

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**NEOCLASSICISMO E NACIONALISMO NO SEGUNDO
CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRAS DE
CAMARGO GUARNIERI**

Dissertação de Mestrado

Fernando Rauber Gonçalves

Porto Alegre

2009

FERNANDO RAUBER GONÇALVES

**NEOCLASSICISMO E NACIONALISMO NO SEGUNDO
CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA DE
CAMARGO GUARNIERI**

Dissertação submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Música ao
Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora:

Prof^ª. Dr^ª. Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre

2009

AGRADECIMENTOS

Aos pais e irmãos, pelo suporte ao longo dos anos.

À Ana Paula Schizzi Paz, pelo amor e afeto.

A minha orientadora Cristina, pela inestimável dedicação, competência e generosidade e pelo incentivo e amizade.

A Ney Fialkow, pela imensa contribuição ao meu amadurecimento pianístico e pelo exemplo de competência e profissionalismo.

À pianista Catarina Domenici, orientadora durante a graduação, pela oportunidade de participar do Chautauqua Music Festival.

À Any Raquel Carvalho, cuja sala tornou-se uma parada obrigatória antes, durante (em momentos de congestionamento), ou após as orientações com a Prof^a. Cristina.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música, Luciana Del Ben.

Aos colegas de curso, em especial Stefanie Freitas, Keli Chin, Alfonso Benetti e Elena Romanova.

Aos amigos e exímios pianistas Daniel Benitz, Josias Matschulat e Viviana Martinez.

Aos amigos João, Luíza, Raimundo, Hugo e Karol.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música e do Instituto de Artes da UFRGS.

À Capes, pelo fomento da pesquisa no Brasil e concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

Neste trabalho, analiso o Segundo Concerto para Piano e Orquestra (1946) de Camargo Guarnieri (1907-1993) tendo como pano de fundo uma contextualização sobre o nacionalismo e o neoclassicismo na obra de Guarnieri. Se, por um lado, o nacionalismo oriundo dos movimentos modernistas vinculava-se a uma proposta de “normalização dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira” (Neves, 1981), também visava à inserção do país em um contexto mundial (Travassos, 1999), proposta refletida na adoção de uma estética musical neoclássica. Em minha análise, identifico no Segundo Concerto reflexos do ideário formado em torno desse nacionalismo e vinculações estéticas com as tendências da música produzida internacionalmente.

Palavras-chave: análise musical, neoclassicismo, nacionalismo, Camargo Guarnieri, concerto.

ABSTRACT

In this work, I present an analysis of Camargo Guarnieri's *Segundo Concerto para Piano e Orquestra* (1946) taking into account the manifestations of the nationalistic and neoclassical trends in the work of this composer. If, on the one hand, the nationalism steemed from Brazilian early twentieth-century modernists movements aimed to "normalize the permanent ethnical characteristics of the brazilian musicality" (Neves, 1981), on the other hand it also aspired to integrate the country in a global context (Travassos, 1999), a goal which can be detected in the influence of neoclassical aesthetics. In my analysis of the *Segundo Concerto*, elements which can be traced to the ideas and proposals of the *nacionalismo modernista* are identified, as well as aesthetical links with the international music trends.

Keywords: musical analysis, neoclassicism, nationalism, Camargo Guarnieri, concerto.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. UM VÍNCULO COM O PASSADO	
2.1. TRADIÇÃO E NEOCLASSICISMO NA MÚSICA DO INÍCIO DO SÉCULO XX	4
2.2. GUARNIERI E A TRADIÇÃO	8
3. O NACIONALISMO MODERNISTA	
3.1. O NACIONALISMO MUSICAL	16
3.2. O MOVIMENTO MODERNISTA	18
3.3. A BUSCA POR UMA IDENTIDADE NACIONAL.....	20
4. ANÁLISE DO SEGUNDO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA	
4.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS	28
4.2. PRIMEIRO MOVIMENTO: Deciso	32
4.3. SEGUNDO MOVIMENTO: Affetuoso	50
4.4. TERCEIRO MOVIMENTO: Vivo	58
5. CONCLUSÃO	77
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
7. ANEXO – Partitura do Segundo Concerto para Piano e Orquestra	83

1. INTRODUÇÃO

Camargo Guarnieri (1907-1993) tem sua obra reconhecida como “a melhor concretização musical do nacionalismo modernista” (Silva, 2001, p.12). Sua posição na música brasileira e latino-americana é incontestável, tanto como representante do nacionalismo musical brasileiro na primeira metade do Século XX quanto devido a sua atuação pedagógica, que influenciou sucessivas gerações de compositores. Sua prolífica obra tem sido abordada nos últimos anos sob os mais diversos enfoques e, concomitante ao ano de meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, comemorava-se os 100 anos de nascimento deste compositor, fato que me incentivou na escolha da temática desta dissertação.

Neste trabalho, abordo reflexos do nacionalismo modernista - entendido como um conjunto de idéias e posicionamentos que nortearam os rumos de uma significativa parcela da música erudita brasileira, especialmente a partir da Semana de Arte de Moderna até meados da década de 1950 - no Segundo Concerto para Piano e Orquestra. Se, por um lado, os compositores ligados a essa proposta de nacionalismo – teorizado, na música, principalmente por Mário de Andrade - vinculavam-se a uma proposta de “normalização dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira” (Neves, 1981, p. 45), também visavam à inserção do país em um contexto mundial (Travassos, 1999). A síntese destes objetivos resultou em uma corrente musical identificada com o neoclassicismo praticado especialmente nos continentes europeu e americano.

Discorro também sobre a utilização de procedimentos composicionais oriundos da música de tradição tonal nesta obra, tomando como base as reflexões de Messing (1988), Strauss (1990) e Hyde (1996) sobre a música da primeira metade de Século XX. Contextualizo essa utilização da “tradição” não somente pelo aspecto puramente estilístico, mas também como manifestação da dicotomia nacional/universal. Essa dicotomia consiste em um ponto central da discussão modernista no Brasil, e representa o ponto culminante de uma busca pela (ou construção de uma) “identidade nacional” que já se manifestava a partir do final do século XIX.

Composto em 1946, o Segundo Concerto para Piano e Orquestra é uma obra paradigmática do nacionalismo oriundo dos movimentos modernistas. Com essa obra, Guarnieri ganhou o Prêmio Alexandre Levy da Municipalidade de São Paulo. Sua estréia ocorreu nos Estados Unidos em abril de 1947, com a orquestra da CBS (Columbia Broadcast Symphony) sob regência do próprio compositor e tendo como solista Lídia Simões¹, a quem a obra foi dedicada. Segundo Marion Verhaalen², “nos círculos musicais norte-americanos, essa apresentação estabeleceu a posição de Guarnieri como um grande compositor” (Verhaalen, 2001, p. 203).

Nesta obra, bem como em grande parte da produção do compositor paulista, a dicotomia nacional/universal se manifesta na tentativa de integração de elementos étnicos com procedimentos e esquemas formais associados em variados graus de parentesco à tradição tonal e ao neoclassicismo. Desta forma, instaura-se um tensionamento bastante característico da música da primeira metade do Século XX: uma relação ambivalente – ora de confronto, ora de continuidade - com a música dos períodos clássico e romântico. Algumas das soluções desenvolvidas por Guarnieri para lidar com este conflito tornar-se-iam paradigmáticas nas obras de tendência nacionalista e iriam se constituir na base de seus ensinamentos, tais como a ênfase nos processos contrapontísticos e no desenvolvimento motivico.

A partir destes tensionamentos, delinee algumas questões de pesquisa:

- Como entender a linguagem musical desta obra enquanto manifestação do nacionalismo modernista?
- De que maneira são utilizados os elementos étnicos brasileiros nesta obra e como estes se integram a linguagem musical da obra?
- Como contextualizar esta obra no diversificado panorama da música da primeira metade do século XX e de que maneira esta se insere na prática do gênero concerto praticado no século XX?

¹ Intérprete de Camargo Guarnieri para a qual o compositor dedicou, entre outras, as obras Valsa Nº 4 (1943), Dança Negra (1946), Ponteio Nº 13 (1948), Estudo Nº3 (1949), Acalanto (1952) e Variações sobre um Tema Nordestino (1953).

² Pesquisadora norte-americana subsidiada pela OEA (Organização dos Estados Americanos), anteriormente denominada de União Pan-Americana. Através da União Pan-Americana, Camargo Guarnieri permaneceu seis meses nos Estados Unidos compondo e apresentando seus trabalhos em 1943.

- Como a linguagem musical desta obra reflete possíveis continuidades ou rupturas em relação a esta contextualização?

- De que maneira se faz presente a influência da música de tradição tonal nesta obra e como esta é reinterpretada na construção de sua linguagem musical?

Buscando respostas a estes questionamentos, estruturei este trabalho em três seções, partindo de uma contextualização mais ampla para, em seguida, aproximar-me gradualmente do objeto de estudo, o Segundo Concerto para Piano e Orquestra.

Na primeira seção, intitulada “Um vínculo com o passado”, realizo uma contextualização a respeito de algumas características da música da primeira metade do Século XX e a reverberação destas no estilo composicional de Guarnieri. Tendo por base os estudos de Messing (1988), Strauss (1990) e Hyde (1996), focalizo na influência da tradição tonal e nos procedimentos composicionais associados a este repertório, tendo em vista especialmente a música caracterizada como ‘neoclássica’. Observo também a posição do gênero concerto neste período, em sua dupla função como agente tanto da tradição quanto da renovação.

Na segunda seção, “O nacionalismo modernista”, discorro sobre o surgimento e consolidação do ideário nacionalista formado nos anos imediatamente posteriores à Semana de Arte Moderna, e cuja síntese encontra-se nos escritos Mário de Andrade. Abordo também a questão da busca por uma identidade nacional e sobre a consolidação de mestiçagem enquanto paradigma da “brasilidade”.

Por fim, realizo uma análise pormenorizada dos três movimentos do Segundo Concerto para Piano. Nesta análise, recorro a uma abordagem analítica tradicional - centrada no estudo das recorrências motívico-temáticas e na análise da estrutura formal - interpretada a partir das contextualizações sobre o neoclassicismo e o nacionalismo musical brasileiro propostas nas seções precedentes.

2. UM VÍNCULO COM O PASSADO

2.1 Tradição e neoclassicismo na música do início do século XX

Neste capítulo, discorro sobre a importância da tradição tonal e das estruturas e procedimentos composicionais associados a esta tradição na obra de Camargo Guarnieri. O apreço do compositor por processos contrapontísticos, pela forma e pelo desenvolvimento motivico é bastante documentado na literatura musicológica e materializa-se, em sua obra, no emprego de esquemas formais diretamente vinculados à tradição tonal e que frequentemente apresentam proporções simétricas¹. Tomando como base os estudos de Messing (1988), Strauss (1990) e Hyde (1994), abordo o posicionamento estético do compositor a partir de uma contextualização sobre a música da primeira metade do século XX. Considero esta contextualização essencial para a compreensão de como a tradição clássico-romântica se manifesta - transfigurada sob o filtro do neoclassicismo - na obra de Guarnieri. Desta forma, busco ressaltar em que medida suas opções composicionais se inserem em uma prática que caracteriza uma parcela significativa da música composta na primeira metade do Século XX, comumente e, até certo ponto, indiscriminadamente² denominada de neoclássica.

Messing (1988) localiza um princípio de retorno aos modelos clássicos no discurso de compositores franceses do final do século XIX e início do século XX. Em meio às crescentes diatribes políticas entre França e Alemanha e conjugado a um sentimento nacionalista, este retorno a um ideal clássico francês buscava uma retomada da clareza, elegância e simplicidade atribuídos à música de compositores como Charpentier, Rameau, Couperin e Grétry. Essa reação tinha um alvo preciso: combater a hegemonia da música alemã do final do

¹ A questão da proporcionalidade na obra de Guarnieri foi abordada por Diana Santiago em sua tese de doutorado “Proporções nos pontos para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre as representações mentais em performance musical”.

² “Qualquer tentativa de trabalhar uma teoria do neoclassicismo em música, ou mesmo de atribuir-lhe conteúdo coerente, confronta uma longa história de uso indiscriminado e tendencioso do termo. A música [...] tem sido incapaz de distinguir entre obras genuinamente neoclássicas e aquelas que realizam um passo de dança como gesto sarcástico ... ou sátiras momentâneas em uma pantomima alusiva” (HYDE, 1994, p.200).

século XIX, principalmente a influência da música de Wagner, associada ao espírito decadente do *fin-de-siècle* e com um excesso caracterizado pejorativamente como “germânico”. De acordo com Messing,

“Em sua intenção de sinalizar uma reverência com o passado clássico em suas obras, os compositores franceses recorreram ao emprego de convenções derivadas do repertório anterior ao Século XIX. Os gestuais rítmicos e melódicos familiares resultavam em uma identificação com um costume do passado: os compositores que utilizavam estes *clichés* facilmente identificáveis podiam contar que suas audiências fizessem as conexões musicais e culturais adequadas”³ (Messing, *op. cit.*, p. 59).

Segundo Messing, somente a partir da década de 1920 o termo neoclassicismo iria se transformar de um ideal estético para um indicador de estilo. Para este autor, esse termo “fornecia aos apoiadores de Stravinsky um símbolo que representava um sistema de valores culturais cujo vocabulário elucidava a direção central da composição musical no pós-guerra”⁴ (Messing, *op. cit.*, p. 153), símbolo este que acomodava tanto a tradição quanto a inovação na composição musical da década de 1920. Strauss (1990) corrobora esta última afirmação ao desautorizar o dualismo entre essas duas correntes musicais (conservadores e progressistas) em favor do elo que as une: sua relação inevitável e ambivalente com a tradição tonal vigente. De acordo com Strauss, “à medida que os objetos do passado tornaram-se ícones de autoridade durante o século XIX, maior e mais urgente a responsabilidade dos artistas contemporâneos de confrontá-los” (p. xvi)⁵. Este autor pondera que a música modernista da primeira metade do século XX é marcada essencialmente por esse conflito com o passado:

³ “In their intent to betoken a reverence for the classical past in their works, French composers had recourse to the employment of recognizable conventions derived from a pre-nineteenth-century repertoire. The familiar rhythmic or melodic gestures effected a correspondence to an earlier manner: the users of these readily identifiable clichés could count on their audiences to make the appropriate musical and cultural connections” (Messing, 1988, p. 59).

⁴ “It likewise supplied a symbol which represented for Stravinsky’s supporters a cultural value system whose vocabulary elucidated for them the central direction of post-war composition”.

⁵ “The more objects of the past became authoritative icons during the 19th century, the more pressing seemed the responsibility for living artists to confront them”.

[...] o início do século XX foi uma era dominada pela música do passado, especialmente pela música de um pequeno número de mestres clássicos. Os compositores deste período estavam mais profundamente imersos na música do passado (incluindo o passado distante) do que qualquer geração anterior jamais esteve. Eles tinham atrás de si uma herança clássica cada vez mais afetada pela passagem do tempo, e cuja estatura aumentava pelo abismo estrutural e estilístico crescente entre os períodos musicais ⁶ (STRAUS, 1990, p.5).

Hyde (1994) aponta que “dentre os modernismos do Século XX, a música estava praticamente sozinha em sua tentativa de ser ao mesmo tempo moderna e antiga – ou seja, neoclássica” (p. 200)⁷. Ciente das dificuldades em disciplinar um uso mais preciso do termo neoclássico, a autora toma, como ponto de partida, a noção de clássico como “uma obra do passado que permanece ou torna-se relevante e disponível como modelo”⁸ (p. 201). Tendo em vista esta concepção, “uma recriação no Século XX de uma suíte de danças barrocas é neobarroca, no entanto também neoclássica neste sentido mais amplo” (p. 201)⁹.

Em busca de uma compreensão de como este passado é aludido e reinterpretado, Strauss (1990) relaciona três modelos de influência artística. O primeiro destes modelos, “influência como imaturidade”, é descrito como uma teoria ingênua que considera a utilização de elementos estilísticos e estruturais associados a um antecessor (ou mesmo um professor) em particular como um traço de imaturidade, somente tolerado em um jovem artista. O autor critica este modelo pela sua falta de abrangência, na medida em que sua aplicação na compreensão de obras da maturidade é restrita.

Um segundo modelo é identificado como a “teoria da generosidade”, a qual considera a assimilação de influências e da tradição como um elemento

⁶ “[...] the early twentieth century was an era dominated by the music of the past, particularly music by a small number of classical masters. Composers in this period were more deeply immersed in the music of the past (including the distant past) than any previous generation had been. They looked back on a classical heritage grown increasingly hallowed by the passage of time, its stature enhanced by greater distance and by the deep stylistic and structural gulf between the musical periods”.

⁷ “Among the modernisms of the early twentieth century, music is almost alone in striving to be modern *as well as* ancient – to be neoclassical”.

⁸ “A classic is a past work that remains or becomes relevant and available as a model”.

⁹ “A twentieth-century recreation of a baroque dance suite is neobaroque, but also neoclassical in this broader sense”.

enriquecedor tanto na formação quanto na maturidade do artista. De acordo com o autor, essa teoria advém do pensamento do poeta e crítico literário americano T.S. Elliot, que caracterizava o relacionamento entre poetas e seus predecessores como uma generosidade mútua. Segundo o poeta, o artista necessita desenvolver uma consciência do passado e inserir-se dentro de uma tradição compartilhada, conciliando sua individualidade com as convenções de um estilo consolidado.

Segundo Strauss, estudos sobre a influência de autores como Charles Rosen e Leonard Meyer partem dessa corrente de pensamento, na medida em que caracterizam a influência do passado como benéfica e as relacionam com as escolhas individuais de cada compositor. No entanto, os conflitos e ambivalência em relação a esse passado – especificamente da tradição tonal e seus gêneros característicos - não são contemplados por esta teoria, tornando-a inadequada na compreensão das tensões existentes na música modernista da primeira metade do século XX.

A teoria que o autor advoga como a mais abrangente e adequada para lidar com esses conflitos é uma aplicação ao campo musical de idéias desenvolvidas principalmente pelo crítico literário Harold Bloom. De acordo com Strauss, a teoria da “ansiedade da influência” desenvolvida por esse autor traz à tona a sensação de ambivalência em relação ao passado – a tradição tonal vigente – que tanto marcou a música dos principais expoentes do modernismo musical da primeira metade do século vinte.

Dentre os aspectos da teoria de Bloom que Strauss considera como relevantes em um contexto musical, surge como central a noção da obra de arte como um evento relacional. Entendida a partir da relação com seus antecessores ao invés de uma unidade completa por si só, uma obra pode conter em si impulsos (por vezes contraditórios) de uma variedade de fontes. A ênfase delegada ao conflito entre essas diversas fontes é justamente o fator que torna tão instigante a aplicação da teoria da influência de Bloom em um contexto musical. Tendo em vista esse conflito entre o passado e o presente, Bloom considera que o ponto de partida da criação ocorre através de “desleituras” (*misreadings*), e as associa com o mecanismo análogo da repressão descrito na teoria psicanalítica de Freud.

