

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

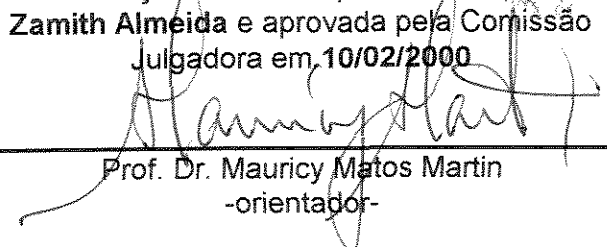
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

***Chôro para piano e orquestra de
Camargo Guarnieri:***

**formalismo estrutural e presença de
aspectos da música brasileira**

Maurício Zamith Almeida

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. **Maurício
Zamith Almeida** e aprovada pela Comissão
Julgadora em 10/02/2000.



Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
-orientador-

**Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob orientação do
Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.**

CAMPINAS - 1999



66827008

UNICAMP
 CHAMADA:
 T/ UNICAMP
 AL64c
 Ex.
 IMBO BC/ 45053
 ROC. 46.392/01
 C ☐ D ☒
 REC. R\$ 11,00
 DATA 29/06/01
 CPD

CM00157632-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

AL64c

Almeida, Maurício Zamith

Chôro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri:
Formalismo estrutural e presença de aspectos da música
Brasileira / Maurício Zamith Almeida. – Campinas, SP:
[s.n.], 2000.

Orientador: Mauricy Matos Martin.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Guarnieri, Mozart Camargo, 1907-1993.
2. Música brasileira. 3. Música para piano. I. Martin,
Mauricy Matos. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

*Dedico este trabalho a meu irmão Alexandre Zamith,
e à minha admirável amiga Luciana Sayure.
Acima de tudo, duas referências em meu caminho.*

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo apoio financeiro que viabilizou esta pesquisa;

ao meu orientador, Prof. Dr. Mauricy Matos Martin, pela amizade demonstrada, pela orientação;

aos professores da UNICAMP, em especial à Prof. Dr. Maria Lúcia Senna Paschoal e ao Prof. Dr. Rafael dos Santos, pelas valiosas sugestões durante o processo de pesquisa;

ao pianista e professor Caio Pagano, pela inestimável disposição com que me concedeu entrevistas e materiais, pelas sugestões a respeito da interpretação do *Chôro para piano e orquestra* e, acima de tudo, por ter me apresentado a obra sobre a qual esta pesquisa se realizou;

à senhora Vera Sylvia Guarnieri, pela imensa atenção dispensada, pelas inúmeras e esclarecedoras conversas e pela confiança demonstrada ao colocar à minha inteira disposição exemplares únicos de manuscritos e gravações;

às senhoras Marilda Almeida Silva e Mariza Coelho de Almeida, sobrinhas da senhora Anita Guarnieri, pela maneira atenciosa com que me concederam entrevistas e materiais;

aos colegas da UNICAMP, em especial a Débora Rossi e Alfeu Araújo;

à Dona Glorinha Shimabuco, por me acolher carinhosamente em sua casa;

ao Ulisses de Castro, sempre disposto a prestar auxílio com o computador;

à minha irmã Malu, sempre compreensiva;

a todos os funcionários das instituições visitadas, em especial: Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP, Biblioteca e Fonoteca da ECA/USP, Biblioteca Mário de Andrade, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, e Biblioteca e Discoteca Oneyda de Alvarenga - Centro Cultural São Paulo;

à professora Marisa Ramirez, pelas sugestões bibliográficas a respeito de análise musical;

aos meus queridos pais, José Maria Almeida e Célia Maria Zamith Almeida, pelo amor que nunca me faltou, e que é recíproco.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o *Chôro para piano e orquestra* de Camargo Guarnieri, obra através da qual analisa a relação entre os aspectos da música brasileira e o formalismo estrutural que caracteriza a produção do compositor.

Antes, a pesquisa estabelece uma contextualização da vida e da obra de Camargo Guarnieri no cenário musical brasileiro, iniciando-se com um capítulo que aborda exclusivamente os dados biográficos do compositor: sua herança cultural interiorana, seus professores e mestres mais significativos, sua afirmação artística.

Em seguida a dissertação traz um capítulo que envolve a presença de Camargo Guarnieri no nacionalismo brasileiro, compreendendo as origens do movimento, a inserção natural de Camargo Guarnieri na estética nacionalista e o envolvimento do compositor, ainda muito jovem, com o mentor intelectual do nacionalismo musical brasileiro: Mário de Andrade.

O terceiro capítulo contextualiza o *Chôro para piano e orquestra* dentro do momento histórico em que foi composto - a década de 50, período emblemático da história da música brasileira. Em função do padrão clássico de estruturação formal que caracteriza a obra, este capítulo também estuda a relação de Camargo Guarnieri - assim como da corrente nacionalista em geral - com o neoclassicismo. Na sequência é traçado um histórico contendo informações gerais da obra.

O quarto capítulo traz uma análise musical do *Chôro para piano e orquestra*, abordando de maneira especial a construção motivica de cada movimento. O quinto e último capítulo detecta e comenta os aspectos caracteristicamente nacionais da obra, tendo à luz os conceitos presentes no *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade, referência máxima na consolidação do nacionalismo no Brasil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.	10
CAPÍTULO I – CAMARGO GUARNIERI: PANORAMA BIOGRÁFICO.	11
CAPÍTULO II – CAMARGO GUARNIERI E O NACIONALISMO BRASILEIRO.	24
1. Música Popular: fonte nacionalista.	25
2. Mestre Mário.	33
CAPÍTULO III – O <i>CHORO PARA PIANO E ORQUESTRA</i> : UMA OBRA NACIONAL.	37
1. A década de 50: exacerbação nacionalista em Camargo Guarnieri.	38
2. Camargo Guarnieri: um neoclássico.	46
3. Histórico do <i>Chôro para piano e orquestra</i>	50
CAPÍTULO IV – ANÁLISE MUSICAL DO <i>CHÔRO PARA PIANO E ORQUESTRA</i>	55
1. Primeiro Movimento: <i>Cômodo</i>	56
1.1. Forma.	56
1.2. Estruturas Internas.	59
1.2.1. Exposição.	61
1.2.2. Desenvolvimento.	71
1.2.3. Reexposição.	81
2. Segundo Movimento: <i>Nostálgico</i>	84
2.1. Forma.	84
2.2. Estruturas Internas.	86
2.2.1. Parte A.	87
2.2.2. Parte B.	89
2.2.3. Parte A'.	94
3. Terceiro Movimento: <i>Alegre</i>	98
3.1. Forma.	98
3.2. Estruturas Internas.	101
3.2.1. Parte A.	101
3.2.2. Parte B.	103
3.2.3. Parte A'.	106
3.2.4. Parte C.	107
3.2.5. Parte A''.	109
3.2.6. Coda.	112
CAPÍTULO V – OS ELEMENTOS NACIONAIS.	115
1. Ritmo.	117
2. Melodia.	122
3. Harmonia e Polifonia.	125
4. Instrumentação.	128

5. Forma.	130
CONCLUSÃO.	133
BIBLIOGRAFIA.	134
ANEXO: PARTITURA DO <i>CHÓRO PARA PIANO E ORQUESTRA</i>.	141

INTRODUÇÃO

O nome de Camargo Guarnieri encerra em si um brilhante capítulo da história da música brasileira. Criador de uma obra belíssima, compositor inspirado e possuidor de uma técnica apurada, Camargo Guarnieri se coloca entre os nomes mais significativos da música deste século.

Desde sua produção inicial, datada de 1928, Camargo Guarnieri imprimia à sua obra um forte caráter nacional, de maneira natural e espontânea, antes mesmo de se envolver com correntes ou conceitos estéticos. Da mesma forma, o cuidado com o equilíbrio formal já fazia parte da personalidade artística do jovem compositor. Estas duas características foram mantidas em sua obra durante quase sete décadas de produção, firmando-se como traços marcantes da sua música.

É este aspecto que a pesquisa que aqui se apresenta procura abordar, à luz de uma análise do *Chôro para piano e orquestra*, obra que adequou-se à proposta da pesquisa por diversos fatores. Primeiramente, chamou atenção a riqueza de constâncias da música brasileira presente na obra, trabalhada dentro de uma clara estruturação formal nos moldes de um concerto clássico.

O período de composição do *Chôro para piano e orquestra* também foi determinante, uma vez que a década de 50 representou uma fase de firme posicionamento por parte de Guarnieri em defesa do nacionalismo brasileiro. Destaca-se também o fato de o *Chôro* ser uma obra concertante para piano e orquestra, o que permite um estudo da escrita pianística (saliente-se que o piano foi instrumento fundamental na produção de Guarnieri). Já a parte orquestral revela, em função da instrumentação e da orquestração, elementos próprios da sonoridade musical do compositor.

Somam-se a estes fatores o valor artístico e musical do *Chôro para piano e orquestra* e o fato de até a presente data não ter sido publicado oficialmente (fato lamentavelmente comum não só na obra de Camargo Guarnieri, mas também na de tantos compositores brasileiros de valor).

Enfim, acreditamos que esta pesquisa possa enriquecer os estudos sobre a música brasileira, assim como contribuir com a divulgação do *Chôro para piano e orquestra*, o que seria motivo de imenso orgulho.

CAPÍTULO I

CAMARGO GUARNIERI: PANORAMA BIOGRÁFICO

O ano de 1905 marcou o casamento entre Miguel Guarnieri, imigrante siciliano de Caltanissetta que havia chegado ao Brasil em 1895, e Géssia Arruda Camargo Penteado, filha de rica e tradicional família paulista. A união realizou-se a contragosto da família da futura esposa, pois Miguel não gozava de boa condição social: trabalhava numa modesta barbearia que mantinha com seu irmão mais velho na pequena cidade de Tietê, no interior do estado de São Paulo.¹

Miguel Guarnieri e Géssia Camargo Guarnieri se estabeleceram em Tietê e tiveram dez filhos, sendo quatro homens e seis mulheres. Músico amador, amante de música e especialmente de ópera, Miguel Guarnieri não hesitou em homenagear seus compositores prediletos através da escolha dos nomes de seus filhos homens: Mozart², Belline, Rossine e Verdi. Apenas o filho mais velho, Mozart Camargo Guarnieri, seguiu a carreira de músico, mas a veia artística da família continuou representada no campo literário com Rossine, Alice e Rozina; e no campo das artes plásticas com a pintora Maria Cecília. Na condição de poetas, Rossine e Alice viriam a ser constantes colaboradores de Camargo Guarnieri em obras vocais.

Mozart Camargo Guarnieri nasceu no primeiro dia de fevereiro de 1907, em Tietê. Desde cedo foi influenciado pelo envolvimento de seus pais com a música, envolvimento que não ficou reduzido apenas à sugestão dos nomes dos filhos. Através dos ensinamentos de seu pai, Camargo Guarnieri logo aprendeu a tocar flauta e violino, ao mesmo tempo em que iniciava seus estudos de piano com a mãe.

Desde o início, Camargo Guarnieri cultivou intensamente o hábito de improvisar ao piano, mesmo a contragosto do pai, que preferia ver o filho dedicando-se mais ao estudo tradicional do instrumento. Este interesse precoce pela improvisação demonstra o quanto era espontâneo em Guarnieri o exercício da criatividade musical, o que em um futuro próximo seria determinante para o natural interesse do jovem músico pela atividade da composição, em detrimento de uma carreira de instrumentista.

¹ GUARNIERI, Vera S. Entrevista concedida a Maurício Zamith. São Paulo, 02 ago. 1997.

² Segundo depoimento da Sra. Vera Guarnieri, o compositor viria a ter certo desgosto pelo seu prenome, Mozart, preferindo ser chamado simplesmente por Camargo Guarnieri, para evitar qualquer tipo de comparação com o grande compositor austríaco. A inclusão do sobrenome materno, Camargo, a seu nome artístico, foi sugestão de Mário de Andrade.

Ainda em Tietê, Camargo Guarnieri passou a estudar piano com o professor Virgínio Dias, a quem dedicou sua primeira peça, uma valsa intitulada *Sonho de Artista*, composta em 1920, quando Guarnieri contava apenas treze anos de idade. Graças aos esforços de seu pai, a valsa *Sonho de Artista* foi publicada pela Casa Mignon, em São Paulo, chamando a atenção da crítica paulistana tanto pela beleza da peça quanto pela precocidade do autor. No entanto, o professor Virgínio Dias não se sensibilizou com a homenagem e o talento do jovem compositor, julgando presunçosa a atitude de Miguel Guarnieri de publicar a peça. A reação do professor foi de tal modo desagradável que contribuiu para que o impetuoso pai de Guarnieri, consciente do talento promissor que tinha em suas mãos, não medisse esforços para se transferir com a família para a capital paulista, em 1922, em busca de uma formação musical mais adequada para seu filho.

A infância que Camargo Guarnieri viveu em Tietê foi fundamental na sua formação artística, não do ponto de vista técnico, mas como fonte de inspiração nacional que marcou toda sua obra. Experiências como observar as manifestações populares e folclóricas próprias do interior paulista marcaram profundamente sua linguagem musical. Em artigo no *Diário de São Paulo*, no qual dá seu parecer a respeito da *Sonatina n.º 1* de Camargo Guarnieri, Antônio de Sá Pereira tece o seguinte comentário sobre o compositor: “*Alguém que o conheceu desde menino dizia-me outro dia: ‘É pena que esse rapaz tenha perdido tantos anos escrevendo valsinhas, em Tietê, em vez de ir estudar na Europa.’ Ao que lhe respondi ter sido isso talvez a maior ventura de sua vida artística. Foi com as valsinhas de Tietê que ele se foi impregnando de sentimento brasileiro, de tal forma que, quando mais tarde iniciou estudos sérios de composição, já se achava imunizado contra influências de escolas estrangeiras.*”³ É possível dizer que a musicalidade interiorana paulista estava para a obra de Guarnieri assim como a musicalidade urbana carioca estava para a de Villa-Lobos.

Já em São Paulo, Camargo Guarnieri começou a receber aulas de piano com o então renomado pianista e professor Ernani Braga. Este foi um período de adaptação no qual Guarnieri teve logo que se dividir entre os estudos musicais e o trabalho, pois a vida na capital se revelou economicamente árdua, principalmente para uma família numerosa. Para auxiliar no orçamento familiar, Guarnieri trabalhava em lojas de música demonstrando ao piano partituras para os clientes, prática bastante comum na época. À noite, atuava como pianista em teatros, cinemas e cabarés, não raro em companhia de seu pai, que nestas ocasiões tocava flauta ou contrabaixo. Assim, apesar de

³ PEREIRA, A. de Sá. “Camargo Guarnieri: uma esplêndida afirmação da música brasileira”, In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 08/09/29.

não poder se dedicar exclusivamente aos estudos musicais, Camargo Guarnieri teve o privilégio de trabalhar desde muito cedo no ramo musical, o que fez com que as horas de trabalho também lhe fossem enriquecedoras.

Após três anos de estudos com Ernani Braga, Guarnieri passou a receber orientações de Antônio de Sá Pereira que, pouco tempo depois, entusiasmado com o talento de seu aluno, o encaminhou ao professor italiano de composição Agostino Cantú. No entanto, o relacionamento entre Guarnieri e Cantú não foi muito frutífero, reduzindo a poucas aulas o que poderia ter sido um longo período de estudos. Na verdade Agostino Cantú se apegava com certa rigidez aos moldes europeus de composição, o que contribuiu para que Guarnieri concluísse que ainda não havia encontrado o orientador que estava procurando. Vale lembrar que a música paulistana estava, neste período, fortemente impregnada de italianismos, em função da atuação de professores e músicos de origem italiana na capital, sobretudo no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Savino de Benedictis, Luigi Chiaffarelli e o próprio Agostino Cantú são legítimos representantes desta influência italiana no cenário musical paulistano.

Em 1926, Camargo Guarnieri conhece aquele a quem considerou seu melhor orientador do ponto de vista da técnica composicional: o regente italiano Lamberto Baldi. Um depoimento dado pelo compositor em 1985 revela o quanto os conceitos de Baldi o acompanharam ao longo de toda sua produção artística: *“Devo a Lamberto Baldi os ensinamentos mais eficazes e que constituem os princípios básicos que ainda hoje adoto.”*⁴

Apesar de sua procedência italiana, Baldi era grande admirador e divulgador da produção nacional, assim como da produção contemporânea em geral, o que o diferenciava da grande maioria de seus compatriotas residentes em São Paulo. Na condição de diretor da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, o maestro encaminhou o jovem Guarnieri para ser instrumentista de teclados na orquestra da qual era regente. Esta experiência foi fundamental para a formação do compositor, não só pelo contato praticamente diário com o efetivo orquestral, mas também pelo conhecimento de um repertório que não se restringia apenas à produção orquestral consagrada, mas abrangia várias obras contemporâneas nacionais e internacionais, muitas das quais executadas em primeira audição latino-americana sob a batuta do Maestro Baldi.

⁴ GUARNIERI, C. *Depoimento*. Arquivo pessoal do compositor, São Paulo, 1985.

Sobre a didática de Lamberto Baldi Guarnieri relata que o maestro ensinava música de maneira integrada, abordando todos os fundamentos da composição: “(...) *eu estudava harmonia, contraponto, fuga e orquestração simultaneamente, consultando a literatura musical, e minha composição era livre*”.⁵

O ano de 1928 conferiu a Camargo Guarnieri a oportunidade de trabalhar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, como professor de piano, cargo que ocuparia por mais dez anos. Neste mesmo ano de 1928 foi apresentado pelo jovem pianista Antônio Munhoz ao grande poeta e crítico paulistano Mário de Andrade. Nesta ocasião, Camargo Guarnieri já havia composto várias canções, a *Dança Brasileira*, a *Canção Sertaneja* e a *Sonatina n.º 1* para piano, talvez a obra mais importante da produção inicial de Guarnieri e a que mais impressionou a crítica musical paulistana.

Foram com estas obras, já marcadas pela sólida técnica composicional e contrapontística, pela ambientação sempre bem brasileira e pelo domínio do tratamento formal, que Guarnieri se apresentou a Mário de Andrade. O poeta modernista se impressionou tanto com o talento de Camargo Guarnieri e com sua estreita ligação com a música brasileira, que imediatamente identificou no jovem compositor a possibilidade de realização artística daquilo que ele, Mário, idealizava para a música nacional. Ao ouvir Guarnieri tocar algumas obras, concluiu: “*Encontrei aquilo que estava esperando*”.⁶ A convivência que se estabeleceu a partir de então entre Camargo Guarnieri e Mário de Andrade veio reforçar as intenções nacionalistas já presentes na produção inicial do compositor.

É importante salientar que Camargo Guarnieri e Mário de Andrade se aproximaram exatamente no ano em que o poeta modernista lançou aquela que foi a principal base estética do nacionalismo musical brasileiro: o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Mário estava, portanto, completamente absorvido pelos ideais nacionalistas e já iniciara seu trabalho de doutrinação neste sentido, voltando-se tanto para os jovens compositores, quanto para artistas mais experientes como Francisco Mignone e Luciano Gallet. Mário de Andrade logo percebeu que, para que Camargo Guarnieri pudesse contribuir decisivamente para a consolidação da estética nacionalista no Brasil, seria preciso suprir as carências de sua formação cultural, que até então se resumia a apenas dois

⁵ VERHAALLEN, M. *Camargo Guarnieri: Compositor Brasileiro*. Acervo pessoal do compositor. p.6

⁶ CAMARGO GUARNIERI: Meio Século de Nacionalismo. In: *Caderno de Música*, São Paulo, Jun-Jul de 1981, n.º 7. p. 9.

anos de estudos no curso primário, ainda em sua cidade natal. Assim, paralelamente à orientação musical do Maestro Baldi, e com o consentimento deste, Mário de Andrade assumiu a responsabilidade pelo desenvolvimento cultural e pela orientação estética de Camargo Guarnieri.

Mário ainda incentivaria Guarnieri a cursar Filosofia na Faculdade São Bento, o que veio de fato a ocorrer no período que compreendeu os anos de 1928 a 1930. Esta fase de estreito convívio com Mário de Andrade e com Lamberto Baldi foi extremamente fértil para o compositor, que se sentia cada vez mais seguro e amadurecido sob a orientação de seus dois mestres, compondo intensamente, sobretudo canções, com destaque para *Lembranças do Losango Cáqui* (1928), *Toada do Pai do Mato* (1928), *As Flores Amarelas dos Ipês* (1928) e *O Impossível Carinho* (1930).

Em 1930 surgiu a primeira oportunidade de estudar na Europa, graças a uma comissão encarregada de oferecer bolsas de estudo a artistas em início de carreira. Camargo Guarnieri foi agraciado com uma pensão, mas a viagem não se concretizou e nem a pensão chegou a ser concedida, em função dos acontecimentos políticos que abalaram São Paulo no período da ascensão de Getúlio Vargas ao poder.

A presença de Mário de Andrade no desenvolvimento artístico de Camargo Guarnieri ganha importância redobrada a partir de 1931, quando, movido por necessidades profissionais, Lamberto Baldi transfere-se para Montevidéu, Uruguai. A ausência do Maestro foi realmente sentida por Guarnieri, como reconhece o próprio compositor: “*A sua partida me deixou completamente desorientado. (...) Eu não tinha suficiente confiança em mim para me conduzir pela estrada espinhosa da arte.*”⁷ Com a partida de Lamberto Baldi, Guarnieri assumiu sua classe no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, dando início à sua brilhante trajetória de professor de composição.

Durante a Revolução Constitucionalista de 1932, quando Camargo Guarnieri chegou a servir na defesa civil durante alguns meses, o estado de insegurança provocou o fechamento de várias escolas e a redução do período de trabalho. Guarnieri aproveitou o aumento do tempo livre para dedicar-se mais ao estudo, analisando obras de Arnold Schöenberg, Alban Berg, Alois Haba e Paul Hindemith. Estes estudos proporcionaram uma aproximação com o atonalismo, como pode-se

⁷ GUARNIERI, Camargo. “Mestre Mário” In: *Revista Brasileira de Música*, vol. XI, Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1943. p. 15.

comprovar na *Sonata n.º 2* para violino e piano, de 1933. Sobre esta *Sonata*, há um fato curioso envolvendo Guarnieri e Mário de Andrade. Ao analisar o manuscrito, Mário teceu severas críticas à obra, sobretudo pelo uso das dissonâncias, que considerou excessivo. Esta característica da *Sonata n.º 2* foi definida por Mário de Andrade como “*malvadeza sadista*”, “*ondular vazio de nonas e sétimas*” ou ainda “*vontade de maltratar*”⁸. Após uma longa troca de cartas, na qual Guarnieri justificava o uso das dissonâncias como um artifício de ambientação relacionando-as com as indicações de dinâmica, o compositor decidiu encerrar o impasse, sem alterar uma nota sequer da obra. Cinco anos mais tarde, quando a mesma *Sonata n.º 2* foi apresentada no Rio de Janeiro, Mário reconheceu o seu valor, admitindo que suas críticas haviam sido totalmente equivocadas.

Esta fase, à qual o próprio Guarnieri se referia como fase de “*namoro com o atonalismo*” durou até o ano de 1934, quando o compositor percebeu que não era este o caminho que, no seu entender, deveria seguir: “*(...) senti que minha sensibilidade não era compatível com o atonalismo. Comecei a escrever obras que eram livres de um sentido tonal, não tonais, ao invés de atonais. Possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré (...)*”⁹

O ano de 1935 marca o ingresso oficial de Camargo Guarnieri no cenário musical brasileiro. Neste ano, Mário de Andrade convence a prefeitura de São Paulo a criar o Departamento de Cultura, através do qual foi fundado o Coral Paulistano, grupo vocal cujo maior intuito era apresentar obras vocais de compositores brasileiros com textos em português, tornando-se um instrumento a mais de fortalecimento da música brasileira. Camargo Guarnieri foi indicado e assumiu o cargo de regente do Coral.

Como compositor, Camargo Guarnieri foi apresentado pela primeira vez num concerto público na Semana de Arte Moderna de 1935, quando foram executadas obras como a *Sonata n.º 1* para violoncelo e piano e o *Quarteto n.º 1* para cordas, além de vários *Ponteios* do Primeiro Volume.

Quando Alfred Cortot esteve no Brasil, em 1936, a obra de Camargo Guarnieri causou-lhe ótima impressão, levando-o a tomar a iniciativa de escrever ao governador do Estado de São Paulo

⁸ ANDRADE, Mário de. “Mário de Andrade e a falsificação intelectual da invenção”, In: *Caderno de Música*, São Paulo, Jun-Jul de 1981, n.º 7. p. 12-4.

