff*.

22

393

ff

399

Viol. solo
(4^a corda)

ff

1

rall.

rall.

405 -

Piu Lento (♩=84)

rall. .

p

a tempo

411

417

423

Viol. solo *p*

(Tristonho)

429

435

24

442 (Orq.)

rall.

p

451 1° Tempo (♩=112) Viol. solo *f*

accel.

p

f

1° Tempo (♩=112)

457

462

466 25

471

475

479 (Orq.)

ff

f *enérgico*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 466 through 479. It is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper staves, and the orchestra part is in the lower staves. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (3/4 and 2/4), and dynamic markings like *ff* and *f* *enérgico*. There are also performance instructions like *vo* and *8va*. The page number 145 is in the top right corner, and the measure number 25 is in the top right of the first system.

26

484

Musical score for measures 484-488. The system consists of a grand staff with three staves. The top staff is mostly empty. The middle staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with chords and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 488.

489 Viol. solo

Musical score for measures 489-493. The system consists of a grand staff with three staves. The top staff is a violin solo with a forte (*f*) dynamic marking. The middle and bottom staves provide accompaniment with chords and slurs.

494

Musical score for measures 494-497. The system consists of a grand staff with three staves. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves provide accompaniment with chords and slurs. A dynamic marking of *f* is present in measure 497.

498

Musical score for measures 498-502. The system consists of a grand staff with three staves. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves provide accompaniment with chords and slurs. A dynamic marking of *p* is present in measure 498, and a *cresc.* marking is present in measure 500.

502 (Orq.) *ff*

Musical score for measures 502-506. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. A dynamic marking of *ff* is present.

507

Musical score for measures 507-510. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with a complex rhythmic pattern. The vocal line has a melodic line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

511 *Piu Mosso* *ritmato* *f* *p*

Musical score for measures 511-515. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Piu Mosso* and there is a *ritmato* marking. The piano part has a complex rhythmic pattern. The vocal line has a melodic line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. Dynamic markings of *f* and *p* are present.

516

Musical score for measures 516-520. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic pattern. The vocal line has a melodic line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

28

520

ff

525 Viol. solo

ff

531 (Cadência)

cresc. ff

mf

Energico

ff

8va

Musical score for measures 28-29. The music is in 3/4 time and features a melodic line with a descending chromatic scale. A circled section highlights a specific melodic phrase. The dynamic marking is *p*. The tempo instruction is *cresc. . . . e accelera poco a .*

Musical score for measures 534-538. The tempo is marked **Tempo Primo** with a quarter note equal to 132 (♩=132). The music is in 3/4 time and features a melodic line with a descending chromatic scale. The dynamic marking is *ff*. The tempo instruction is *. . . . poco*

Musical score for measures 538-545. The music is in 3/4 time and features a melodic line with a descending chromatic scale. The dynamic marking is *pp*. The tempo instruction is *538 (Orq.)*

Musical score for measures 546-553. The music is in 3/4 time and features a melodic line with a descending chromatic scale. The dynamic marking is *f*. The tempo instruction is *546*. The music is marked *Viol. solo* and *sonoro*.

30

553

Musical score for measures 553-558. The top staff features a melodic line with a 7-measure rest and various ornaments. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

559 (Orq.)

Musical score for measures 559-564. The top staff is marked '(Orq.)' and contains sustained notes. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Viol. solo

565

Musical score for measures 565-570. The top staff is marked 'Viol. solo' and contains a melodic line with trills and triplets. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

571 (Orq.)

Musical score for measures 571-576. The top staff is marked '(Orq.)' and contains sustained notes. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

576

Viol. solo

f *ff cresc.*

580

(Orq.)

Mais Devagar (♩=84)
(Tristonho)

584

p

590

f *p* *f*

32

595

595

cresc. f

p

p

600

(Orq.)

8^{va}

This system contains measures 595 to 600. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic structure with frequent changes in time signature (3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4). Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*), with a crescendo leading to the forte. An 8va marking is present in the piano part. The vocal line is mostly rests, with a few notes in measure 600.

600

600

(Orq.)

8^{va}

605

This system contains measures 600 to 605. The piano part continues with its complex rhythmic patterns. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*), with a crescendo. An 8va marking is present in the piano part. The vocal line is mostly rests, with a few notes in measure 605.

605

605

(m.d.)

cresc.

608

This system contains measures 605 to 608. The piano part continues with its complex rhythmic patterns. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*), with a crescendo. An 8va marking is present in the piano part. The vocal line is mostly rests, with a few notes in measure 608.

608

Largamente (♩=69-72)

608

ff

(m.e.)

(m.e.)

(m.d.)

This system contains measures 608 to 613. The tempo is marked *Largamente* with a metronome marking of ♩=69-72. The piano part continues with its complex rhythmic patterns. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*). An 8va marking is present in the piano part. The vocal line is mostly rests, with a few notes in measure 613.

614 33

ff

Presto (♩=144)

618

cresc. ff (alegre) *ff*

ff *p*

8^{va}

622

ff

8^{va}

627

cresc.

ff

34

632

Musical score for measures 632-636. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* and *f*. There are also hairpins indicating volume changes.

637

Musical score for measures 637-641. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *ff*. There are also hairpins indicating volume changes.

642

Musical score for measures 642-646. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. This system includes first and second endings, indicated by dashed lines and the word "8va". Dynamic markings include *ff* and *f*. There are also hairpins indicating volume changes.

647

Musical score for measures 647-651. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *p*. There are also hairpins indicating volume changes.

652 35

657

662

667 (Orq.) Viol. solo (ad lib.)

Largamente (♩=76)

ff 3

Largamente (♩=76)

ff cedendo molto *ff*

36

673

3

cresc. ***fff***

fff

Fim.

Fim.

949