Partindo dessas premissas, Strauss investiga o que considera estratégias (ou, de acordo com a teoria de Bloom, desleituras) utilizadas pelos compositores

modernistas ao lidar com (ou reconstruir) a tradição tonal em suas obras. Segundo o autor, estas estratégias são compartilhadas e transcendem as disparidades estilísticas presentes na música de diversos compositores da primeira metade do século vinte:

Ao utilizar estas estratégias musicais revisionistas em todos os níveis da estrutura, os compositores do século XX reinterpretam a música do passado de acordo com suas próprias necessidades composicionais. Essas estratégias, mais do que uma estrutura musical específica, definem uma prática comum do século XX¹⁰.

2.2 Guarnieri e a tradição

Dentre as diversas “estratégias revisionistas” citadas por Strauss, a motivação – descrita como a “intensificação radical do conteúdo motivico nas obras do passado” (Strauss, 1990, p.17) – constitui a mais palpável e evidente característica presente na obra de Guarnieri. Strauss esclarece a inter-relação entre o declínio da tonalidade no final do século XIX e a valorização das relações motivicas:

“Enquanto estas [condições da tonalidade] – normas compartilhadas de progressões harmônicas e condução de vozes – permaneciam fortes, as relações motivicas devem ser consideradas secundárias e dependentes da sintaxe tonal subjacente. No entanto, quando estas condições são removidas, assim como no final do século XIX e início do século XX, as relações motivicas começaram a dominar a estrutura” (Strauss, *op. cit.*, p 22).

Não por acaso, ao mesmo tempo em que Guarnieri distanciava-se de uma tonalidade mais definida, no início da década de 30, aprimorava a técnica do desenvolvimento motivico-temático que se tornaria tão característica de seu estilo composicional. Em carta a Vasco Mariz, reconhece a influência de Schoenberg, Hindemith e Alban Berg - compositores com um foco composicional notadamente motivico:

¹⁰ “By using these musical revisionary ratios at all levels of structure, twentieth-century composers reinterpret earlier music in accordance with their own compositional needs. These strategies, more than any specific musical structure, define a twentieth-century common practice” (STRAUSS, *op. cit.*, p. 17).

“De 1931 em diante, depois de um sério namoro com Hindemith, Schoenberg e Alban Berg, tentei uma nova estrutura harmônica, alterando o plano tonal no sentido de não se poder determinar precisamente a tonalidade” (Silva, 2001, p.389).

Este “namoro” pode ser percebido em algumas obras do início da década de 1930, nas quais o sentido de tonalidade é flutuante e por vezes ausente. No entanto, não somente a tonalidade é trabalhada mais livremente, mas também, citando Strauss, “as relações motivicas começam a dominar a estrutura”. Abaixo, cito dois exemplos da obra de Guarnieri representativos que demonstram esta proeminência do aspecto motivico no discurso musical:

Exemplo 1: Compassos iniciais do “Choro Torturado” (1930):

The image displays two systems of piano music from the piece "Choro Torturado" (1930) by Heitor Villa-Lobos. The first system is titled "Nervously" with a tempo marking of ♩ = 88. It features a complex rhythmic structure with numerous triplets and sixteenth notes. The piano part is marked with dynamics such as *sf*, *mf*, and *sfz*, and includes the instruction "precipitando e cresc. molto". The second system is titled "Restless" with a tempo marking of ♩ = 80. It continues the intricate rhythmic patterns, with dynamics ranging from *mf* to *sfz*. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations like slurs, accents, and fingering numbers.

Exemplo 2. Sonatina Nº2 para piano (1934), c. 36-50:

Schoenberg, citado na carta de Guarnieri, é justamente o compositor escolhido por Strauss como o exemplo de uma desleitura baseada na motivização. O autor exemplifica esta concepção a partir da análise de textos teóricos de Schoenberg sobre sua própria obra bem como sobre obras do passado. A partir desse estudo, Strauss conclui que:

“Quando os compositores do século escrevem sobre sua própria música, o fazem geralmente de uma forma competitiva, comparando-se, muitas vezes favoravelmente, com seus predecessores [...] quando analisam sua própria música com a de seus predecessores, geralmente o fazem tendo em vista suas próprias preocupações composicionais, especialmente seu interesse nas relações motílicas¹¹” (Strauss, *op. cit.*, p.21).

¹¹ “When twentieth-century composers write about their own music, they generally do so in a competitive way, comparing themselves, often favorably, to their predecessors. [...] When they analyze the music of their predecessors, they generally do so in light of their own compositional concerns, specifically their interest in motivic relations”.

Este favorecimento das relações motivicas como fator de unidade e coerência pode ser percebido de forma bastante nítida no conceito de “variação progressiva”¹² (“*developing variations*”) desenvolvido por Schoenberg em vários de seus escritos teóricos sobre os compositores da tradição tonal.

Para Dahlhaus (1987), o conceito de “variação progressiva” é uma das categoriais centrais no pensamento de Arnold Schoenberg. De acordo com o musicólogo alemão, no entanto, uma das dificuldades encontradas ao definir esse conceito reside na terminologia nem sempre precisa de Schoenberg. Os conceitos de “tema”, “figura básica”¹³, “*basic unit*” (“unidade básica”) e “idéia”, assumem conotações assemelhadas e por vezes mesmo intercambiáveis em muitos dos escritos teóricos de Schoenberg. A partir destas dificuldades, Dahlhaus assume que, ao invés de precisar definições arbitrárias para assegurar as distinções entre estes termos, é mais proveitoso investigar as razões para a ambigüidade dos termos e assim o faz examinando as conotações sugeridas por Schoenberg em seus escritos. O conceito de variação progressiva é apresentado concomitantemente a um esforço de compreender estas categoriais do pensamento de Schoenberg às quais este conceito está intimamente vinculado:

“nossa compreensão acerca do que efetivamente significam os termos tema, figura básica, ou idéia depende da natureza da forma total, e da mediação entre o tema e a forma total que é estabelecida pela variação progressiva” (Dahlhaus, 1987, p.130)¹⁴.

Portanto, Dahlhaus busca não dissociar a idéia de variação progressiva dos conceitos supracitados, entendendo esta como uma forma de ‘mediação’ da forma ao invés de considerá-la uma técnica específica. Dunsby (2002, p.907-910) esclarece que o conceito de variação progressiva deve ser identificado com a ideologia (nos termos de Dunsby) do organicismo e do formalismo musical do Século XIX, representada por Eduard Hanslick.

¹² Alguns autores empregam uma tradução mais literal do termo: “variações em desenvolvimento”.

¹³ No original, “*basic shape*”, tradução inglesa para o termo alemão *Grundgestalt*.

¹⁴ “Our understanding of what is actually meant by theme, basic shape or idea is dependent on the nature of the total form, and the mediation between theme and total form that is established by developing variation”.

Schiano (2001) observa que o conceito de “figura básica” (*Grundgestalt*) era bastante utilizado por Schönberg em suas aulas de composição e esclarece que:

“Um motivo básico que passa pelo processo de variação progressiva pode, desta forma, ser considerado uma “figura básica” [*Grundgestalt*]. Desta forma, a “figura básica” pode ser um fragmento da superfície musical que subsequentemente passa por repetição, variação, desenvolvimento e ‘liquidação’ à medida em que a peça se desenrola, de forma análoga ao motivo principal da Quinta Sinfonia de Beethoven”¹⁵.

Frisch (1984) propõe uma ampliação e refinamento do conceito de variação progressiva em seu conceituado estudo *Brahms and the Principle of Developing Variation*. O autor compreende que, nos escritos de Schoenberg, o conceito de “variação progressiva” refere-se a procedimentos motivicos localizados, e busca demonstrar como este princípio se aplica em larga escala na obra de Brahms, concentrando-se especialmente nos primeiros movimentos de sonata.

No depoimento de compositores que estudaram com Guarnieri, transparece a preocupação do mestre com a coerência da obra musical e o desenvolvimento motivico do material musical. Ao relembrar os ensinamentos de seu professor, o compositor Osvaldo Lacerda comenta que:

“Aprender a desenvolver um Tema com Variações é um passo preliminar fundamental para o aspirante a compositor, porque isso o ensina a *extrair várias conclusões de uma só premissa, a reapresentar um mesmo elemento sob novas e interessantes roupagens, a fazer muito com pouco*” (Lacerda, 2001,p 58) [grifo nosso].

Outro aluno de Guarnieri, Nilson Lombardi, também faz uma referência a esse aspecto: “Através de sua sábia orientação transmitiu-me os segredos do *desenvolvimento temático*, da coerência harmônica e também, da beleza, a qual sempre consistia em certas proporções formais” (Lacerda, 2001, p. 67) [grifo nosso]. Marion Verhaalen assinala outra característica do estilo do compositor

¹⁵ “A basic motif that undergoes developing variation in this way may be considered a Grundgestalt, that is to say, the Grundgestalt may be a fragment of the musical surface that subsequently undergoes repetition, variation, development and ‘liquidation’ as the piece unfolds, much like the principal motif of Beethoven’s Fifth Symphony”.

que aponta para esta valorização do aspecto motivico - a utilização freqüente de esquemas monotemáticos:

“Guarnieri demonstra tendência para se tornar mais monotemático em suas obras mais longas. Freqüentemente emprega sua forma mais típica, um desenho ABA inserido em contexto monotemático, sendo a seção B um desenvolvimento da seção A. [...] Muitas das obras de seu último período também apresentam uma inter-relação entre os temas, seja pelo uso de uma *fonte comum* [grifo nosso], seja lembrando o material já empregado em um movimento anterior. Com freqüência, os vários temas estão tão intimamente relacionados que não desempenham função contrastante mas são variações, exemplificações ou desenvolvimento do material inicial.” (Verhaalen, 2001, p. 406-407).

A partir destes depoimentos, torna-se claro que este viés de motivação, proposto por Strauss como característico da música da primeira metade do Século XX, se faz presente na obra de Guarnieri. Reconhecendo esta ênfase no aspecto motivico e o parentesco com o paradigma organicista, entendo que a “variação progressiva” é um dos meios utilizados por Guarnieri para articular o esquema monotemático utilizado no Segundo Concerto para Piano e Orquestra. Tendo em vista os conceitos expostos, assim represento visualmente esta concepção:

Esquema monotemático
 (“forma total”)



“figura básica”
 Motivo gerador inicial

Processos de variação progressiva
 como recurso estruturante
 (“mediação” entre a parte e o todo)

Baseada nos escritos de Strauss e Bloom, Gerling (2004), ao comentar sobre a Fuga da Sonatina Nº3 de Guarnieri (1937), contextualiza a opção estética e estilística deste compositor tendo em vista o cenário musical que se

delineava na década de 30. Não só a música de Stravinsky e o neoclassicismo apresentavam-se como opções estéticas atraentes para o compositor paulista, mas, no Brasil, Villa-Lobos já havia optado por esse idioma a partir da década de 30, fato que resultou na composição da série de *Bachianas Brasileiras*:

“Partindo da premissa que o reconhecimento não arrefece a “ansiedade da influência”, pelo contrário, acirra a determinação do jovem compositor para vencer e suplantar seus predecessores, torna-se plausível que, aos trinta anos de idade Camargo Guarnieri queira identificar-se com Stravinsky e Villa-Lobos e, como eles, apóie-se em Bach enquanto busca soluções contra o (aparente) caos reinante frente a inúmeras vertentes estilísticas” (Gerling, 2004, p. 103).

Em relação ao Segundo Concerto para Piano, entendo que a própria escolha do gênero e título desta obra significa um compromisso (ou um confronto) com uma tradição musical, na medida em que esta opção resulta em uma série de expectativas prévias que influem na apreciação da obra:

“Elementos tradicionais inevitavelmente mantêm suas associações com a tradição. Por conseguinte, tornam-se o *locus* de produtiva tensão musical. Estes elementos evocam a tradição musical do qual se originaram, mesmo que imersos em um novo contexto musical [...] Sonoridades como a tríade, formas como a sonata e movimentações estruturais como a quinta descendente são por demais emblemáticas de práticas tonais tradicionais para fundirem-se naturalmente em um novo contexto musical”¹⁶ (Strauss, *op. cit.*, p. 1).

Em uma obra intitulada Concerto para Piano, no que consistem estas expectativas prévias? A seguir, realizo uma breve contextualização do concerto enquanto gênero.

Tendo se originado por volta do final do século XVII (Talbot, 2001), o concerto instrumental tem sido, deste então, um dos gêneros mais cultivados por compositores de sucessivas gerações. De acordo com Hutchings (2001), o termo concerto provavelmente se origina do latim *concertare*, que pode significar tanto

¹⁶ “Traditional elements inevitably retain their traditional associations. As a result, they become the locus of a productive musical tension. They evoke the traditional musical world in which they originated, even as they are subsumed within a new musical context. [...] Sonorities like the triad, forms like the sonata, and structural motions like the descending perfect fifth are too profoundly emblematic of traditional tonal practices to meld quietly into a new musical context” (Strauss, 1990, pg. i).

uma “contenda, disputa ou embate” quanto “trabalhar em conjunto com alguém”, e suas primeiras aplicações em um contexto musical se referiam à prática da música em conjunto.

A partir da metade do século XVIII, o concerto se cristaliza na figura de um instrumento solista, geralmente violino, flauta, ou piano (Cliff, 2001). No entanto, é o ambiente social e musical do século XIX que impulsiona a popularização deste modelo de concerto, com o surgimento do ideal musical centrado na figura do “virtuoso”. Os concertos deste período são marcados por uma escrita virtuosística e por uma maior exploração da interação dramática entre o instrumento solista e o conjunto orquestral.

Segundo Griffiths (2001), a longevidade do gênero concerto e sua presença marcante na prática musical do século XX podem ser explicadas por diversas razões, dentre as quais a demanda de “virtuosos” por novas obras, o entusiasmo das audiências e a relativa liberdade com que o gênero fora tratado em relação aos aspectos formais¹⁷. Durante o século XX, compositores das mais diversas tendências estéticas compuseram obras para este gênero, configurando correntes de continuidade e ruptura. Mantém-se, no entanto, a essência do concerto, qual seja, a interação entre um solista e um conjunto instrumental e seu caráter público.

No capítulo a seguir, abordo o segundo eixo temático deste trabalho: uma discussão sobre o nacionalismo musical e sua ligação com os movimentos modernistas no Brasil durante a primeira metade do Século XX.

¹⁷ Cook (1987) ressalta que mesmo os compositores clássicos não aderem estritamente ao esquema de sonata neste gênero: “*Why are concertos different? Because in them a more basic opposition still, that of soloist and orchestra, cuts across the normal sonata oppositions of tonality and thematic materials. No standardized method of dealing with this ever emerged*” (p. 204).

3. O NACIONALISMO MODERNISTA

3.1. O Nacionalismo musical

Segundo Grout (2006), foram a Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas que ajudaram a disseminar o conceito de nação como um “grupo de cidadãos com uma herança comum”, em oposição a uma delimitação meramente política e territorial, típica do absolutismo¹. Este nacionalismo do século XIX consistia, no campo político, em uma “tentativa de unificar um grupo específico de pessoas, pela criação de uma identidade nacional através de características como uma linguagem comum: tradições culturais e históricas, rituais e instituições nacionais” (p. 681).

Se foi a partir da revolução francesa que a questão do nacionalismo surge na música de maneira mais explícita, é no século XIX que este conceito adquire especial relevância, a ponto de Taruskin (2001) apontar a ideologia do nacionalismo como o fator geopolítico dominante no continente europeu a partir do século XIX. Sobre a questão do nacionalismo musical, o autor lembra que,

“assim como existiram nações antes do nacionalismo, a música sempre apresentou traços locais, ou nacionais (frequentemente mais aparentes aos estrangeiros do que para aqueles que os praticam). Tampouco é o nacionalismo invariavelmente uma forma de atribuir valor a certas peculiaridades estilísticas. A nacionalidade é uma condição, o nacionalismo, uma atitude”² (Taruskin, 2001).

A partir desta ressalva, conclui que as definições do nacionalismo são necessariamente vinculadas ao conceito de nação proposto em um determinado contexto histórico. Desta forma, “o nacionalismo não deve ser equiparado à

¹ Taruskin (2001) pondera sobre o antagonismo entre a ideologia do nacionalismo político e o absolutismo, contrapondo a nação francesa com a Inglaterra da segunda metade do século XVII. Segundo este autor, a Inglaterra foi, provavelmente, o primeiro estado-nação a construir uma unidade política e comunitária desvinculada da figura de um governante absoluto, unidade que só seria atingida na França após a revolução.

² “*Just as there were nations before there was nationalism, music has always exhibited local or national traits (often more apparent to outsiders than to those exhibiting them). Nor is musical nationalism invariably a matter of exhibiting or valuing stylistical peculiarities. Nationality is a condition; nationalism is an attitude*” (Taruskin, 2001).

posse ou demonstração de características nacionais distintas”³ e torna-se imperativo sempre confrontá-lo com certos questionamentos: “quem decide quais são essas características distintas e com qual propósito”⁴ ?

No Brasil, é a partir da segunda metade do século XIX que a ideologia nacionalista pode ser detectada de forma mais nítida em manifestações artísticas diversas. De acordo com Jose Maria Neves, “Carlos Gomes é certamente o primeiro compositor brasileiro a buscar de modo consciente uma ligação mais profunda com a problemática de seu país” (1981, p.17), ainda que, no plano musical, suas obras sejam mais identificadas com a produção italiana. Na literatura, este nacionalismo se traduz em romances nos quais o elemento local se faz presente através de visões idealizadas e românticas da natureza e do indígena, como no romance “O Guarani” de José de Alencar. Segundo Volpe (2001), “a popularidade cada vez maior de obras poéticas e literárias associadas com o indianismo motivou adaptações operísticas e sinfônicas”⁵, nas quais

“os elementos efetivamente utilizados eram literários, qual sejam, o uso da linguagem nacional e a temática, na qual o Indianismo predominava sobre assuntos relacionados a eventos históricos nacionais e tendências anti-escravistas” (Volpe, *op. cit.*, p. 161).

Nessa fase de nacionalismo romântico, compositores como Brasília Itiberê (1848-1913), Leopoldo Miguez (1850-1902) e Henrique Oswald (1852-1913), embrenhados nas correntes musicais germânicas e francesas predominantes, empenhavam-se em empregar temas da música popular em composições de feições européias, à exemplo de Grieg e Dvòrak, entre tantos outros. Segundo Neves, esta produção

se coloca entre o estilo da música de “salão” do fim do império (ainda fortemente italianizado e feita com preocupação de fácil penetração) e o “rapsodismo” de efeitos, que dará lugar, mais tarde, à formação pouco mais estruturada da “Suíte”, na qual as danças típicas brasileiras substituirão as danças antigas européias (Neves, 1981, p. 19).

³ “Nationalism should not be equated with the possession or display of distinguishing national characteristics” (Taruskin, 2001).

⁴ “Who is doing the distinguishing? And second, to what end?” (Taruskin, 2001).

⁵ “The increasing popularity of poetic and literary works associated with Indianismo motivated operatic and symphonic adaptations” (Volpe, 2001, p. 161).

Em um segundo momento, compositores como Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945) demonstram seu envolvimento com a questão nacionalista de maneira mais manifesta. Boa parte da produção destes compositores apresenta alguns elementos populares, como a temática afro-brasileira e canções folclóricas, e sua utilização é mais evidente em relação à geração anterior de compositores.