⁹ VERHAALLEN, M. *Camargo Guarnieri: Compositor Brasileiro*. Arquivo pessoal do compositor. p.11

solicitando uma bolsa de estudos para que o jovem compositor pudesse estudar na Europa. Para esse fim, foi fundado, por ordem do governador paulista, o Serviço de Fiscalização Artística do Brasil, através do qual Guarnieri foi contemplado, por sua obra *Flor de Tremembé* para quinze instrumentos solistas e percussão, com a bolsa de estudos que lhe permitiria o aperfeiçoamento na Europa.

Em 1937, Guarnieri participou da Primeira Conferência Afro-Brasileira realizada na Bahia, organizada por Mário de Andrade. Após o término da Conferência, Camargo Guarnieri permaneceu por mais quinze dias no estado da Bahia, coletando diversos temas folclóricos e visitando cerimônias religiosas afro-brasileiras.

Em 1938 Camargo Guarnieri finalmente partiu para a França onde estudou harmonia, contraponto, fuga e composição com Charles Kœchlin, e regência com Franz Rühlmann, então regente da Orquestra da Ópera de Paris. Também estudou com Nádya Boulanger, de quem se tornou admirador, e Charles Münch. Na França, Guarnieri realizou um concerto com obras suas na série *La Revue Musicale*, apresentou canções em diversos recitais, dirigiu conjuntos instrumentais, teve obras executadas pela Orquestra Sinfônica de Paris, e entrou em contato com músicos de reconhecimento internacional, os quais sempre se mostraram atraídos pela música do compositor brasileiro.

No entanto, sua permanência em Paris também apresentou momentos áridos para um artista tão apegado a seu país. Em entrevista ao Caderno de Música, o compositor lembra-se de ter ficado aproximadamente um ano sem compor após sua chegada à França: *“Achei que não ia compor mais nada. Então falei com ele (Charles Kœchlin) e ele me disse para eu não me preocupar, pois eu era um rapaz muito novo, num país estranho, com dificuldades para me fazer entender em francês e que eu ia voltar a compor, sim. E de fato voltei. Eu estava lá em Paris quando vi um texto do Manuel Bandeira, o ‘Azulão’. Li e me encantei. Copiei o texto e, voltando para a minha casa, no metrô, eu comecei a escrever.”*¹⁰

Em novembro de 1939, antes do que previra, Camargo Guarnieri voltou ao Brasil por força da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Com seu retorno antecipado e sem planejamento algum, Guarnieri chegou a São Paulo sem nenhum dos vínculos empregatícios que mantinha antes da viagem. Dedicou-se, então, a escrever novas obras e realizou diversos concertos nos meses

¹⁰ CAMARGO GUARNIERI: Meio Século de Nacionalismo. In: *Caderno de Música*, São Paulo, Jun-Jul de 1981, n.º 7, p. 8.

seguintes. Com o tempo, foi paulatinamente refazendo seu grupo de alunos, tanto de piano quanto de composição.

A década de 40 marcou o reconhecimento da obra de Camargo Guarnieri dentro e fora do Brasil. O acúmulo de prêmios conquistados em vários concursos internacionais é em grande parte responsável pela inserção do nome de Camargo Guarnieri no grupo dos compositores mais significativos de sua geração. Em 1942, Guarnieri conquistou o seu primeiro prêmio internacional, no Concurso de Composição promovido pela “The Fleischer Music International of the Philadelphia Free Library”, nos Estados Unidos da América, pelo seu *Concerto n.º 1* para violino e orquestra. Neste mesmo ano recebeu um convite para lecionar por dois anos no Conservatório Dramático e Musical do Panamá. Como se encontrava em uma situação financeira delicada, Camargo Guarnieri não descartou a possibilidade de aceitar a proposta. O meio musical brasileiro, ao tomar conhecimento da situação, sensibilizou-se com a possível partida de Guarnieri, como comprovam as palavras de João Itiberê da Cunha: “*O que nós perdemos por imprevidência e falta de patriotismo, ganham os panamenhos à nossa custa.*”¹¹

Surgiu, então, a possibilidade de passar seis meses nos Estados Unidos, a convite da Pan American Union pelo prêmio concedido ao *Concerto n.º 1* para violino e orquestra. A Sociedade de Cultura Artística de São Paulo encomendou-lhe a *Abertura Concertante* com o intuito de levantar recursos que viabilizassem a viagem do compositor. Nos Estados Unidos, Guarnieri teve obras incluídas em concertos da CBS e regeu, a convite de Sergei Koussevitsky, a Orquestra Sinfônica de Boston, interpretando sua *Abertura Concertante*.

Camargo Guarnieri voltou ao Brasil numa situação bem diferente da qual havia partido, ostentando a conquista de um importante prêmio internacional e o reconhecimento de artistas mundialmente consagrados, o que viabilizou seu retorno às atividades de compositor, regente e professor. Com relação a esta última atividade, Guarnieri havia se impressionado sobremaneira com o sistema de ensino musical dos EUA, o que o instigou a tentar instaurar futuramente programas similares no Brasil.

¹¹ CUNHA, J. Itiberê. “Música – Camargo Guarnieri” In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de Abril de 1942.

A posição de Camargo Guarnieri no cenário internacional, sobretudo nos Estados Unidos, se solidificava cada vez mais, graças a premiações em importantes concursos, das quais se destacam o Primeiro Prêmio no concurso patrocinado pelo Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, por sua *Sinfonia n.º 1* (1944); e o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional para Quartetos de Washington, por seu *Quarteto n.º 2* para cordas (1944). Em 1948, sua *Sinfonia n.º 2* conquista o segundo lugar no concurso “Sinfonia das Américas”, em Detroit, concorrendo com obras dos mais destacados compositores do continente.

Nesse período, Camargo Guarnieri assumiu o cargo de regente da Orquestra Municipal de São Paulo, posto que ocuparia até 1975. Em 1946, seu *Concerto n.2* para piano e orquestra foi executado pela Orquestra da CBS, e em 1947 regeu, novamente a convite de Sergei Koussevitsky, a Orquestra Sinfônica de Boston, executando a *Sinfonia n.º 1*.

Camargo Guarnieri já era considerado, ao lado de Villa-Lobos, o maior nome do nacionalismo musical brasileiro, mantendo, porém, um vínculo mais estreito com o movimento do que o compositor das *Bachianas*, marcado por uma trajetória mais individualista. Adquirindo cada vez mais notoriedade como professor de composição, Guarnieri assumiu as responsabilidades sobre a futura geração de compositores brasileiros, sobretudo na defesa da música nacional contra as novas técnicas propostas pelos membros Movimento Música Viva. Orientado pelo músico alemão Hans-Joachim Koellreuter, o Grupo Música Viva ganhava força no cenário musical brasileiro, ameaçando a hegemonia e os ideais dos compositores nacionalistas.

Em 1950, numa reação à crescente adesão de jovens compositores à estética vanguardista, Camargo Guarnieri publicou a *Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil*, um manifesto de combate às técnicas dodecafônicas e seriais propostas pelo Grupo Música Viva. Esta *Carta Aberta*, seguida de réplica por parte de Koellreuter, gerou uma polarização da música brasileira em dois blocos - nacionalistas e vanguardistas – que mantiveram por muito tempo posturas radicalmente opostas.

A partir da década de 50, prestigiado mundialmente, Camargo Guarnieri passou a ser freqüentemente solicitado para compor bancas em concursos internacionais, destacando-se: Concurso Internacional de Composição “Rainha Elizabeth”, em Bruxelas (1953); Concurso Internacional de Piano “Tchaikowsky”, em Moscou (1958); Concurso Internacional de Regência

Orquestral “Dimitri Mitropoulos”, em Nova Iorque; e Concurso Internacional de Piano “Viana da Motta”, em Portugal (1964 e 1966).

Desde sua primeira viagem aos Estados Unidos da América, em 1942, Camargo Guarnieri alimentava a perspectiva de contribuir com a melhoria do ensino musical no Brasil. Em 1956, ao assumir o cargo de assessor musical do Ministério da Educação e Cultura, Guarnieri pôde então desenvolver um plano para o ensino de música no Brasil, baseado na criação de conservatórios profissionalizantes que também cumprissem a função de escola de 1º e 2º graus. Infelizmente, o projeto não se concretizou e o compositor deixou o ministério em 1960 sem ver suas idéias realizadas.

Em 1957, o *Chôro para piano e orquestra*, composto no ano anterior, conquistou o Primeiro Prêmio no Segundo Festival Latino-Americano de Música de Caracas – Venezuela. Em 1959, Guarnieri tornou-se Presidente Honorário da Academia Brasileira de Música, substituindo a Villa-Lobos. Foi eleito, em 1960, diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, cargo do qual abriu mão no ano seguinte por divergir da filosofia de ensino e do currículo adotados pelo Conservatório e por não ter tido a devida autonomia para realizar as reformulações que julgava necessárias. No ano de 1967 Camargo Guarnieri realizou viagens mensais à Universidade Federal de Uberlândia e à Universidade Federal de Goiás, ampliando sua atuação didática para além das fronteiras do Estado de São Paulo.

Em 1969, um desagradável episódio marcou profundamente a memória de Camargo Guarnieri, por ocasião da realização do I Festival de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, organizado por Edino Krieger. A convite de Krieger, que via na presença do compositor um fator de prestígio para o Festival, Guarnieri inscreveu-se com a cantata *Guanabará* para barítono, coro e orquestra, sobre texto de Cecília Meireles. Como a proposta do Festival era estimular jovens compositores, Guarnieri foi duramente hostilizado pelo público, ao lado de outros compositores maduros como Francisco Mignone e Radamés Gnattali. O então jovem compositor Almeida Prado venceu o concurso, e a Guarnieri coube um modesto Prêmio Estímulo. Este episódio mostra explicitamente como certas alas do público e da crítica, por simpatizarem com as novas correntes musicais, se posicionavam com relação aos compositores ligados a uma linguagem mais tradicionalista – sobretudo os nacionalistas.

Com a fundação da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo em 1975, Camargo Guarnieri foi nomeado regente titular e diretor artístico, cargos que ocupou até o fim da vida. A princípio foi montada uma orquestra de cordas com o intuito de, num futuro próximo, serem acrescentados instrumentos de sopro e percussão. Infelizmente a segunda parte do projeto até a presente data não foi desenvolvida e a orquestra continua tendo que recorrer com frequência a instrumentistas que não pertencem a seu corpo estável.

Por ocasião das comemorações de seu septuagésimo aniversário, em 1977, várias homenagens foram prestadas a Camargo Guarnieri, entre elas, a entrega da Comenda “Ordem Andres Bello” por parte do governo venezuelano, num reconhecimento à sua posição de destaque entre os compositores americanos. Entretanto, após uma vasta e valiosa produção musical que lhe conferiu destacada posição no cenário musical brasileiro e mundial, a insegurança financeira ainda fazia parte da vida de Camargo Guarnieri. A partir de 1990 sua condição econômica e seu estado emocional sofreram um duro golpe devido a um sério acidente ocorrido com seu filho Daniel Paulo. Foi um episódio que abalou sensivelmente o compositor, ele mesmo já enfrentando os problemas de saúde que viriam a ser a causa de seu falecimento três anos depois.

A última grande homenagem que Camargo Guarnieri recebeu em vida foi o Prêmio “Gabriela Mistral” oferecido ao “Maior Músico das Três Américas”, em 1992, pela Organização dos Estados Americanos. Uma homenagem deste porte tornou-se motivo de grande orgulho para o compositor e reforça o valor de sua produção artística.

Camargo Guarnieri faleceu no dia 13 de janeiro de 1993, no Hospital Universitário de São Paulo. Foi velado no Teatro Municipal da mesma cidade e sepultado no Cemitério Gethsemani, no Bairro do Morumbi.

Camargo Guarnieri foi fundamental à música brasileira não só por sua valiosa produção artística, mas também pela sua enorme contribuição para o futuro musical do Brasil, mantendo uma sólida escola de composição voltada principalmente para a questão da musicalidade brasileira. Pela *Escola Guarnieri* ou, como também era conhecida, *Escola Paulista de Composição*, passaram importantes compositores do cenário atual da música brasileira, entre os quais Osvaldo Lacerda, Lina Pires de Campos, Raul do Valle, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Aylton Escobar, Almeida Prado, Alceu Bochino, Adelaide Pereira da Silva, Eduardo Escalante, Nilson Lombardi e Marlos Nobre.

A obra de Camargo Guarnieri inclui sete sinfonias, várias obras para instrumento solista e orquestra - incluindo seis concertos para piano e orquestra, seis *Chôros* para instrumento solista e orquestra, um *Concertino* para piano e orquestra, *Variações sobre um tema nordestino* e *Seresta* para piano e orquestra - , vasta produção de música de câmara e sonatas para diversos instrumentos, duas óperas: *Pedro Malazarte* (com libreto de Mário de Andrade) e *Um Homem Só* (com libreto de Gianfrancesco Guarnieri), a missa *Diligite*, uma vastíssima e consagrada produção de canções (uma das maiores contribuições do compositor para a música brasileira), e a produção para piano solo: 20 *Estudos*, 50 *Ponteios*, 10 *Valsas*, 8 *Sonatinas*, uma *Sonata*, 10 *Valsas*, 10 *Momentos*, 10 *Improvisos*, e um sem número de obras avulsas.

CAPÍTULO II

CAMARGO GUARNIERI E O NACIONALISMO BRASILEIRO

1. Música Popular, fonte nacionalista

As manifestações artísticas populares - pela espontaneidade, originalidade e coletividade - trazem consigo, em alto grau, as impressões do povo que a produz. Logo, qualquer produção artística que pretenda expressar de maneira clara as feições culturais de sua região, de seu povo ou de seu país, inevitavelmente irá se inspirar na arte popular.

Assim, movimentos musicais de orientação nacionalista em todo o mundo tiveram na música popular e folclórica sua grande fonte temática. Porém, a idéia da expressão da nacionalidade em música é bem mais antiga do que o movimento nacionalista. Já nos séculos XVII e XVIII, teóricos e compositores europeus tinham plena consciência dos aspectos de sua música que refletiam a nacionalidade, havendo já vários casos de incorporação de temas de domínio popular¹. Também surgiram compilações de canções populares realizadas por intelectuais que não eram necessariamente compositores, como as *Volkslieder* publicadas pelo intelectual alemão Johann Gottfried Herder².

Porém, foi o romantismo que, ao tratar com maior liberdade o aspecto formal, criou condições para o surgimento do nacionalismo enquanto corrente, já que, da mesma maneira que acolheu formas livres e de fôlego curto como prelúdios e noturnos, promoveu também a utilização de formas e gêneros populares, como mazurcas, valsas, polcas, danças em geral e canções. Isto se fez sentir já nas primeiras intenções de expressar mais fielmente seu país de origem em compositores como Frédéric Chopin e Franz Liszt. Vale notar que, embora europeus, estes expoentes da música romântica apareceram em países pouco expressivos no cenário musical de então: Polônia e Hungria respectivamente. E seria justamente em países periféricos, especialmente os do leste europeu e os países nórdicos, que o nacionalismo ganharia impulso para se firmar como uma corrente de força no panorama musical europeu.

Portanto, a composição de obras inspiradas em elementos da música popular e folclórica já era vista neste período como um instrumento de afirmação nacional, ao mesmo tempo em que as

¹ DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora assistente Alison Latham; tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 641.

² CONTIER, Arnaldo D. "Mário de Andrade e a Música Brasileira". In: *Revista Música*, São Paulo, v.5, n. 1:33-47, maio 1994.

formas populares de danças e canções encaixavam-se perfeitamente no propósito romântico de romper com a tradição formal da música clássica. Em compositores já claramente filiados à estética nacionalista como Mikhail Glinka, Edvard Grieg, Isaac Albeniz, e o Grupo dos Cinco na Rússia, a forte presença de constâncias da música popular e folclórica em suas obras teria um intuito sócio-cultural mais evidente e consciente, assim como mais consciente passaria a ser também a pesquisa e o estudo do folclore musical. Em alguns países o desenvolvimento do nacionalismo estava relacionado, direta ou indiretamente, a questões envolvendo independência política e soberania nacional, tal como se deu na Tchecoslováquia de Bedrich Smetana e Antonín Dvorák, onde a música tornou-se um instrumento a mais na luta pela libertação do domínio austriaco.

Enquanto o nacionalismo ganhava força na Europa, a música brasileira do final do século XIX encontrava-se ainda amplamente voltada para os moldes europeus, com raros e tímidos casos de busca de uma linguagem musical própria. Os jovens compositores brasileiros se formavam sob os modelos da música germânica, da tradição operística italiana ou ainda de alguns compositores franceses, sobretudo Gabriel Fauré.

As primeiras intenções nacionais na nossa música erudita³ já haviam se manifestado no terreno da ópera, na figura de Antônio Carlos Gomes. Porém, esta nacionalidade que o compositor campineiro por vezes buscou imprimir à sua obra se deu muito mais em função da temática abordada pelos libretos, como nas óperas *O Escravo* e *O Guarani*, do que propriamente da concepção musical, ainda fortemente influenciada pela tradição operística italiana. Mário de Andrade diria que, apesar de Carlos Gomes não ter atingido uma nacionalidade musical em sua obra, “a vida e a intenção dele podem nos servir de exemplo”⁴

Por ter o apoio da linguagem verbal, a música vocal se nacionaliza mais facilmente do que a música instrumental, e é natural que na obra de Carlos Gomes o texto literário estivesse, do ponto de vista da expressividade nacional, mais avançado que o conteúdo musical. A ópera *O Guarani*, por exemplo, foi baseada no romance homônimo de José de Alencar, uma das primeiras manifestações do nacionalismo literário brasileiro, ainda que bastante marcada pela estética romântica. No entanto,

³ A expressão *música erudita* é utilizada nesta pesquisa para definir uma produção musical intelectualizada, cuja realização - interpretativa e composicional - depende de um domínio técnico adquirido pelo estudo. A diferenciação entre *música erudita* e *música popular* se fez necessária nesta pesquisa para estabelecer planos distintos de produção musical, e não pretende vincular nenhum tipo de julgamento de valor a essas produções.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*, 5ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1958. p.168

quanto aos aspectos musicais, o que se pode notar de característica nacional são algumas menções à modinha, um gênero que, apesar de ter se firmado como genuinamente brasileiro, carrega fortes influências das arietas italianas.

É importante notar que a música erudita brasileira começou a se definir somente depois que alguns dos principais gêneros e constâncias da nossa música popular estavam fixados, o que pode ser notado a partir da segunda metade do século passado. Até então, o que existia, e de maneira estanque, eram os gêneros próprios de cada elemento formador do povo brasileiro: o indígena, o negro e o europeu. Não havia se estabelecido ainda a síntese destes gêneros, ou seja, o Brasil não era um país musicalmente miscigenado.

Uma vez fixados alguns dos nossos principais gêneros populares, o nacionalismo musical brasileiro ganhou definitivamente condição de corrente musical quando a apropriação de material popular e folclórico tornou-se mais freqüente. Aqui cabe esclarecer a distinção genérica que se estabeleceu entre música popular urbana e música folclórica. A música folclórica é, na grande maioria, de autoria anônima e de domínio público, sendo produzida geralmente em regiões afastadas da urbanização e transmitida pela tradição oral. Mantém, assim, as suas características originais sem sofrer interferências externas. Já a música popular urbana tem caráter de produção individual, com autoria conhecida, e pode transmitir-se através de gravações e partituras, com todas as implicações comerciais que estes meios de transmissão possuem.

A música popular urbana tem, devido a seu ambiente de criação, maior contato com a música estrangeira, sendo mais sujeita a influências externas e modismos, bem como a interesses do mercado de consumo. Logo, a música folclórica ganhou larga preferência dos nacionalistas, que a consideravam mais pura enquanto manifestação artística nacional. Era comum, entre os nacionalistas, o uso da expressão *música popularesca* para se referir, de maneira até discriminatória, à música popular urbana. Considerava-se esta produção musical como intermediária, por não ter, segundo os nacionalistas, os valores culturais e etnológicos da música folclórica, nem o desenvolvimento artístico da música de concerto. As palavras de Mário de Andrade atestam esta preferência dos nacionalistas pela música folclórica rural, “*anônima, funcional, espontânea, salvaguarda dos valores ocultos e puros da nacionalidade brasileira vista como um todo homogêneo*”, em detrimento da música popular urbana dos grandes centros, “*influência deletéria,*

*fruto das camadas subalternas influenciadas pelos imigrantes, impura, desorganizadora da visão centralizada e única da cultura nacional”.*⁵

A primeira obra brasileira conhecida na qual houve utilização de tema popular foi *A Sertaneja* para piano, de Brasília Itiberê da Cunha, editada em 1869 e baseada no tema do fandango *Balaio, meu bem, balaio*. No entanto, esta foi uma iniciativa isolada e não teve maiores conseqüências, nem mesmo na obra do próprio Itiberê que, ao abraçar a carreira diplomática, não assumiu a música como atividade profissional. Esta iniciativa só foi retomada quase duas décadas depois, por compositores como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, os mais importantes desta etapa inicial do nacionalismo brasileiro.

Alexandre Levy foi o responsável pela primeira composição orquestral baseada em tema folclórico, as *Variações sobre um tema brasileiro*, de 1887, na qual utilizava o tema de domínio público *Vem cá, Bitu*. Esta foi também a primeira obra de cunho nacionalista de que se tem notícia depois de *A Sertaneja*, de Brasília Itiberê que, curiosamente, havia sido editada pela *Casa Levy*, de propriedade do pai de Alexandre Levy⁶. Com preocupações concretas relativas à música brasileira, Levy via no emprego correto e eficaz de elementos folclóricos o caminho para a afirmação da música nacional⁷. Não fosse sua morte precoce em 1892, aos 27 anos de idade, Alexandre Levy certamente ocuparia um lugar de maior destaque na história da música brasileira.

Apesar do pioneirismo de Levy, o cearense Alberto Nepomuceno, cuja obra já era conhecida antes que muitas partituras de Levy fossem editadas, foi mais representativo neste início de nacionalismo brasileiro, exercendo influência direta sobre os futuros compositores nacionalistas, como Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez. Após os estudos na Europa, Nepomuceno voltou ao Brasil bastante influenciado pelos nacionalistas europeus, principalmente por Edvard Grieg, com quem estabeleceu estreitos laços de amizade. A produção de Nepomuceno passou a ter clara orientação nacionalista, abordando também a musicalidade popular urbana em obras como *Galhofeira* para piano. Foi também um dos pioneiros na utilização de instrumentação típica brasileira, como o reco-reco usado no *Batuque*, última das quatro partes da *Série Brasileira* para orquestra. Alberto Nepomuceno foi um dos idealizadores da campanha pela nacionalização

⁵ CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: O Catimbó da Missão*, São Paulo: Acervo histórico da Discoteca Oneyda de Alvarenga, Centro Cultural de São Paulo, 1993. p.16

⁶ ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977. p.413.

⁷ AZEVEDO, L. Heitor. *150 Anos de Música no Brasil*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956, p 59.

definitiva da música erudita brasileira, lutando pelo uso do idioma português na música vocal, usando o lema “*não tem pátria o povo que não canta na sua língua*”.⁸

Esta fase inicial do nosso nacionalismo não representou grandes revoluções na maneira de se conceber música no Brasil, uma vez que trabalhava a temática brasileira sob um tratamento formal e estético ainda preso aos padrões românticos e europeus. Por conta disso, este nacionalismo nascente foi alvo de severas críticas por parte dos compositores brasileiros da geração seguinte, sobretudo dos compositores de orientação modernista. Na visão de Heitor Villa-Lobos, por exemplo, as obras dos primeiros nacionalistas eram comparáveis a “*lindas bonecas de biscuit, barro chinês, celulóide ou de massa, com olhares ternos de brasilienses, mas muito bem vestidas à maneira e costumes estrangeiros*”.⁹

No entanto, há que se reconhecer a importância da iniciativa destes pioneiros do nacionalismo brasileiro perante um público acomodado e pouco afeito a propostas de rompimento com os valores musicais importados da Europa. O desenvolvimento de uma música nacional esbarrava no gosto e no comodismo do público, da crítica e também dos intérpretes que, paradoxalmente, se apegavam aos consagrados modelos europeus num momento em que a própria Europa já procurava superá-los.

Existia, no Brasil de então, um forte antagonismo entre nacionalidade e modernidade. No pensamento da elite brasileira, fortemente influenciado pela - falsa - noção de progresso vinculada à Belle Époque, a Europa era o padrão de modernidade e refinamento. Dessa maneira, negava-se tudo quanto era nacional em prol de uma sociedade mais condizente com o modelo europeu. Essa postura, quando refletida no cenário musical, era fortalecida por um importante aspecto social: o que havia de mais original na nossa música estava sendo criado pela população das classes populares, com participação maciça e decisiva das comunidades negra e mestiça, justamente as mais discriminadas socialmente. Esta mesma discriminação social que marginalizava as camadas mais pobres da população brasileira se refletia na música por elas criada, muitas vezes considerada vulgar e imprópria - sobretudo as danças - para os padrões morais da época.

⁸ ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977. p.528.

⁹ NEVES, José M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p.27.

Somente com o advento da Semana de Arte Moderna de 1922 estabeleceu-se uma aproximação entre modernidade e nacionalidade, através da luta pela modernização das linguagens artísticas aliada ao projeto de nacionalização da arte brasileira. Esta aproximação se deu na medida em que estas duas metas do movimento modernista - renovação e nacionalização - só seriam possíveis ante o combate a um mesmo ponto comum: o romantismo que há tempos vinha dominando o cenário artístico brasileiro e que, na visão modernista, tornara-se anacrônico e exacerbado. A *Poesia Pau-Brasil* e o *Movimento Antropofágico* representavam a busca do primitivismo e do nativismo, opondo-se ao nacionalismo romântico e distorcido de artistas como José de Alencar e Carlos Gomes, violentamente criticados pelos modernistas.

Este espírito modernista que prezava pela renovação das linguagens artísticas e via no primitivismo a maneira mais eficaz de se aproximar dos valores mais puros da cultura brasileira, encontrou sua representação musical na obra de Heitor Villa-Lobos. Tendo o inconformismo e a liberdade criadora como traços marcantes de sua personalidade musical, Villa-Lobos adequou-se perfeitamente aos ideais artísticos promovidos pela Semana de Arte Moderna. No entanto, a relação de Villa-Lobos com os artistas da Semana de 1922 não foi de influência, mas sim de coincidência de propósitos. O fato de o compositor não ter escrito obras especialmente para o evento e sim, ter apresentado obras já compostas anteriormente, é bastante esclarecedor neste sentido. Sua produção já refletia modernidade e nacionalidade suficientes para se coadunar à proposta modernista, apesar de influências impressionistas e pós-românticas ainda se fazerem presentes.

Através de uma busca bastante particular e intuitiva de novos recursos técnicos que definiram um nacionalismo que, como definiu José Maria Neves, “...*nada tem de leveza de salão do fim do romantismo, assumindo plenamente um primitivismo violento como a natureza tropical*”¹⁰, a obra de Villa-Lobos contribuiu de maneira decisiva para que a música brasileira finalmente adquirisse uma linguagem própria. Tendo realizado diversas viagens pelo Brasil e conhecendo a música popular e folclórica *in loco*, sobretudo a musicalidade urbana do Rio de Janeiro, Villa-Lobos possuía uma visão abrangente da música brasileira, detectando e sintetizando as características nacionais básicas sem se prender a gêneros definidos. Assim, boa parte de suas obras é carregada de nacionalidade não por citar gêneros específicos - como o choro, a modinha ou a toada -, mas por conter traços definidores da musicalidade brasileira.

¹⁰ NEVES, José M. *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p. 25.

Villa-Lobos ocupou posição singular no cenário musical brasileiro, não se filiando de maneira engajada a grupos ou correntes, mantendo sua individualidade a despeito de eventuais posicionamentos estéticos ou ideológicos. Ainda assim, Villa-Lobos foi fundamental para o advento nacionalista no Brasil, visto que foi a partir de sua obra que o nacionalismo inicial de Levy e Nepomuceno foi definitivamente superado. Criou-se então condições para o planejamento do nacionalismo de orientação modernista que, conduzido pelos preceitos estéticos de Mário de Andrade, viria se firmar como corrente hegemônica na música brasileira nas décadas de 30 e 40.

O nacionalismo musical brasileiro de orientação modernista nasceu como uma reação ao predomínio do romantismo germânico e da ópera italiana como referências absolutas na formação de compositores brasileiros. Avesso ao argumento wagneriano da *música serve ao drama*, lema do romantismo tardio de Scriabin e Mahler, os nacionalistas propunham o retorno à música pura, livre de argumentos e significados estranhos ao discurso musical. O parâmetro seria a música do século XVIII que Mário de Andrade considerava um dos períodos mais fecundos da história da música. Mário atribuía essa qualidade não a uma ocorrência maior de grandes compositores em relação a outros períodos, mas pelo fato de se tratar de uma época na qual a linguagem musical estava excepcionalmente bem estruturada. Este foi um dos motivos pelo qual o nacionalismo modernista brasileiro, tal qual o europeu, caracterizou-se por um forte vínculo com o neoclassicismo.

Para que a obra musical de um país pudesse ter significação para seu povo, sem precisar recorrer a articulações com outras linguagens artísticas, era necessário, segundo Mário de Andrade, o uso sistemático do folclore. Foi sob sua orientação que a pesquisa e utilização do folclore musical no Brasil começou a ser tratada de maneira mais pragmática. Um dos pioneiros na pesquisa científica e sistemática do folclore musical brasileiro foi o compositor Luciano Gallet, um dos primeiros músicos a sofrer influência direta de Mário de Andrade.

Apesar da musicalidade urbana começar a despertar a atenção dos compositores brasileiros, especialmente Villa-Lobos, a temática folclórica rural continuou sendo a grande fonte musical do nacionalismo. É curioso notar também a importância da musicalidade africana no Brasil. Vê-se que, quando compositores procuravam retratar musicalidades mais específicas de cada comunidade formadora do povo brasileiro, a musicalidade africana foi amplamente mais visitada. São muito mais freqüentes as citações de candomblés, batuques e outras expressões da música africana do que gêneros indígenas ou portugueses. Vários fatores podem ter contribuído para isso. A música

portuguesa, enquanto representante da música européia, não despertava o interesse dos compositores brasileiros no que diz respeito à busca de elementos musicais originais. A musicalidade indígena, por sua vez, praticamente se extinguiu junto com seu povo ou foi absorvida e diluída pela música folclórica. Já a música africana esteve sempre maciçamente presente tanto nas cidades quanto nas fazendas, antes e depois da abolição da escravatura. O que mais atraía os compositores brasileiros na música africana era a sua riqueza rítmica, justamente o aspecto mais diferenciador da musicalidade brasileira ante uma música européia melodicamente e harmonicamente bastante desenvolvida.

No que diz respeito aos materiais temáticos, existem duas maneiras de os compositores se relacionarem com a música popular e folclórica. A primeira delas corresponde a um nacionalismo de recorte, ou seja, aquele que se caracteriza pela apropriação de temas de domínio popular, e a estilização destes em uma linguagem erudita. O nacionalismo inicial brasileiro foi amplamente caracterizado por esse primeiro caso.

A segunda maneira de se nacionalizar uma obra envolve uma séria assimilação da musicalidade popular por parte do compositor, dando-lhe condições de trabalhar com materiais temáticos de criação pessoal. No *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade vê neste método uma superação do nacionalismo de recorte na busca de uma música *nacional* e não mais *nacionalista*. De fato, o histórico do nacionalismo brasileiro revela que, no decorrer do tempo, a criação temática foi se impondo como mais espontânea e, portanto, mais apropriada para os compositores brasileiros. Villa-Lobos foi um compositor que trabalhou intensamente das duas maneiras. Nota-se, no entanto, que boa parte da sua produção que se encaixaria no nacionalismo de recorte contém um intuito social e didático evidente, como é o caso das *Cirandas* e do *Guia Prático* para piano.

A geração seguinte foi rica em obras escritas sobre temas de criação pessoal do próprio compositor. Camargo Guarnieri, o maior representante do projeto estético-musical de Mário de Andrade, teve toda sua produção voltada para a invenção temática. Este era um fator considerado fundamental por Guarnieri para que o ato da composição fosse pleno. Outros compositores como Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez foram notáveis criadores de temas caracteristicamente brasileiros e pouco se apropriaram de temas de domínio popular.

Estando presente em toda a produção nacionalista, quer como fonte de temas para a criação de uma obra, quer como modelo para a criação materiais temáticos, a música popular foi a base de sustentação do movimento. Extremamente rica e diversificada, a música popular e folclórica passou a ser respeitada e reverenciada por músicos e intelectuais como uma das mais legítimas e originais manifestações artísticas do povo brasileiro.

2. Mestre Mário

Quando a Semana de Arte Moderna de 1922 instituiu o modernismo no Brasil enquanto movimento de renovação cultural e artística - até então haviam ocorrido manifestações isoladas do modernismo, como a exposição da pintora Anita Malfatti, em 1917 -, Mário de Andrade foi tomado como líder daquele grupo de artistas, não só por seu espírito de liderança e por suas qualidades artísticas, mas por ser um intelectual de cultura vastíssima e um profundo estudioso e conhecedor da cultura brasileira. Poeta, escritor, musicólogo, folclorista, pedagogo e crítico, Mário de Andrade era, acima de tudo, um idealizador e realizador de projetos.

Mário era um empreendedor cultural que tinha uma visão social do fenômeno artístico e trazia no seu pensamento modernista a idéia de que o Brasil precisava possuir uma linguagem artística própria, livre dos vícios românticos e tradicionalistas. Logo, seu forte vínculo com a música o colocou na posição de grande mentor do novo nacionalismo musical brasileiro. Mário iniciou seu projeto nacionalista através do combate à noção de que a universalidade seria um dos principais fatores de qualidade numa obra de arte: *“Não há música internacional e muito menos música universal; o que existe são gênios que se universalizaram por demais fundamentais(...)”*¹¹.

Mário de Andrade considerava Heitor Villa-Lobos o primeiro compositor a criar música definitivamente brasileira, defendendo-o com frequência dos ataques de críticos tradicionalistas no período que se seguiu ao Manifesto Modernista. Mas Mário logo percebeu que Villa-Lobos já possuía a força de um artista formado e dispunha de um temperamento que o colocava alheio às críticas, mesmo as mais severas. Compreendeu então que deveria voltar seus esforços e sua atenção para a nova geração de compositores brasileiros.

¹¹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*, São Paulo: Livraria Martins, 1965. p. 28-9.

Seu projeto de edificação do novo nacionalismo brasileiro foi exposto em vários trabalhos: *Compêndio de História da Música*, *Introdução à Estética Musical*, *Evolução social da música brasileira*, *O Banquete* (diálogos fictícios), textos para a ópera *Café*, artigos inseridos na coleção *Música, doce música* e no seu espaço semanal na *Folha da Manhã*: “O mundo musical”. Mas a principal obra de Mário de Andrade para o estabelecimento das noções nacionalistas foi o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, publicação de 1928 que se tornou uma referência absoluta para os compositores brasileiros.

O *Ensaio sobre a Música Brasileira* é considerado por muitos a primeira obra que direcionou os estudos de folclore musical em uma orientação científica.¹² Mário expôs no *Ensaio* o projeto através do qual o nacionalismo deveria se firmar no Brasil. Para a criação de uma linguagem musical originalmente nacional, seria necessário que a produção musical brasileira tivesse uma clara função social. O compositor brasileiro deveria abrir mão da sua individualidade artística e reconhecer no estudo e aproveitamento do folclore a sua contribuição mais significativa para a cultura nacional. Luciano Gallet foi o compositor que melhor representou essa postura cobrada por Mário de Andrade, dedicando-se seriamente à pesquisa folclórica, o que resultou em obras como as *Canções Populares Brasileiras*,¹³ uma coleção de melodias populares harmonizadas.

O *Ensaio sobre a Música Brasileira* contém, além da exposição dos preceitos estéticos de Mário de Andrade, um estudo das principais constâncias da música brasileira: melódicas, rítmicas, formais, harmônicas e instrumentais. Na segunda parte do *Ensaio*, Mário apresenta uma compilação de temas populares e folclóricos, sugerindo o estudo e a apropriação destes temas por parte dos compositores para a criação do que ele chamava *música artística*.

Mário não só definiu a pesquisa folclórica como condição básica para a construção de uma linguagem musical brasileira como se tornou o primeiro grande folclorista musical brasileiro, reunindo enorme quantidade de documentos colhidos em várias partes do país. Na qualidade de diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, iniciou a pesquisa científica do folclore no Brasil, patrocinando a ida da Missão de Pesquisa Folclórica ao Nordeste e Norte do país, em

¹² CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: o catimbó da Missão*. São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural de São Paulo, 1993. p. 16

¹³ GALLET, Luciano. *Canções populares brasileiras*. Rio de Janeiro: Ed. Carlos Wers & Cia.

1938, coletando rico e numeroso material folclórico, que atualmente se encontra na série *Arquivo Folclórico* da Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural de São Paulo.

A despeito de seu nacionalismo ferrenho e de sua preocupação com a assimilação dos elementos musicais tipicamente brasileiros por parte dos compositores nacionais, Mário de Andrade era bastante cauteloso quanto ao problema da completa exclusão dos elementos europeus da música brasileira. Afinal, o europeu esteve presente na formação do povo brasileiro e um total afastamento da musicalidade européia traria à música brasileira o risco de cair em um exotismo que só é interessante à primeira vista, mas que facilmente se desgasta e se banaliza. Mário tinha consciência da necessidade de se evitar um radicalismo xenófobo e cego: *“O artista não deve ser nem exclusivista nem unilateral”*.¹⁴

A música brasileira teve a grande sorte de contar com um intelectual desta envergadura orientando esteticamente seus artistas num momento decisivo de sua história. Assim, toda uma geração de compositores brasileiros deve sua formação estética a este marco da cultura brasileira. Mesmo compositores já um tanto amadurecidos, como Luciano Gallet e Francisco Mignone, acataram os preceitos estéticos de Mário de Andrade e, em função disso, alteraram de maneira significativa o rumo de suas carreiras e o direcionamento de suas produções.

Portanto, não é difícil imaginar a importância de Mário de Andrade no desenvolvimento artístico de Camargo Guarnieri, que recebeu toda a carga doutrinária de Mário quando ainda era um jovem artista em formação. As palavras do próprio compositor são suficientes: *“Devo toda a minha formação humanística a Mário de Andrade. Ele foi meu exemplo de caráter, honestidade e bondade. Quando o conheci, meus conhecimentos eram primários”*.¹⁵

Camargo Guarnieri conheceu Mário de Andrade em 1928 e desde então o grande modernista tornou-se admirador e defensor da obra ainda nascente do jovem compositor. Responsabilizando-se pela formação cultural de Guarnieri, que não havia completado o curso primário, Mário estruturou um plano para os seus estudos e, numa estreita convivência, acompanhou de perto e de maneira atuante a trajetória inicial do compositor paulista.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins. p. 28

¹⁵ GODOY, Heleno. “Mário segundo Guarnieri” In: *Folha de Goiás*, 3 de Maio de 1970.

Camargo Guarnieri lembra-se com bastante carinho deste convívio com Mário: *“Eu era um sujeito bisonho, mal saído do grupo escolar. (...) Mário de Andrade não só organizou um plano para os meus estudos, onde as principais obras de valor universal estavam presentes, como, também, colocou sua ótima biblioteca a minha disposição.”* E conclui: *“Não me esquecerei jamais dos benefícios que recebi de Mário de Andrade. Quanto mais eles se distanciam no tempo, mais se aproximam de meu coração”*.¹⁶

Camargo Guarnieri foi o mais fiel discípulo de Mário de Andrade e quem melhor materializou em música os seus preceitos. Portanto, se a presença de Mário de Andrade na trajetória de Camargo Guarnieri foi determinante, há que se dizer que a importância foi mútua. A contribuição de Guarnieri para a continuidade do pensamento nacionalista foi indiscutível, não só por ter sido o mais completo compositor de orientação modernista, mas por ter transmitido boa parte das idéias de Mário de Andrade aos compositores mais jovens.

Não se pode afirmar que Mário de Andrade tenha estabelecido uma escola de composição propriamente dita, uma vez que seus conhecimentos de técnica composicional eram insuficientes e suas orientações se davam basicamente no plano estético e musicológico. Foi preciso esperar Camargo Guarnieri amadurecer como compositor e professor para que, a partir de então, a Escola Nacionalista se tornasse uma escola de composição de fato, centralizada na figura de um compositor possuidor de notável domínio técnico.

Foi graças à formação de um grupo de compositores, em sua maioria jovens, em torno de Camargo Guarnieri que o nacionalismo brasileiro manteve o seu vigor, mesmo depois do desaparecimento de Mário de Andrade.

¹⁶ GUARNIERI, C. “Mestre Mário”, in: *Revista Brasileira de Música*, vol. IX, Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1943. p.14.

CAPÍTULO III

CHÔRO PARA PIANO E ORQUESTRA: UMA OBRA NACIONAL

1. A Década de 50: exacerbação nacionalista em Camargo Guarnieri

Para melhor compreender o período da produção de Camargo Guarnieri no qual foi composto o *Chôro para piano e orquestra*, é fundamental uma análise da postura do compositor em relação a questões estéticas e musicais envolvendo tradição e renovação musical no Brasil. Para isso, faz-se necessária uma breve abordagem das duas décadas precedentes, que corresponderam ao período de afirmação do pensamento musical nacionalista no Brasil.

Após o incansável trabalho de doutrinação desenvolvido por Mário de Andrade, o nacionalismo assumiu posição hegemônica no cenário musical brasileiro a partir da década de 30. Essa condição foi favorecida também pelo crescimento do nacionalismo político no Brasil, tendo como figura máxima o então Presidente da República Getúlio Vargas¹.

Ainda que o nacionalismo artístico não tenha estabelecido um vínculo estreito com o nacionalismo político no Brasil, o advento da Revolução de 1930 foi fator bastante importante na afirmação da estética nacionalista. Basta tomarmos como exemplo o compositor Villa-Lobos, que teve suas atividades musicais deste período bastante influenciadas pelo populismo da era Vargas. Na base destas atividades estava a luta pela educação musical no Brasil, da qual os mais importantes frutos foram a instituição do canto orfeônico nas escolas de ensino básico, a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e uma série de obras de cunho didático voltadas para a musicalização infanto-juvenil.

Assim, a produção musical brasileira da terceira e de quarta décadas deste século foi marcada pela predominância do pensamento nacionalista. Esta hegemonia passou a ser ameaçada quando alguns compositores tomaram um posicionamento crítico com relação ao nacionalismo, considerando-o anacrônico, tendo em vista os avanços promovidos pela vanguarda musical em todo o mundo, sobretudo na Europa, avanços que não tinham acolhida no Brasil nacionalista.

Esta nova corrente musical que se formava no Brasil teve como mentor o flautista, compositor e regente alemão Hans-Joachim Koellreuter, que se estabeleceu no País em 1937. Dois anos mais tarde, foi criado o Grupo Música Viva, que contava com jovens compositores dispostos a

¹ LUERHASS Jr, Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro. estudo do advento da geração nacionalista de 1930*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1986, p. 63.

renovar a linguagem musical brasileira, influenciados pelas idéias de Koellreuter e tecnicamente ligados a um dodecafonismo não ortodoxo. Os nomes mais expressivos deste grupo foram Cláudio Santoro e César Guerra Peixe.

Para fixar-se definitivamente no panorama musical brasileiro, o Grupo Música Viva lançou mão de diversos manifestos expressando suas posições estético-musicais, sendo o mais importante deles o *Manifesto 1946*. Estes manifestos continham, inevitavelmente, críticas ao nacionalismo brasileiro que, por sua vez, enrijeceu o seu posicionamento contrário à música de orientação vanguardista. Os nacionalistas, sobretudo Camargo Guarnieri, colocaram-se numa posição de defesa dos valores nacionais da música brasileira contra a nova linguagem musical proposta pelo Grupo Música Viva.

Assim, a década de 50 entrou para a história da música brasileira como um dos seus períodos mais conflituosos, com nacionalistas e vanguardistas envolvidos numa batalha musical e estética que se prolongaria por várias décadas. Mesmo no cenário atual da música brasileira, não se pode afirmar com segurança que os efeitos deste conflito tenham se dissipado completamente.

O desaparecimento de Mário de Andrade em 1945, a confirmação de Camargo Guarnieri como figura central de uma escola de composição que perpetuava o pensamento nacionalista e o reconhecimento nacional e internacional adquirido pelo compositor neste período contribuíram decisivamente para que Guarnieri assumisse a condição de líder do nacionalismo musical brasileiro no combate à crescente adesão de jovens compositores aos propósitos vanguardistas. Essa postura foi levada ao extremo na publicação da polêmica *Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil*, em 1950. Este documento foi uma dura reação às posições vanguardistas e aos manifestos lançados pelo Grupo Música Viva, como pode-se observar no conteúdo da carta, reproduzido integralmente a seguir:

“Considerando as minhas imensas responsabilidades, como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao dodecafonismo – corrente formalista que leva à degeneração do caráter nacional de nossa cultura – tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos críticos e músicos do Brasil.

Através deste documento, quero alerta-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados.

Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas na música, orientando sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram moços novos de valor e grande talento, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam libertar-se dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileira e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação, que tende a se agravar dia a dia, comprometendo basilamente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e inestimáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o dodecafonismo, em música, corresponde ao abstracionismo, em pintura; ao hermetismo, em literatura; ao existencialismo, em filosofia; ao charlatanismo, em ciências.

Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles outros contrabandos que estamos importando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.

O dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável, é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música.

É um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida, é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito do nosso povo.

Que essa pretensa música encontre adeptos no seio de civilizações e culturas decadentes, onde se exaurem as fontes originárias do folclore (como é o caso de alguns países da Europa); que essa tendência deformadora deite raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição, vá lá! Mas que não encontre acolhida aqui, na América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem todo um grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos! Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral anti-artístico, que nada tem de comum com as características específicas de nosso temperamento nacional, e que se destina apenas a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.

O nosso País possui um folclore musical dos mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdríxula e falsa.

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando, assim, que são 'originais' e 'avançados', e esquecem, deliberada e criminosamente, que temos todo um amazonas de música folclórica – expressão viva do nosso caráter nacional – à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto dos valores internacionais, na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos.

Os nossos compositores dodecafonistas adotam e defendem essa tendência formalista e degenerada da música porque não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da herança clássica, o desenvolvimento autônomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas. Eles, certamente, não leram estas sábias palavras de Glinka – ‘(...) a música cria-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos (...)’ (que vale para nós também) – e muito menos meditaram nesta opinião do grande mestre Honegger sobre o dodecafonismo: ‘(...) as suas regras são por demais escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado (...)’

Mas o que pretende, afinal, essa corrente antiartística que procura conquistar principalmente os nossos jovens músicos, deformando a sua obra nascente?

Pretende, aqui no Brasil, o mesmo que tem pretendido em quase todos os países do mundo: atribuir valor preponderante à Forma; despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade; arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir seu principal objetivo que é justificar uma música sem Pátria e inteiramente incompreensível para o povo.

Com todas as tendências da arte degenerada e decadente, o dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música automática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira.

Desejando, absurdamente, pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica, tais como o meio, a tradição, os costumes e a herança clássica, pretendendo ignorar ou desprezar a indole do povo brasileiro e as condições do seu desenvolvimento, o dodecafonismo procura, sorrateiramente, realizar a destruição das características especialmente nacionais da nossa música, disseminando entre os jovens a ‘teoria’ da música de laboratório, criada apenas com o recurso de algumas regras especiosas, sem ligação com as fontes populares.

O nosso povo, entretanto, com aguda intuição e sabedoria, tem sabido desprezar esta falsificação e o arremedo de música que conseguem produzir. Para tentar explicar a sua nenhuma aceitação por parte do público, alegam alguns dos seus mais fervorosos adeptos que o ‘nosso país é muito atrasado’, que estão ‘escrevendo música

para o futuro' ou que 'o dodecafonismo não é ainda compreendido pelo povo porque sua obra não é suficientemente divulgada (...)'.²

É necessário que se diga, de uma vez por todas, que tudo isso não passa de desculpa dos que pretendem ocultar aos nossos olhos os motivos mais profundos daquele divórcio,

Afirmo, sem medo de errar, que o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo.

Muita coisa ainda precisaria ser dita a respeito do dodecafonismo e do pernicioso trabalho que seus adeptos vem desenvolvendo no Brasil, mas urge terminar esta carta que já se torna longa demais.

E ela não estaria concluída, se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse importante problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente, se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que o nosso silêncio, neste momento, é conivência com a contrafação dodecafonista. É esse o motivo por que este documento tem caráter tão pessoal.