Em ensaio sobre a “Evolução Social da Música no Brasil”, Mário de Andrade classifica este período da música brasileira - deste o início do Império (1822) até a eclosão da primeira da primeira guerra mundial - como “internacional”⁶. Se, durante esse período, a consciência em relação à idéia de uma Nação política, artística e culturalmente independente era praticamente nula (Andrade, 1965, p.21), foi a Primeira Guerra que “contribui decisoriamente para que esse nosso novo estado-de-consciência musical nacionalista se afirmasse, não mais como experiência individual, como fora ainda com Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas como tendência coletiva” (Andrade, *op. cit.*, p. 21). Para Andrade, o nacionalismo (pós-1914) constituía uma fase evolutiva recém alcançada, que atestava o progresso da música brasileira.

É neste cenário que se insere o impulso nacionalista de Villa-Lobos, cujo “idioma musical iria se tornar, sobretudo a partir da eclosão do Movimento Modernista, o protótipo do novo nacionalismo” (Neves, 1981, p.24) e que causou profunda reverberação nas gerações posteriores.

3.2. Os movimentos modernistas

Segundo Neves, “a criação artística brasileira das duas primeiras décadas deste século representa a lenta preparação para a grande revolução da Semana de Arte Moderna de 1922”. Corroborando esta perspectiva, Bruno Kiefer pondera que a Semana não assinala o início do movimento modernista, mas “tão somente o seu momento de detonação” (Kiefer, 1981, p. 68), na medida em que as

⁶ “O que caracteriza esta fase? Se dissermos que a evolução social da música brasileira se processou por estados-de-consciência sucessivos, esse primeiro estado-de-consciência foi de internacionalismo. Importava-se, aceitava-se, apreciava-se, não música européia, pois que não existe propriamente música européia, mas as diferentes músicas européias” (Andrade, 1962, p. 21).

tendências modernistas já se manifestavam em acontecimentos artístico-literários ocorridos nos anos anteriores - sendo o mais marcante a exposição de Anita Malfatti e o debate que se seguiu em torno desta (Kiefer, *op. cit.*, p. 68).

Elizabeth Travassos assinala que o modernismo brasileiro durante o período de 1922 à 1945 pode ser dividido em duas fases. A primeira, caracterizada pela “atitude combativa, demolidora, que se compraz com a rejeição da crítica e do público” (Travassos, 1999, p. 21), é nitidamente inspirada nas vanguardas artísticas européias do início do século XX e se materializa na Semana de Arte Moderna de 1922. Neves (1981, p.38) ressalta que, neste primeiro momento e, mesmo durante a eclosão do movimento, a influência na música foi mínima. No momento em que a Semana foi realizada, seu representante musical mais significativo, Villa-Lobos, já havia composto diversas obras cuja estética aproximava-se dos ideais de não-conformismo e atualização estética do modernismo. Além disso, boa parte do repertório executado nos concertos incluía compositores ainda bastante próximos da tradição européia romântica e, especialmente, representantes da música francesa.

Em um segundo momento, a construção da identidade nacional e a inserção da arte brasileira em um contexto internacional tornam-se os pontos nodais dos movimentos modernistas:

A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista. Já não se trata apenas de derrubar o velho com a iconoclastia característica do *ethos* vanguardista, mas de encontrar as bases para a edificação da arte apropriada aos novos tempos. A fase construtiva alterou a posição com relação ao passado, transmutado numa tradição brasileira embrionária e desconhecida dos artistas (Travassos, *op. cit.*, p. 21).

É nesta conjuntura que surge com força a figura do “papa do modernismo” (Neves, p.38) Mário de Andrade, cujo pensamento influenciou de maneira marcante a geração posterior a Villa-Lobos, formada após os acontecimentos e repercussões da Semana de Arte Moderna. Através da influência de Andrade, músicos como Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes e Camargo Guarnieri passam a adotar e defender a proposta musical nacionalista proposta por este teórico.

Uma conjugação de fatores potencializa a influência de Mário de Andrade sobre Camargo Guarnieri. Ao contrário de Mignone, que travou contato com Andrade após suas primeiras obras serem duramente criticadas em virtude da ausência de elementos nativos⁷, a relação de Guarnieri com o teórico paulista inicia em 1928, quando o compositor tinha recém 21 anos. O contato estreito do teórico bem formado com o compositor jovem contribuiu para cimentar um relacionamento de mestre e discípulo. Além disso, as primeiras obras de Guarnieri já apresentavam uma tendência para a utilização de elementos rurais e “caipiras” - com os quais havia travado contato durante sua juventude no interior paulista - fato que interessou bastante a Mário na medida em que demonstrava um anseio genuíno em direção a uma obra condizente com o nacionalismo musical em gestação. Silva (2001, p. 166) lembra que “o impacto de Guarnieri sobre Mário foi imediato e profundo, tanto que o compositor ainda juvenil foi logo citado, ao lado de nomes consagrados, no *Ensaio* [o Ensaio sobre a Música Brasileira de 1928] que estava sendo redigido”.

3.3. A busca por uma identidade nacional

Um dos anseios da Semana de Arte Moderna havia sido o de desconstruir certas imagens idealizadas pelo nacionalismo romântico do século XIX, como a figura do indígena “que situa-se a meio caminho entre o primitivismo nativo, (na verdade desconhecido pelos autores) e a cultura européia” (Neves, *op. cit.*, p.34) e que havia sido tomada como um dos símbolos do povo brasileiro. Neste sentido, inicia-se uma busca por uma concepção mais autêntica⁸ da identidade

⁷ Quintero-Rivera (2000) lembra que “tanto Mário de Andrade quanto Carpentier [representante do Minorismo cubano] criticavam severamente os desvios de suas propostas, estabelecendo assim as diretrizes do caminho válido para a criação cultural, baseadas nas suas definições do nacional – padrão que gerações posteriores teriam dificuldades em questionar”.

⁸ Neste contexto, relembro a ressalva de Taruskin (2001) citada no início deste capítulo: “quem decide quais são essas características distintas [que constituem a nacionalidade] e com qual propósito?” Brincker (2004) lembra que um número significativo de pesquisadores consideram a idéia de nacionalidade e, por conseguinte, a identidade formada em torno desta, como uma construção. Esclarecendo sobre este termo, aponta dois espectros opostos de significados: a idéia de construção proposta pelo historiador marxista Eric Hobsbawm, segundo a qual a nação é um conceito da era moderna que servia aos propósitos da elite dominante, e a proposta do etno-simbologista Anthony Smith, que considera que a idéia de nação surge a partir de uma reconstrução de materiais culturais existentes. Considero que a idéia de construção de uma identidade brasileira nas décadas de 1930 e 1940 passava pelas duas conotações do termo: se, por um lado, buscava-se sintetizar as contribuições de diferentes povos para a cultura brasileira, por outro esta identidade era utilizada por fins políticos pela ditadura Vargas, como veremos nas próximas páginas.

nacional. Segundo Volpe (2001), durante o período da Primeira República (1889-1930), a elite musical brasileira “demonstrava uma interação paradoxal entre os ideais cosmopolitas e a busca por uma identidade nacional”⁹. Se, por um lado, promovia-se uma renovação em relação às correntes européias do final do século XIX (em especial a música francesa e a ópera Wagneriana), os símbolos nacionais permaneciam essencialmente desatualizados, como a mitificação em torno da figura do indígena.

A construção desta idéia de nação, a partir da qual o Brasil poderia se inserir em um contexto internacional passava, sobretudo, por “um novo modo de relacionamento entre a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e as culturas populares.” (TRAVASSOS, p. 12).

Um exemplo nítido deste novo relacionamento consiste no já mencionado *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade, no qual o autor conclama seus contemporâneos a investigarem as características latentes de uma nacionalidade musical nas manifestações populares. Segundo Contier (1995), “Mario esboçou no *Ensaio* uma pregação missionária-doutrinária, visando despertar nos artistas uma tomada de consciência de seus “erros”, tais como: exotismo, individualismo exacerbado; mimetismo; apologia do tradicionalismo musical europeu”. Quinteiro-Rivera (2000) assinala que este papel messiânico já se manifesta no artigo “Modernismo e Ação” de 1925, bem como em sua correspondência pessoal, como atesta uma carta de 1924 para o poeta Carlos Drummond:

Carlos, devote-se ao Brasil junto comigo [...] acredite que é um sacrifício lindo [...] Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime (QUINTERO-RIVERA, 2000 apud ANDRADE, 1982).

É importante ressaltar que este novo relacionamento com a cultura popular e a incorporação de elementos desta na música erudita não ocorre de forma espontânea e natural. Tendo consciência disto, é freqüente na obra de Mário de Andrade uma alusão à idéia de estágios de consciência nacional, nos quais parte-se de uma utilização mais direta dos elementos “nativos” em direção

⁹ “The elite musical culture of the Brazilian First Republic showed a paradoxical interaction between cosmopolitan ideals and the search for national identity” (Volpe, 2001, p. 320).

a uma manifestação inconsciente e subjetiva da nacionalidade. De acordo com Quintero-Rivera,

”apesar de apresentar o nacionalismo universalista como único caminho para os contemporâneos, estes autores consideravam-no apenas uma fase para superar o exotismo em busca de uma expressão mais pura, inconscientemente nacional” (Quintero-Rivera, 2000, p.39).

Sobre a mesma questão, Travassos acrescenta que:

“Havia então que fazer coincidir subjetividade individual e cultura, ponto de fuga vislumbrado ao fim de um processo evolutivo da música e dos músicos brasileiros. De início, os compositores deveriam militar em prol da nacionalização mesmo sacrificando os impulsos expressivos. Isso significava, por exemplo, coletar cantigas populares e harmonizá-las, tarefa considera humilde demais para criadores tomados pela ambição da originalidade. Assim, seria adquirido o gosto pela música popular e suas características. Finalmente, vencida a fase de nacionalismo, os artistas fariam música nacional *tout court*. [...] Em lugar de recortar itens isolados da tradição brasileira, era preciso um entendimento global dos processos criativos e regularidades estruturantes da música popular, como escalas, movimentação rítmica, arabescos, formas e combinações estruturais” (Travassos, *op cit*, p. 48).

Um aspecto central nesta discussão nacionalista consiste na reflexão sobre a questão racial, ou seja, sobre a formação de uma identidade do povo brasileiro:

“A reflexão sobre este tema orientou-se, ainda, por um componente do ideário nacionalista no Brasil: a busca do tipo étnico brasileiro, cuja salvação, para alguns, e danação, para outros, estava na *mestiçagem*. A discussão em torno da mestiçagem antecede o modernismo; já estava presente, no século XIX, na produção de intelectuais como Sílvio Romero, e prossegue no Século XX com Graça Aranha, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e outros. No diagnóstico de Sílvio Romero, o Brasil tinha um Estado, mas carecia de uma Nação, que deveria ser construída. Para tal, era crucial estudar a realidade brasileira e definir a feição particular de seu povo” (Travassos, *op. cit*, 55-56) [grifo nosso].

Na busca desta feição particular, Mário de Andrade rejeita um “exotismo interno representado pelas danças africanas, européias e indígenas, *sem*

mistura.” (Travassos, p.56) [grifo nosso]. Essa busca pela mestiçagem pode ser detectada com nitidez nesta afirmação do *Ensaio sobre a música Brasileira*: “... o que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem pra formação permanente de nossa musicalidade étnica” (Andrade, 1962, p.29). De acordo com Contier:

Mario defendia a “música popular” como “matéria-prima” ou fonte de inspiração a ser *antropofagicamente* deglutida pelo compositor erudito. [...] O emprego exclusivista de alguns signos da música negra, como por exemplo o ritmo sincopado, poderia induzir o compositor a escrever uma obra “agradável” e sintonizada com os problemas de uma Nação africana não-brasileira... E, assim, o compositor estaria negando, através do exotismo, a criação de um “rosto musical” *sui generis* de uma Nação chamada Brasil (Contier, *op. cit.*, p. 99-100).

Sobra estas idéias de miscigenação, Travassos acrescenta que:

“A angústia diante de uma identidade étnica ou racial indefinida foi atenuada pela convicção de que os chamados povos formadores - europeus, índios e negros-africanos - desapareceriam como entidades singulares e dariam origem a uma nova população. Paralelamente, suas culturas se diluiriam, dando lugar à cultura brasileira. Com isso, nascia um dos postulados estéticos-musicais de Mário: a necessidade de reforçar os traços *brasileiros* e precaver-se contra o exotismo interno representado pelas danças africanas, européis e indígenas, sem mistura” (Travassos, *op. cit.*, o.56).

Na medida em que os elementos étnicos são trazidos ao primeiro plano, torna-se necessário um posicionamento mais claro em relação à autenticidade e representatividade destes. Segundo Quintero-Rivera (2000, p.155-158), “o desejo de ser autêntico [...] enfrentava o problema da indefinição de tal autenticidade, que paradoxalmente deveria ser cristalizada através da própria criação”. A mesma autora assinala a *História da Música Brasileira* de Renato de Almeida - cujos capítulos iniciais dedicam-se exclusivamente às manifestações populares - como marco inicial desta busca por modelos - entendidos como “autênticos” - de expressão nacional para a música erudita. Em relação à figura do indígena, Volpe (2001) assinala que, durante as duas primeiras décadas de Século XX, “a visão idealizada do índio construída pelo Indianismo [do século

XIX] foi substituída pela visão etnográfica formada a partir dos relatos e conferências de sertanistas e etnógrafos” (p. 300)¹⁰.

Convém ressaltar que, nessa visão “mestiça” dos elementos que compõe a idéia de uma nação musical brasileira, privilegiavam-se elementos da música rural e folclórica, em detrimento da música urbana que aflorava nas primeiras décadas do século. Segundo Wisnik (1982), “esta oposição é clara entre a Arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas” (Wisnik, 1982, p.133).

No entanto, determinadas manifestações urbanas, tais como o choro e o samba, eventualmente acabariam sendo aceitas como representativas. Quintero-Rivera questiona a arbitrariedade dessa busca por autenticidade: “o cerne da questão seria estabelecer um contraste entre a música “autêntica” e a música “impura”. Porém, essas definições, tão pretendidamente categorias quanto ambivalentes, estariam marcadas pelos debates locais da hora e pelo próprio acontecer da produção musical” (Quintero-Rivera, *op. cit.*, p. 96).

A influência do posicionamento explicitado no Ensaio sobre a geração de compositores formados após a Semana de Arte Moderna foi arrebatador:

“nacional e popular não se reduzem a um debate local. O compositor que tenha vivido os anos de extraordinária efervescência que precederam a Segunda Guerra Mundial podia, sem pejo algum, voltar-se para as fontes folclóricas, popularescas, selvagens. Se esse compositor integrava uma cultura “periférica” – como a dos países latino-americanos – encontrava assim um meio para afirmar sua especificidade cultural, integrando-se – e integrando sua cultura – no concerto das nações. Entre se atrelar, como último vagão, às experiências da vanguarda internacional – que ele tentaria, como podia, seguir e imitar – e procurar os caminhos de uma originalidade fundamentada nas tradições populares de sua terra (mesmo se a originalidade obtida possa ser encarada, em última análise, como ilusória), o compositor seria mais facilmente levado pela segunda” (Coli, p. 28,2001).

¹⁰ “The idealized view of the Indian constructed by Indianismo was replaced by the ethnographic view constructed by the reports and conferences by *sertanistas* and ethnographers” (Volpe, 2001, p. 300).

Neves (1981) comenta que, a partir da década de 1930, o nacionalismo musical brasileiro assume feições nitidamente neoclássicas, advindas de fontes diversas da música européia e mesmo da música americana:

“O nacionalismo brasileiro vai, pois, buscar elementos que possibilitem a renovação e a modernização de sua linguagem, encontrando-os não nas experimentações mais recentes (Schoenberg, Varèse, etc.), consideradas anti-nacionais, mas em modernidades gastas de Stravinsky da primeira fase, de Falla, ou, o que é sintomático, de Copland; sem esquecer, evidentemente, as soluções propostas por Bartók (tomado como modelo de aproveitamento do folclore) e Kodály, pelos compositores russos (modernidade à la Khatchaturian, como modelo de arte destinada às massas)”¹¹(p.117).

O estabelecimento desse paradigma nacionalista como tendência prevalente no cenário musical brasileiro motivou controvérsias, manifestadas principalmente nas discussões públicas entre o grupo Música Viva, formado em 1939 e liderado pelo compositor Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), e os seguidores do nacionalismo modernista. Contier (1991) localiza nos meados de 1932 uma primeira manifestação do embate que iria culminar na publicação de “cartas abertas” e, de maneira análoga à polêmica Stravinsky/Schoenberg no contexto internacional, dividir os compositores brasileiros em duas tendências aparentemente antagônicas. Segundo este autor, Curt Lange seria um primeiro crítico do encaminhamento estético desse nacionalismo, ao apontar que a música de Schoenberg, Wellez e Krenek deveria ser tomada como parâmetro para a contemporaneidade, em oposição à tendência neoclássica defendida por Muricy de Andrade e representada por compositores como Stravinsky, Prokofieff, Shostakovitch e, no Brasil, Villa-Lobos.

Após o término da Segunda Guerra mundial e o colapso da ditadura getulista em 1945, intensificam-se os conflitos entre os dois grupos. No mesmo ano de composição do Segundo Concerto para Piano, é publicado o “Manifesto

¹¹ O autor prossegue com um julgamento pessoal, que reproduzimos aqui para não descontextualizar a crítica apresentada na obra citada: “A incoerência desta mistura é flagrante: nem os modelos clássicos são soluções incontestáveis para a problemática contemporânea, nem a modernidade de Falla, Copland e do primeiro Stravinsky suficientemente incitadora de novas experiências criativas, nem a música funcional russa resposta convincente ao problema do engajamento artístico” (p.117). Entendo esta afirmação como um posicionamento bastante explícito do viés de favorecimento da música vanguardista presente na obra de Neves.

1946”¹², que sintetizava os posicionamentos do grupo Música Viva. Este manifesto reconhecia o nacionalismo como uma fase necessária para o desenvolvimento da música brasileira, porém defendia um posicionamento estético mais próximo da produção da vanguarda européia. Entendendo a música enquanto produto da vida social, criticava o “formalismo musical”¹³ como inadequado, tendo em vista uma concepção utilitária da arte (Neves, 1987, p. 93-96). Entre outras reações de ambas as partes, em 1950, Guarnieri publica a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, levando este antagonismo ao seu paroxismo e motivando a publicação de diversas respostas, tanto em defesa do nacionalismo quanto de partidários da renovação pregada pelo grupo Música Viva.