Espero, entretanto, que os meus colegas compositores, intérpretes, regentes e críticos manifestem, agora, sinceramente, a sua autorizada opinião a propósito do assunto. Aqui fica, pois, o meu apelo patriótico".

M. Camargo Guarnieri, São Paulo, 7 de Dezembro de 1950"²

O ambiente que se vivia na música brasileira refletia um contexto bem mais amplo do que as questões reduzidas às nossas fronteiras. Os ideais nacionalistas vinham, já há algum tempo, sendo pejorativamente vinculados, no mundo inteiro, a regimes autoritários, como esclarece Arnaldo

² GUARNIERI, M. Camargo. "Carta Aberta aos críticos e músicos do Brasil". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de Dezembro, 1950.

Contier em seu artigo *O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético*³: a valorização do folclore ariano no regime nazista, da ópera italiana no fascismo e das idéias do realismo socialista no stalinismo. Os manifestos do Grupo Música Viva, apesar de não rejeitarem totalmente o nacionalismo brasileiro, enxergavam na postura nacionalista uma “*possível tendência à exaltação dos sentimentos de superioridade racial*”⁴, numa posição crítica que aproximava o nacionalismo brasileiro das posturas ideológicas citadas acima.

Em 1948, o Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais realizado em Praga havia sistematizado as idéias do realismo socialista na música influenciando a postura estética e musical de diversos países. Qualificando a música de vanguarda como manifestação burguesa e elitista, o realismo musical valorizava uma produção voltada para o povo, baseada nas expressões musicais populares e folclóricas e nos modelos tradicionais consagrados.

Dessa maneira, intencionalmente ou não, o nacionalismo brasileiro das décadas de 40 e 50 harmonizou-se com os ideais culturais e artísticos do realismo socialista⁵, sobretudo no que diz respeito à preservação do que os nacionalistas neoclássicos chamavam de “*reais valores do passado*”⁶ e da musicalidade nacional, o que implicava em um choque com a corrente vanguardista. Mesmo Villa-Lobos, geralmente alheio a embates estéticos e ideológicos, chegou a externar sua desaprovação à produção dos compositores adeptos da estética musical proposta pela Segunda Escola de Viena: “*música de papel, que nasce no papel e morre no papel (...)*”⁷

Além de uma valorização dos aspectos musicais nacionais, o que se buscava na música proposta pelos nacionalistas, desde o início, era uma ruptura com os excessos do romantismo tardio, e nisso havia uma coincidência de propósitos entre nacionalistas e vanguardistas. Mas estes últimos propunham a superação definitiva do romantismo através da renovação técnica, enquanto os nacionalistas pregavam a retomada de formas clássicas, já assimiladas pelo grande público. Pelo próprio caráter social do movimento nacionalista, a boa e imediata compreensão e aceitação da sua produção musical pelo público era um fator de máxima importância, sendo esse um dos principais

³ CONTIER, Arnaldo D. “O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético”. *Revista Música*, v.6, n.º 1/2, p. 105, maio/novembro 1995.

⁴ NEVES, José M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977. p. 119

⁵ CONTIER, Arnaldo D.. *Op. Cit.* p.105.

⁶ NEVES, José M. *Op. Cit.* p.10

⁷ NEVES, José M. *Op. Cit.* p. 117-8.

motivos do repúdio, por parte dos nacionalistas, à infiltração das novas técnicas composicionais propostas pelos vanguardistas.

No entanto, a despeito da resistência nacionalista, torna-se crescente o interesse por essas novas técnicas composicionais, em especial nos segmentos mais jovens do meio musical brasileiro. É sob essa conjuntura que Camargo Guarnieri se decide pela publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. O compositor que, na ocasião, já adquirira notoriedade também pelo seu trabalho pedagógico, via com preocupação o futuro artístico destes jovens compositores brasileiros. Em entrevista concedida em 1981 ao *Caderno de Música*⁸, Camargo Guarnieri lembra-se de ex-alunos que abandonaram seu curso em estágio elementar e, sob os cuidados de Koellreuter, passaram a escrever obras de grande envergadura, incompatíveis, segundo Guarnieri, com os recursos técnicos de que dispunham.

A repercussão da publicação da *Carta Aberta* foi enorme, pelo teor, pelo contexto em que ela foi publicada e pela aspereza com que seu autor externou suas opiniões. Entretanto, contrariando as expectativas do compositor, as manifestações contrárias à sua iniciativa foram mais numerosas e veementes que as favoráveis: “*Essa foi uma grande desilusão que eu tive em minha vida. Quando a Carta foi publicada, pessoas que eu tinha certeza de que estavam a meu favor ficaram contra! Só uns dois ou três amigos meus me apoiaram.*”⁹

As coincidências existentes entre o pensamento exposto na *Carta Aberta*, segundo seus críticos, e os ideais reacionários das correntes ligadas ao realismo socialista que tolhiam a liberdade de criação artística, foram o ponto mais alvejado na atitude de Camargo Guarnieri. Evidentemente, os ânimos exaltados produziram opiniões radicais e exageradas de ambas as partes. O próprio compositor sentiu-se mal interpretado em suas posições que, segundo ele, eram estritamente musicais, até porque via com ressalvas a aproximação entre correntes estéticas e ideologias políticas, como se pode notar na sua crítica à interferência do Estado na música russa: “*No fundo, eles queriam coisas banais, fáceis, e em vez de procurarem educar o povo para elevar o nível, eles faziam o contrário, foram para baixo. Por isto é que eu não tenho mais ilusão... Política não tem nada a ver com arte!*”¹⁰

⁸ CAMARGO Guarnieri: Meio século de nacionalismo. *Caderno de Música*, n.º 7. Jun/Jul 1981. p. 10.

⁹ Idem. Ibidem.

¹⁰ Idem. Ibidem,

Esta postura assumida por Camargo Guarnieri na década de 50, ferrenhamente defensora do nacionalismo, reflete-se claramente em sua obra. Com uma atenção mais acentuada à funcionalidade social da música, o compositor promove uma retomada das estruturas musicais mais simples – o que não deve ser entendido como um empobrecimento artístico –, baseadas na temática popular. Como esclarece o musicólogo José Maria Neves: “*Esta simplificação da linguagem e esta volta ao nacionalismo primário corresponderá a uma atitude de luta assumida pelo compositor por volta de 1950.*”¹¹

A composição de diversas peças curtas, reativando a forte presença do folclore rural paulista, reflete bem esta retomada de um nacionalismo mais apegado à doutrina de Mário de Andrade. Mesmo em obras de maiores proporções, as formas populares freqüentemente se faziam presentes, sobretudo em suítes, como a *Brasiliana* para orquestra (1950), a *Suíte IV Centenário* (1954) e a *Suíte Vila Rica* (1958). Mas isto não implicaria em um abandono das grandes formas clássicas, representadas por obras como a *Sinfonia n.º 3* (1952) e a série de *Chôros* para instrumento solista e orquestra - iniciada em 1951 com o *Chôro para violino e orquestra* -, na qual Camargo Guarnieri preserva a estruturação formal tradicional de concerto para instrumento solista e orquestra.

Este período que, segundo Nilson Lombardi¹², corresponde à segunda fase criativa de Camargo Guarnieri, compreendendo os anos entre 1950 e 1965, é marcado por um afastamento do tonalismo harmônico e pelo depuramento da técnica contrapontística. É a fase em que Guarnieri atinge total maturidade, não só como compositor, mas como homem que tem definidas e firmadas suas posições.

No plano profissional, a década de 50 será bastante produtiva para Camargo Guarnieri. Além de grande atividade composicional, Guarnieri passa a freqüentar bancas examinadoras de importantes concursos nacionais e internacionais. Em 1956, assume o cargo de Assessor Musical do Ministério de Educação e Cultura, que ocuparia até 1960.

¹¹ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977. p.68

¹² LOMBARDI, Nilson. *Camargo Guarnieri: obra, vida e estilo*. São Paulo, 1984. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

2. Camargo Guarnieri: um neoclássico

“Como se comportaria, porém, um compositor de tão marcada tendência nacionalista, ao abordar uma forma européia de tradição secular? Deixar-se ia despersonalizar, imitando respeitáveis modelos, ou saberia ele impor à forma antiga um espírito novo? Era de fato curioso ver se, ainda mesmo dentro do molde rígido da Sonata, ele se conservaria fiel à sua maneira de sentir e conceber brasileiroamente a música”.¹³

Este parágrafo, escrito por Antônio de Sá Pereira sobre uma das mais marcantes obras do início da carreira de Camargo Guarnieri - a *Sonatina n.º I* para piano -, levanta a questão da utilização de formas clássicas e dos dois caminhos aos quais este procedimento poderia direcionar o então jovem compositor. Está claro que Sá Pereira levantou este questionamento já sabedor da resposta: Guarnieri seguiria pelo segundo caminho, ou seja, manteria sua sensibilidade nacional sempre viva, fazendo da forma um objeto de expressão dessa sensibilidade, e não um fim.

Neste caminho, Camargo Guarnieri se manteve por toda a sua trajetória musical. O grande zelo pela estrutura e pela coerência formal de suas obras foi reforçado pela retomada dos valores formais pré-clássicos e clássicos por parte dos nacionalistas em geral. Com relação ao seu apego à forma, o próprio compositor declara: *“(...) a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é o seu aspecto geral, mas dentro dele crio sempre novas propostas”.¹⁴*

Nos textos de Mário de Andrade, este se mostrava aberto à utilização das formas tradicionais, embora sempre aconselhasse um maior aproveitamento das formas populares por parte dos compositores brasileiros, fosse isoladamente, ou constituindo suítes.¹⁵ Para as propostas de Mário, o uso das formas consagradas era aceitável, afinal, se fosse proposta uma gestação da música brasileira a partir exclusivamente de elementos nacionais, teria de se esperar uma sedimentação semelhante à que ocorreu na música ocidental européia, o que evidentemente representaria um

¹³ PEREIRA, Antônio de Sá. “Estudo sobre a Sonatina de Camargo Guarnieri”. In: *Diário de São Paulo*, 08/09/1929.

¹⁴ TACUCHIAN, Ricardo. “O Sinfonismo Guarnieriano”. In: *Camargo Guarnieri: Vida e Obra*. Organizado por Flávio Silva. No prelo, p.2.

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d. p. 61-70.

período longo demais. Saliente-se que a cultura brasileira é fundamentalmente miscigenada, e os elementos culturais europeus, enquanto parte integrante desta miscigenação, não podem ser totalmente renegados. Quanto a isso, cite-se as palavras do próprio Mário de Andrade: “*Brasil sem Europa não é Brasil não, é uma vaga assombração ameríndia, sem identidade nacional, sem psicologia étnica, sem razão de ser*”.¹⁶ Assim como várias facetas da nossa cultura - língua, religião etc. - , a música brasileira formou-se fundamentalmente da inserção de elementos negros e indígenas sobre uma base européia.

A busca da objetividade neoclássica como reação aos exageros românticos ainda presentes na música brasileira não entrou em choque, portanto, com os anseios nacionalistas. Ao contrário, contribuiu para a eliminação do risco do exotismo excessivo, para o qual tanto a musicalidade indígena quanto a africana poderiam direcionar a música brasileira.

O retorno aos padrões formais clássicos recebeu, no entanto, tratamentos distintos por parte dos compositores neoclássicos e dos nacionalistas. Para os primeiros, esta atitude representou um objetivo estético; e para os nacionalistas, um meio de promover uma maior aproximação com o público, para o qual a estética clássica trazia uma linguagem musical assimilada.

Camargo Guarnieri, desde cedo, sentiu-se atraído pelas formas clássicas simplesmente pelo valor estético que elas encerram em si. Mas também era consciente de que os ideais neoclássicos adaptaram-se bem ao projeto nacionalista, e os defenderia contra as tendências de supera-los, como no episódio da *Carta Aberta*.

Assim, os estudos de Guarnieri na França, em 1938, vieram reforçar o posicionamento natural do compositor neste sentido. A França, que no século XX caracterizou-se musicalmente, principalmente através do impressionismo, como uma alternativa à grandiloquência pós-romântica, tornou-se um importante centro do neoclassicismo musical, com expoentes como Maurice Ravel, Erik Satie, os integrantes do Grupo dos Seis e Charles Koechlin. Este último assumiu, ao lado de Nádja Boulanger, uma postura de doutrinação neoclássica, devida em grande parte à atividade didática que exerceram¹⁷. Vale lembrar que tanto Koechlin quanto Boulanger exerceram forte influência sobre Guarnieri durante sua permanência na França.

¹⁶ AZEVEDO, Luís Heitor C. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950. p. 312.

¹⁷ NEVES, José M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977. p.111

Como era de se esperar, seu retorno ao Brasil foi marcado por um aperfeiçoamento técnico no que diz respeito aos principais fundamentos da escrita musical tradicional, fundamentos que já eram inerentes à sua personalidade artística, como equilíbrio formal, técnica contrapontística, manipulação e desenvolvimento temático e economia de materiais. Ao analisar e comentar as obras compostas ainda na Europa ou logo após o retorno de Camargo Guarnieri ao Brasil, em especial os *Três Poemas* para canto e orquestra, Mário de Andrade teceu as seguintes considerações: “(...) o progresso que se nota nestas obras não se determina no sentido de nenhuma transformação, de nenhuma mudança. Foi um progresso em verticalidade”.¹⁸

A estruturação formal de Camargo Guarnieri revela sua notável capacidade de desenvolver, o que lhe confere um enorme potencial de economia de materiais e concisão estrutural. Seu desenvolvimento temático se caracteriza mais por um refinado trabalho de exploração e variação dos materiais motivicos do que por expansões harmônicas.

No *Chôro para piano e orquestra*, assim como na grande maioria das obras guarnierianas nas quais há desenvolvimento temático, este é trabalhado com base no procedimento da variação. A forte presença da variação temática na escrita guarnieriana se justifica principalmente em função de dois aspectos. O primeiro deles é o crescente afastamento do tonalismo harmônico na obra de Camargo Guarnieri, o que torna menos propositado um desenvolvimento temático baseado na expansão da harmonia à maneira como era realizado nos períodos clássico e romântico. O segundo ponto a se notar é que o processo de variação sempre teve presença marcante no nosso populário, conquistando, conseqüentemente, posição de destaque na produção nacionalista. Não por acaso, a prática do princípio de variação sobre temas populares tornou-se um dos pilares do que se convencionou chamar de *Escola Guarnieri* ou *Escola Paulista de composição*.

No amplo uso do princípio da variação como procedimento de desenvolvimento temático, Camargo Guarnieri deixa transparecer seu notável domínio da técnica da composição aliado a uma grande inventividade, lançando mão de recursos os mais variados.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. “Camargo Guarnieri” In: ____, *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1940. p. 324.

3. Histórico do *Chôro para piano e orquestra*

A valorização do choro enquanto manifestação musical na década de 20 se deu em função de fatores como o êxito internacional conquistado pelo grupo Oito Batutas¹⁹ e a sofisticação que o gênero adquiriu nas mãos de compositores notáveis como Ernesto Nazareth. O contato direto com a música urbana por parte de compositores eruditos que atuaram profissionalmente no ambiente musical popular - caso de Villa-Lobos, Francisco Mignone e o próprio Camargo Guarnieri -, somado aos fatores já citados, contribuiu decisivamente para a inserção do choro no horizonte musical explorado pelos compositores brasileiros.

Heitor Villa-Lobos teve participação fundamental neste processo ao compor obras significativas inspiradas no gênero, como a notável série de *Choros*, da qual as duas primeiras obras – *Choros n.1* para violão (1920) e *Choros n.2* para flauta e clarineta (1924) – guardam estreito vínculo com o gênero (característica que se diluiria sensivelmente no prosseguimento da série).

Camargo Guarnieri também se sente atraído pelo gênero e, em 1929, escreve três choros para conjunto de sopros, tendo os dois primeiros, a agregação de instrumentos típicos: chocalho e cuíca no primeiro, cavaquinho e reco-reco no segundo. Em 1930, Guarnieri compõe *Curuçá*, obra sinfônica que inicialmente foi designada como *Chôro n.5*, e o *Chôro Torturado*, para piano, que teria a indicação de *Chôro n.6*. O catálogo das obras de Camargo Guarnieri, organizado pelo musicólogo Flávio Silva, sugere ainda a existência de um *Chôro n.4*, havendo assim a intenção por parte do compositor de conceber uma série de seis *Chôros*²⁰. Porém, Guarnieri preferiu manter estas composições como obras isoladas, abandonando, temporariamente, a idéia de uma série.

Em 1951, ao compor o *Chôro para violino e orquestra*, Camargo Guarnieri inaugura uma nova série de *Chôros*, não mais com formações instrumentais diversas, mas sempre obedecendo à estrutura de instrumento solista e orquestra. As seis obras que integram esta série são:

¹⁹ Conjunto musical formado em 1919 por Pixinguinha (flauta), China (canto, violão e piano), Donga (violão), Raul Palmeri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), José Alves (bandolim e ganzá), Jacó Palmiere (pandeiro) e Luís Oliveira (bandola e reco-reco); foi o primeiro grupo de música popular do Brasil a se apresentar no exterior, excursionando pela França em 1922.

²⁰ SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: Vida e Obra*. No prelo, p. 157

- Chôro para violino e orquestra – 1951.
- Chôro para clarineta em si bemol e orquestra – 1956.
- Chôro para piano e orquestra – 1956.
- Chôro para violoncelo e orquestra – 1961
- Chôro para flauta e orquestra de câmara – 1972
- Chôro para viola e orquestra – 1975.

O fato da série obedecer os moldes tradicionais de concerto para instrumento solista e orquestra confirma a importância que os modelos formais clássicos exerceram sobre a produção de Camargo Guarnieri, mesmo em se tratando de obras que poderiam ser trabalhadas em estruturas mais livres, como é o caso dos *Chôros* ou, para citar outro exemplo, da *Seresta para piano e orquestra*, que também recebe este tratamento estrutural. É uma proposta totalmente diferente da de Villa-Lobos que, ao escrever sua série de *Choros*, trabalhou com absoluta liberdade a estrutura formal e a instrumentação. As duas séries apenas coincidem no fato de não terem no gênero choro seu único vínculo com a musicalidade brasileira.

Na folha de rosto da última obra da série de Camargo Guarnieri, o *Chôro para viola e orquestra*, há um texto introdutório escrito pelo próprio compositor, no qual este assume a postura estrutural clássica da série e justifica o uso da expressão *Chôro* para dar nome à série:

“Nesta obra a palavra Chôro não foi usada na acepção popular, isto é, um conjunto de instrumentos de sopro, cordas e percussão que, altas horas da noite percorre as ruas da cidade (uma espécie de serenata) tocando em frente às casas das namoradas ou para homenagear amigos. Chôro aqui está substituindo concerto. O compositor preferiu Chôro porque a mensagem, ou melhor, a linguagem musical é nacional, própria do autor, e com suas raízes na terra”.

Camargo Guarnieri, janeiro de 1975

Uma vez esclarecida a utilização da expressão *Chôro* - não como referência direta ao gênero popular, surgido na segunda metade do século passado, mas por ser um termo nacional -, o compositor indica que a intenção da série é expressar, de maneira ampla e diversificada, a

musicalidade brasileira. Assim, encontraremos, nestas obras, referências aos mais variados gêneros e aspectos da nossa música.

O *Chôro para piano e orquestra* foi composto no ano de 1956 e dedicado ao pianista carioca Arnaldo Estrella (1908-1981). No ano seguinte, a obra foi agraciada com o Primeiro Prêmio no Segundo Festival Latino-Americano de Música de Caracas - Venezuela, dividindo o prêmio com a *Sinfonia* do compositor mexicano Blas Galindo. Os outros premiados foram o panamenho Roque Cordero (o mais aclamado pelo público do festival) por sua *Sinfonia n.2* e o peruano Enrique Iturriaga, por sua *Suíte n. 1*.²¹

O Segundo Festival Latino-Americano de Música de Caracas foi realizado do dia 19 de Março ao dia 6 de Abril de 1957 e foi organizado pela Associação José Angel Lamás. O júri foi composto por Aaron Copland (EUA), Carlos Chávez (México), Alberto Ginastera (Argentina), Juan Bautista Plaza (Venezuela) e Domingo Cruz (Chile).

Por ocasião do encerramento do Festival, no dia 6 de Abril de 1957, foi realizada a primeira audição mundial do *Chôro para piano e orquestra*, juntamente com as outras obras premiadas. O *Chôro* foi interpretado pela Orquestra Sinfônica da Venezuela, sob a regência do maestro e compositor mexicano Carlos Chávez, tendo o pianista Albert Farber como solista.

No Brasil, a primeira audição do *Chôro* foi realizada no Teatro Municipal de São Paulo pelo pianista Arnaldo Estrella ao lado da Orquestra Sinfônica Municipal, sob regência do maestro Souza Lima, em 1957.²²

Nos Estados Unidos da América, a obra foi estreada pelo pianista brasileiro Caio Pagano e pela Orquestra Sinfônica Nacional de Washington, no Kennedy Concert Hall, na cidade de Washington, em 15 de Maio de 1975, tendo recebido críticas elogiosas da imprensa local.

O jornal mexicano *El Imparcial* dedicou as seguintes palavras à apresentação do *Chôro para piano e orquestra* no México, pelo mesmo Caio Pagano: “*Su obra en tres tiempos es característica de aquel compositor (Camargo Guarnieri) y permitió apreciar las dotes interpretativas del solista, en un despliegue de ritmo, color y sugestiva sonoridade. La prolongada ovación del público obligó*

²¹ FESTIVALS. *Inter-American Musica Bulletin*, n.º 1. Washington: Pan American Union, Setembro de 1957. p.2..

²² Camargo Guarnieri considerava esta apresentação como estréia oficial da obra, pois o concerto realizado em Caracas não contou com tempo hábil para ensaios, e não correspondeu às exigências do compositor.

a un 'bis'".²³ Em outro artigo pertencente ao arquivo pessoal do pianista Caio Pagano, lê-se as seguintes palavras da pianista e compositora brasileira Dinorá de Carvalho: "*Trata-se de uma obra de real valor que marca o traço nacional. (...) No primeiro movimento, 'Cômodo', aparecem felizes momentos das serestas cariocas; no segundo, 'Nostálgico', o autor se expande numa generosidade expressiva, o piano solista é tratado com uma simplicidade e extraordinário poder comunicativo, um tratamento especial do manejo hábil e cuidadoso da parte orquestral. (...) Tanto o autor como o solista foram longamente aplaudidos,*".²⁴

Também se deve a Caio Pagano a primeira - e única até o momento - gravação comercial do *Chôro para piano e orquestra*, realizada em 1996 pela gravadora *World Premiere Recording*. A regência foi confiada a Paul Freeman, à frente da *Czech National Symphony Orchestra*.

Em estudo realizado pela pianista Laís de Souza Brasil²⁵, uma das mais importantes e freqüentes intérpretes da obra guarnieriana, as obras para piano solista e orquestra do compositor foram divididas em três fases. A primeira, tendo como representante único o *Concerto n.1 para piano e orquestra* (1931) seria uma fase de conhecimento, sendo esta obra a primeira incursão de Guarnieri no gênero sinfônico, o que vem a comprovar a importância que o piano exerceu na obra do compositor.

Na segunda fase, inaugurada quinze anos depois da composição do *Concerto n.1*, encontram-se o *Concerto n.2* (1946), as *Variações sobre um tema nordestino* (1953), o *Chôro para piano e orquestra* (1956), o *Concertino para piano e orquestra* (1961) e o *Concerto n.3 para piano e orquestra* (1964). Esta é uma fase de maturidade, que corresponde ao segundo estágio criativo de Camargo Guarnieri, segundo o critério de Nilson Lombardi²⁶.

Na última fase estão a *Seresta para piano e orquestra de câmara* (1965), os *Concertos n.4* (1968) e *n.5* (1970) *para piano e orquestra*, e o *Concerto n.6 para piano, orquestra de cordas e*

²³ FLORES, Rene A. "Proceso Evolutivo de la Música Brasileña en Singular Audición". In: *El Imparcial*, s.l., 01/10/1975. Arquivo pessoal de Caio Pagano.

²⁴ CARVALHO, Dinorá. *Camargo Guarnieri e Caio Pagano*. s.n.t., 1964. Arquivo pessoal de Caio Pagano.

²⁵ BRASIL, Laís de Souza. "Piano e Orquestra". In: *Camargo Guarnieri: Vida e Obra*. Organizado por Flávio Silva. No prelo.

²⁶ LOMBARDI, Nilson. *Camargo Guarnieri: obra, vida e estilo*. São Paulo, 1984. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. p.6.

percussão (1987). Esta fase corresponde a um período no qual os conceitos tonais são totalmente abolidos.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE MUSICAL DO *CHÔRO PARA PIANO E ORQUESTRA*

O *Chôro para piano e orquestra* comporta diversos recursos do processo composicional de Camargo Guarnieri, que se revelam nos aspectos melódicos, harmônicos, rítmicos e formais da obra.

A análise demonstrada neste capítulo busca reconhecer tais recursos composicionais presentes no *Chôro*, mas também ocorrentes em outras obras do compositor. Para tanto, foi adotada uma metodologia analítica que melhor revelasse as constâncias composicionais de Camargo Guarnieri. Tal metodologia baseou-se nos conceitos adotados por Arnold Schoenberg¹, no que diz respeito ao tratamento e utilização de motivos; e por Vincent Persichetti², no que tange os procedimentos harmônicos da música do século XX.

O *Chôro para piano e orquestra* estrutura-se sobre a forma de concerto clássico e está dividido em três movimentos - *Cômodo*, *Nostálgico* e *Alegre* - cujos aspectos serão analisados a seguir.

1. Primeiro Movimento - *Cômodo*

1.1. Forma

Este movimento, seguindo o padrão dos movimentos iniciais dos concertos clássicos, foi estruturado em forma-sonata, sendo bitemático e apresentando três grandes seções: exposição, desenvolvimento e reexposição. Estas seções estão assim distribuídas:

Exposição - compassos 1 a 67

Desenvolvimento - compassos 68 a 123

Reexposição - compassos 124 a 174

¹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1993. Tradução de Eduardo Seincman

² PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del Siglo XX*. Madrid: Real Musical Editores, 1985.

Estas grandes seções apresentam as seguintes subdivisões:

Exposição:

Região do primeiro tema - comp.1 a 43

a - Exposição do primeiro tema - comp.1 a 16

a¹ - Extensão do primeiro tema - comp.17 a 31

a² - Exposição do primeiro tema pela orquestra - comp.31 a 43

Região do segundo tema - comp.43 a 67

b - Exposição do segundo tema - comp.43 a 59

b¹ - Extensão do segundo tema - comp.60 a 68

Desenvolvimento:

O desenvolvimento foi subdividido em pequenas seções tendo como parâmetro a maneira diferenciada como cada uma delas varia o material temático.

c - comp.68 a 81

c¹ - comp.81 a 94

c² - comp.94 a 101

c³ - comp.101 a 109

a^{1'} - Reapresentação da extensão do primeiro tema (**a¹**) - comp.110 a 123

Reexposição:

Região do primeiro tema

a - Reexposição do primeiro tema - comp. 124 a 139

Região do segundo tema

b' e b'' - Reexposição do segundo tema - comp.140 a 159

Coda

d - comp.159 a 174

GRÁFICO DA ESTRUTURA FORMAL DO PRIMEIRO MOVIMENTO

Exposição

Região do 1º tema	Região do 2º tema
a a ¹ a ²	b b ¹ b ²

Desenvolvimento

c c ¹ c ² c ³ a ^{1'}
--

Reexposição

Região do 1º tema	Região do 2º tema	Coda
a	b' b''	d

1.2. Estruturas Internas

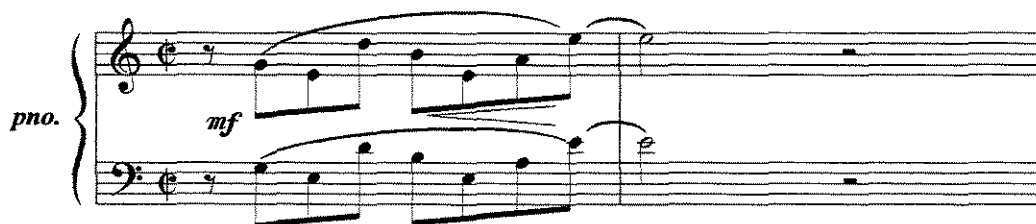
O estudo das estruturas internas, nesta análise, parte do reconhecimento do motivo como a principal estrutura geradora de todo o desenvolvimento musical da obra. Para um satisfatório entendimento do conceito de motivo, é esclarecedora a definição de Arnold Schoenberg:

O motivo geralmente aparece de maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o 'germe' da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo como o 'mínimo múltiplo comum', e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado 'máximo divisor comum'.³

A análise motívica se justifica por ser justamente a desenvoltura no tratamento motívico uma das mais marcantes características de Camargo Guarnieri, garantindo à sua obra coerência e unidade formais. Sua habilidade e criatividade em desenvolver materiais sempre impediu que a redundância, a prolixidade ou a ininteligibilidade viessem prejudicar a fluência de suas obras.

Neste primeiro movimento, Camargo Guarnieri inicia o discurso musical com a apresentação de dois motivos que originarão todos os materiais utilizados no movimento. O primeiro motivo (**motivo a**) é exposto pelo piano e apresenta caráter melódico e homofônico, trazendo características da música urbana - representada pelo choro - como a rítmica anacrúsica e a antecipação do tempo forte, o que gera uma rítmica sincopada, apesar da regularidade sugerida pela sequência de colcheias.

Ex.1: *Chôro para piano e orquestra*, 1.mov. - **motivo a** (comp.1 e 2)



³ SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1993. Tradução de Eduardo Seincman. p.35.

O segundo motivo (**motivo b**) - exposto pela orquestra é bastante contrastante com o **motivo a**, sendo prioritariamente rítmico e harmônico. A presença da síncopa e o aspecto tético (em oposição ao caráter rítmico acéfalo do **motivo a**) conferem grande força rítmica a este motivo. Em sua textura, predominantemente harmônica, se configura uma linha melódica pouco movimentada, que caminha por graus conjuntos.

Ex.2: *Chôro para piano e orquestra*, 1.mov. - **motivo b** (comp.2 e 3)



Os **motivos a** e **b** são expostos alternadamente, proporcionando um diálogo entre o piano e a orquestra e apresentando, nos dois compassos iniciais, os materiais que serão elaborados durante o movimento.

Ex.3: *Chôro para piano e orquestra*, 1.mov (comp.1 a 4)

Expostos os dois motivos deste movimento, serão demonstrados a seguir os procedimentos através dos quais estes são variados e desenvolvidos, gerando novos materiais constitutivos. Será seguida a ordem da estrutura formal: exposição (região do primeiro tema e região do segundo tema), desenvolvimento e reexposição.

1.2.1. Exposição

Região do primeiro tema

Quanto aos procedimentos utilizados na construção deste primeiro tema, há um desenvolvimento melódico do material do **motivo a**, enquanto o **motivo b** é trabalhado com variantes rítmicas.

Motivo a

Na segunda vez em que aparece, este motivo apresenta uma pequena modificação melódica que não chega a caracterizar uma variação.

Ex.4: *Choro para piano e orquestra*, 1.mov (comp.3 e 4).



Nos compassos 5 e 6 ocorre um desenvolvimento do **motivo a** no qual a alternância de graus conjuntos e saltos estabelece um desenho melódico de três notas que, explorado de maneira cíclica, gera uma descaracterização métrica do compasso binário. Através deste recurso, muito característico na obra de Guarnieri, é estabelecida a primeira variante do **motivo a**.

Ex.5: **variante 1**. *Choro para piano e orquestra*, 1.mov (comp.5 a 7)



Este procedimento rítmico-melódico é bastante freqüente na obra de Guarnieri, por ter grande similaridade com os processos rítmicos da nossa música popular, e pode ser observado no *Estudo n.1 para piano*.

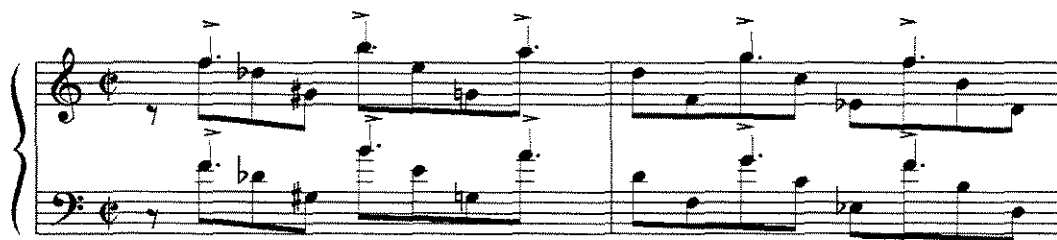
Ex.6: *Estudo n.1 para piano* (comp.1 a 3)



A partir do compasso 9, este agrupamento melódico de três notas é reforçado pelo apoio de uma segunda voz que, através de mínimas pontuadas e acentos, valoriza as primeiras notas de cada agrupamento, formando uma linha melódica ritmicamente independente da fórmula de compasso.

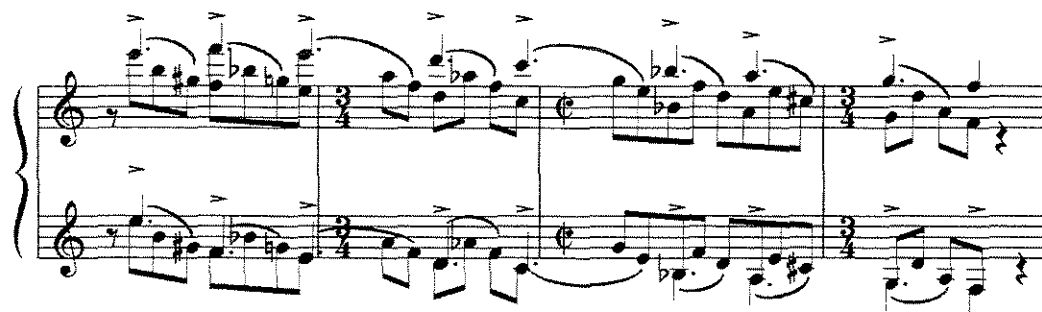
Esta é a **variante 2** do **motivo a**.

Ex.7: **variante 2**. *Chôro para piano e orquestra*, 1. mov. (comp. 9 e 10)



Este procedimento voltará a ser utilizado a partir do compasso 17, no qual se inicia a extensão do primeiro tema (seção a¹)

Ex.8: *Chôro para piano e orquestra*, 1. mov. (comp. 17 a 20)



Do compasso 21 ao 25, este material sofre nova variação, agora rítmica, que faz com que a linha melódica se ajuste à fórmula de compasso, com a seguinte configuração rítmica:

Ex 9: **variante 3**

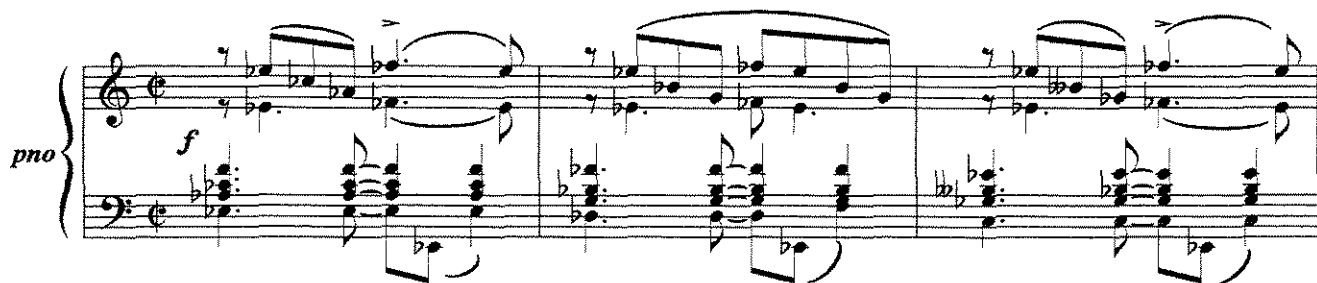


Ex.9b: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov. (comp.21 a 22)



Com esta **variante 3**, Camargo Guarnieri estabelece o desenho rítmico-melódico no qual irá se basear para compor o segundo tema. Esta figuração foi freqüentemente usada pelo compositor em obras nas quais se refletia a musicalidade urbana brasileira, como é o caso do *Ponteio n.30*, escrito no ano anterior ao da composição do *Chôro para piano e orquestra*.

Ex.10: *Ponteio n.30* para piano (comp.1 a 3)



Estas foram as variantes do **motivo a** exploradas na região do primeiro tema. Vejamos agora como foi trabalhado o **motivo b** neste mesmo trecho.

Motivo *b*

Este segundo motivo tem no desenho rítmico seu aspecto mais característico, e é justamente o ritmo que vai sofrer as mais significativas variações no decorrer do movimento. Na exposição do primeiro tema o **motivo *b*** é apresentado com três variantes, que também terão grande importância na estruturação deste primeiro movimento.

Ex.11: estrutura rítmica do **motivo *b*** e variantes

	motivo <i>b</i> - comp. 2 e 3
	comp. 4 e 5 / 12 e 13
	comp. 7 e 8
	comp. 16 e 17

Nota-se que a síncopa resultante da ligadura entre a parte fraca do primeiro tempo e o segundo tempo é o elemento mais característico deste motivo, sendo preservado na maioria das variantes.

Na extensão do primeiro tema - seção **a¹** - (comp. 17 a 31) -, o **motivo *b*** deixa de exercer função rítmica e harmônica para assumir a condição de linha melódica, executada por flautas, oboés e clarinetes. Contrapontando esta linha melódica, o piano apresenta as **variantes 2 e 3** do **motivo *a***.

A partir do compasso 25 até o final desta seção **a¹** (extensão do primeiro tema), no compasso 31, o piano retoma a condução melódica valendo-se de uma incisiva intervenção da **variante 3** do **motivo *a***: mais uma vez o compositor chama a atenção do ouvinte para o material do qual se originará o segundo tema deste movimento. Concluindo a extensão do primeiro tema - seção **a¹** -, o piano retoma a linearidade rítmica característica do **motivo *a*** (comp. 28 a 31), preparando a exposição do tema pela orquestra (seção **a²**)

16

mf

mf p

20

p

cresc.

poco a poco

f

p

cresc.

poco a poco

24

8^{va}

f

This system contains measures 24 through 27. It features a grand staff with two systems of staves. The top system has a treble staff and a bass staff. The bottom system has a treble staff and a bass staff. The music is in 2/4 time. Measure 24 starts with a treble staff entry. Measure 25 has a forte (*f*) dynamic. Measure 26 has an 8^{va} marking. Measure 27 has an 8^{va} marking.

28

8^{va}

ff

f

This system contains measures 28 through 31. It features a grand staff with two systems of staves. The top system has a treble staff and a bass staff. The bottom system has a treble staff and a bass staff. The music is in 2/4 time. Measure 28 starts with a treble staff entry. Measure 29 has an 8^{va} marking. Measure 30 has an 8^{va} marking. Measure 31 has a fortissimo (*ff*) dynamic and a forte (*f*) dynamic.

Segue-se então, do compasso 31 ao 43, a reapresentação do primeiro tema, desta vez realizada apenas pela orquestra: o diálogo estabelecido entre piano e orquestra na primeira apresentação deste tema, agora se faz ouvir entre violoncellos e fagotes (**motivo a**), e flautas, clarinetes e oboés (**motivo b**).

Ex.13: *Chôro para piano e orquestra*. 1. mov. (comp. 31 e 32)

flautas, clarinetas e oboés

red.orq

fagotes e violoncelos

Nesta reapresentação do primeiro tema, as síncopas da melodia - **motivo a** - são intensamente exploradas, a partir do compasso 40 até o compasso 43, como elemento gerador de tensão, antecedendo a exposição do segundo tema. Vale notar a habilidade com que o compositor desloca a última síncopa deste trecho (comp. 42), para obter apoio no primeiro tempo do compasso inicial do segundo tema.

Ex.14: *Chôro para piano e orquestra*. 1. mov. (comp. 40 a 43)

pno

red.orq

f

ff

Região do segundo tema

O segundo tema deste movimento (comp.43 a 59) tem como material básico a **variante 3** do **motivo a**, o que estabelece uma ligação com o primeiro tema. Nota-se que a linha da mão esquerda do piano utiliza uma figuração típica dos violões seresteiros, e também contém diversas semelhanças com o **motivo a** do primeiro tema, como regularidade rítmica em colcheias e células fraseológicas que se iniciam na parte fraca do tempo.

Ex.15: *Chôro para piano e orquestra*. 1. mov. (comp. 43 a 51)

The musical score for 'Chôro para piano e orquestra' (1st movement, measures 43 to 51) is presented in two systems. The first system (measures 43-46) shows the piano part with a forte (f) dynamic and a crescendo. The piano part is characterized by a regular rhythmic pattern of eighth notes, typical of Brazilian 'seresta' music. The second system (measures 47-51) shows the piano part with a fortissimo (ff) dynamic and a crescendo. The piano part continues with the same rhythmic pattern, now with a more complex melodic line in the right hand. The score is written for piano (pno) and features two systems of staves.

É um tema bastante lírico e de grande fluência, com frases longas e de ampla tessitura, apresentando grande ocorrência de síncopas, apogiaturas melódicas e retardos. Estas características são marcantes na música urbana brasileira, sobretudo a de caráter seresteiro, e são inúmeras as obras de Camargo Guarnieri em que elas estão presentes, como é o caso da *Seresta para piano e orquestra*.

Ex.16: *Seresta para piano e orquestra*. 2. Mov. (comp.8 a 17)

Nota-se, nesta exposição do segundo tema pelo piano, o uso de acentos para evidenciar a linha melódica. Este procedimento é muito utilizado por Camargo Guarnieri, sobretudo em trechos que possuem uma escrita densa, como é o caso deste segundo tema. A escrita pianística, ampla e expansiva, lembra outro grande exemplo da expressividade musical urbana brasileira representada na obra de Guarnieri: o *Chôro Torturado*. Aqui também o compositor faz uso de acentos que evidenciam a linha melódica.

Ex.17: *Chôro Torturado* (comp. 16 a 21)

Em contraposição ao primeiro tema, que estabelecia intenso diálogo entre o instrumento solista e a orquestra, este segundo tema é essencialmente pianístico. À orquestra cabe a contribuição timbrística, a despeito da imitação do tema realizada pelos violinos (comp. 52 a 56) que, pela

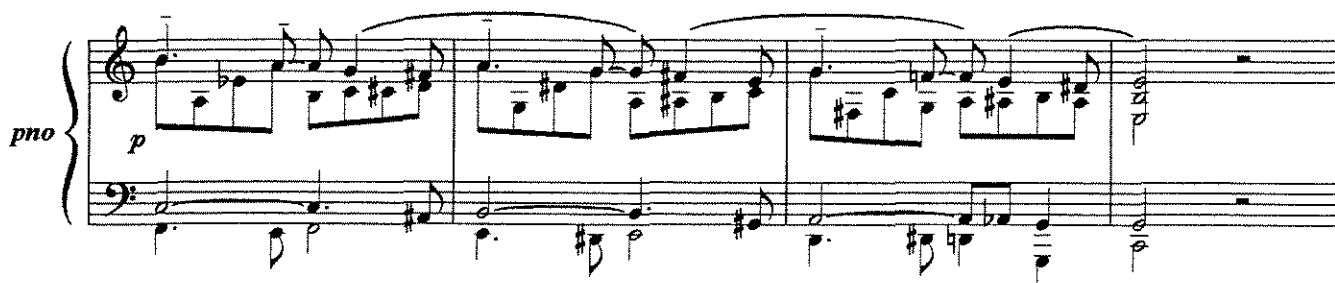
amplitude e densidade da parte escrita para o piano, constitui-se mais como uma linha de contraponto ao instrumento solista.

Ex.18: *Chôro para piano e orquestra*. 1. mov. (comp. 52 a 60)

The musical score is divided into two systems, each with two staves. The first system covers measures 52 to 55, and the second system covers measures 56 to 60. The piano part (left staves) is characterized by dense, rhythmic textures, often using triplets and sixteenth notes. A forte (f) dynamic marking is present in measure 53, and a crescendo is indicated by a hairpin symbol in measure 54. The solo instrument part (right staves) features a more melodic line, with a trill in measure 56 and a triplet in measure 59. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 2/4.

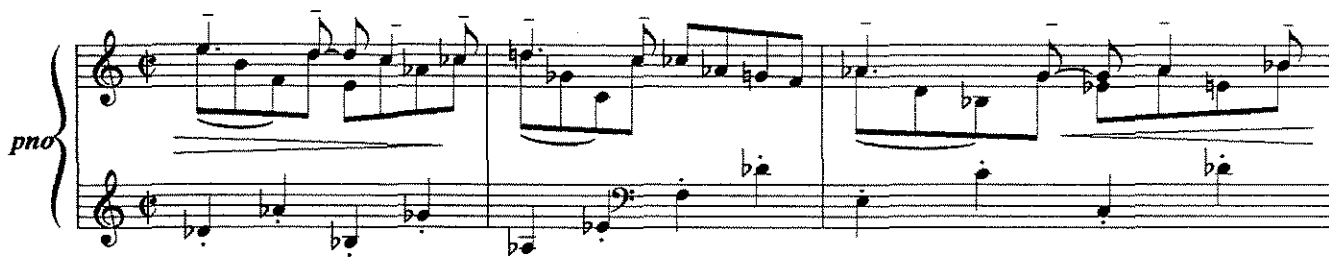
Do compasso 60 ao 68 (seção b') há uma extensão do tema concluindo a exposição. Esta extensão tem como elemento principal um desenho melódico descendente que se estrutura sobre uma rítmica derivada do **motivo b**.

Ex.19: *Chôro para piano e orquestra*. 1. mov. (comp. 64 a 67)



Este material rítmico-melódico tem grande similaridade com o tema do *Choro Torturado*, outra obra em que a exploração de síncopas e apogiaturas melódicas sugere a ambientação seresteira.

Ex.20: *Choro Torturado*. (comp. 4 a 6)



1.2.2. Desenvolvimento

O desenvolvimento que se segue estrutura-se basicamente sobre o princípio de variação, subdividindo-se em pequenas seções: **c**, **c¹**, **c²**, **c³** e **a¹**. Este padrão de desenvolvimento é predominante na obra de Guarnieri, uma vez que, em uma linguagem harmônica que transita entre o modalismo e o tonalismo expandido, o desenvolvimento motivico se faz mais eficiente do que um desenvolvimento predominantemente harmônico. Este procedimento é viabilizado pela economia com que Guarnieri trabalha suas idéias musicais, explorando-as de tal maneira que a continuidade do discurso não se ressinta de novos materiais.

Para efeito de comparação, este padrão de desenvolvimento pode ser observado no *Concertino para piano e orquestra*, obra composta em 1961.

Ex.21: *Concertino para piano e orquestra* - 3.mov (comp.148 a 181)

1a. seção - comp. 148 a 156

2a. seção - comp. 156 a 164

3a. seção - comp. 164 a 173

4a. seção - comp. 173 a 181

Handwritten musical score for *Concertino para piano e orquestra*, 3rd movement, measures 148 to 181. The score includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Cu), Trumpet (Tbn), Timpani (Tim), Piano (P), and Solo Piano (Solo). The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A circled measure number '150' is visible at the top right, and another circled '150' is at the bottom right.

Handwritten musical score for orchestra and piano. The score is written on multiple staves, with the following instruments and parts labeled:

- Fl (Flute)
- Cl (Clarinet)
- Fg (Fagott)
- Cor (Corni)
- Tub (Tuba)
- Tim (Timpani)
- Piano Solo (Piano Solo)
- Vm I (Violino I)
- Vm II (Violino II)
- Vla (Viola)
- Vcllo (Violoncello)
- C.B. (Contrabbasso)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *ff*, *fz*). The Piano Solo section is marked with a handwritten "Piano Solo" and features complex, dense musical notation. The overall style is that of a handwritten manuscript.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, measures 160 to 167. The score is written on ten staves, with measures 160 and 167 circled at the beginning of their respective staves.

Measures 160-167:

- Fl:** Flute part, mostly rests.
- Ob:** Oboe part, playing a melodic line starting in measure 160.
- Cl:** Clarinet part, mostly rests.
- Fg:** Bassoon part, mostly rests.
- Cr:** Horn part, mostly rests.
- Tub:** Tuba part, playing a melodic line starting in measure 160.
- Tim:** Timpani part, playing a rhythmic pattern.
- T.R.:** Tom-tom part, playing a rhythmic pattern.
- Harp:** Harp part, playing a rhythmic pattern.
- Piano solo:** Piano part, playing a complex, fast-moving melodic line.