Contier (1991) ressalta que, durante esse período de antagonismo, confrontaram-se não somente posicionamentos estéticos, mas também ideologias políticas distintas. Para a ditadura getulista (e outros regimes autoritários como o fascismo italiano), o nacionalismo em suas diversas manifestações era um meio de fomentar a coesão social e um sentido de unidade cívica. Souza (1991) comenta que a educação musical durante a década de 1930 tinha por objetivos a “formação de uma consciência nacional, a eliminação de diferenças sociais e a representação do Regime Vargas”. Através da prática do canto coletivo (ou “orfeônico”) idealizada por Villa-Lobos, promovia-se o nacionalismo, a militarização, o elogio à raça e aos valores morais (Souza, *op. cit.*, p. 18). Em relação à questão racial, Souza ressalta que as idéias de miscigenação e convivência pacífica entre as raças integravam este ideário e aponta a canção “Sertanejo do Brasil” de Clóvis Carneiro como manifestação desta tendência:

“Nascer no sertão
É ter no coração o Índio Tupi
Cabloco audaz
É sempre capaz do nosso porvir”

¹² Em 1944, o grupo Música Viva havia publicado um primeiro manifesto, assinado, entre outros, por Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Hans-Joachim Koellreutter. No entanto, é no Manifesto 1946 que os posicionamentos defendidos pelo grupo tornam-se mais explícitos.

¹³ Neste contexto, entendia-se formalismo como o emprego de esquemas formais tradicionais, ao passo que atualmente o formalismo em música geralmente é associado ao serialismo.

(CARNEIRO apud Souza, *op. cit.*, p.24)

Tendo em vista a contextualização apresentada, identifico no capítulo seguinte em que medida traços do nacionalismo modernista se manifestam no Segundo Concerto para Piano e Orquestra. Nesta obra, representativa de uma época na qual o esse nacionalismo já havia se consolidado como “projeto hegemônico da arte erudita no Brasil” (Contier, 1991), observo como a concepção de mestiçagem, como manifestação dos “tipos étnicos nacionais”, é desenvolvida em um plano musical, aliada à utilização de procedimentos neoclássicos lhe conferem o *status* de música artística. A conjugação destes dois elementos é típica da música nacionalista: o neoclassicismo torna-se o meio a partir do qual se buscava expressar o nacional sem, no entanto, abdicar do caráter internacional (ou universal).

4. ANÁLISE DO SEGUNDO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA

4.1. Considerações gerais e macroestrutura

Camargo Guarnieri compôs seis obras intituladas “Concerto para Piano e Orquestra”, sendo a primeira de 1931 e a última escrita em 1987 (vide Tabela 1). Essas obras, todavia, não constituem a totalidade de sua produção para piano e orquestra. Além de um *Concertino* (1961), constam no catálogo de obras compilado por Silva (2001) as obras “Variações sobre um Tema Nordestino” (1953), “Choro para Piano e Orquestra” (1956) e a “Seresta para Piano e Orquestra” (1965).

Tabela 1. Quadro de obras para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri:

Ano	Obra
1931	Concerto nº1 para Piano e Orquestra
1946	Concerto nº2 para Piano e Orquestra
1953	Variações sobre um Tema Nordestino
1956	Choro para Piano e Orquestra
1961	Concertino para Piano e Orquestra de Câmara
1964	Concerto nº3 para Piano e Orquestra
1965	Seresta para Piano e Orquestra
1968	Concerto nº4 para Piano e Orquestra
1970	Concerto nº5 para Piano e Orquestra
1987	Concerto nº6 para Piano, Cordas e Percussão (Sarati)

Lutero Rodrigues ressalta a importância do gênero concerto na obra de Guarnieri:

A forma “concerto” para instrumento solista e orquestra, que parecia estar esgotada ao final do século passado, continuou a atrair os compositores do século XX. Dentre estes, um dos que mais obras produziu naquela forma é, certamente, Camargo Guarnieri. Seu interesse por ela não se restringiu ao piano solista, instrumento do qual era exímio

cultor, mas estendeu-se a diversos outros instrumentos: violino (três obras), viola, violoncelo, flauta, clarinete e fagote (RODRIGUES, 2001, p. 479).

O mesmo autor constata que o compositor também empregou com frequência o termo “choro” - em virtude de seu comprometimento com a defesa da música de caráter nacional - ao invés de concerto¹, sem, no entanto, apresentar mudanças significativas tanto de ordem estética quanto na estruturação musical.

De maneira geral, a maioria dos concertos de Guarnieri apresentam uma macro-estrutura tripartida em um padrão de andamentos rápido-lento-rápido, à semelhança de alguns dos mais célebres concertos clássico-românticos. O Segundo Concerto não constitui uma exceção, dividindo-se em três movimentos: *Deciso, Affetuoso e Vivo*.

Cumprе ressaltar que, entre o primeiro e o segundo concerto para piano, transcorre um hiato de quinze anos. Ao passo que o primeiro concerto tem sido descrito como uma obra de juventude, na qual “não há desenvolvimento extenso nem interação entre temas contrastantes” (Verhaalen, p. 198), o Segundo Concerto caracteriza-se por sua concisão e coerência interna, atingidas através da economia de materiais musicais e desenvolvimentos inventivos de figuras musicais recorrentes. Verhaalen pondera que, tanto no primeiro quanto no segundo concerto, são utilizadas figurações que remetem a estereótipos da música ameríndia, uma fonte de inspiração para Guarnieri desde seus trabalhos iniciais.

Durante este período de quinze anos, Guarnieri escreveu também um “Concerto para Violino e Orquestra” (1940), no qual já se faz sentir alguns potenciais efeitos de sua estadia na Europa²:

¹ Esta utilização de termos brasileiros em substituição à títulos que aludem à tradição europeia é consequência direta do pensamento andradiano: “A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de “Suíte Brasileira”. Porquê não “Fandango”, palavra perfeitamente nacionalizada? Porquê não “Maracatu” para outra de conjunto mais solene?” (Andrade, 1962, p. 53). Já na Primeira Sonatina, de 1928, o compositor substituiu termos italianos em favorecimento de indicações expressivas no vernáculo.

² Camargo Guarnieri permaneceu de julho de 1938 a novembro de 1939 em Paris, onde teve oportunidade de travar contato com músicos como Gabriel Marcel, Nadia Boulanger e Darius Milhaud (Verhaalen, *op. cit.*, pg. 35-36). Sua estadia, no entanto, foi prematuramente interrompida em virtude da eclosão da Segunda Guerra Mundial.

“o nacionalismo de Camargo Guarnieri depois de sua viagem à Europa será ainda mais pura, sua estruturação ainda mais severa. O estilo polifônico deste compositor irá valorizar ainda mais as alternâncias tímbricas que já aparecem em obras anteriores; ao lado da polifonia temática, ele cultiva a polifonia instrumental, o que faz de sua orquestração um conjunto equilibrado de pinceladas de cores. A concepção melódica segue de perto o modalismo da música folclórica, a harmonia é clara e rica, a rítmica sempre incisiva” (NEVES, pg. 68).

Essa obra, assim como os dois primeiros concertos para piano, também apresenta elementos associados a elementos ameríndios, já presentes na enunciação de seu tema inicial. Para efeito de comparação, apresento abaixo as figuras iniciais dos três concertos supracitados com o intuito de evidenciar uma transfiguração estilística em direção a um ideal (clássico) de clareza e concisão. Esta economia extrema de meios implica numa valorização das relações e desenvolvimentos motivicos, como será evidenciado ao longo da análise do Segundo Concerto.

Exemplo 3.a. Figura inicial do 1º. Concerto para Piano e Orquestra (1931):



Exemplo 3.b. Figura inicial do Concerto para Violino e Orquestra (1940):



durante a década de 1940³. Como convidado da União Pan-Americana (atualmente Organização dos Estados Americanos), Guarnieri teve a oportunidade de apresentar algumas de suas obras, entre as quais o Segundo Concerto para Piano, com orquestras americanas. Tacuchian (1998) contextualiza este intercâmbio cultural como parte da “Política de boa vizinhança”, desenvolvida durante a presidência de Franklin Roosevelt no período de 1933 a 1945 e que visava o desenvolvimento de uma ideologia pan-americanista, como meio de aumentar a influência política e econômica dos Estados Unidos nos países do continente americano⁴. Essa autora ressalta que, durante a segunda guerra mundial, “o incentivo dado por diferentes agências governamentais norte-americanas à área musical foi sem precedentes na história do país” (p.142) e que a música serviu como “arma de guerra no desenrolar do projeto de propaganda aliada no combate aos países do Eixo” (p.149). Neste contexto, é estabelecida uma iniciativa de intercâmbio, envolvendo principalmente compositores ligados ao nacionalismo, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Alberto Ginastera (Argentina), Orrego-Sallas (Chile), Carlos Chávez (México), dentre outras lideranças latino-americanas:

“[...] um intercâmbio eficiente baseia-se primordialmente nos aspectos típicos e não em personalidades artísticas, como por exemplo enviar um pianista americano especializado na obra de Chopin ou receber um argentino especializado em Bach. Os artistas selecionados deveriam interpretar as produções nativas de seus respectivos países. Assim, o compositor seria o elemento-chave, como representante da produção artística de seu país” (Tacuchian, 1998, p.119).

Embora ainda não existam estudos aprofundados sobre a influência destes contatos na música de Guarnieri, entendo que esse contexto político favoreceu e legitimou sua opção pelo nacionalismo e pela estética neoclássica em um contexto internacional. A seguir, analiso individualmente cada um dos movimentos do Segundo Concerto para Piano e Orquestra, demonstrando como,

³ A primeira estadia de Guarnieri aos Estados Unidos, como convidado da União Pan-Americana, transcorreu durante o período de outubro de 1942 a maio de 1943. Em 1947, visitou este país uma segunda vez, apresentando obras como a 1ª Sinfonia, sob a regência de Koussevitzky - um dos músicos ligados ao projeto de integração panamericana, segundo Tacuchian (1998) - e o Primeiro e Segundo concertos para Piano.

⁴ No Brasil, um primeiro reflexo desta política consistiu na divulgação em massa da cultura americana a partir da década de 1930, principalmente pelo rádio.

a partir de um motivo gerador de características identificadas como ameríndias (Verhaalen, p. 199), o compositor se vale de processos de variações e desenvolvimentos motivicos para obter concisão e coerência. Desta forma, atende as exigências do nacionalismo modernista: se, por um lado, traz à tona os elementos “raciais” (segundo a construção de brasilidade idealizada pelo nacionalismo modernista), é através da referencia à tradição européia e ao idioma neoclássico que estes são legitimizados enquanto música de valor universal.

4.2. Primeiro Movimento: *Deciso*

Intitulado *Deciso*, o primeiro movimento do concerto inicia com a orquestra anunciando de forma incisiva e em dobramentos de oitava o motivo gerador da obra:

Exemplo 4. Motivo gerador (1º movimento, c. 1-2):



Em relação ao aspecto formal, considero este primeiro movimento o mais original e inventivo do concerto. A pianista Laís de Souza Brasil descreve este movimento como uma “forma motivo e variações em versão pessoal” (Brasil, 2001, p. 466), enquanto Verhaalen (2001) ressalta que “o desenvolvimento deste motivo germinal ocorre no que se pode considerar como uma série de variações entrelaçadas com liberdade, apesar do compositor não ter indicado este fato” (p. 199). Nas duas concepções, percebe-se a ênfase dada aos processos de variações, que constituem a tônica deste movimento.

Na Tabela 2, apresento uma proposta de segmentação deste movimento, resultante da análise realizada neste capítulo. Para efeito de comparação,

reproduzo na Tabela 3 a proposta de Verhaalen (pg. 199-200). Ao longo da análise, serão discutidos alguns pontos de divergências entre estas duas propostas e suas conseqüências no entendimento da obra.

Tabela 2. Proposta de segmentação da estrutura formal do primeiro movimento:

Compasso	Seção
(1-22)	Apresentação do motivo gerador e desdobramentos iniciais
(23-54)	Seção de Variações I
(55-72)	Seção de Variações II
(73-90)	Seção de Variações III
(91-103)	Seção de Variações IV
(104-134)	Seção de Variações V
(136-193)	Seção de Variações VI
S/n	<i>Cadenza</i> e transição para 2º mov

Tabela 3. Segmentação da estrutura formal segundo Verhaalen (2001):

Compasso	Seção
(1-20)	I
(23-44)	II
(45-70)	III
(71-103)	IV
(104-135)	V
(136-191)	VI
(192- ...)	cadenza

A apresentação em uníssono do motivo gerador, amplamente espaçada através de dobramentos de oitava, é um procedimento recorrente em outras obras de Camargo Guarnieri escritas no mesmo período. Tanto o Quarteto de Cordas

Nº2 (1944) quanto a Sinfonia Nº2 (“Uirapuru”, 1945) fazem uso dessa forma de apresentação, valendo-se de uma rítmica incisiva para introduzir o *ethos* da obra de maneira inequívoca e assertiva.

A aparente simplicidade e concisão deste motivo gerador implicam, em contrapartida, um potencial riquíssimo de transformações e possíveis interpretações harmônicas, além de um forte sentido de identidade. Segundo Cook (1987), “para algo funcionar tematicamente [...] não precisa ser necessariamente uma melodia, mas somente algo que possa ser facilmente identificado quando escutado novamente, e que possa ser trabalhado em uma variedade de contextos musicais sem perder sua identidade” (p.236)⁵.

A configuração intervalar deste motivo privilegia os intervalos de segunda maior, terça menor e quarta justa, e a ausência de intervalos polares - tais como a segunda menor, o trítone e seus complementares - sugere uma ambientação harmônica modal⁶ diatônica, porém não polarizada. O ritmo, marcado pelas síncopas e construído por processos aditivos, evidencia estas características modais e funciona como elemento de coesão. Um depoimento do compositor traz esclarecimentos sobre esta ambientação harmônica - ambígua entre o modalismo e o tonalismo - característica da obra Guarnieri:

“Quase toda a nossa criação musical popular é fortemente ritmada e dificilmente será músico brasileiro quem não apresentar em suas obras os elementos rítmicos da raça. [...] Assim, é principalmente na utilização das escalas nacionais, que escapam da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos, que deverá se ficar a nossa intenção harmônica, e não na contextura sutil e nova dos acordes” (Neves, 1981, p. 69) [grifo nosso].

Após a apresentação do motivo gerador no primeiro compasso deste movimento, o piano explora uma primeira interpretação harmônica em torno do centro tonal anunciado, Mi. A ambigüidade modal desta resposta do piano,

⁵ “In order for something to function thematically [...] it merely needs to be something that will be easily identifiable in a variety of musical contexts while remaining identifiable” (Cook, 1987, p. 263).

⁶ Cumpre ressaltar que, em diversas obras de Guarnieri, uma bordadura inferior em um intervalo de segunda maior é utilizada para ressaltar o aspecto modal. Através deste procedimento, o compositor evita a polaridade resultante da segunda menor descendente, ou seja, a fixação de uma tonalidade a partir da sensível. Este procedimento pode ser detectado, entre outras obras, nos motivos iniciais do Concerto para Violino e Orquestra (Exemplo 1.2), na Segunda Sonata para Cello e Piano (1955) e na Quinta Sonata para Violino e Piano (1961).

compreendida entre os compassos 2 e 4, consiste na exploração da superposição de duas tríades, Mi Menor e Fá# Maior. Esta forma específica de bitonalismo, que consiste em explorar a relação entre teclas brancas e pretas inerentes à topografia do teclado, é bastante característica do neoclassicismo, e foi utilizada por inúmeros compositores, entre os quais Stravinsky, Darius Milhaud, Villa-Lobos⁷ e Francisco Mignone. Ao longo da obra, esta exploração bitonal será um elemento recorrente. Concomitante à expansão intervalar que delinea esta superposição harmônica, ocorre um espaçamento progressivamente maior entre as reiterações da nota Mi, criando uma tensão só resolvida com a recorrência do motivo no compasso 5. Estas reiterações da nota Mi formam uma disposição rítmica construída por adição:

Exemplo 5. Superposição de tríades e reiterações da nota Mi. (c. 2-4):

Mário de Andrade considera que os processos rítmicos aditivos constituem um elemento característico da expressão musical brasileira: “o brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial” (Andrade, 1962, p. 25-26). Discorrendo sobre a questão do ritmo na música brasileira, aponta para uma fusão de elementos indígenas, africanos e portugueses:

“Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização européia pra cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia [...] esses processos de rítmica oratória, desprovida de

⁷ A utilização da topografia do teclado não só como elemento pianístico, mas também como recurso composicional, é bastante característico na obra de Villa-Lobos. Esta forma de bitonalismo é utilizada tanto dimensão horizontal quanto na vertical (BARRENECHEA e GERLING, 2000).

valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçãoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui” (Andrade, *op. cit.*, p.25).

Após a reiteração do motivo gerador no compasso 5, uma nova digressão harmônica e métrica ocorre nos compassos 6-10. A ambientação harmônica, especialmente a partir do compasso 8, consiste em sonoridades quartais, e a métrica é reinterpretada como 12/8 através de hemíolas. O mesmo ciclo se repete a partir do compasso 11: a orquestra apresenta o motivo gerador praticamente em sua forma original e sucede-se outra digressão na qual a métrica é novamente reinterpretada. O compositor enfatiza agrupamentos de cinco colcheias em um processo rítmico aditivo no qual a nota superior da textura é cromaticamente expandida até culminar na nota Si:

Exemplo 6. Primeiro movimento, c 10-15: digressão métrica (11-14) emoldurada por variantes do motivo gerador (c. 10 e 15):

The image displays a musical score for a piano and orchestra. It is divided into three systems. The first system (measures 10-14) shows the piano part with a forte (*f*) dynamic and the orchestra part with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the orchestra part provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 15-18) shows the piano part with a fortissimo (*ff*) dynamic and the orchestra part with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the orchestra part provides a rhythmic accompaniment. The third system (measures 19-23) shows the piano part with a fortissimo (*ff*) dynamic and the orchestra part with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the orchestra part provides a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A partir do compasso 15, o diálogo entre piano e orquestra transfigura-se. Enquanto o piano reitera a nota Si, como uma espécie de dominante reinterpretada, a orquestra apresenta variantes do motivo gerador até a próxima reiteração do motivo inicial no compasso 20. Após dois compassos de transição (c. 20-22), nos quais o centro Mi é novamente reafirmado, um afastamento inesperado para Fá# (c. 23) demarca o fim de uma primeira seção. A Tabela 4 sintetiza o discurso musical até este momento, com o intuito de auxiliar na discussão subsequente.

Tabela 4. Primeira seção (1-22) do *Deciso*:

Compasso	Seção
(1)	Motivo Gerador (orquestra)
(2-4)	Digressão (Piano)
(5)	Motivo Gerador (orquestra)
(6-10)	(6-7) Digressão (Piano) (8-9) Digressão (Piano + Orquestra)
(11)	Motivo Gerador (orquestra)
(11-14)	Digressão (Piano)
(15-19)	Motivo Gerador variado (orquestra) Ênfase na nota si (piano)
(20-22)	<i>Motivo Gerador</i> (confirmação)

Vista de maneira retrospectiva, esta primeira seção consiste em um elaborado conflito, caracterizado pela interação entre o impulso rítmico obstinado do motivo gerador - com sua linguagem harmônica diatônica e conteúdo intervalar reduzido - e os jogos harmônicos e métricos que intercalam sua reiteração. Essas digressões introduzem um fator de entropia, tornando imperativa a recorrência do motivo gerador, cujo papel é o de reafirmar as características básicas da linguagem – que, por sua vez, conferem coerência e continuidade ao concerto. Forma-se, então, um conflito cujo ímpeto impulsionará o desenvolvimento posterior da obra. A essência do gênero concerto, qual seja, a interação e conflito entre solista e massa orquestral, configura-se através de uma elaborada antifonia, na qual cabe ao solista introduzir a incerteza, a variação e a brincadeira, e à orquestra funcionar como um alicerce estrutural, limitando-se a variantes mais localizadas e facilmente identificáveis com a forma inicial do motivo gerador. Sob outro aspecto, podemos entender esta seção como uma interação entre o elemento indígena, presente no motivo gerador, e a rítmica afro-brasileira implícita nas acentuações irregulares e assimétricas, que remetem a uma prática rítmica aditiva.

A aplicação do termo entropia neste contexto é fortemente influenciada pelo trabalho do teórico e compositor norte-americano Robert Cogan. Em “*Sonic Design: The Nature of Sound and Music*” (1976), o autor recorre ao conceito de entropia conforme desenvolvido pela semiótica de Pierce e pela teoria da informação ao discorrer sobre a ontologia de uma linguagem musical:

“[...] a teoria da informação faz equivaler *informação* e *incerteza*. Podemos dizer que, antes da resposta, é preciso haver uma pergunta. Certas técnicas musicais geram questões (por exemplo, o deslocamento para uma região espacial ainda inexplorada) e, posteriormente, as utilizam para reconfirmar a informação inicial. A palavra *entropia* é o termo técnico para a *incerteza*”⁸ (Cogan, 1976, p.81).

Após esta seção inicial (1-22), na qual este conflito se delinea, sucedem-se diversas seções de variações (vide Tabela 2), que desenvolvem de forma variada e imaginativa as idéias básicas apresentadas (ou meramente sugeridas) nesta seção.

A primeira seção de variações, compreendida entre os compassos 23-54, mantém a dinâmica de alternâncias ente piano e orquestra. Esta seção inicia com uma variação do motivo gerador expandida para quatro compassos (Exemplo 7), sobre um acorde de sétima com ambas as terças (vide Exemplo 8). A organização do ritmo na mão esquerda do piano - agrupamentos de cinco colcheias - remete aos jogos métricos da primeira seção, especialmente aos compassos 12-15. Cumpre ressaltar que figurações assimétricas, muitas vezes em conflito com a métrica estabelecida são um recurso bastante freqüente na obra pianística do compositor.

⁸ “[...] information theory equates *information* with *uncertainty*. One might say that before there is an answer, there must be a question. Certain musical techniques raise questions (for example, spatial movimentation to a *new* region) and then use that new situation to reconfirm the original information. *Entropy* is the technical term form *uncertainty*” (Cogan, 1967, p. 82).

Exemplo 7. Primeira seção de variações (c. 23-26):

Exemplo 8. Condensação harmônica (c. 23-26):

Assim como na primeira seção do movimento (c.1-22), as digressões do instrumento solista são respondidas pela reiteração do motivo gerador pela massa orquestral. No entanto, as reiterações do motivo gerador tendem a ser tratadas com mais liberdade, afastando-se gradualmente da forma original através de variantes localizadas e desenvolvimentos harmônicos inventivos.

Nos compassos 26 a 28, o centro tonal Fá# é estabilizado através do desdobramento de uma sexta francesa com nítida função de dominante. Esta harmonia surge como uma derivação harmônica do conflito entre teclas e brancas e pretas já apresentado nos compassos iniciais da obra, conforme evidenciado pela figuração pianística do compasso 27:

Exemplo 9. Compassos 26-28:

The musical score for Example 9, measures 26-28, is presented in a three-staff format. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a rest in the right hand, followed by a melodic line that increases in volume (cresc.) and then decreases (dim.). The left hand features triplets and a trill. The piece concludes with a piano (p) dynamic marking.

A partir do compasso 32, sucedem-se variantes do motivo gerador - alternadas entre piano e orquestra - que culminam em uma afirmação incisiva realizada pela orquestra e centrada na nota Sol:

Exemplo 10. Variante do motivo gerador (orquestra), c. 43:

The musical score for Example 10, measure 43, is presented in a two-staff format (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (ff) dynamic marking. The piano part is characterized by a dense texture and a focus on harmonic relationships between whole tones. The score includes various articulations such as accents and slurs.

Considero este retorno, no entanto, meramente local ao invés de demarcador de uma nova seção conforme a segmentação formal de Verhaalen (2001) reproduzida na Tabela 3. Justifico minha posição pelo fato de que, nos compassos seguintes, após o conflito entre teclas brancas e pretas ser retomado, o piano retorna à variação apresentada no compasso 29, sugerindo um esquema ternário interno. Este retorno apresenta uma textura mais densa e explora, inicialmente, as relações harmônicas entre tons inteiros. Após um extenso desenvolvimento do motivo gerador, este passa por um rápido processo de dissolução nos compassos 53 e 54, preparando uma nova seção de variações.

Nesta segunda seção de variações, que se estende do compasso 55-72, o ímpeto rítmico inicial dá lugar a uma atmosfera lírica, dramática e misteriosa. A característica essencial desta seção é uma alteração intervalar significativa no motivo gerador: a segunda maior é substituída por uma segunda menor. Esta alteração cria novas possibilidades expressivas e, na medida em que o contorno melódico se suaviza, a rítmica também perde um pouco sua incisividade.

Exemplo 11 Seção de variações II, orquestra (c. 55-56):

Nos compassos a seguir, a variação cromática do motivo é explorada alternadamente entre o piano e orquestra em harmonias quartais paralelas. Esta bela seção culmina em um *crescendo* que marca a volta do motivo gerador em sua configuração intervalar e ímpeto originais. A partir deste retorno à característica rítmica primária do motivo, sucede-se uma entusiasmada seção que explora a virtuosidade e bravura (c. 73-90) na parte solista. As figurações em oitavas na parte solista remetem diretamente à escrita pianística do Século XIX, e a antifonia com a parte orquestral é trabalhada com ainda mais ênfase do que nas seções anteriores, intercalando-se passagens em oitavas com fragmentos do motivo inicial (Exemplo 12).

Exemplo 12. Compassos 71-76: culminação da seção de variações II (c.71 – 72) conduzindo ao início da seção de variações III (73-76):

The image shows a musical score for piano, measures 71-76. The score is written for piano and includes a section marked *ff marcatisimo* starting at measure 75. The music features dense vertical textures and complex rhythmic patterns. The score is divided into two systems. The first system contains measures 71-74, and the second system contains measures 75-76. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A partir do compasso 86, ocorre uma inversão textural, porém mantém-se a antítonia: o piano executa uma versão densa do motivo gerador e a massa orquestral responde com passagens ascendentes.

A seriedade e dramaticidade desta seção são subitamente interrompidas por uma versão brincalhona do motivo, que dá início a uma nova seção de variações (c. 91-103). A escrita pianística vertical e densa da seção anterior é transfigurada em uma textura mais leve, que se concentra nos registros médio e agudo do piano. Como recurso colorístico, o compositor acrescenta uma voz cromática intermediária na parte do piano, um procedimento bastante característico da escrita contrapontística de Guarnieri.

Exemplo 13. Transição e início da seção de variações III (c. 89-95):

The image displays a musical score for piano, divided into four systems. The first system (measures 89-90) shows a piano introduction with a circled measure number '90'. The piano part in measure 90 is marked 'P grazioso' and features a fermata. The second system (measures 91-95) shows a transition with a 'ff' marking and a 'P' marking. The third system (measures 96-98) shows the beginning of the variation section with a 'ff' marking and a 'P' marking. The fourth system (measures 99-103) shows a continuation of the variation section with a 'ff' marking and a 'P' marking. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingering.

No compasso 95, uma súbita intervenção em *fortissimo* da orquestra confirma o caráter jocoso desta seção de variações. Após esta intervenção, o compositor realiza uma inversão textural nos compassos 96-98: enquanto a orquestra basicamente repete a variação apresentada anteriormente pelo piano, este realiza um papel secundário, preenchendo a textura com harmonias derivadas do conflito entre teclas brancas e pretas em figurações virtuosísticas. A seguir, nos compassos 99 a 103, uma passagem de ligação faz a transição com a próxima seção.

A quinta seção de variações (104-134) é marcada inicialmente por uma mudança de andamento (de $\text{♩} = 104$ para *Più Vivo*, $\text{♩} = 138$) – a única entre

todas as seções de variação - e pode ser dividida em duas partes. A textura novamente se concentra nos registros médio e agudo do piano.

Exemplo 14. Início da seção de variações V. (c104-107):

14

The musical score for Example 14 is presented in a grand staff format. It consists of three systems of staves. The top system includes a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Più vivo (♩=138)' and the dynamics are 'mf (allegro)'. A circled measure number '105' is placed above the first staff. The middle system continues the piano part with similar dynamics. The bottom system shows the piano part with dynamics 'mf' and 'p'. The score is in 2/2 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Na primeira parte desta seção (c. 104-124), o motivo é elaborado pelo piano através da superposição de tríades separadas por segundas menores, levando o conflito entre teclas brancas e pretas ao seu paroxismo. O compositor também faz uso proeminente de quintas paralelas na mão esquerda da parte do solista e nas discretas intervenções orquestrais, que apenas sublinham a movimentação do piano.

A partir do compasso 125, é restabelecido o diálogo entre piano e a relação entre as tríades de teclas brancas e pretas é alterada. Este conflito é trabalhado não somente através da superposição vertical, neste momento menos realçada, mas também de forma horizontal através da sucessão de harmonias separadas por meio-tom em diversos níveis da estrutura. Novamente cabe ao piano estabelecer a entropia através de uma figuração rítmica 3 + 3 + 2, em conflito com as afirmações da métrica 2/2 executadas pela orquestra:

Exemplo 15: Seção de variações V, c.124-131:

Nos compassos 134-135, a orquestra prepara a nota Si, que funciona como uma reminiscência (ou reinterpretação) de dominante e que marcará a volta do centro total inicial, a nota Mi. Através deste procedimento, realiza um pequeno diálogo com a forma sonata, na medida em que a próxima seção apresenta uma tipologia de falsa recapitulação. Guarnieri trabalha com a noção de retorno, característica da forma sonata, porém não de forma estrita.

Nesta falsa recapitulação, que se estende dos compassos 136 até 143, são restaurados não só o andamento original ($\text{♩} = 104$), mas também o centro tonal

Mi e a forma básica do motivo gerador, apresentado pelo piano em sonoridades densas:

Exemplo 16: “Falsa recapitulação” (c. 134-137):

Tempo I (♩ = 104)

ff marcato

ff

ff

A sugestão de recapitulação persiste até o compasso 143 - de fato, os compassos 140-143 são uma repetição literal dos compassos 2-5. Somente a partir do compasso 144 uma nova seção efetivamente se inicia, após esta referência à forma sonata que reconduz a obra ao centro tonal inicial (Mi).

Essa seção marca o clímax do movimento e apresenta a variação mais expansiva do motivo inicial, desenvolvido em uma extensa frase de 16 compassos. Apresentada inicialmente pela mão esquerda do piano (144-160) e, após, por inversão textural, pela orquestra (161-175), esta frase apresenta alternância entre as métricas 2/2 e 3/2, mantendo, no entanto, uma simetria que remete ao período antecedente-consequente da fraseologia clássica:

Exemplo 17. Variante do motivo gerador apresentado pela mão esquerda do piano nos compassos 144-160:

f *sonore il canto*

Nos compassos 151 e 160, uma reminiscência do motivo gerador é apresentada pelos tímpanos em meio a este extenso desenvolvimento do motivo gerador, pontuando o discurso e atuando como elemento identificador:

Exemplo 18.a. Compassos 151-152:

Timpani

f

Exemplo 18.b. Compassos 160-161:

Timpani

A partir do compasso 180, o tema é gradualmente dissolvido em preparação para a cadência. Nesta cadência, o rigor da escrita é substituído pelo esplendor romântico: as variantes do motivo gerador nesta seção são mais de ordem harmônica do que de natureza motívica-temática, ou seja, mais

improvisadas do que propriamente compostas. Em relação à harmonia, ocorre um afastamento harmônico do centro original (Mi) em direção a tonalidades ricas em bemóis, em uma utilização da enarmonia com fins expressivos.

As referências ao concerto romântico e ao pianismo do século XIX, já sugerida nas passagens de bravura na Seção de Variações III, tornam-se ainda mais explícitas a partir da indicação expressiva *Grandioso* inserida na Cadenza. Neste trecho, que consiste no clímax da *cadenza*, o motivo gerador é apresentado em sua configuração intervalar original, porém em nova interpretação harmônica:

Exemplo 19: *Cadenza* do 1º movimento, “Grandioso”:

Grandioso ($\text{♩} = 60$)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *Grandioso* ($\text{♩} = 60$) and *fff*. It features a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a complex texture with many beamed notes and slurs. The bass clef part has a similar texture with many beamed notes and slurs. The second system continues the piece with similar textures, including a 7-measure rest in the bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Nos últimos compassos da *cadenza*, a variante do motivo gerador ensaia um retorno a uma ambientação harmônica mais próxima do centro inicial Mi. No entanto, este retorno é frustrado na medida em que o motivo é ritmicamente dissolvido através de um *rallentando* escrito, engendrando uma transição que prepara o andamento lento do segundo movimento.

Exemplo 20. Final da *cadenza* – transição para o segundo movimento:

The musical score is presented in three systems. The first system shows a piano accompaniment in 4/4 time, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues this pattern, with the right hand line marked "rall. e dim." (rallentando e diminuendo). The third system shows the transition to the second movement, with the right hand line marked "s" (sforzando) and the left hand line marked "s" (sforzando). The second movement begins in 3/4 time, with the right hand line marked "s" (sforzando) and the left hand line marked "s" (sforzando).

4.3. Segundo Movimento: *Affetuoso*

A transição no final da *cadenza* do primeiro movimento - realizada a partir de uma variante ritmicamente condensada do motivo gerador - é logo respondida pela orquestra, que apresenta o tema do segundo movimento sob um pedal de Réb:

Exemplo 21. Início do segundo movimento (c. 192-203):

Affetuoso (♩ = 60)

De imediato, cumpre ressaltar que a sugestão de retorno ao centro tonal do primeiro movimento, indicada ao final da *cadenza*, é descartada. Ao invés do retorno sugerido, o compositor opta por encaminhar o discurso musical para regiões tonais distintas neste segundo movimento, investindo no campo expressivo dos bemóis. No plano motivico, a coerência da transição é mantida, na medida em que o primeiro inciso deste tema consiste na mesma variante do motivo gerador utilizada no final da *cadenza*. No Exemplo 22, apresento - para fins ilustrativos - uma recomposição do tema inicial do segundo movimento no qual o retorno harmônico sugerido ao final da *cadenza* é concretizado:

Exemplo 22. Recomposição do tema inicial do segundo movimento:

Considero este momento da obra tanto um exemplo da inventividade do compositor quanto de seu conhecimento e comprometimento com a tradição tonal, na qual - especialmente a partir do século XIX - o “organicismo”⁹ e a coerência motívica são valores supremos, parte integral de uma visão formalista do fenômeno musical. Tendo em vista esta orientação organicista, tão nítida na ênfase conferida ao desenvolvimento motívico desta obra, acredito que este trecho deve ser compreendido além de sua conseqüência local mais evidente, qual seja, a frustração de uma expectativa harmônica. Em primeiro lugar, é importante assinalar novamente que a exploração harmônica em direção à tonalidades com muitos bemóis, distantes do centro original (Mi), já havia sido proposta na *cadenza*. Desta forma, o que originalmente havia surgido como improvisado - a essência de uma *cadenza* - transfigura-se em uma nova possibilidade de desenvolvimento motívico, harmônico e, principalmente, expressivo. É comum encontrarmos em obras da tradição tonal procedimentos análogos, nas quais o surgimento de um novo elemento - um ritmo, a alteração de uma altura importante, ou mesmo a enarmonia - antevê possíveis conseqüências harmônicas, estruturais e expressivas¹⁰.

Em relação à linguagem harmônica, o início deste segundo movimento é bastante distinto do primeiro. O caráter modal inerente à configuração intervalar original do motivo germinal é posto em segundo plano, na medida em que este tema melódico - construído a partir de um desenvolvimento mais expansivo do motivo germinal - agrega novo conteúdo intervalar. Enquanto, que no primeiro movimento, o limitado conteúdo intervalar do motivo germinal ditava um ritmo intenso caracterizado por transposições e fragmentações incessantes, neste segundo movimento, o surgimento de um tema com inflexões harmônicas mais definidas e maior variedade intervalar possibilita expansões melódicas e harmônicas de maior alcance, bem como centros tonais mais estabilizados. No plano expressivo, estas características resultam em um caráter onírico e

⁹ Vide a discussão do Capítulo II sobre as conexões entre a ênfase no aspecto motívico como determinante da estrutura musical e a ideologia organicista do século XIX.

¹⁰ Veja, por exemplo, os comentários de Robert Cogan sobre o Primeiro Movimento da Sonata para Piano em Mib Maior Op. 31 N°3 de Beethoven (Cogan, 1976. p. 41-49 e p. 171-173). Segundo este autor – em uma interpretação bastante influenciada pelas idéias organicistas - o acorde inicial de subdominante antecipa as regiões harmônicas que serão exploradas durante a seção de desenvolvimento.

nostálgico, no qual melodias expressivas, encadeadas de forma contínua, contrastam com a fragmentação rítmica do movimento anterior.

Marion Verhaalen percebe uma influência da música norte-americana neste tema: “as terça e sétima abaixadas da melodia lhe dão um forte caráter de *blues*, intensificando a natureza nostálgica.” (p. 201). Esta observação é bastante plausível, tendo em vista tanto a presença da cultura norte-americana no Brasil durante as décadas de 1930-1940 quanto a posição de Mário de Andrade a respeito desta influência¹¹. Fialkow observa a presença deste elemento na linguagem musical dos Ponteios:

“[...] o jazz era utilizado principalmente como um recurso adicional no arsenal de procedimentos composicionais de Guarnieri. Essa fonte popular não era empregada da mesma maneira que as fontes folclóricas utilizadas com intenções nacionalistas. Os pontos de contato entre o jazz e o idioma de Guarnieri são: o *design* harmônico cromático e, frequentemente, paralelo, acordes construídos por superposição de intervalos, tais como terças e quartas, harmonias modais, o uso de melodias melancólicas com portamentos ou *blue notes*, e melodias improvisatórias”¹² (Fialkow, 1995, p. 83).

A partir deste tema inicial, o compositor trabalha no *Affetuoso* uma forma ternária que pode ser assim esquematizada:

¹¹ Mattos (2005, p. 42) aponta que o “jazz é considerado pelo autor [Mário de Andrade] como uma influência que não prejudica o caráter brasileiro, por ser originária de uma região distanciada geograficamente e por apresentar características musicais que se diferenciam da música nacional, mesmo que a música brasileira e norte-americana apresentem elementos de fontes coincidentes (indígena, européia e africana”. No ensaio sobre a música brasileira, Mário de Andrade rechaça um xenofobismo, adotando uma concepção antropofágica: “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e a adaptação dele. Não pela repulsa” (Andrade, 1962, p. 21)

¹² “[...] jazz was used primarily as an addition to Guarnieri’s arsenal of compositional procedures. This popular source was not used in the same manner of the popular sources Guarnieri used with nationalistic intentions. The points jazz have in common with Guarnieri’s idiom area: chromatic and often parallel harmonic design, chords built by superimposition of intervals such as thirds and fourths, the modal quality of harmonies, the use of melancholic melodies often with slide inflections or blue notes, and the improvisatory quality of melodies”.