Measures 168-175:

- Vn I:** Violin I part, playing a melodic line.
- Vn II:** Violin II part, playing a melodic line.
- Vla:** Viola part, playing a melodic line.
- Vcll:** Violoncello part, playing a melodic line.
- C.B.:** Contrabass part, playing a melodic line.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks.

(170)

Fl
Cl
Cl
Fg

Cor
Tub
Timp

And.

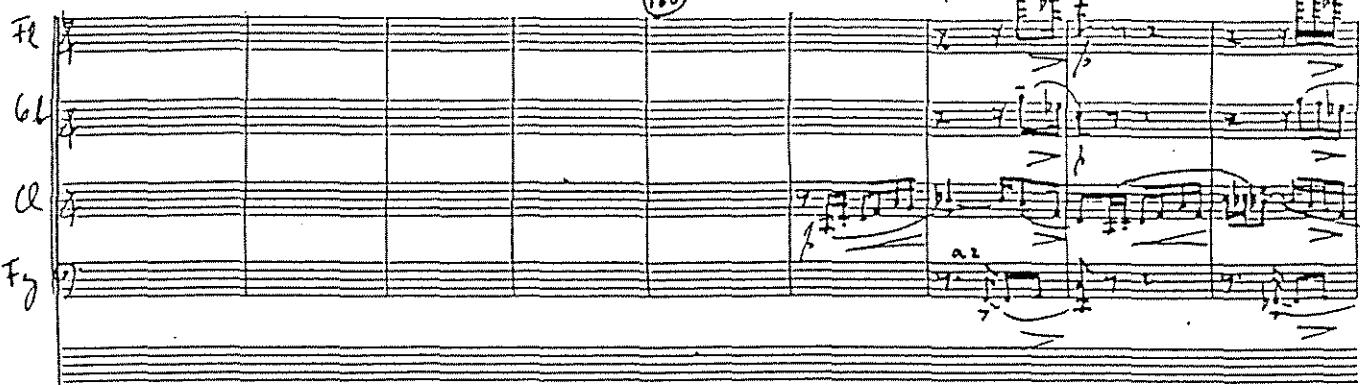
Piano Solo

(170)

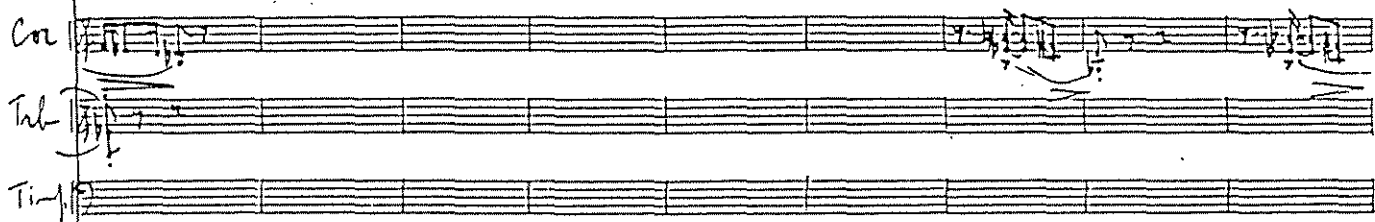
I
Vln
II
Vln
Vla
Vcll
C.D.

(180)

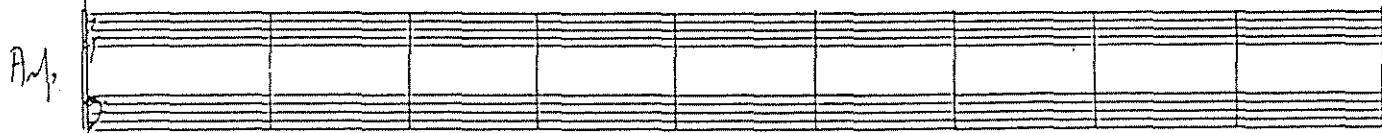
Fl
Cl
Fg



Cor
Tub
Timp



Am.



Piano solo



(180)

Vno I
Vno II
Vln
Vcllo
C.B.



No desenvolvimento do primeiro movimento do *Choro para piano e orquestra*, o compositor trabalha não só com variações dos **motivos a** e **b**, mas também com a concatenação destes, apresentando-os de maneira simultânea, ao contrário da exposição do primeiro tema, na qual os motivos são apresentados alternadamente. No entanto, o esquema de diálogo entre instrumento solista e orquestra é mantido, como será visto na análise de cada seção deste desenvolvimento.

Seção c (comp.68 a 81)

A primeira seção do desenvolvimento praticamente reexpõe o primeiro tema, da seguinte forma: a orquestra apresenta simultaneamente o **motivo a** (flauta, clarinete e oboé) e o **motivo b** (fagotes, trompas e cordas) ritmicamente diluído.

Ex.21: diluição rítmica do **motivo b**



Dialogando com a orquestra, o piano realiza passagens virtuosísticas utilizando primeiramente arpejos descendentes de quartas e quintas, e posteriormente, alternância de graus conjuntos e saltos. Ambos os desenhos acabam gerando o arquétipo de três notas dentro de uma estruturação métrica binária.

Ex.22: *Choro para piano e orquestra* - 1.mov (comp.70 a 75)

Este desenho melódico de três notas formado por graus conjuntos e saltos é muito freqüente na obra de Camargo Guarnieri, sendo bastante utilizado em passagens ornamentais ou virtuosísticas, raramente assumindo função temática.

Ex.23: *Estudo n.3 para piano* (comp.1 a 3)

Ex.23: *Estudo n.3 para piano* (comp.1 a 3)

The score is for piano (pno) in 3/4 time. It features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line in the left hand with a triplet of eighth notes. The tempo is marked *mf (brilhante)*.

Seção c¹ (comp. 81 a 94)

A segunda seção do desenvolvimento é conduzida pelo piano e apresenta o material do **motivo a** melodicamente variado, com nuances de articulações, ornamentações e acentos; sempre antecedendo passagens virtuosísticas. A orquestra intervém, apresentando nas cordas, primeiramente, o **motivo b** diluído e, posteriormente, um material derivado da **variante 2** do primeiro tema (minimas pontuadas).

Ex.24: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov (comp.81 a 83)

Ex.24: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov (comp.81 a 83)

The score is for piano (pno) and orchestra (red. orq). The piano part is in 3/4 time and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The orchestra part is in 3/4 time and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The tempo is marked *p*.

Seção c² (comp.94 a 101)

Esta seção, predominantemente pianística, desenvolve o material da **variante 1** do primeiro tema em progressões ascendentes que, aliadas ao grande crescendo de dinâmica e à instabilidade rítmica do final da seção, conferem ao trecho um caráter de tensão e de expansão sonora. Simultaneamente ao material da **variante 1** do primeiro tema, o piano realiza, na voz inferior, citações do **motivo b** diluído, que apoiam justamente a primeira de cada grupo de três notas da **variante 1**.

Ex.25: *Chôro para piano e orquestra* 1.mov. (comp. 96 a 98)

The musical score for Ex.25 is presented in two systems. The first system is for the piano (pno) and the second system is for the reduced orchestra (red.orq). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with ascending and descending passages. The reduced orchestra part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with ascending and descending passages. The piano part is marked with a 'p' (piano) and the reduced orchestra part is marked with a 'v' (forte).

Seção c³ (comp.94 a 101)

Em consequência do grande crescendo promovido pelo trecho anterior, esta seção c³ apresenta-se como a mais expandida de todo o primeiro movimento, em termos de dinâmica, de densidade orquestral e de escrita pianística. É um trecho que estabelece uma reaproximação com a exposição do primeiro tema, já que a orquestra praticamente o reexpõe com violinos, violas e madeiras apresentando o **motivo a**; e metais, violoncelos, contrabaixos e tímpanos o **motivo b**.

O piano apresenta figurações que diluem o **motivo b** em tercinas de mínimas, seguidas de desenhos ascendentes alternando saltos e graus conjuntos, sempre numa escrita pianística muito densa e sonora.

Ex.26: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov (comp.101 a 104)

The musical score for Ex.26 is presented in two systems. Each system contains a piano (pno) part and a reduced orchestra (red.orq) part. The piano part is marked *ff* and features dense, ascending and descending triplet figures. The reduced orchestra part consists of two staves, with the upper staff playing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Seção a^{1'} (comp. 110 a 123)

Esta seção é uma reapresentação da seção a¹ (comp. 17 a 31), com inversão de papéis entre piano e orquestra. A condução melódica baseada no **motivo b** é agora confiada ao piano, contrapontado pela **variante 2** do **motivo a**, desta vez apresentada pela orquestra.

Ex.27: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov. (comp.110 a 113)

1.2.3. Reexposição

A maior diferença entre a reexposição (comp.124 a 174) e a exposição se dá no plano estrutural, pois a extensão do primeiro tema (seção a^{1'}) já foi reexposta no final do desenvolvimento, e agora é suprimida. Logo, à reexposição do primeiro tema se segue imediatamente a do segundo sem que haja nenhuma seção intermediária.

Reexposição do primeiro tema (comp. 124 a 139)

O primeiro tema é reapresentado praticamente de maneira literal, alterando um pouco a textura em função da mudança de registro da parte do piano para uma oitava acima, da presença de apogiaturas ornamentais e da redução da dinâmica. A instrumentação básica é mantida.

Ex.28: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov. (comp.124 a 127)

Região do segundo tema (comp.140 a 159)

O segundo tema é reexposto pelo piano com dinâmica e densidade reduzidas, tanto na escrita pianística quanto na instrumentação, que se resume a flauta, fagotes e violoncelos em *pizzicato*. A flauta desenvolve uma linha contrapontística à melodia apresentada pelo piano, enquanto os fagotes e violoncelos dobram a linha do baixo realizada também pelo piano.

Ex.29: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov (comp.140 a 143) piano e orquestra

A partir do compasso 149 o segundo tema é reexposto pelo oboé, acompanhado por cordas, fagotes e trompas.

Ex.30: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov. (comp.149 a 152)

Coda (comp.159 a 174)

À coda, o compositor impõe uma intenção suspensiva e exitante, proporcionada pela exploração do aspecto rítmico acéfalo do **motivo a** e pelas constantes mudanças de compasso.

Ex.31: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov (comp.166 a 174) piano e orquestra

The musical score is written for piano (pno) and reduced orchestra (red. orq) in 5/4 time. It consists of four systems of staves. The piano part features melodic lines with accents and slurs, while the orchestra part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *8va*.

System 1: The piano part begins with a *pp* dynamic, featuring a melodic line with accents and slurs. The reduced orchestra part also begins with a *pp* dynamic, providing harmonic support with chords and moving lines.

System 2: The piano part continues with a melodic line, and the reduced orchestra part provides harmonic support. A *8va* marking is present above the piano part.

System 3: The piano part continues with a melodic line, and the reduced orchestra part provides harmonic support. A *pp* dynamic is marked at the beginning of the piano part.

System 4: The piano part continues with a melodic line, and the reduced orchestra part provides harmonic support. A *ppp* dynamic is marked at the beginning of the piano part.

2. Segundo Movimento - *Nostálgico*

Este movimento caracteriza-se por uma expressividade contida que, musicalmente, traduz-se em uma sonoridade velada e uma instrumentação reduzida e transparente, utilizando apenas madeiras, cordas, harpa e piano. É uma nostálgica canção sertaneja, com longas linhas melódicas que exploram pequenos intervalos, nas quais a relação entre modalismo e cromatismo é marcante.

2.1. Forma

A estrutura deste movimento se baseia na forma-canção A-B-A' e está assim distribuída:

A - compassos 1 a 27

B - compassos 27 a 63

A' – compassos 63 a 89

Estas partes apresentam as seguintes subdivisões:

Parte A

a – exposição do tema – comp. 1 a 20

a¹ – transição para a **Parte B** – comp. 20 a 27

Parte B

b – comp. 27 a 34

b¹ – comp. 34 a 46

b² – comp. 46 a 51

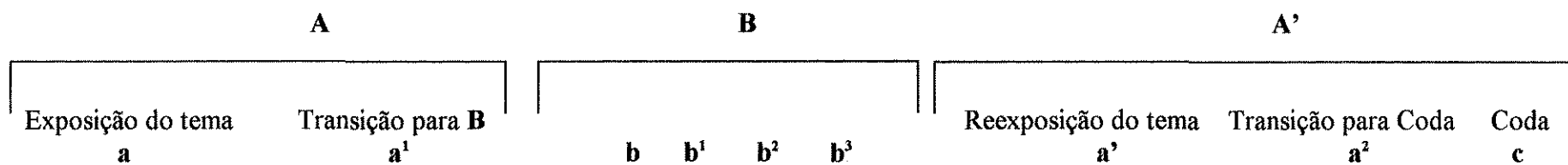
b³ – comp. 51 a 63

Parte A'

a' – reexposição do tema – comp. 63 a 76

a² – transição para a Coda – comp. 76 a 83

c – Coda – comp. 83 a 89

GRÁFICO DA ESTRUTURA FORMAL DO SEGUNDO MOVIMENTO

2.2. Estruturas internas

O segundo movimento está integralmente desenvolvido sobre os elementos do seu tema. Construído sobre o modo mixolídio em mi, este tema apresenta alterações nos VI e VII graus da escala, proporcionando movimentos cromáticos que promovem a aproximação entre modalismo e cromatismo tão característica na obra de Camargo Guarnieri.

Três frases de quatro compassos cada compõem o tema deste movimento, sendo cada uma delas formada por duas semifrases. A primeira frase apresenta o motivo básico que será desenvolvido nas semifrases seguintes. Nota-se que o primeiro intervalo melódico deste motivo é um semi-tom, em função da alteração do VII grau, sugerindo o cromatismo como aspecto fundamental neste movimento.

Ex.32: tema do segundo movimento do *Chôro para piano e orquestra* (comp.8 a 15)

motivo

(Cantando)

pno

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line (Cantando) and a piano accompaniment (pno). The vocal line begins with a melodic motif, and the piano accompaniment provides a rhythmic foundation. The second system continues the development of the motif, featuring triplets in both the vocal and piano parts. The third system concludes the phrase with a final melodic flourish in the vocal line and a corresponding piano accompaniment.

A presença de síncopas e de notas pontuadas, a diluição das síncopas em tercinas e as longas linhas melódicas, são aspectos que conferem a este tema, bem como ao movimento como um todo, uma fluência caracterizada pela maleabilidade rítmica. Observa-se também neste tema um caminho melódico baseado em pequenos intervalos (graus conjuntos e terças). Todas essas características ocorrem em inúmeras obras de Camargo Guarnieri, especialmente em trechos musicais lentos, nos quais o compositor imprime um caráter expressivo e introspectivo, como é o caso do *Ponteio n.1* para piano.

Ex.33: *Ponteio n.1* para piano (comp.4 a 13)

2.2.1. Parte A

Na **Parte A**, a exposição do tema ocorre por três vezes e de maneiras distintas. Primeiramente, o tema é exposto pela clarineta (comp. 1 a 8), acompanhada pelas cordas. Esta primeira exposição é bastante concisa, apresentando apenas a primeira frase e metade de segunda, assumindo assim caráter introdutório em relação à exposição integral do tema, realizada pelo piano (comp.7 a 20). A terceira frase do tema polariza a sétima menor característica do modo mixolídio.

Contrastando com a maleabilidade rítmica da linha melódica, o material que oferece sustentação harmônica ao tema apresenta constância rítmica em toda a **Parte A**: a voz intermediária mantém uma

figuração de quatro colcheias, e a voz interior, dobrando a primeira e a quarta colcheia da voz intermediária, fixa uma figuração rítmica de semínima pontuada e colcheia. É na voz intermediária e na linha do baixo que Camargo Guarnieri explora intensamente os intervalos cromáticos, promovendo uma linguagem harmônica que transita entre modalismo e cromatismo. Percebe-se como a linha do baixo insiste na mesma figuração melódica cromática descendente sugerida pelo motivo.

Ex. 34: *Chôro para piano e orquestra* - 2.mov. (comp. 7 a 20)

The musical score for Example 34, measures 7 to 20, is presented in four systems. Each system consists of a piano part (pno) and an orchestral part. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs), and the orchestral part is also written on a grand staff. The piano part features a descending chromatic line in the bass and a more melodic line in the treble. The orchestral part features a similar descending chromatic line in the bass and a more melodic line in the treble. The score is marked with 'pno' and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Esta figuração na qual o dobramento da primeira e da quarta colcheias de uma voz resulta na linha de uma outra voz é bastante recorrente na obra de Guarnieri. Esta nova linha pode assumir tanto a condução do baixo (como acontece neste movimento) quanto constituir-se em linha melódica. Este segundo caso pode ser observado no *Ponteio n. 19* para piano.

Ex.35: *Ponteio n.19* para piano (comp.1 a 4)

Concluindo a **Parte A**, o tema é exposto pelo oboé (comp. 20 a 27), com a estrutura modificada. O motivo é agora apresentado por duas vezes e a terceira frase do tema é suprimida. Esta exposição do tema também apresenta alterações melódicas, e assume a função de transição para a **Parte B**.

Ex.36: *Chôro para piano e orquestra - 2. mov* (comp.20 a 27)

2.2.2. Parte B

A **Parte B** se divide em quatro seções: **b**, **b¹**, **b²** e **b³**, sendo **b** e **b³** exposições variadas do tema.

Seção **b** - comp. 27 a 34

Esta seção apresenta o tema variado ao piano - apenas as duas primeiras frases - com uma escrita que sobrepõe um ostinato da voz inferior da parte do piano ao ostinato realizado pela flauta.

Ex.37: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov (comp.27 a 30)

Neste ostinato notamos novamente a ocorrência do arquétipo de três notas descaracterizando uma subdivisão binária. Notamos o mesmo procedimento na *Sonatina n.2 para piano*.

Ex.38: *Sonatina n.2 para piano* (comp.1 a 4)

Do compasso 31 ao final desta seção, ocorre um enriquecimento do tratamento polifônico através do acréscimo de uma voz intermediária no piano que mantém uma rítmica constante, em contraste com as rítmicas da voz inferior e do ostinato da flauta.

Ex.39: Estrutura rítmica das vozes da **seção b**.

* Voz inferior - piano C

* Voz intermediária - piano C

* ostinato da flauta C

A voz intermediária faz referência ao movimento cromático descendente presente no motivo.

Ex.40: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov (comp.31 a 32)

Seção b¹ - comp. 34 a 46

Esta é a única seção da **Parte B** que estabelece um caráter de desenvolvimento, explorando o motivo através de um diálogo entre orquestra e piano. Os trechos orquestrais possuem uma sonoridade forte valendo-se, pela primeira vez neste movimento, da massa orquestral. O motivo é desenvolvido pelas cordas, contraponteadas por um ostinato cromático realizado pelas madeiras.

A parte do piano estabelece uma dinâmica reduzida e um rico tratamento contrapontístico a três vozes, utilizando sempre material cromático na voz intermediária e na linha do baixo.

Ex.41: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov (comp.34 a 38)

Seção b^2 - comp. 46 a 51

Esta seção mantém o diálogo já estabelecido entre piano e orquestra na seção anterior, porém adota uma escrita menos densa e uma dinâmica reduzida. Ao final, um *crescendo* conduz à seção b^3 .

Ex.42: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov (comp. 46 e 47)

The musical score for Ex.42 consists of two systems. The first system, labeled 'pno', shows the piano part for measures 46 and 47. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system, labeled 'red.orq', shows the reduced orchestra part for measures 46 and 47. It also features a treble and bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The orchestra part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a *p* (piano) dynamic. A large bracket spans across both systems, indicating a *crescendo* leading to the next section.

Seção b^3 - comp. 51 a 63

Valendo-se da densidade da massa orquestral e de uma escrita pianística ampla, esta seção constitui-se no ponto culminante do segundo movimento. É uma exposição variada do tema, na qual o contraponto cromático dá lugar a uma escrita predominantemente harmônica de feições tonais.

Ex.43: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov (comp. 51 a 60)

The musical score for Ex.43 consists of two systems. The first system, labeled 'pno', shows the piano part for measures 51 to 60. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a *f* (forte) dynamic. The second system, labeled 'red.orq', shows the reduced orchestra part for measures 51 to 60. It also features a treble and bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The orchestra part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a *f* (forte) dynamic. A large bracket spans across both systems, indicating a *crescendo* leading to the next section.

pno

red.orq

This system contains the first four measures of the piece. The piano part (pno) is written in treble and bass staves, featuring triplet eighth notes and sixteenth notes. The red orchestra part (red.orq) is also in treble and bass staves, with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

This system contains measures 5 through 8. The piano part continues with triplet patterns. The red orchestra part includes a dynamic marking of *p* (piano) in measure 7. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals.

This system contains measures 9 through 12. The piano part features more complex triplet patterns. The red orchestra part has a section of whole rests in measures 9 and 10, followed by active notation in measures 11 and 12. The system concludes with a double bar line.

A partir do compasso 56 o trecho assume a função de codeta da **Parte B**, com uma redução de densidade e de dinâmica preparando a reexposição do tema - **Parte A'**.

Ex.44: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov (comp. 60 a 63)

The image shows a musical score for measures 60 to 63 of the second movement of 'Chôro para piano e orquestra'. The score is for piano and orchestra. The piano part is in treble clef, and the orchestra part is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the orchestra part provides harmonic support with chords and single notes. The score is labeled 'red. orq' on the left.

2.2.3. Parte A'

Seção a' - comp. 63 a 76

Esta reexposição do tema suprime a introdução realizada pela clarineta no início do movimento (comp. 1 a 8), e inicia-se diretamente com o tema exposto pelo piano. A reexposição é praticamente literal, havendo apenas algumas pequenas alterações no que diz respeito à instrumentação e à textura. Nos dois últimos compassos da segunda frase do tema (comp. 69 a 71), a condução melódica é executada pelo oboé. A terceira frase do tema nesta **Parte A'** (comp. 71 a 76) é apresentada com uma escrita pianística mais expandida em relação ao trecho equivalente na **Parte A**.

Ex.45: Chôro para piano e orquestra - 2. mov (comp. 64 a 75)

The musical score is divided into three systems. The first system features the piano (pno) and reduced orchestra (red. orq) parts. The piano part consists of a treble and bass staff with a complex melodic line in the treble and a supporting bass line. The reduced orchestra part also has a treble and bass staff, with the bass staff featuring a more active melodic line. The second system introduces the oboe (oboé) part, which enters in the second measure with a melodic phrase. The piano and reduced orchestra parts continue their respective parts. The third system continues the piano and orchestra parts, with the piano part featuring a prominent triplet in the first measure of the system. The reduced orchestra part continues its melodic line. The score is written in G major and 2/4 time.

Seção a² - comp. 76 a 83

Concluindo a **Parte A'** e realizando a transição para a Coda, esta seção estrutura-se como um *stretto*, no qual o motivo é exposto por vários instrumentos pertencentes à família das madeiras.

Ex.46: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov (comp. 76 a 83)

The musical score for Ex.46 consists of two systems of staves. The first system includes staves for oboé, flauta, clarineta, and fagote. The oboé and flauta parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the clarineta and fagote provide a harmonic accompaniment. The second system includes staves for oboé and trompa. The oboé continues the melodic line, and the trompa provides a harmonic accompaniment.

Seção c - Coda - comp. 83 a 89

A coda é conduzida pelo piano, utilizando um material melódico derivado da terceira frase do tema, com intervenções de flauta e clarineta apresentando o movimento melódico cromático presente no motivo. Estas intervenções assumem também um caráter imitativo em relação à linha do baixo.

Ex.47: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov (comp. 83 a 89)

The musical score for Ex.47 consists of two systems of staves. The first system includes staves for pno (piano) and red. orq (reduced orchestra). The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the reduced orchestra provides a harmonic accompaniment. The second system includes staves for pno and red. orq. The piano part continues the melodic line, and the reduced orchestra provides a harmonic accompaniment.

3 3

rall. *ppp*

The musical score is written for piano. It consists of two systems of staves. The first system features a grand staff (treble and bass clef) and a single bass line below. The second system also features a grand staff and a single bass line. The music includes triplets (marked '3'), a 'rall.' (rallentando) marking, and a 'ppp' (pianissimo) marking. The piece concludes with a double bar line.

3. Terceiro Movimento - *Alegre*

O terceiro e último movimento do *Chôro para piano e orquestra* reflete um dos aspectos mais marcantes da musicalidade brasileira: o caráter de dança. O tema principal deste movimento sugere o ritmo de frevo, dança típica do estado de Pernambuco e tradicionalmente acompanhada por uma formação instrumental que se constitui predominantemente por instrumentos de metal e percussão. Este aspecto reflete-se na orquestração deste movimento, na qual os instrumentos de metal e percussão assumem grande importância, diferentemente dos dois movimentos anteriores: no primeiro movimento foram eventualmente utilizados em momentos de maior densidade, e no segundo, a instrumentação se resumiu a cordas, madeiras e harpa, além do piano como instrumento solista.