Tabela 5. Quadro sinóptico da estrutura formal do Segundo Movimento:

Compassos	Seção
(192-233)	A (Affetuoso, ♩ = 60)
(234-352)	B (Scherzando, ♩ = 152)
(353-382)	A' (Tempo Primo, ♩ = 60)

Assim como no *Deciso*, a inversão textural é um recurso freqüentemente utilizado neste movimento. Sua primeira seção apresenta uma estrutura interna ternária (esquematizada na Tabela 5), demarcada justamente pela alternância do tema entre o solista e a massa orquestral.

Tabela 6. Forma ternária da primeira seção do segundo movimento:

Compassos	Subseção
(192-202)	a (tema apresentado pela orquestra)
(203-214)	b (tema apresentado pelo piano)
(215-224)	a' (tema alternado entre piano e orquestra)

A retomada da subseção a' nos compassos 215-233 é precedida por uma transição (c. 213-214) na qual ocorre uma modulação para o centro tonal Mib. Neste retorno, o tema é apresentado em *tutti* orquestral enquanto o piano realiza um preenchimento com figurações virtuosísticas. Em relação à harmonia desta subseção, Mib é firmemente estabelecido como centro tonal, enriquecido por diversas inflexões cromáticas, sendo a mais característica uma mistura de terças maiores e menores. Neste centro bem estabilizado, o compositor utiliza também sonoridades quartais, especialmente no acompanhamento orquestral e na mão esquerda do piano. No quinto compasso da seção designada a', o retorno é efetuado através da retomada do tema pela piano (c. 219) em nova inversão textural.

A partir do compasso 225, sucede-se uma seção de transição (c.225-233), na qual piano e orquestra alternam-se ao apresentarem variantes do tema inicial. De forma análoga ao procedimento utilizado na *cadenza* do primeiro movimento, o tema é dissolvido até retornar a sua forma original, ou seja, o motivo gerador. No entanto, a referência à *cadenza* não se limita somente a este retorno. Assim como no final da cadência, um retorno ao centro tonal inicial do concerto é sugerido, porém novamente frustrado através de uma transfiguração súbita (vide Exemplo 23). A seguir, apresento uma condensação deste trecho em uma textura a duas vozes:

Exemplo 23. Dissolução do tema e início do scherzando (c. 225-234):

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano and orchestra parts in 4/4 time, with the piano part in the upper staff and the orchestra in the lower staff. The second system continues the piano and orchestra parts, with the piano part in the upper staff and the orchestra in the lower staff. The third system shows the piano part in the upper staff and the orchestra in the lower staff, with a tempo marking of Scherzando (♩. = 152) and a change in time signature to 6/8.

No *Scherzando* (♩. = 152, seção B), o motivo gerador retorna em uma forma mais próxima da utilizada no primeiro movimento, porém em uma métrica composta e em andamento mais rápido (Exemplo 24). Posteriormente, as notas básicas são interpoladas e ornamentadas por adjacências cromáticas (Exemplo 25.a e 25.b). Este retorno do motivo gerador traz como consequência a volta do discurso fragmentado, induzido pelas características do motivo

gerador e salientado pelo andamento acelerado. A antifonia é acentuada e os diálogos entre piano e orquestra são curtos e incisivos. No aspecto rítmico, freqüentes conflitos são criados a partir de hemíolas, superposições métricas e polirritmia.

Exemplo 24. Início do scherzando, c.234:



Exemplo 25.a. Compasso 246:



Exemplo 25.b. Condensação harmônica (as notas básicas do motivo gerador estão ressaltadas):



No aspecto formal, esta seção intermediária apresenta uma forma interna ternária:

Tabela 7. Forma ternária da seção intermediária do segundo movimento

Compassos	Subseção
(234-275)	c
(276-313)	d
(319-347)	c'

Na subseção c (234-275), a variante do motivo gerador é empreendida de maneira antifônica. A característica primordial desta seção, bem como desta seção intermediária como um todo, consiste na utilização de conflitos rítmicos. Um primeiro conflito é introduzido pela alternância das métricas 6/8 e 3/4 a partir do compasso 240. A partir do compasso 244, o compasso 6/8 é reinterpretado como 2/4 através de quiálteras:

Exemplo 26. Compassos 241-244:

Outro elemento que remete ao primeiro movimento consiste no jogo entre teclas brancas e pretas, presente tanto diretamente nos compassos 244-245 - quanto de forma menos evidente nas sucessões harmônicas cromáticas dos compassos 246-250.

A partir do compasso 276, uma melodia cromática descendente torna-se o foco de novas variantes, acelerando a rítmica e acentuando ainda mais os conflitos métricos. Estes conflitos atingem seu paroxismo no compasso 296, no qual diversas interpretações métricas do compasso 6/8 são superpostas, sintetizando os elementos apresentados até o momento.

Exemplo 27. Compassos 296-300:

The image shows a musical score for three staves, measures 296-300. The top staff is marked '8ª' and 'Pstaccatissimo'. The middle staff is marked 'p'. The bottom staff has fingerings indicated by numbers 1-4. A circled '300' is at the top right.

Nos compassos 313-318, uma retransição prepara o retorno ao jogo rítmico presente no início desta seção intermediária. Nesta seção c' (319-347), após uma recapitulação exata dos compassos 234-251, o contorno rítmico é gradualmente suavizado, preparando a volta do tema melódico presente no início deste movimento.

Na seção A' (353-382), o tema lírico inicial é retomado e, como recurso de variedade, o compositor recorre a uma inversão textural. Nos compassos finais, piano e orquestra dialogam e estabelecem um momento de serenidade e placidez.

4.4. Terceiro Movimento: Vivo

O terceiro movimento apresenta um esquema rondó com retornos variados. Como em outros movimentos finais de Guarnieri, seu caráter é festivo e celebratório. Dentre os movimentos do concerto e, em parte, devido às possibilidades de contraste ensejadas pela forma rondó, é neste que se manifestam mais claramente determinadas concepções do nacionalismo modernista e do pensamento de Mário de Andrade. Conforme discutido no capítulo anterior, em busca de uma identidade nacional, adota-se uma visão “mestiça” da brasilidade, que privilegia a interação das etnias como fundamento da cultura nacional. Neste sentido, este movimento é paradigmático, pois cada

uma das seções do rondó ressalta e justapõe diferentes elementos constitutivos desta construção modernista e antropofágica da identidade do povo brasileiro.

Na seção A (vide Tabela 8), o elemento africano recebe primazia, combinado com o “choro” urbano. Na seção B, a influência “caipira” se faz presente, ainda que transfigurada, nas melodias em terças, frequentemente associadas com a música do interior paulista da infância do compositor. Na seção C, o frevo nordestino é combinado com a temática ameríndia, que por sua vez constitui o elemento principal do retorno cíclico, combinado com alusões à música do nordeste. No entanto, é na seção A’’ que encontramos a manifestação mais concreta da mestiçagem proposta pelos teóricos do modernismo: os elementos étnicos apresentados até então são justapostos, em uma passagem de elevado valor simbólico.

Tabela 8. Quadro sinóptico do Terceiro Movimento:

Compassos	Seção	Temática nacional
(1-47)	A (Vivo: ♩ = 132)	- Rítmica afro-brasileira - Choro urbano
(48-98)	B (Poço Meno: ♩ = 120)	- Música caipira (“terças paulistas”)
(99-145)	A’ (Tempo I° - ♩ = 132)	- Choro urbano
(146-196)	C (Poco meno - ♩ = 92)	- Frevo nordestino - Elemento ameríndio
(197-259)	A’’ (Tempo I° - ♩ = 132)	- Rítmica afro-brasileira - Choro urbano - Música caipira - Frevo Nordestino
(260-320)	“Coda” ou fechamento cíclico	- Elemento ameríndio combinado com danças nordestinas

A primeira seção (1-47) deste movimento inicia com uma introdução (c.1-20) de caráter percussivo executada pelo piano solista:

Exemplo 28. Compassos 1-4:

As notas iniciais desta figuração percussiva constituem uma variante verticalizada do motivo gerador, e sua disposição rítmica e registral remete a um caráter festivo e terreno em oposição ao caráter íntimo do movimento precedente. Concomitante a esta oposição de ambientes, ocorre um retorno ao centro original, Mi.

Exemplo 29. Motivo gerador (primeiro movimento):

Exemplo 30. Motivo gerador verticalmente condensado:

Identifico nesta passagem inicial uma alusão à “Dança dos Adolescentes” da obra “Sagração da Primeira” do compositor russo Igor Stravinsky:

Exemplo 31.b. Igor Stravinsky, “A Sagração da Primavera” (1913):

Dances of the Adolescents

⑬ Tempo Giusto $\text{♩} = 50$

⑭

Nesta introdução do terceiro movimento, o elemento afro-brasileiro realizado pelo “batuque” do piano intercala-se com uma resposta melódica gradualmente expandida que é inserida como voz mais externa da trama musical. Esta resposta melódica enfatiza a tríade de Mi menor e ocorre em hemíolas, introduzindo um conflito métrico 2 x 3 desenvolvido ao longo do movimento.

Exemplo 31.a. *Vivo*, compassos 1-15:

III

Vivo (♩=132)

ff secco

senza pedale

5

10

15

Estas características iniciais contribuem para estabelecer um forte contraste com o movimento anterior, escapando do devaneio de caráter onírico que caracterizava o *Afetuooso*. Este antagonismo, articulado principalmente pela figuração dançante e entusiasmada do *Vivo*, desempenha uma função importante na macro-estrutura, pois fortalece a totalidade do esquema ternário e garante coerência ao discurso musical do concerto. Na medida em que o compositor opta

por uma escrita harmônica tão contrastante no movimento intermediário, enaltece os elos entre os movimentos externos, tais como o centro tonal Mi e a rítmica incisiva. Apesar da unidade harmônica entre movimentos externos tipificar um recurso comum em obras tonais, compreendo que o contraste harmônico utilizado neste concerto cumpre também uma função expressiva importante. O centro tonal Mi é geralmente apresentado em figurações propulsivas que enfatizam o aspecto rítmico, ao passo que tonalidades centradas em bemóis apresentam uma conotação expressiva distinta, geralmente lírica e suave. Desta forma, o potencial do motivo gerador é realizado ao máximo e um sentido de identidade expressiva é criado entre as diversas variantes deste motivo.

Após os vinte compassos iniciais, o primeiro tema do rondó é apresentado pela orquestra, enquanto o piano prossegue com a figuração percussiva:

Exemplo 32. Terceiro movimento, compassos 20-33:

Durante esta passagem, inspirada em elementos do choro urbano¹³, o piano segue com a figura percussiva, porém voltado para novas inflexões harmônicas construídas a partir de tríades maiores. Nos compassos 34 a 47, a

¹³ O terceiro movimento da Terceira Sonatina (1934) apresenta uma manifestação semelhante de tal tendência. A métrica binária, a figuração rítmica e o desenvolvimento de pequenos motivos são elementos característicos do choro.

textura é invertida e o piano apresenta o tema em um registro agudo enquanto a orquestra empreende novas incursões harmônicas do tema.

A segunda seção, B (consulte Tabela 8, quadro sinóptico), se estende dos compassos 48 a 98 e inicia com novo contorno apresentado em terças paralelas; Verhaalen (2001) as identifica com as chamadas “terças paulistas”. Neste contexto, no entanto, as “terças paulistas” não apresentam a mesma conotação de expressividade nostálgica costumeira em outras obras de Guarnieri¹⁴. O lirismo inicial é quebrado pela sonoridade dissonante no contexto dos compassos 49 e 51, intensificada por acentos. O conflito métrico (2 x 3) – já sugerido no início do movimento – ocorre em diversos níveis simultâneos, sendo o mais óbvio a indicação de métrica 6/8 para a parte solista e de 2/4 para a orquestra, estabelecendo uma atmosfera agitada e instável.

¹⁴ Para fins ilustrativos, reproduzo os compassos iniciais do Ponteio Nº 3 (1931):

The image shows a musical score for 'Ponteio Nº 3 (1931)'. The score is in 4/4 time and marked 'Dolente' with a tempo of quarter note = 69. It features a piano part with a treble and bass clef. The piano part begins with a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and various articulations such as accents and slurs. The piece concludes with a 2/4 time signature change.

Exemplo 33. Segundo tema: c. 48-57 (parte orquestral):

Poco meno (♩ = 120)

Esta seção origina-se a partir da condensação harmônica de uma figura já apresentada no segundo movimento:

Exemplo 34. Compasso 264-267 do 2º. Movimento:

A partir dos compassos 58-62, esta derivação motívica torna-se ainda mais evidente:

Exemplo 35. Derivação motívica executada pelo piano (c. 58 – 62):

Nos compassos 71-75, a orquestra retoma o tema e tira proveito do conflito entre 2 e 3 para realizar uma modulação métrica, estabelecendo 6/8 a partir do compasso 76. Não obstante a nova métrica, persiste a ambigüidade rítmica, na medida em que hemíolas e padrões de acentuações desvirtuam a sensação de tempo composto.

A partir do compasso 80, o piano apresenta uma variante ainda mais inquieta e agitada do tema da seção B. A ornamentação com segundas menores e sétimas maiores confere um caráter bastante mordaz à passagem. Os compassos 78-79, uma pequena ponte, enfatizam a dubiedade métrica através da alternância de padrões de acentuação na parte orquestral:

Exemplo 36. Terceiro Movimento, c. 78-84:

No decorrer dos compassos 80-92, orquestra e piano intercalam-se proximamente, criando um discurso fragmentado cujo ambiente efusivo e instrumentação, liderada pelo trompete, faz uma alusão ao jazz. A partir do compasso 93, uma ampla movimentação descendente articulada por harmonias quartais prepara a volta do tema inicial (seção A', a partir do c.99).

Brasil (2001, pg. 466) considera que o trecho musical exibido no Exemplo 36 - e, por conseguinte, os 19 compassos seguintes anteriores ao retorno do tema inicial (c. 99) - constituem um terceiro tema inserido no rondó. Tendo em vista a análise proposta neste capítulo, discordo desta interpretação. Considero esta figura uma ornamentação efêmera, um desenvolvimento lógico

dentro do plano de intensificação rítmica que caracteriza a segunda seção deste rondó. De fato, a figuração pianística dos compassos 81-84 é apenas uma variante do segundo tema introduzido a partir do compasso 48.

O retorno ao tema e andamento iniciais, a partir do compasso 99, ocorre um tom acima da tonalidade original, ou seja, em Fá# menor. Enquanto a orquestra apresenta o tema, o piano executa rápidas figurações em movimento contrário a partir de tríades arpejadas. Nos compassos 112-117, um fragmento do tema é apresentado em seqüência melódica de quartas ascendentes:

Exemplo 37. Seqüência modulatória (c. 112-115):

Essa seqüência conduz à região de Dó menor no compasso 118, na qual o tema é rerepresentado pelo piano. O ímpeto rítmico é substituído por um caráter mais leve e jocosos, e a mão esquerda do piano executa uma figura de acompanhamento que remete a um baixo de Alberti, em uma paródia brincalhona do concerto clássico:

Exemplo 38. Tema inicial em Dó Menor (c. 118-124):

Durante os compassos 132-145, uma intervenção de caráter jazzístico, que alude ao idioma de Gershwin, interrompe o fluxo do tema e introduz um elemento de incerteza neste movimento. Esta intervenção (c.132-135) transfigura-se em longa linha cromática descendente que parte do registro médio piano e é assumida pela orquestra a partir do compasso 140. O compositor utiliza a escala cromática como recurso modulatório, na medida em que a ambigüidade tonal suspende o campo tonal anterior e cria uma situação de elevada entropia. Nos compassos 142 a 145, o *rallentando* acompanhado de uma indicação de crescendo e acentuações muito reiteradas criam uma desaceleração brusca com o propósito de estabelecer um direcionamento para o centro tonal da próxima seção:

Exemplo 39. Compassos 131-139:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 131 to 135, and the second system covers measures 136 to 139. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The right hand (RH) and left hand (LH) are clearly delineated. In the first system, the RH features a trill (tr.) in measure 132. Dynamic markings include *mf* in measure 132, *p tpt.* in measure 133, and *p* in measure 134. The second system begins with measure 135, marked with a circled '135'. It continues with *mf* in measure 136 and *p* in measure 137. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

A seção “C” deste movimento inicia no compasso 146, na região de Lá Maior. De caráter festivo, o mote desta seção consiste em uma escala descendente acompanhada por um ostinato rítmico sincopado na mão esquerda (Exemplo 41). Nos compassos 149-150, a orquestra responde com uma figura que será utilizada como ostinato melódico (Exemplo 42).

No compasso 157, surge um novo elemento, um motivo melódico derivado do motivo gerador, evidenciando as características cíclicas deste concerto e tão cultivadas por seu autor. No compasso 160, este motivo é expandido:

Exemplo 43.a. Compassos 157-158:



Exemplo 43.b. Compassos 160-162:

Durante o restante da seção C, estes quatro elementos desta seção são superpostos e alternados.

Verhaalen (2001, p.202) sustenta que o motivo apresentado no Exemplo 43.b (c.160) constitui o “terceiro tema” deste movimento, todavia considero esta afirmação problemática em relação à análise aqui proposta. Ao não assinalar a descendência direta deste elemento em relação ao motivo gerador, suponho que a autora compreende que o retorno deste motivo na seção que denomino de “fechamento cíclico” (c. 260-320) lhe confere primazia sobre o tema descendente apresentado no compasso 146. Proponho que a importância desta passagem deva ser relativizada, entendendo-a como parte de uma seção mais ampla que intercala diversos elementos contrastantes e distintos, apresentados nos Exemplos 38-41. Optando por este encaminhamento analítico, busco ressaltar a importância dos demais elementos característicos da seção C e

ênfatar os aspectos cíclicos do concerto, uma característica composicional que considero marcante nesta obra.

O compasso 197 indica o retorno do tema e andamento iniciais. O tema ascendente inicial não é apresentado diretamente, mas é precedido por uma introdução análoga à encontrada nos primeiros 20 compassos do movimento. No compasso 224, ocorre a passagem que identifico como concretização musical da “mestiçagem” proposta pelos teóricos do modernismo. O tema de “choro” anunciado pelo piano é justaposto aos elementos étnicos característicos das duas outras seções - as terças paulistas, o frevo nordestino e a rítmica afro-brasileira - em um *tour de force* contrapontístico

Exemplo 44. Compassos 224-231:

The musical score for Example 44, measures 224-231, is presented in four systems. The first system (measures 224-225) shows a piano (p) part with a melodic line in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. The second system (measures 226-227) includes a clarinet (Cl.) part with a melodic line in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. The third system (measures 228-229) continues the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. The fourth system (measures 230-231) continues the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. The score is marked with dynamics such as *f*, *ff*, and *p*, and includes various musical notations like slurs, accents, and triplets.

Durante esta superposição, o motivo apresentado por Verhaalen como terceiro tema não é evidenciado, portanto julgo que este constitui, até o momento, um elemento circunscrito à seção C, e que surge como reminiscência do motivo gerador, sugerindo as características cíclicas que serão enfatizadas no final do movimento. Nesta superposição, o elemento escolhido para identificar a seção C consiste na escala descendente dos compassos 146-148.

Durante os compassos 239-259, um interlúdio orquestral acentua o conflito entre o primeiro e segundo tema, antecedendo a *coda*.

Compreendida entre os compassos 260-320, o retorno do elemento derivado do motivo gerador “ameríndio” é a principal característica da *coda*, e dá ênfase às características cíclicas da obra. Neste retorno, é enfatizado o modo lídio e um caráter mais dançante, aludindo à música nordestina:

Exemplo 45. Compassos 260-264:

The image shows a musical score for measures 260-264. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano part with a grandioso section marked 'f' and a soloist part marked 'fp'. The tempo is 'Poco meno' with a quarter note equal to 92 beats. The soloist part includes a trill and a grace note.

A finalização, como reza o cânone, enaltece a figura do solista por seu conteúdo de virtuosidade e brilho instrumental:

Exemplo 46. Compassos 315-320:

The image displays a musical score for Example 46, covering measures 315 to 320. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system also includes a grand staff and a single bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 315 is circled in the first system. The score features complex chordal textures with many accidentals. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo). A fermata is present over the final measure of the first system. The second system ends with measure 320, which is also circled. A dashed box labeled "8va" indicates an octave shift in the first system's grand staff.

5. CONCLUSÃO:

Neste trabalho, abordei o Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri face a determinadas concepções do nacionalismo gestado pelos movimentos modernistas que eclodiram no Brasil principalmente a partir da década de 1920. A adoção de tais concepções por parte de Guarnieri constitui não somente um reflexo dos ensinamentos andradianos – o mais influente teórico desse nacionalismo nas artes - mas deve ser compreendida à luz do momento político e institucional do país, no qual o nacionalismo havia tornado-se “o projeto hegemônico da arte erudita no Brasil” (Contier, 1991).

Composto em 1946, logo após o término da Segunda Guerra mundial e em meio à intensificação do antagonismo entre os compositores nacionalistas e o grupo Música Viva, este Segundo Concerto constitui uma obra consolidada desse paradigma nacionalista. Se um dos objetivos dessa tendência consistia na “normalização dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira” (Neves, 1978, p. 45), é através da mestiçagem (vide Capítulo 3) que o “exotismo interno” (nos termos de Mário de Andrade) - representado pela utilização isolada e sem mistura destes elementos étnicos - seria superado, em direção a uma música que manifestasse essa construção modernista da identidade nacional. Buscava-se representar o amálgama de elementos étnicos oriundos de diversas fontes musicais e considerados – em sua interação - como de autêntica brasilidade, aludindo a ideais como o sincretismo e a boa convivência racial como marcos da cultura brasileira.

Ao mesmo tempo, a afirmação de uma identidade nacional havia de ser realizada de maneira cosmopolita, visando à inserção da música brasileira em um contexto internacional. Desta forma, a linguagem musical desse nacionalismo segue as tendências prevalentes nos continentes europeu e americano. Como resultado, o compositor constrói uma linguagem musical na qual adota procedimentos fortemente associados ao neoclassicismo praticado na primeira metade do século XX. Na música de Guarnieri compostas nas décadas de 1930 e 1940, estas tendências se manifestam tanto em seu apreço pela construção contrapontística e preocupação com a forma quanto em seu esmero com o trabalho motivico.

Detecto no Segundo Concerto para Piano e Orquestra uma forte ênfase na construção motivica-temática – característica da “motivização” da linguagem musical da primeira metade do Século XX identificada por Strauss (1990). Como meio de suplantar a tonalidade clássica e ampliar o espectro harmônico sem afetar a coerência musical do Concerto, o compositor opta por uma radicalização do conteúdo motivico nesta obra e utiliza um motivo gerador extremamente conciso. A manifestação mais óbvia desta tendência de motivização - de fato, uma consequência desta escolha - é a incomum utilização de uma forma de variações contínuas e progressivas como primeiro movimento desta obra. Esse movimento inicial, que se equilibra entre elementos rapsódicos e alusões mais diretas à forma tema e variações, articula um diálogo (ou conflito) entre a inovação e a tradição, e o sucesso com que Guarnieri sustenta esta escolha atesta seu profundo domínio da composição musical. No terceiro movimento, através de procedimentos contrapontísticos, temas indígenas, urbanos, caipiras e de sabores regionais diversos coabitam o mesmo espaço musical e são, por vezes, superpostos, concretizando musicalmente a construção de identidade nacional proposta pelos pensadores do nacionalismo modernista. No fechamento cíclico da obra, o tema ameríndio do início da obra é rerepresentado sob novas roupagens modais. A unidade destes movimentos externos é também realçada pelo movimento intermediário contrastante, cujo caráter expressivo distinto se integra natural e logicamente à macro-estrutura da obra.

Em relação à linguagem pianística, ressalto que esta obra, como não poderia um Concerto para Piano deixar de ser, constitui uma síntese da linguagem pianística do compositor das décadas de 1930 e 1940. Encontram-se presentes elementos característicos, tais como agrupamentos rítmicos assimétricos e em conflito com a métrica estabelecida, especialmente em figuras de acompanhamento, a utilização da topografia do teclado a partir de conflitos entre teclas brancas e pretas, a utilização percussiva do instrumento, a polirritmia e um alto grau de dissociação entre a mão direita e esquerda, resultante de sua escrita contrapontística. Estas características constituem o âmago da linguagem pianística do compositor e, nesta obra, convivem com elementos pianísticos imediatamente identificáveis com o gênero concerto praticado no Século XIX, tais como a escrita em oitavas - como meio de equilíbrio

instrumental com uma massa orquestral de grande porte - em passagens de bravura e a cadência rapsódica do primeiro movimento.

Como musicista, reconheço neste Concerto uma obra de alto valor musical, tanto pela coerência lógica e inventividade no desenvolvimento das idéias musicais quanto pelo inegável apelo emocional. Esta obra, no entanto, como grande parte da produção brasileira do século XX, tem sido relegada a segundo plano em favorecimento de obras pertencentes ao cânone europeu. Com este trabalho, espero ter contribuído para o resgate de uma obra tão significativa de Camargo Guarnieri e representativa do contexto social, político, cultural e musical a partir do qual se originou.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1962.

_____. Aspectos da música brasileira. São Paulo: Martins, 1965.

BRASIL, Laís de Souza. “Piano e Orquestra”, In: SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

BARRENECHEA, Lúcia & GERLING, Cristina. Villa-Lobos e Chopin: o Diálogo Musical das Nacionalidades. In: GERLING, Cristina C. (org). *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri*. Série Estudos: n.5, dez. 2000. Porto Alegre: 2000

BRINCKER, Benedite & BRINCKER, Jens. *Musical constructions of nationalism: a comparative study of Bartók and Stravinsky*. Nations and Nationalism, V. 10, n 4, Out. 2004.

CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

CLIFF, Eisen. “Concerto: The Classical period” in: Grove Music Online ed L. Macy (acessado em 20 de fevereiro 2008). <<http://www.grovemusic.com>>

COGAN, Robert; ESCOT, Pozzi. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1976.

COLI, Jorge. “O nacional e o Popular”, In: SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

CONTIER, Arnaldo. *Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)*. In: Revista Música, São Paulo, v.2. n.1, maio 1991.

_____. *O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudos dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico* (Mario de Andrade, 1928) in: Revista Música, São Paulo, v.6, n.1/2. maio-nov, 1995.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller, 1987.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and The New Music*. Trad. Derrick Puffett. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

DUNBSY, Jonathan. Thematic and Motivic Analysis In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FIALKOW, Ney. *The ponteios of Camargo Guarnieri*. Tese de doutorado. EUA: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995

FRISCH, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press, 1984.

GERLING, Cristina C. Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n° 3 (1937). Revista Debates. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2004, p. 99-109.

GRIFFITHS, Paul. “Concerto: The 20th Century” in: Grove Music Online ed L. Macy (acessado em 20 de fevereiro 2008). <<http://www.grovemusic.com>>.

GROUT, Donald J. *A history of western music*. 7th. edition. New York: Norton, 2006.

HUTCHINGS, Arthur. “Concerto: The origins” in: Grove Music Online ed L. Macy (acessado em 20 de fevereiro 2008). <<http://www.grovemusic.com>>.

HYDE, Martha M. *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*. Music Theory Spectrum, v. 18, n° 2 (1996), p. 200-235

KIEFER Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo musical brasileiro*. Porto Alegre: Editora Movimento, 2ª edição, 1970.

LACERDA, Osvaldo. “Meu professor Camargo Guarnieri”, In: SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Estética e Música na Obra de Luiz Cosme*. Tese de Doutorado. 1995: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky/Polemic*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

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

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e O Som da Nação: A idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

RODRIGUES, Lutero. “Outros concertos”, In: SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

SCHIANO, Michael J. “Grundgestalt” in: Grove Music Online ed L. Macy (acessado em 15 de novembro de 2008). <<http://www.grovemusic.com>>.

SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

SOUZA, Jusamara. *Política na prática da Educação Musical nos Anos Trinta*. In: Em Pauta: Revista do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, v.3 n°4. (Dezembro 1991).

STRAUSS, Joseph. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TACUCHIAN, MARIA DE FÁTIMA GRANJA. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1998.

TALBOT, Michael. "Concerto: The instrumental concerto: origins to 1750" in: Grove Music Online ed L. Macy (acessado em 20 de fevereiro 2008). <<http://www.grovemusic.com>>.

TARUSKIN, Richard. "Nationalism" in: Grove Music Online ed L. Macy (acessado em 10 de janeiro de 2009). <<http://www.grovemusic.com>>.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001

VOLPE, M. A. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese de Doutorado. EUA: University of Texas, 2001.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo) In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música - O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp.129-190.

7. ANEXO – Partitura do Segundo Concerto para Piano e Orquestra.

Concerto No. 2 for piano & orchestra

CAMARGO GUARNIERI

3

I

Deciso (♩ = 104)

The musical score is written for piano and orchestra. It begins with the tempo marking "Deciso (♩ = 104)". The piano part starts with a *ff martellato* instruction. The orchestra part features a *ff* dynamic. The score includes several systems of music, with measures 5 and 10 circled. The piano part has various fingerings and accents, while the orchestra part has complex rhythmic patterns and dynamics. The score concludes with a *ff* dynamic in the piano part.

This page of musical notation is divided into four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, marked with fortissimo (*ff*). The second system features a treble clef staff with a melodic line including a circled measure number '15' and a fingering sequence (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff continues the accompaniment. The third system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a more active accompaniment. The fourth system concludes with a treble clef staff and a bass clef staff, both featuring complex rhythmic and harmonic patterns. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings throughout.

This page of handwritten musical notation contains several systems of staves. The first system includes measures 20 and 21, with a forte (*ff*) dynamic marking. The second system includes measures 22 and 23, marked *p espress.* (piano, expressive). The third system includes measures 24 and 25, with a *cresc.* (crescendo) marking leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth system includes measures 26 and 27, featuring a trill (*tr*) and a *tr* marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

This musical score page contains measures 30 through 35. It is written for piano and orchestra. The piano part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The orchestra part includes strings, flute (Fl.), and clarinet (Cl.).

Measures 30-32: The piano part features a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The right hand has a dynamic marking of *p*. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The orchestra part shows sustained chords for strings and woodwinds.

Measures 33-35: The piano part becomes more complex with sixteenth-note runs and slurs. The right hand has a dynamic marking of *pp*. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The orchestra part includes a clarinet line and string accompaniment.

Measures 36-38: The piano part features a section marked *(luminoso)* with a dynamic marking of *p*. It includes a 3/4 time signature change. The right hand has a dynamic marking of *pp*. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The orchestra part includes a clarinet line and string accompaniment.

Measures 39-41: The piano part continues with sixteenth-note runs and slurs. The right hand has a dynamic marking of *pp*. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The orchestra part includes a clarinet line and string accompaniment.

This page of handwritten musical notation is for guitar, consisting of six systems of staves. The first system (measures 45-46) features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings *p* and *f*. The second system (measures 47-48) includes a bass clef staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *ff*. The third system (measures 49-50) features a bass clef staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, with dynamic markings *f* and *ff*. The fourth system (measures 51-52) features a bass clef staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *f*. The fifth system (measures 53-54) features a bass clef staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *f*. The sixth system (measures 55-56) features a bass clef staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *f-p*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

50

55

60

pp

f

pp *soave*

pp *espressivo*

rall.

pp

rall.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 50 through 60. It is written for piano and features a complex texture with multiple staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a dense, flowing melodic line with many accidentals and slurs. The lower two staves (treble and bass clef) provide a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines. Measure 50 is marked with a circled '50'. Measure 55 is marked with a circled '55'. Measure 60 is marked with a circled '60'. Performance markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), *pp soave*, *pp espressivo*, and *rall.* (rallentando). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

This page contains a handwritten musical score for guitar, organized into several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various rhythmic values, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** Features a treble clef staff with a trill marked "31 tr" and a tempo marking "a tempo". A measure contains a triplet of eighth notes marked "(m.s.) tr". The system concludes with a melodic phrase marked "rall mf" and "dolce".
- System 2:** Continues the melodic line in the treble clef, maintaining the "a tempo" marking.
- System 3:** Starts with a circled measure number "65" and an "8" above the staff. It shows a complex melodic line with many accidentals.
- System 4:** A system of two staves, likely representing a guitar accompaniment or a specific voicing, with a circled measure number "70" above the second staff.
- System 5:** Continues the accompaniment from System 4, featuring a large, sweeping melodic gesture in the treble clef.

This musical score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent bass line with a circled measure number '75'. The dynamic marking *ff marcatisimo* is present. The second system continues the intricate texture with various articulations and dynamics. The third system shows a change in texture, with a *ff* marking in the bass and a *P* (piano) marking in the treble, indicating a shift in volume and character. The score is densely notated with many notes, rests, and dynamic markings.

This page contains a handwritten musical score for piano and violin/viola. The score is organized into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the violin/viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 80 and ends at measure 11. It features piano passages with triplets and a violin/viola part with a *ff* dynamic. The second system starts at measure 85 and includes a piano section with a *cresc.* marking and a violin/viola part with a *ff* dynamic. The third system continues the piano and violin/viola parts with *ff* dynamics. The fourth system features a piano section with a *mf* dynamic and a violin/viola part with a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page contains six systems of music. The first system (measures 90-91) features a piano part with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/2 time signature. It begins with a fortissimo (**ff**) dynamic and includes fingering numbers (1-5) above the notes. The bass clef part has a *clib* marking. The second system (measures 92-93) continues the piano part with a *P grazioso* marking and a *ff* dynamic. The third system (measures 94-95) shows the piano part with a *Picc.* marking and a *ff* dynamic. The fourth system (measures 96-97) features a horn part with a *ff* dynamic and a *Horns* marking. The fifth system (measures 98-99) continues the piano part with a *ff* dynamic. The sixth system (measures 100-101) continues the horn part with a *ff* dynamic. The page is numbered 90 at the top center and 95 at the bottom center.

The image shows a handwritten musical score for guitar and bass, consisting of six systems of notation. The first system features a melodic line in the treble clef with dynamics *m.d.*, *m.s.*, *sim.*, and *ff*, and a bass line starting with *f*. The second system shows a guitar part with a trill (*tr*) and a bass line. The third system is similar to the first, with a melodic line and a bass line starting with *f*. The fourth system continues the melodic and bass lines. The fifth system is marked with a circled number 100 and the instruction *rall.*. The sixth system concludes with *rall.* and *dim.* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Più vivo ($\text{♩} = 138$)

mf (*allegro*)

105

Più vivo ($\text{♩} = 138$)

mf

p

110

115

This page of handwritten musical notation is for guitar, featuring two systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with slurs and accents, and a bass staff with a simple accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the bass staff. The second system starts at measure 120, indicated by a circled number. It continues with similar melodic and accompaniment lines. A second *p* marking appears in the second measure of the bass staff. The third system begins at measure 125, also marked with a circled number. This system features a more complex melodic line in the treble staff, including a slur over a sequence of notes and a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure. The bass staff continues with accompaniment, including some double bass notes (2 and 5) and a dynamic marking of *f* in the second measure. The notation is clear and legible, with various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings used throughout.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 130 and 135, both marked with a circled measure number. The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings such as *f*, *rall.*, and *ff rall. e cresc.*, and articulation marks like slurs and accents. The second system begins with the tempo marking *Tempo I (♩ = 104)* and features a *ff marcato* section with dense chordal textures and a *ff* section with more rhythmic activity. The page is numbered 97 in the top right corner.

(140) *ff martellato*

ff *ff*

staccatissimo (145) *f sonore il canto* *simile*

pp *ff* *ff*

(150)

ff *f* Timpani

(155)

Musical score for measures 155-158. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with frequent changes in time signature (3/2, 2/2, 3/2, 2/2). The piano part has a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The upper staves are mostly empty.

Musical score for measures 159-162. The score continues with the same complex rhythmic patterns and time signature changes. A *cresc.* marking is present in the piano part. The upper staves remain empty.

(160)

Musical score for measures 160-163. The piano part features a *ff martellato* section with the instruction "with lower oct. opt." and includes fingerings (2, 3, 2, 3) and dynamic markings (3, 2). The lower staves include parts for *f* Horns, Cellos and Timpani.

165

The musical score consists of six systems of staves. The first system contains measures 165 and 166, with the number '165' circled above the first measure. The second system contains measures 167 and 168. The third system contains measures 169 and 170, with the number '170' circled above the first measure. The fourth system contains measures 171 and 172. The fifth system contains measures 173 and 174. The sixth system contains measures 175 and 176. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like 'f' and 'Timpani'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/2.

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The music is written in treble and bass clefs with a 3/2 time signature. Measure numbers 175 and 180 are circled in the top right and middle left of the page, respectively. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The right edge of the page shows the spiral binding of the notebook.

The image shows a page of musical notation for a string quartet, page 21. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The top system features a complex melodic line with fingering (7, 5, 5, 5, 5, 5, 8) and dynamics (cresc., m.f., sim., ff). The bottom system includes measures 185 and 190 with dynamics (f, diminuendo, mf) and a 'Bsn.' marking.

Cadenza

The musical score is divided into four systems. The first system shows a piano part with a forte (*f*) dynamic and a trumpet part with a piano (*p*) dynamic. The piano part includes fingerings (1, 2, 5) and an *accel.* marking. The second system continues the piano part with a *dim.* marking. The third system features a trumpet part with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and a piano part with a *lunga* marking and *p molto espressivo* dynamic. The fourth system continues the piano part with a *9* marking.

f

p

accel.

dim.

trb

$\text{♩} = 60$

lunga

p molto espressivo

9

Handwritten musical score for guitar, page 104. The score is written on six systems, each consisting of two staves. The notation includes complex melodic lines with slurs, ties, and various fingerings (1-5). The bass line consists of rhythmic patterns with slurs and accents. A dynamic marking "acc. e cresc. sempre" is present in the third system. The piece concludes with a final melodic flourish and a double bar line.

24

8

ff *cresc.*

8

rall.