3.1. Forma

O terceiro movimento está estruturado à maneira de um Rondó, sob a forma A.B.A'.C.A''.Coda, na qual a **Parte A** expõe o tema principal, as partes **B** e **C** apresentam novos materiais temáticos, a **Parte A'** desenvolve o tema principal e a **Parte A''** o reexpõe. O desenvolvimento foi analisado como **Parte A'** por trabalhar exclusivamente sobre o tema principal, ao passo que as **partes B** e **C** apresentam materiais temáticos próprios. Assim, ainda que a **Parte A'** apresente um desenvolvimento temático, estruturalmente assume a condição de refrão de Rondó.

Parte A - compassos 1 a 49

Parte B – compassos 49 a 91

Parte A' – compassos 91 a 117

Parte C – compassos 117 a 153

Parte A'' – compassos 153 a 235

Coda – compassos 235 a 160

Estas partes apresentam as seguintes subdivisões:

Parte A

a – introdução – comp.1 a 12

a¹ – exposição do tema – comp.12 a 28

a² – exploração do material temático – comp.28 a 49

Parte B – (segundo material temático)

b – comp.49 a 63

b¹ – comp. 63 a 73

b² – comp. 73 a 81

b³ – comp. 81 a 91

Parte A'

a³ – comp. 91 a 101

a⁴ – comp. 102 a 117

Parte C – (terceiro material temático)

c – comp. 117 a 134

c¹ – comp. 135 a 145

c² – comp. 145 a 153

Parte A''

a⁵ – comp. 153 a 169

a^{1'} – reexposição do tema principal (**a¹**) – comp. 169 a 183

a⁶ – exploração do material temático - comp.183 a 209

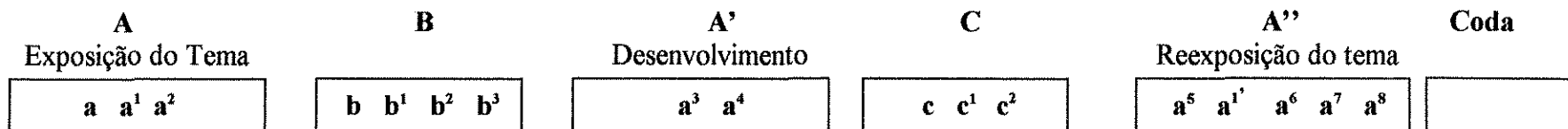
a⁷ – exposição expandida do tema - comp.209 a 223

a⁸ – transição para a coda - comp.224 a 235

Coda – comp. 235 a 260

GRÁFICO DA ESTRUTURA FORMAL DO TERCEIRO MOVIMENTO

100



3.2. Estruturas Internas

Este movimento apresenta três materiais temáticos que receberão diferentes tratamentos. A **Parte A** apresenta o tema principal, cujo motivo será explorado e variado não só no desenvolvimento, mas em todos os trechos não temáticos, exceção feita à introdução. O tema da **Parte B** só será reaproveitado na Coda, sobreposto ao tema principal. Já a **Parte C** apresenta um material temático que não mais será revisitado até o fim do movimento.

3.2.1. Parte A

Seção a - comp. 1 a 12

Esta seção corresponde à introdução do movimento e inicia-se com uma rápida sequência de semicolcheias descendentes realizada pelas madeiras em dinâmica forte. Em seguida, os instrumentos de metal apresentam uma progressão de acordes estruturados em quartas, um recurso recorrente na obra de Camargo Guarnieri, especialmente após os estudos que o compositor realizou sobre a obra de Paul Hindemith na década de 30.

Ex.48: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp.1 a 5)



Seção a¹ - comp.13 a 28

Esta seção corresponde à exposição do tema principal deste movimento. Apresentado pelo piano, este tema contém heranças da música afro-brasileira, como simplicidade melódica caracterizada por notas repetidas, frases curtas e reduzido âmbito intervalar.

O motivo deste tema é formado por duas figurações que serão exploradas no decorrer do movimento: a primeira é justamente a figuração de colcheias repetidas, e a segunda é a síncopa em movimento melódico de terças descendentes.

Ex.49: motivo do tema principal



O tema é formado por duas frases de oito compassos divididas em semifrases de quatro. A primeira frase tem caráter suspensivo e a segunda conclusivo. Vale notar como o compositor incorpora estruturas baseadas em intervalos de quartas e cromatismos a este tema. Ao final de cada frase ocorre, como uma pequena extensão, uma figuração em semicolcheias descendentes baseadas em intervalos de quartas. Na segunda frase, a condução melódica é contrapontada por uma linha cromática na voz intermediária. E nos compassos 25 e 26, o compositor utiliza simultaneamente estruturas baseadas em quartas e cromatismos, sobrepondo-os à linha melódica.

Ex.50: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp. 13 a 28)

Seção a² - comp. 28 a 49

Nesta seção, a orquestra explora o motivo do tema construindo sobre cada nota uma tríade maior. O efeito deste recurso remete à politonalidade, sugerindo três centros tonais sobrepostos.

Ex.51: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp. 32 e 33)



A partir do compasso 40 inicia-se a transição para a **Parte B**, com madeiras realizando intervenções que sugerem o modo lídio, sobre o qual estará baseado o próximo material temático.

3.2.2. Parte B

A **Parte B** apresenta um tema lento que evoca a música popular do nordeste brasileiro, utilizando para isso constâncias da música desta região do Brasil, como o compasso binário composto e o modo lídio. O tema é exposto quatro vezes (seções **b**, **b¹**, **b²** e **b³**), sobre os centros de *la* bemol, *mi* bemol, *si* bemol e *ré* bemol consecutivamente.

Ex. 52: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov (comp.50 a 58)

Seção b - comp. 49 a 63

A primeira exposição do tema da **Parte B** é feita pelo piano sobre uma textura homofônica. Esta escrita pianística foi muito usada por Camargo Guarnieri em obras para piano solista e orquestra, como na exposição do primeiro tema do primeiro movimento do *Concertino para piano e orquestra*.

Ex.53: *Concertino para piano e orquestra* - 1.mov. (comp. 3 a 10)

Seção b¹ - comp. 63 a 72

Nesta seção o tema continua sendo exposto pelo piano, contrapontado por pequenas células imitativas feitas pela flauta. O piano realiza também um ostinato em duínas na mão esquerda que sugere o modo lídio em fá simultaneamente ao modo lídio em mi bemol da melodia.

Ex.54: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp. 63 a 66)

Seção b² - comp. 73 a 81

Fazendo uso de todo o efetivo orquestral, excessão feita à harpa, esta seção expõe o tema com sonoridade intensa.

Ex.55: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp. 73 a76)

Ex.55: Choro para piano e orquestra - 5.mov. (comp. 15 a 18)

Seção b³ - comp. 81a 91

A última seção da **Parte B** é a mais expandida e sonora, e expõe o tema através de um intenso diálogo de caráter canônico entre piano e madeiras (flautas, clarinetas e oboés).

Ex.56: *Chôro para piano e orquestra - 3.mov. (comp.81 a 85)*

The musical score is arranged in three systems. The first system includes a piano (pno) part and a red organ (red.org) part. The piano part consists of a treble and bass staff, with the bass staff having a whole rest in the first measure. The red organ part also has a treble and bass staff, with the bass staff having a whole rest in the first measure. The second system continues the piano and red organ parts. The third system features a single grand staff (treble and bass) for the red organ. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and phrasing slurs.

3.2.3. Parte A'

A **Parte A'** estabelece um desenvolvimento temático baseado no princípio de variação do motivo do tema principal e se divide em duas seções: **a³** e **a⁴**.

Seção **a³** - comp. 91 a 101

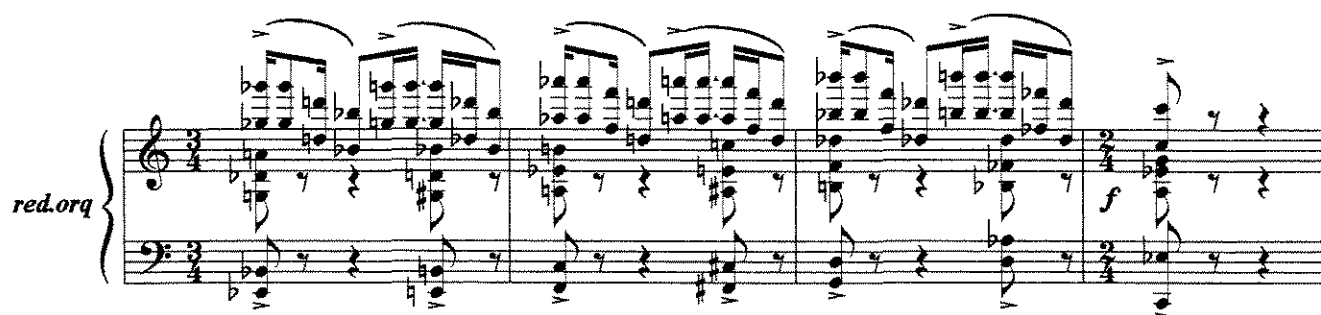
Esta primeira seção da **Parte A'** explora o motivo principal através de duas variantes. A **variante 1**, apresentada pela orquestra, sintetiza o motivo em duas vozes, justapondo as notas repetidas na voz superior ao elemento melódico descendente por terças na voz inferior. A **variante 2**, desenvolvida pelo piano, varia ritmicamente as notas repetidas.

Ex.57a: **variante 1** do motivo (orquestra)



A partir do compasso 110 inicia-se um trecho conduzido pela orquestra que se caracteriza por sucessivas repetições das síncopas do motivo principal, em progressão ascendente, que conferem a este trecho um caráter de transição para a **Parte C**.

Ex.59: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp.114 a 117)



3.2.4. Parte C

seção c - comp. 117 a 134

A **Parte C** apresenta um novo material temático formado por três pequenos desenhos ascendentes em semicolcheias e um quarto desenho, descendente e mais longo, também em semicolcheias. Este material temático é apresentado quatro vezes consecutivas, sendo duas pelo piano, uma pela orquestra e a última novamente pelo piano.

Ex.60: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp.117 a 121)



Seção c¹ - comp.135 a 145

Esta seção explora a figuração formada pelas três primeiras semicolcheias do desenho melódico descendente do material temático.

Ex. 61a: desenho melódico descendente do material temático da **Parte C**



3.2.5. Parte A''

A Parte A'' corresponde à reexposição do tema principal e é bem mais extensa que a **Parte A**. Está subdividida em cinco seções: a⁵, a¹, a⁶, a⁷ e a⁸

Seção a⁵ - comp. 153 a 169

Esta seção traz uma preparação para a reexposição do tema, e se inicia numa sonoridade pianíssima e grave, com a condução melódica realizada pelos fagotes, na qual o motivo principal é explorado em progressões ascendentes. Tímpano, violoncelos e contrabaixos se encarregam da marcação rítmica, enquanto a clarineta apoia as notas repetidas dos fagotes através de notas longas, num intervalo de terça acima. A partir do compasso 160 a instrumentação é ampliada, com cordas e madeiras realizando a condução melódica. Neste trecho, torna-se mais efetivo o apoio das terças, procedimento característico da música popular e folclórica do Brasil.

Ex.63: *Chôro para piano e orquestra* - 3 mov. (comp.153 a 164)

The musical score is presented in three systems. The first system, labeled 'red. orq', shows the piano part (grand staff) and the orchestral part (staves for woodwinds and strings). The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The second system continues the melodic development, and the third system shows further orchestration with the piano and orchestra parts. The score is written in 2/4 time and one flat key signature.

Seção a¹ - comp. 169 a 183

A seção a¹ reexpõe o tema principal de maneira praticamente literal, acrescentando apenas alguns efeitos ornamentais como apogiaturas e dobramentos.

Seção a⁶ - comp. 183 a 209

Da mesma maneira, esta seção mantém as estruturas básicas da seção equivalente na **Parte A** (seção a²), com a orquestra explorando o motivo através de cromatismos e estruturas melódicas formadas por tríades. Há, no entanto, o acréscimo de uma intervenção do piano, do compasso 187 a 190, apresentando uma variação da primeira frase do tema. É interessante a contraposição de direcionalidade gerada por esta variação ao justapor um sentido ascendente de registros explorados no instrumento ao caráter descendente do tema e do cromatismo que o acompanha.

Ex.64: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp.187 a 190)



Seção a⁷ - comp. 209 a 223

Esta seção corresponde à última exposição do tema, que tem sua estrutura fraseológica modificada. Sua primeira frase se apresenta acrescida em três compassos, em função de uma extensão realizada pelo piano do compasso 215 a 218 explorando o material da segunda semi-frase. Porém, a segunda vem reduzida a apenas quatro compassos (comp. 220 a 223). Nesta seção, o tema é apresentado pela orquestra, enquanto o piano realiza figurações virtuosísticas e brilhantes, baseadas no mesmo motivo do tema.

Ex.65: Chôro para piano e orquestra - 3.mov. (comp.209 a 218)

The musical score is divided into three systems. The first system includes piano (pno) and reduced orchestra (red. orq) parts. The piano part is marked *ff brilhante* and features a complex, rapid melody. The reduced orchestra part provides harmonic support. The second system shows the piano part continuing its melodic line, while the reduced orchestra part has a more active role. The third system shows the piano part concluding its melodic phrase, and the reduced orchestra part providing a final harmonic statement.

Seção a⁸ - comp.224 a 235

Esta seção, realizada pela orquestra, corresponde à transição para a Coda e explora o material do motivo do tema principal.

3.2.6. Coda

A grandiosa coda final atinge a maior amplitude sonora desta obra. O compositor utiliza o artifício da justaposição temática (muito ocorrente em suas codas), no qual o piano apresenta o tema da **Parte B** ritmicamente ampliado em tercinas de semínima e o trompete cita o tema da **Parte A** em semicolcheias. Violinos e madeiras apresentam o tema da **Parte B** em tercinas de colcheias.

Ex.66: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov (comp.234 a 239)

The musical score for Ex.66, *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov (comp.234 a 239), is presented in two systems. The first system includes staves for the piano (pno) and the reduced orchestra (red. orq). The piano part features a series of triplets of eighth notes, starting with a forte (f) dynamic and increasing to fortissimo (ff). The orchestra part includes staves for trumpets and violins/woodwinds, also featuring triplets of eighth notes. The second system continues the piano and orchestra parts, maintaining the triplet patterns. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

A partir do compasso 249, inicia-se uma rápida progressão ascendente em oitavas realizada pelo piano, na qual o compositor revisita dois procedimentos bastante explorados nesta obra: o desenho melódico de três notas dentro de um compasso de subdivisão binária e a estruturação por intervalos de quartas.

Ex.67: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov (comp. 249 a 251)

The musical score for Ex.67 shows measures 249 to 251. It is for piano (pno) and orchestra (red. orq). The tempo is marked 'Piu mosso'. The piano part is in treble and bass clefs, with a forte (ff) dynamic. The orchestra part is in treble and bass clefs, also with a forte (ff) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The piano part features a rapid ascending progression of eighth notes, while the orchestra part provides harmonic support with chords and moving lines.

Esta sequência culmina em uma última citação do tema da **Parte B** (comp. 252 a 260), contrapontado pelo motivo do tema da **Parte A** citado por madeiras e metais. O compositor ainda surpreende o ouvinte com uma breve citação do material temático da **Parte C** realizada por violinos, clarinetas, flautas e piccolo, nos compassos 253 e 254.

Ex.68: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov (comp. 252 a 260)

The musical score for Ex.68 shows measures 252 to 260. It is for piano (pno) and orchestra (red. orq). The piano part is in treble and bass clefs, with a forte (ff) dynamic. The orchestra part is in treble and bass clefs, also with a forte (ff) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The piano part features a rapid ascending progression of eighth notes, while the orchestra part provides harmonic support with chords and moving lines. A '8va.' marking is present above the piano part in measure 253, indicating an octave shift.

8va. ---

fff

fff

fff

This musical score consists of two systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 114-116) features a complex, high-register melody in the right hand, primarily composed of eighth and sixteenth notes, with a dashed line above it indicating an octave transposition. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 117-118) continues the melodic line, which includes some rests and a final measure with a sustained chord. The left hand also continues its accompaniment, ending with a series of chords marked with 'x' symbols. The dynamic marking *fff* (fortississimo) is present in the first system and the final measure of the second system. The page number 114 is located in the top right corner.

CAPÍTULO V

OS ELEMENTOS NACIONAIS

O envolvimento de Camargo Guarnieri com o nacionalismo brasileiro não se restringiu àquela postura pragmática, baseada no estudo e no aproveitamento de materiais temáticos populares e folclóricos, postura defendida por Mário de Andrade no final da década de vinte quando cobrava uma produção artística socialmente funcional por parte dos compositores brasileiros.

A atitude de Camargo Guarnieri enquanto compositor fundamentou-se na presença de constâncias da música brasileira em sua obra, evitando a apropriação de temas já existentes como recurso composicional. Quando este procedimento era utilizado em adaptações, arranjos ou variações, o compositor sempre tinha o cuidado de não classificar a obra como produção individual: *“Em minha criação artística nunca me aproveitei da temática do folclore ou popular, propriamente dita. Os meus temas são de pura invenção pessoal, mesmo aqueles que são caracteristicamente brasileiros. O meu trabalho, do ponto de vista puramente criador, tem sido o de estudar profundamente os temas legitimamente brasileiros, incorporando-os à minha sensibilidade por um processo de assimilação”*.¹

No texto *Evolução Social da Música no Brasil*, Mário de Andrade previa uma superação do nacionalismo socialmente funcional por uma fase denominada por ele como *“inconsciência nacional”*², na qual o profundo conhecimento técnico e estético por parte dos compositores e a completa assimilação das constâncias musicais brasileiras proporcionariam a criação espontânea de um discurso sonoro nacional. A música produzida por estes compositores deixaria de ser *nacionalista*, para tornar-se simplesmente *nacional*.

É para este estágio da música brasileira que a obra guarnieriana trouxe valiosa contribuição, pela sua expressividade nacional e por sua qualidade artística. Merece nota a declaração da musicóloga Marion Verhaalen, profunda conhecedora da vida e da obra do compositor: *“Creio que Guarnieri represente a síntese final dos elementos nacionais na música erudita. Vejo seu papel como o de Bach no período barroco ou o de Brahms no romântico (...)”*³.

¹ ALMEIDA, Renato de. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1948. p. 160.

² ANDRADE, Mário de. “Evolução Social da Música no Brasil”. In: _____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.

³ CAMARGO Guarnieri: o homenageado. *Revista Visão*, 14/11/77. p. 161.

Por isso o estudo aqui desenvolvido não pretende ser uma análise de recorte dos materiais nacionais encontrados no *Chôro para piano e orquestra*, mas sim, um estudo das constâncias da música brasileira que estão presentes na obra e, especialmente, nos temas de cada movimento.

Tomou-se como principal referência para este estudo o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, obra fundamental de Mário de Andrade, tanto na afirmação da estética musical nacionalista no Brasil, como na formação de Camargo Guarnieri como compositor. É possível vincular a publicação do *Ensaio*, em 1928, com a afirmação artística de Guarnieri. Sobre a decisão do compositor, desautorizando a divulgação de sua produção anterior a esta data, vale citar o comentário do pianista e musicólogo José Eduardo Martins: “*Saliente-se que é de 1928 a edição do Ensaio sobre a Música Brasileira, de Mário de Andrade(...). Entenda-se ter sido Mário de Andrade o eixo paradigmático para Camargo Guarnieri, a quem o compositor dos Ponteios reverenciaria durante toda a sua existência. Poder-se ia pensar nesta data como um ‘horizonte histórico’ a ser preservado por Guarnieri.*”⁴

Baseada então no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, segue-se a análise das constâncias da musicalidade nacional presentes no *Chôro para piano e orquestra*. Para maior coerência, esta análise está organizada segundo a ordem estabelecida no *Ensaio*, a saber: constâncias rítmicas, melódicas, harmônicas, instrumentais e formais.

1. Ritmo

O aspecto rítmico teve, na síntese da música brasileira, posição destacada, tendo sido a mais marcante contribuição musical africana. A música brasileira adquiriu, durante seu processo de formação, uma riqueza rítmica tão sutil que graficamente não foi possível expressar fielmente suas nuances, como admite o próprio Camargo Guarnieri ao comentar a questão da síncopa: “*Diremos desde logo que a síncopação, tal como vem sendo sistematicamente usado por nós, é uma síntese inexpressiva que absolutamente não corresponde às promessas rítmicas do canto popular.*”⁵

⁴ BARBIERI, Domênico. “Camargo Guarnieri e o ano de 1928: Fronteira catalográfica”. In: *Revista Música*, São Paulo, v.4, n. 1, p. 20. Maio de 1993.

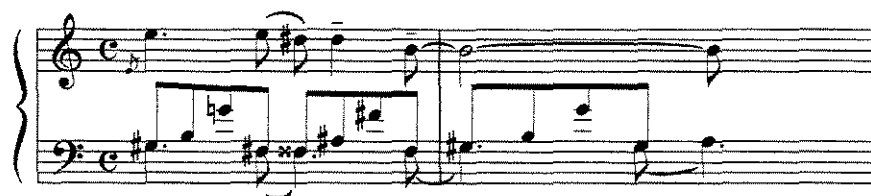
⁵ MORAES, Maria José D. Carrasqueira. *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. São Paulo, Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1984. p. 32.

Na caracterização rítmica da música brasileira, a síncopa é a figuração mais ocorrente, fazendo-se presente em grande parte dos nossos gêneros populares. É bastante comum também sua diluição rítmica em tercinas, sobretudo em músicas de andamento não muito rápido. No *Chôro para piano e orquestra* a síncopa está sistematicamente presente, constituindo-se como elemento fundamental no motivo gerador de cada movimento.

Ex. 69a. *Chôro para piano e orquestra*: **motivo b** do primeiro tema do primeiro movimento.



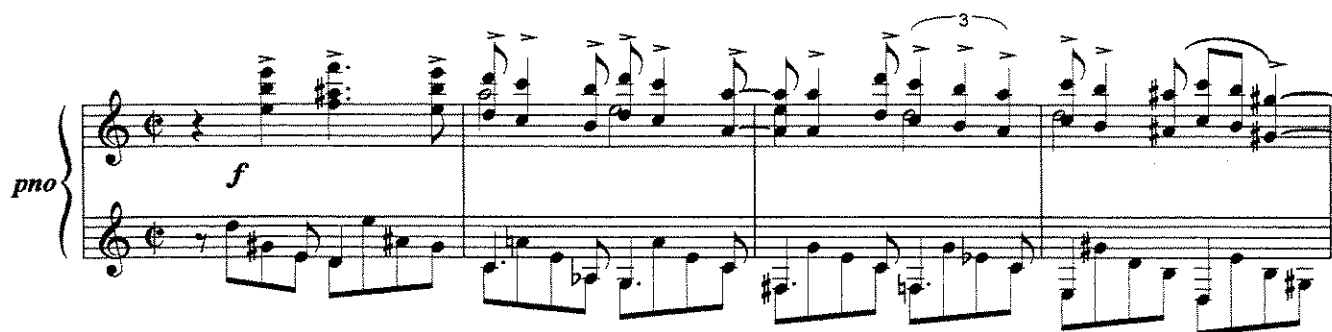
Ex. 69b: *Chôro para piano e orquestra*: motivo do tema do segundo movimento.



Ex. 69c. *Chôro para piano e orquestra*: motivo do tema do terceiro movimento.



No segundo tema do primeiro movimento, que faz referência à música de seresta, nota-se a presença de desenhos melódicos que, apesar de terem a mesma intenção musical, aparecem ora sincopados, ora diluídos em tercina.

Ex. 70: *Chôro para piano e orquestra* 1. mov. (comp. 43 a 46)

No tema do segundo movimento a síncopa também aparece, embora o andamento lento torne sua presença mais sutil. Neste exemplo também podemos notar a ocorrência de síncopas reais e síncopas diluídas em tercina.

Ex. 71: *Chôro para piano e orquestra* - 2. mov. (comp. 8 a 15)

No primeiro tema do terceiro movimento, nota-se, além da síncopa, o motivo de notas repetidas, herança dos processos de rítmica oratória das músicas indígena e africana, nos quais cada sílaba geralmente corresponde a uma nota e os elementos rítmicos se mantêm constantes. Pode-se observar este procedimento em um martelo pernambucano chamado *Esperança*, recolhido por Mário de Andrade.