Grandioso (♩=60)

fff

4 5

fff

4 7

This page of a musical score, page 25, features a guitar part and a vocal line. The guitar part is written on a six-line staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). It includes various techniques such as triplets, sixteenth-note runs, and slurs. Dynamics like *ff* and *cresc.* are indicated. The vocal line is on a five-line staff with a soprano clef and includes the instruction *cantando*. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system contains the first two staves, and the second system contains the remaining four staves. The page number '25' is located in the top right corner.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment of sixteenth notes and chords, including sixteenth-note triplets. The second system includes the instruction *accel. sempre* and continues the melodic and accompanimental lines. The third system is marked *fff veloce* and contains a dense, rapid melodic line with fingerings (1, 4, 1, 4) indicated above the notes. The fourth system concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a final melodic flourish. The right edge of the page is decorated with a vertical border of small, repeating circular motifs.

rall. e dim.

II

Affettuoso ($\text{♩} = 60$)

Clar.

p
molto espressivo

195

cresc.

200

P *espressivo*

Handwritten musical score for piano, starting at measure 205 and ending at measure 210. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Measure 205: The piece begins with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) and a bass clef staff with a half note (Bb). The key signature has two flats (Bb, Eb).

Measure 206: The treble staff continues with a triplet of eighth notes (Ab, Gb, Fb) and a bass clef staff with a half note (Bb). A dynamic marking of *f* is present.

Measure 207: The treble staff has a triplet of eighth notes (Fb, Eb, D) and a bass clef staff with a half note (Bb). A dynamic marking of *f* is present.

Measure 208: The treble staff has a triplet of eighth notes (Eb, D, C) and a bass clef staff with a half note (Bb). A dynamic marking of *f* is present.

Measure 209: The treble staff has a triplet of eighth notes (D, C, B) and a bass clef staff with a half note (Bb). A dynamic marking of *f* is present.

Measure 210: The treble staff has a triplet of eighth notes (C, B, Ab) and a bass clef staff with a half note (Bb). A dynamic marking of *f* is present.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f* and *p*. There are also some handwritten annotations like "(m.s.)" and "(m.d.)" above the notes.

This page of a musical score, numbered 111, contains measures 215 through 220. The score is written for piano and consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 215-216):** Measure 215 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. A *cresc.* (crescendo) marking is present. Measure 216 changes to a 4/4 time signature and includes a dynamic marking of *f* (forte).
- **System 2 (Measures 217-218):** Measure 217 is in 3/4 time and contains complex melodic passages with triplets in both hands. Measure 218 continues this texture.
- **System 3 (Measures 219-220):** Measure 219 is in 3/4 time, showing further melodic development. Measure 220 concludes the system with sustained chords in both hands.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves, likely for a second instrument or a specific voicing. The notation is dense and includes various musical elements:

- System 1:** Features a complex melodic line in the upper staves with slurs and accents. The lower staves contain bass lines with triplets and slurs. A circled number '220' is visible at the beginning of the system.
- System 2:** Continues the melodic and bass lines, incorporating more triplets and slurs. The notation is consistent with the first system.
- System 3:** Includes a prominent slur over a melodic phrase in the upper staves, marked with a forte (*ff*) dynamic. The lower staves continue with bass lines and triplets. The system concludes with a 4/4 time signature.

The score is written in a clear, legible hand, with various musical symbols such as clefs, notes, rests, slurs, and dynamic markings used throughout.

This page contains a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system features a complex melodic line in the treble clef with many beamed notes and a bass line with triplets. The second system continues the melodic development with more triplets and a circled measure number '225'. The third system shows a more rhythmic bass line with some rests in the treble. The fourth system has a prominent melodic line in the treble with a descending scale-like passage. The fifth system features a complex melodic line in the treble with many beamed notes and a bass line with triplets. The sixth system concludes with a melodic line in the treble and a bass line with triplets. The page is numbered '113' in the top right corner.

230

p *pp*

Scherzando (♩ = 152)

235

f *p*

240

Musical score system 1, measures 238-244. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. There are two instances of an 8va marking with a dashed line above the staff, indicating an octave shift. The key signature has one sharp (F#).

Musical score system 2, measures 245-250. Measure 245 is circled and labeled with the number 245. This system includes a Percussion part (Perc.) in the bass clef. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and fingerings such as 3 1 4 2 5 1 and 3 2 4 1 4 2. The key signature has one sharp (F#).

Musical score system 3, measures 251-256. Measure 250 is circled and labeled with the number 250. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

Musical score system 4, measures 257-262. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

(255)

Musical score for measures 255-258. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with triplets and a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with triplets and a fermata. Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has two flats.

Musical score for measures 259-262. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata. Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has two flats.

(260)

Musical score for measures 260-263. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a large slur over measures 260-262 and a fermata over measure 263. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a large slur over measures 260-262 and a fermata over measure 263. Dynamics include *f*. The key signature has two flats.

Musical score for measures 264-267. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata. Dynamics include *f*. The key signature has two flats.

Musical score for measures 268-271. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata. Dynamics include *f*. The key signature has two flats.

Musical score for measures 272-275. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata. Dynamics include *f*. The key signature has two flats.

Musical score for measures 276-279. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata. Dynamics include *f*. The key signature has two flats.

Musical score for measures 280-283. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata. Dynamics include *f*. The key signature has two flats.

This page contains a handwritten musical score for piano and percussion. The score is organized into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a percussion line.
 - **System 1:** Measures 280-282. The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Dynamics include *ff* and *f*.
 - **System 2:** Measures 283-284. The piano part continues with slurs and accents. Dynamics include *ff*.
 - **System 3:** Measures 285-286. The piano part includes a *glissando* instruction and a *pp* dynamic. The percussion part includes *Timp.* and *Bsn.* parts.
 - **System 4:** Measures 287-288. The piano part continues with slurs and accents. Dynamics include *f*.
 - **System 5:** Measures 289-290. The piano part continues with slurs and accents. Dynamics include *f*.
 - **Measure 285:** A circled measure number '285' is placed above the first measure of the third system.
 - **Measure 280:** A circled measure number '280' is placed above the first measure of the first system.
 - **Performance instructions:** *ff* (fortissimo), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *glissando*, *Timp.* (Timpani), and *Bsn.* (Bassoon).
 - **Other markings:** *8^a* (octave), *10*, and *9* are used to indicate specific notes or techniques.

290

mf f

295

f

300

8^a

Pstaccatissimo

p



8^a

305 8^a

Timp. 8^a 310

40

315

p

320

f Timp.

f *p*

Perc.

f

Detailed description of the musical score: The score is arranged in three systems. The first system (measures 315-316) shows a piano part with a treble staff and a bass staff. The piano part begins with a rest, followed by a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. A dynamic marking of *p* is present. The second system (measures 317-318) continues the piano part with sustained notes and a bass line. The third system (measures 319-320) introduces a percussion part. The piano part continues with a melodic line in the treble staff and a bass line. A dynamic marking of *f* is present. The percussion part is written on a single staff with notes and rests. A dynamic marking of *f* is present. The score concludes with a final measure in measure 320.

This page contains a handwritten musical score for guitar and percussion. The score is organized into systems, each with a circled measure number. The first system, labeled 325, consists of two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The second system, labeled 330, also has two staves with a treble clef and a key signature of one flat, and includes an 8-measure rest in the upper staff. The third system, labeled 335, features a treble clef with a key signature of one sharp and a dynamic marking of *f*. The final system includes a percussion part labeled "Perc." with a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

42

340

The musical score consists of six systems of staves. The first system (measures 340-342) features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one flat and a common time signature. The bass clef has a key signature of two flats and a common time signature. Dynamics include *f* and *ff*. The second system (measures 343-344) continues the piano accompaniment. The third system (measures 345-346) includes a circled measure number 345 and a dynamic marking of *ff*. The fourth system (measures 347-348) includes a circled measure number 345 and a dynamic marking of *f*. The fifth system (measures 349-350) includes a circled measure number 345 and a dynamic marking of *f*. The sixth system (measures 351-352) includes a circled measure number 345 and a dynamic marking of *f*. The percussion part (Perc.) is shown in the bottom system, starting at measure 349 with a dynamic marking of *f* and ending at measure 352 with a dynamic marking of *p* and the instruction *rall. poco*.

350

a poco *p* *pp*

pp

Tempo I° (♩ = 60)

vi. *p* *molto espressivo* *pp*

355

44

Trpt.

360

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and clarinet. The page is numbered 126 in the top right corner. The notation is arranged in several systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (pp, ppp, dim.), and performance instructions (rall., Più calmo). Measure numbers 365 and 370 are circled. The notation is written in black ink on a white background.

365

rall.

pp

ppp

dim.

Plù calmo
♩ = 54

Clan

370

Musical score for piano, measures 375-380. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp'. Measure 375 is marked with a circled '375'. Measure 380 is marked with a circled '380'. The score features a variety of rhythmic values and articulations, including slurs and accents. The dynamic marking 'ppp' (pianissimo) is used in several measures, particularly in the lower register of the piano.

III

47

Vivo (♩=132)

ff secco

senza pedale

⑤

⑩

This musical score page contains measures 15 through 20. It is written for piano and violin. The piano part is in 2/4 time and features a complex bass line with many chords and moving lines. The violin part is in 2/4 time and features a melodic line with many slurs and accents. Measure 15 is marked with a circled '15'. Measure 20 is marked with a circled '20'. The dynamic markings *fff* and *f* are present. The score is written on a grand staff for piano and a single staff for violin.

25

Musical score system 1, measures 25-29. Bass clef, Treble clef. Measure 25 is circled. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The treble line has a melodic line with slurs and accents.

30

Musical score system 2, measures 30-34. Bass clef, Treble clef. Measure 30 is circled. The bass line continues the rhythmic pattern. The treble line has a melodic line with slurs and accents. A *cresc.* marking is present at the end of the system.

35

Musical score system 3, measures 35-39. Bass clef, Treble clef. Measure 35 is circled. The bass line continues the rhythmic pattern. The treble line has a melodic line with slurs and accents. A *ff* marking is present at the start of the system, and a *p* marking is present at the end.

Poco meno (♩ = 120)

50

ff

Two staves of piano introduction. The right hand has a whole rest, and the left hand has a whole note chord. The dynamic is *ff*.

PAULISTAN THEME

p

3

3

3

3

3

Staff with treble and bass clefs. Treble clef has a melody with triplets and slurs. Bass clef has a bass line with slurs. Dynamic is *p*.

55

Two staves of piano introduction. The right hand has a whole rest, and the left hand has a whole note chord.

3

3

3

3

3

Staff with treble and bass clefs. Treble clef has a melody with triplets and slurs. Bass clef has a bass line with slurs.

60

f

staccato

f

Staff with treble and bass clefs. Treble clef has a melody with slurs and accents. Bass clef has a bass line with slurs and accents. Dynamic is *f*, and the style is *staccato*.

f

Staff with treble and bass clefs. Treble clef has a melody with slurs and accents. Bass clef has a bass line with slurs and accents. Dynamic is *f*.

52

(65)

(70)

(75)

f

ff

f

f

80 53

p

p sub.

f

P

grazioso

P

85

p grazioso

grazioso

P

54

Handwritten musical score for piano, measures 54-95. The score is written on ten systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 54-56) features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with chords. A handwritten 'la' is written above the first staff. The second system (measures 57-59) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 60-62) starts with a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 63-65) returns to piano (*p*) dynamics. The fifth system (measures 66-68) features a complex melodic line with many slurs and ties. The sixth system (measures 69-71) continues with intricate melodic patterns. The seventh system (measures 72-74) shows further melodic and harmonic complexity. The eighth system (measures 75-77) includes a measure marked with a circled '95'. The ninth system (measures 78-80) continues the melodic flow. The tenth system (measures 81-83) concludes the page with sustained chords in the bass and a final melodic phrase in the treble.

Tempo I^o (♩ = 132) (100)

f *sonore*

Perc

(105)

Detailed description: This page of a musical score is for piano and percussion. It features two systems of piano accompaniment and one system of percussion. The piano parts are written in treble and bass clefs, with complex rhythmic patterns involving eighth and sixteenth notes, often beamed together. The percussion part is marked 'Perc' and 'f', with rhythmic notation including eighth notes and rests. Dynamic markings include 'f' and 'f sonore'. A tempo marking 'Tempo I^o (♩ = 132)' and a rehearsal mark '(100)' are present. A second rehearsal mark '(105)' is also visible. The score is set in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

58

(110)

(115)

cresc.

p (118)

f

p

Handwritten musical score for piano, measures 120-130. The score is written on five systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clefs).

Measure 120 is marked with a circled number (120). The first system shows a complex melodic line in the right hand with many accidentals and fingerings (1, 3, 1, b, b, 5, 3, 1, 5, 4, 1, 2, 4). The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measure 125 is marked with a circled number (125). The second system continues the melodic development with more accidentals and fingerings (3, 2, 1, 2, 1, 5, b, 3, 1, 5, 4, 2, 2, 5, 4, 1, 2, 4, 3, 2). The left hand accompaniment remains consistent.

Measure 130 is marked with a circled number (130). The third system features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. Fingerings include 1, b, 5, 4, 2, b, 3, 1, 5, 1, 5, 4, 2, 4, 3, 2. The left hand accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking.

Musical score for measures 130-134. The score is written for piano and trumpet. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a trill in the right hand. The trumpet part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *p*. A trill is marked with *tr.* and a slur.

Musical score for measures 135-139. Measure 135 is circled. The piano part continues with intricate rhythmic patterns and a trill. The trumpet part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *p* and *mf*. A trill is marked with *tr.* and a slur.

Musical score for measures 140-145. Measure 140 is circled. The piano part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *rall.*. A trill is marked with *tr.* and a slur. Measure 145 is circled. The piano part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *rall.*. A trill is marked with *tr.* and a slur.

Poco meno (♩=92)

59

THEME 3

f (sonore) *gay*

150

155

60

(160)

Phrygian

(165)

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, numbered 141. The page contains six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system begins with measure 160, which is circled and labeled 'Phrygian'. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'. The second system continues the piece, with measure 165 also circled. The third system shows a change in the bass line with long, sustained notes. The fourth system is mostly empty, suggesting a section of the score that is either blank or very faint. The fifth system continues with rhythmic patterns. The sixth system concludes the page with a final melodic line. The handwriting is clear and professional.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system (measures 170-174) features a treble clef with a forte (*f*) dynamic and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 175-179) continues the piece, with a circled measure number '175' in the second measure of the treble staff. The third system (measures 180-181) shows a transition to a new section, with a circled measure number '180' in the second measure of the treble staff. The fourth system (measures 182-185) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cr.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

62

185

190

The musical score is presented in a grand staff format, with two systems of two staves each. The first system begins at measure 62. The music is characterized by dense, beamed passages in both hands, often with a 'sonore' (sonorous) effect indicated by the 'f' (forte) dynamic. A circled measure number '185' is located in the upper right of the first system. The second system begins at measure 190, marked with a circled '190'. This system includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of sixteenth notes in the left hand. The score concludes with a final measure in the second system.

195

Tempo I (♩=132)

200

accel. ----- *poco a poco*

pp(subito)

f

f

The musical score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of six systems of staves. The first system (measures 195-198) shows a piano introduction with a treble clef staff containing a few notes and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 199-200) is mostly empty, with a tempo marking 'Tempo I (♩=132)' and a circled measure number '200'. The third system (measures 201-204) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Performance markings include 'accel.' with a dashed line, 'poco a poco', and 'pp(subito)'. The fourth system (measures 205-208) is empty. The fifth system (measures 209-212) shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Performance markings include 'pp(subito)' and 'f'.

205

Musical score for measures 205-209. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth and thirty-second notes, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

210

Musical score for measures 210-214. The score continues the complex rhythmic pattern from the previous system. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 212. The key signature remains one sharp (F#).

215

Musical score for measures 215-219. The score continues the complex rhythmic pattern. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 217. The key signature remains one sharp (F#).

(235)

First system of musical notation, measures 235-238. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a bass line with triplets and other rhythmic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, measures 239-243. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The bass staff continues the bass line with triplets and other rhythmic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#).

Third system of musical notation, measures 240-243. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff is mostly empty, with a few notes at the end of the system. The bass staff contains a few notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Fourth system of musical notation, measures 244-247. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff contains a bass line with triplets and other rhythmic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#).

This musical score is for guitar, presented in a vertical orientation. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins at measure 245, marked with a circled number. The second system begins at measure 250, also marked with a circled number. The third system begins at measure 255, marked with a circled number. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and vibrato. The page number '62' is located in the upper right corner of the page.

Musical score for piano, measures 260-265. The score is written for a grand piano and consists of three systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Poco meno" with a quarter note equal to 92 (♩ = 92). The first system (measures 260-263) features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment with triplets and a forte (ff) dynamic. The second system (measures 264-265) is marked "f grandioso" and features a right-hand melody with a forte (f) dynamic and a left-hand accompaniment with a fortissimo (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

260 Poco meno (♩ = 92)

f grandioso

ff

fp

265

Musical score for piano, measures 270-275. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as *ff*, *ff sonore*, and *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into systems, with measures 270 and 275 circled. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

Measures 270-275 are circled. The score includes dynamic markings such as *ff*, *ff sonore*, and *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into systems, with measures 270 and 275 circled. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

Meno ($\text{♩} = 80$)

8₄ 11₁

f *fff* *f*

The musical score is written on four staves. The first two staves are for the right and left hands, and the last two are for the piano accompaniment. The music features a dynamic range from forte (f) to fortissimo (fff). A large crescendo is marked with a hairpin and a slur over the first two staves. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The score is written in a clear, legible hand.

72 (295)

fff

rall.

Più mosso (♩ = 112)

(300)

ff

brillante

The musical score consists of five systems of grand piano notation. The first system (measures 295-298) features a treble staff with a rapid ascending scale and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 299-302) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The third system (measures 303-306) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 307-310) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system (measures 311-314) concludes the page with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

This page contains a handwritten musical score for piano and violin/viola. The score is organized into systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 285-305) features a piano part with a complex rhythmic pattern and a violin/viola part with a melodic line. A circled measure number '305' is present. The second system (measures 305-310) includes the instruction 'f sempre' in the violin/viola part. The third system (measures 310-315) continues the piano and violin/viola parts. The fourth system (measures 315-320) shows the piano part with 'poco rit.' and 'a tempo' markings. The fifth system (measures 320-325) includes 'poco rit.', 'a tempo', and 'ff secco' markings. The sixth system (measures 325-330) features a piano part with 'ff' and a violin/viola part with a melodic line. The score concludes with a double bar line and a final 'ff' dynamic marking.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 315 to 320. It is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score is organized into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line below.

Measure 315: The first system begins with a circled measure number '315'. The piano part features a complex, dense texture with many beamed sixteenth notes in both hands. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The second system continues this texture, with some notes marked with accents.

Measure 320: The second system begins with a circled measure number '320'. The piano part continues with dense sixteenth-note patterns. The dynamic marking is *fff* (fortississimo). The bass line below the grand staff consists of a simple, rhythmic accompaniment of quarter notes, with some notes marked with accents.

The score concludes with a decorative border on the right side, consisting of a series of repeating, stylized, rounded rectangular shapes.