Ex.72: *Esperança*, Pernambuco


Lá no meu se-r-tão Tem mui-ta qui-xa-ba, Que é cu-mê de ca-bra, Tam-bém de cris-tão, Fai
mas-sa na mão, Dá dô de bar-ri-ga... Tem ca-bra de a-ço que morre e não briga! Es-pe
ran-ça! É da ma-ta ver-de! Es-pe-ran-ça! É da ma-ta ver-de!

Ainda com relação à sincopa, suas possibilidades passaram a ser mais ricamente e variadamente exploradas na música erudita brasileira a partir da produção de Villa-Lobos. Em suas obras, o compositor buscou uma maior variedade de síncopas, visando uma aproximação com a realidade da rítmica nacional, tal como é ouvida na música popular e folclórica.

Ex.73: Villa-Lobos, *Choros n.º 5* (comp. 3 a 8)


pno

rall

Na obra de Camargo Guarnieri, as possibilidades rítmicas da música brasileira também são ricamente exploradas, como pode-se notar no *Chôro Torturado*, para piano.

Ex.74: *Chôro Torturado* (comp. 37 a 42)

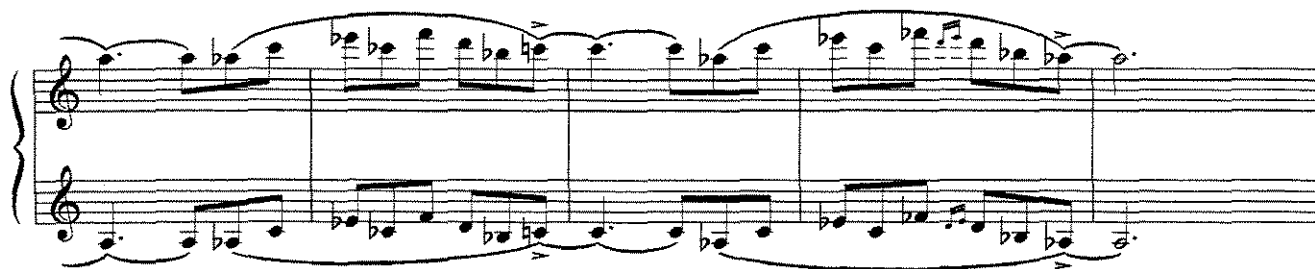
pno *molto espressivo*

O desenvolvimento da linguagem da música ocidental no século XX enriqueceu a técnica composicional com inúmeros recursos rítmicos, dos quais os compositores brasileiros lançaram mão para poder melhor expressar a riqueza rítmica da nossa música popular e folclórica dentro do sistema de notação mensurada da música ocidental européia. Destes recursos, destacam-se os mais diversos tipos de quiálteras, mudanças de compasso e polirritmia.

Outro aspecto marcante da rítmica brasileira é a predominância de compassos de subdivisão binária, o que se observa também no *Chôro para piano e orquestra*. No entanto, a música do nordeste brasileiro usa com frequência o compasso binário composto, herança da música portuguesa, como é o caso do bailado Chegança de Marujos, que ainda conserva forte vínculo com a música portuguesa. Não por acaso, Camargo Guarnieri utiliza o compasso binário composto no tema da **Parte B** do segundo movimento do *Chôro para piano e orquestra*, que evoca a música nordestina.

Ex.75: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp. 50 a 57)

pno



2. Melodia

Melodicamente, a música brasileira apresenta características bastante diversificadas, sendo o aspecto melódico um dos menos uniformes na nossa identidade musical. O *Chôro para piano e orquestra* confirma essa afirmação ao apresentar diversos temas que, apesar de terem em comum a representação da musicalidade brasileira, possuem traços melódicos diferenciados.

O primeiro movimento traz, sobretudo em seu segundo tema, linhas melódicas características da música de seresta, com frases longas, ampla tessitura e expressivo uso de retardos e apogiaturas melódicas. No *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade chama a atenção para a preferência da música brasileira por frases descendentes⁶, o que também pode ser observado neste tema.

Ex.76: *Chôro para piano e orquestra* – 1.mov. (comp. 43 a 51)

A musical score for piano and orchestra, labeled 'Ex.76: Chôro para piano e orquestra – 1.mov. (comp. 43 a 51)'. The score is written for piano (pno) and orchestra. The piano part is in the upper system, and the orchestra part is in the lower system. The piano part begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line with a trill and a triplet. The orchestra part features a descending melodic line with a crescendo (cresc.) marking.

⁶ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Op. Cit. p. 45-7.

O segundo movimento traz uma canção sertaneja de caráter intimista, com longas frases melódicas utilizando pequenos intervalos, também priorizando desenhos melódicos descententes. Mas o aspecto que mais merece nota neste tema é a utilização do modo mixolídio. O modalismo é uma característica melódica e harmônica fortemente presente na música folclórica brasileira. Os modos mais abordados são o mixolídio e o lídio, que muitas vezes são combinados, originando o *modo misto*, formado pelo primeiro tetracorde do modo lídio e o segundo do modo mixolídio. Neste tema, sobre o modo mixolídio em mi, são realizadas alterações nos VI e VII graus, o que proporciona uma descaracterização do modo através do cromatismo.

Ex.77: *Chôro para piano e orquestra* - 2.mov. (comp. 8 a 15)



Quanto ao tema principal do terceiro movimento, as já citadas características de notas repetidas e pequeno âmbito intervalar do primeiro tema pode ser projetada nas palavras da folclorista Oneyda de Alvarenga sobre as heranças africanas na música brasileira: “*Sabe-se que a música africana utiliza nas suas peças um curto âmbito melódico, que suas melodias procedem em geral por graus, que os outros intervalos são pequenos e que o ritmo mantém-se geralmente fixo no decorrer de cada melodia*”⁷. Com relação ao salto de oitava que acontece no segundo compasso do tema, esta é uma ocorrência única e, por se colocar exatamente entre as duas apresentações do motivo, sugere mais uma mudança de registro do que propriamente um salto melódico.

⁷ ALVARENGA, Oneyda. “A influência negra na música brasileira – Fatos conhecidos” In: *Boletim Latino-Americano*, v.6, Abril de 1946.

Ex. 78: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov. (comp.13 a 20)

O tema da **Parte B** do terceiro movimento está construído sobre o modo lídio, e é exposto em lá bemol, mi bemol, si bemol e ré bemol, respectivamente. Esta melodia utiliza basicamente os cinco primeiros graus do modo, o que, neste caso, já é suficiente para defini-lo, pois o modo lídio tem no IV grau sua principal característica. Este uso reduzido de notas da escala é comum em melodias folclóricas brasileiras, o que origina escalas exóticas, hexafônicas e pentatônicas, nas quais se revela uma tendência de evitar o VII grau.

Ex.79: *Chôro para piano e orquestra* - 3.mov (comp. 50 a 58)

Neste terceiro movimento também notamos, no material temático da **Parte C**, um aspecto que Mário de Andrade denominou de “*inquietação melódica*”⁸, citando como exemplos *Apanhei-te Cavaquinho*, de Ernesto Nazaré, e a *Galhofeira*, de Alberto Nepomuceno. São frases melódicas ágeis, formadas por seqüências de semicolcheias, não raro apresentando pausa na primeira semicolcheia.

Ex.80: *Chôro para piano e orquestra* – 3.mov. (comp.117 a 121)



3. Harmonia e Polifonia

No que tange o aspecto harmônico, a utilização de modos e de escalas exóticas é o traço mais significativo da música brasileira, sobretudo a música folclórica. Sobre o aspecto harmônico da nossa música, Guarnieri comentaria em depoimento ao *Arquivo da Palavra*: “(...) é principalmente na utilização de escalas nacionais, que escapam à rigidez da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos, que deverá se fixar a nossa intenção harmônica, e não na contextura sutil e nova dos acordes.”⁹

Já na musicalidade urbana, que guarda um vínculo maior com a linguagem musical tonal, a característica harmônica que mais se destaca na nossa música é a grande ocorrência de acordes invertidos, especialmente na tradição do choro, resultado da intensa movimentação estabelecida pela linha do baixo realizada pelo violão de sete cordas.

⁸ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Op. Cit. p. 46.

⁹ GUARNIERI, Camargo. Depoimento ao *Arquivo da Palavra: Homens Ilustres do Brasil*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1937.

Na obra de Camargo Guarnieri, a linguagem harmônica é predominantemente modal e polifônica. *“A música nacional deve ser tratada de preferência polifonicamente. A qualidade da nossa rítmica, a sua força dinâmica nos aconselha a evitar harmonizações por acordes, pois estes viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a esta uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical (...)”*¹⁰.

De fato, nota-se que quando Camargo Guarnieri deseja intensificar a força rítmica, sua harmonização é fundamentalmente vertical, como se nota no primeiro tema do primeiro movimento do *Chôro para piano e orquestra*.

Ex.81: *Chôro para piano e orquestra* – 1.mov. (comp. 1 a 4)

The image shows a musical score for the first movement of 'Chôro para piano e orquestra' by Camargo Guarnieri, measures 1 to 4. The score is written for piano (pno) and reduced orchestra (red.orq). The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, vertical accompaniment in the left hand, marked with 'mf'. The reduced orchestra part provides harmonic support with chords and some melodic fragments in the strings.

No segundo tema deste movimento, nota-se a presença de acordes invertidos em consequência da movimentação da linha do baixo que privilegia movimentos melódicos em graus conjuntos. Assim, como nas linhas dos bordões dos violões seresteiros, cria-se fraseados que se constituem verdadeiros contrapontos à melodia.

¹⁰ ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro. F. Briguiet editora, 1942. p. 475-6.

Ex. 82: *Chôro para piano e orquestra* - 1.mov. (comp. 43 a 46)

O segundo movimento do *Chôro para piano e orquestra* é o que mais desenvolve a escrita polifônica. Apesar de seu tema apresentar uma textura de melodia acompanhada, a linha melódica e o baixo recebem um tratamento contrapontístico, enquanto a voz intermediária realiza acordes quebrados em colcheias que reforçam o cromatismo característico da linha do baixo. Este cromatismo se justapõe à estrutura modal da melodia, e se intensifica no decorrer do movimento, sobretudo na **Parte B**.

Ex.83: *Chôro para piano e orquestra* - 2.mov. (comp.8 a 15)

O cromatismo existente neste movimento faz lembrar a observação de Mário de Andrade a respeito do timbre anasalado que caracteriza o canto e o instrumental brasileiros, que o levou a cogitar a utilização de quarto de tom na música folclórica.¹¹ Posteriormente será visto como o compositor reforça esta idéia através da instrumentação e da orquestração.

¹¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Op. Cit. p. 57.

Outra constância harmônica da música brasileira abordada no *Chôro para piano e orquestra* é o dobramento da linha melódica em terças. No Terceiro Movimento (**Parte A'**) o compositor faz uso deste procedimento para conferir ao trecho uma ambientação tipicamente rural.

Ex.84: *Chôro para piano e orquestra 3.mov.* (comp. 161 a 164)



4. Instrumentação

A instrumentação do *Chôro para piano e orquestra* é bastante convencional, sendo constituída por piccolo, duas flautas, duas clarinetas, dois oboés, dois fagotes, quatro trompas em Fá, dois trompetes em Dó, 3 trombones, tuba, harpa, cordas e percussão – tímpanos, caixa clara, chocalho, triângulo e pratos. É apenas nos instrumentos de percussão que o compositor imprime um caráter explicitamente nacional à instrumentação, com a utilização de instrumentos típicos.

Esta convencionalidade é comum na obra de Guarnieri, como avalia o próprio compositor: “Minha instrumentação é muito próxima da de Mozart, sempre muito transparente. Quando orquestro, estou ouvindo a orquestra e gosto de personalizar cada instrumento. É o timbre que me interessa.”¹²

De acordo com as orientações de Mário de Andrade, o importante para o sinfonista nacional não é servir-se de uma orquestra típica: “(...) porque é justamente a maneira de tratar o instrumento, quer solista quer concertante, que nacionalizará a manifestação instrumental.”¹³ É

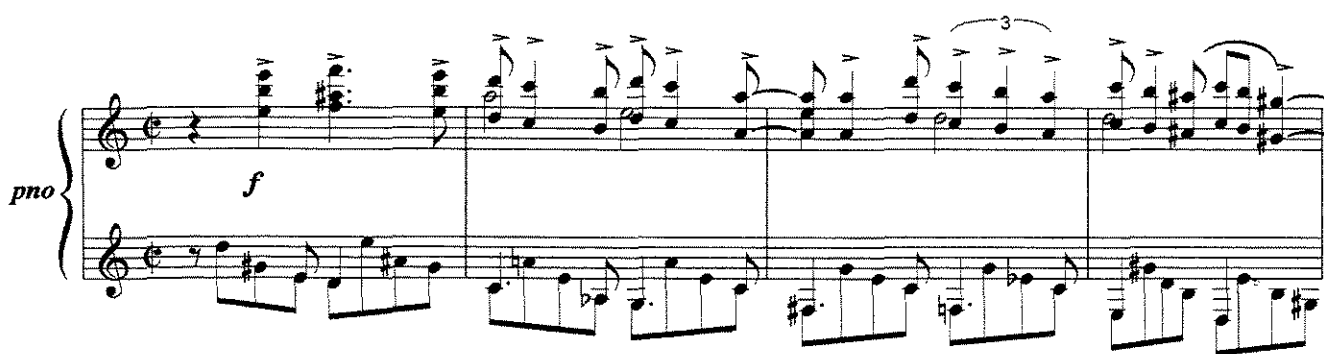
¹² TACUCHIAN, Ricardo. “O Sinfonismo Guarnieriano” In: *Camargo Guarnieri: vida e obra*. Organizado por Flávio Silva. p.3.

¹³ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Op. cit. p.58.

exatamente deste modo que Guarnieri trabalha sua orquestração, utilizando os instrumentos tradicionais, mas absorvendo a maneira como estes são utilizados na música popular.

O segundo tema do primeiro movimento é exemplar neste sentido. Para que se tenha uma ambientação mais próxima do gênero seresteiro que Guarnieri imprime ao tema, a escrita pianística, sobretudo a voz intermediária e a linha do baixo, se assemelha bastante ao modo como o violão atua em grupos de choro e seresta. Para reforçar esta intenção, a linha do baixo realizada pelo piano é apoiada por violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*.

Ex.85: *Chôro para piano e orquestra* 1.mov. 2.tema



Ao comentar o Segundo Movimento, vale lembrar o já citado anasalamento que caracteriza o canto e o instrumental brasileiros, sobretudo na música rural. A maneira como Camargo Guarnieri trabalha a instrumentação juntamente com o cromatismo melódico e harmônico é determinante para a ambientação deste movimento. Note-se que, além do piano, os instrumentos que realizam solos pertencem à família das madeiras, justamente a que possui um caráter timbrístico que melhor se adapta a esta característica do instrumental brasileiro. Também contribui para esta ambientação a utilização de surdina nos instrumentos de corda durante grande parte deste movimento, além da não utilização dos instrumentos de percussão e de metal.

A maneira como Camargo Guarnieri trabalha o ambiente sonoro nestas páginas nos remete a um comentário feito por Mário de Andrade com relação à *Toada Triste*, obra que revela o mesmo caráter melancólico e intimista deste movimento: “É uma delícia voluptuosa e rara, rica mas sempre discreta, gostando de entretons, detestando os fortíssimo e os tutti deslumbrantes (...)”¹⁴

¹⁴ ANDRADE, Mário de. “Camargo Guarnieri” In: _____ *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1940. p.325.

Quanto ao terceiro movimento, merece nota a presença de instrumentos de percussão bastante comuns na música brasileira, como o chocalho, o triângulo e a caixa clara, que realizam figurações rítmicas similares às recorrentes nestes instrumentos quando integram grupos de música popular e folclórica. O fato do primeiro tema deste movimento sugerir o ritmo de frevo justifica a maior importância dos instrumentos de metal de percussão, em relação aos movimentos anteriores, pelo fato destes instrumentos serem característicos das bandas que executam este gênero.

Assim, apesar de a instrumentação utilizada por Camargo Guarnieri em suas obras orquestrais ser bastante tradicional, o tratamento que estes instrumentos recebem define um caráter nacional sem que o compositor sinta necessidade de recorrer direta e explicitamente a instrumentos típicos.

Contribui para esta convencionalidade instrumental – não só na obra de Camargo Guarnieri, mas também na de tantos outros compositores nacionalistas – a dificuldade de se adequar um instrumentista popular à música sinfônica, o que nem sempre é viável.

5. Forma

O *Chôro para piano e orquestra*, construído sob os padrões formais tradicionais de um concerto para instrumento solista e orquestra, tem na forma o seu aspecto menos significativo quanto à expressividade nacional.

As formas mais apropriadas à proposta nacionalista são as formas populares, especialmente canções e danças, as suítes – constituídas na sua maioria por gêneros populares – e o tema com variações. Mas a aproximação entre nacionalismo e neoclacismo a partir da década de trinta garantiu a constante presença das formas clássicas na produção nacional.

Em obras que obedeciam à estruturação de Sonata (como sinfonias, concertos e a própria sonata) era usual uma abordagem fiel da forma-sonata no primeiro movimento, reservando maior liberdade formal para os movimentos seguintes. Nestes movimentos, era comum a adequação das formas tradicionais européias à realidade da música nacional. A forma-*lied*, por exemplo, bastante comum nos movimentos centrais, passou a ser frequentemente substituída por gêneros de canções

brasileiras, como modinhas e serestas. Da mesma forma, as danças foram intensamente visitadas nos movimentos finais.

O *Chôro para piano e orquestra* exemplifica bem este tratamento que é dado às formas clássicas pelos compositores nacionalistas. O primeiro movimento é estruturado com bastante fidelidade à forma-sonata. Já no segundo movimento, Camargo Guarnieri aborda a forma-lied em uma canção sertaneja monotemática, estruturada em forma A.B.A'.

No terceiro movimento, o compositor faz uso das diversas partes constituintes da forma-rondó para, em cada uma delas, visitar diferentes gêneros da música brasileira. Assim, se o primeiro tema (**Parte A**) sugere o ritmo de frevo, o segundo (**Parte B**) evoca a musicalidade nordestina. A **Parte C**, que possui um material temático no qual a rápida sequência de semicolcheias confere um caráter nitidamente instrumental, apresentado por quatro vezes consecutivas (comp.117 a 145), pode ser comparada, guardadas as devidas proporções, aos refrãos instrumentais presentes na música popular e folclórica nordestina, especialmente no *baiano* (ou *baião*). A folclorista Oneyda de Alvarenga, ao estudar um batuque anônimo, comenta a existência de um refrão instrumental: “(...) realmente constituído por uma sucessão de refrãos, que têm todas as características dos Baianos instrumentais nordestinos”¹⁵.

Ex.86: Batuque - anônimo



A maestria ao abordar as formas clássicas mantendo como horizonte a realidade da música nacional fez de Camargo Guarnieri o nome mais significativo na afirmação do nacionalismo musical brasileiro. A identidade musical de Camargo Guarnieri se definiu à luz de dois aspectos marcantes

¹⁵ ALVARENGA, Oneyda de. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo, 1960. 1ª edição. p.131.

na sua produção: a expressividade nacional e o equilíbrio formal. Isto se revelou na obra guarnieriana muito precocemente, especialmente na *Sonatina n.º 1 para piano*, que despertou o interesse da crítica especializada por revelar um compositor a quem a preocupação com a forma não intimidava a intensidade expressiva, antes, a enriquecia e evidenciava. A coerência do pensamento formal de Camargo Guarnieri jamais deve ser vista como um fator de rigidez, mas sim, de inteligibilidade musical, resultado de um pleno domínio da arte da composição.

CONCLUSÃO

A obra de Camargo Guarnieri se desenvolveu, desde sua produção inicial até as últimas criações, num sentido linear, caracterizado pelo enriquecimento dos elementos já constitutivos do discurso sonoro do compositor. Não existe, em toda a trajetória de Camargo Guarnieri, um momento de rompimento com seu estilo, ou um período produtivo que se direcione contrariamente ao anterior.

Assim, acreditamos que um estudo sobre uma única obra de Camargo Guarnieri pode obter resultados extensivos a boa parte da produção guarnieriana. Esta pesquisa, embora centralizada no *Chôro para piano e orquestra*, trabalhou inúmeros aspectos que são constâncias da obra de Guarnieri.

O formalismo estrutural e a presença de aspectos da música brasileira são características que Camargo Guarnieri imprimiu à sua obra desde as primeiras produções. Entretanto, estas características foram enriquecidas através de influências externas que vieram reafirmar o direcionamento natural do compositor. Isto ocorreu com relação à nacionalidade natural da música de Guarnieri quando encontrou respaldo nas orientações de Mário de Andrade; e também no que diz respeito à estruturação formal, quando o nacionalismo se aproximou do neoclassicismo, ou quando, na França, Guarnieri se aperfeiçoou com mestres de reconhecida orientação neoclássica.

Esta unidirecionalidade proporcionou a Guarnieri uma extrema sedimentação de seus recursos técnicos, o que garantiu à sua obra uma qualidade composicional poucas vezes vista na música brasileira. Consciente desta qualidade, o compositor assim definia sua produção artística: *"Podem não gostar de minha música. Mas nunca poderão dizer que não é bem feita!"*.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.
- _____. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- _____. *História da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- _____. *Música Brasileira Contemporânea*. Rosário: Editorial Apris, 1952.
- _____. *Tablado Folclórico*. São Paulo: Ricordi, 1961. 175 p.
- ALVARENGA, Oneyda. "A Influência Negra na Música Brasileira". In: *Boletim Latino-Americano*. São Paulo, v.16. Abr. 1946. Conferência realizada na USP em Setembro de 1940.
- _____. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1960. 330 p.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. "M. Camargo Guarnieri". In: *Diário Nacional*. São Paulo, 2: 316-7. 18/7/1928.
- _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Pequena História da Música*, 5ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1958.
- _____. "Uma Sonata de Camargo Guarnieri". In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, 2(2): 131-5. Jun. 1935.
- ASSUNÇÃO, J. Teixeira d'. *Curso de Folclore Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1967.
- AUSTIN, William W. *Music in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton, 1966.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de Música no Brasil: 1800 - 1959*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- _____. "Camargo Guarnieri". In: *Música Viva*. Rio de Janeiro, (4): 1-3. Set. 1940.
- BETTENCOURT, Gastão de. *Temas de Música Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.
- BEZERRA, Maria Elisa. "Aspectos Gerais do Início do Movimento Nacionalista na América Latina." In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, (16): 130 - 147. 1986.
- BIBLIOGRAFIA DA MPB. Organização: SCHWAB, Alceu. Curitiba: Divisão de Recursos Didáticos do Centro Federal De Educação Tecnológica do Paraná, 1984.
- BIBLIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Organização: ANTONIO, Irati e OUTROS. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Serviço de Biblioteca e Documentação / Centro Cultural de São Paulo. Divisão de Pesquisas. São Paulo, 1988.
- BOULEZ, P. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. *Camargo Guarnieri: catálogo da obra*. Brasília, 1977.
- CAMARGO GUARNIERI: Meio Século de Nacionalismo. In: *Caderno de Música*, São Paulo, (7): 8-10. Jun./Jul. 1981.
- CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: O Catimbó da Missão*, São Paulo: Acervo histórico da Discoteca Oneyda de Alvarenga, Centro Cultural São Paulo, 1993.
- CASTRO, Cláudio Moura. *A Prática da Pesquisa*. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1981.
- CHASE, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. Washington: Pan-American Union, 1962.
- CONTIER, Arnaldo D. "O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético". In: *Revista Música*, v.6, n.º 1/2, p. 105, maio/novembro, 1995.
- _____. "Mário de Andrade e a Música Brasileira". In: *Revista Música*, São Paulo, v.5.
- CUNHA, J. Itiberê. "Música – Camargo Guarnieri". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de Abril de 1942.
- DISCOGRAFIA BRASILEIRA 78 RPM. Organização: SANTOS, Alcino e OUTROS. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa, editado por Stanley Sadie, tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- DUNSBY, Jonathan, WHITTAL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber & Faber, 1988.
- ECO, Umberto. *Como se Faz Uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- _____. *Maxixe, a Dança Excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- ELLMERICH, Luís. "A entrevista: Camargo Guarnieri." In: *Jornal da Música*. São Paulo, 3(16): 12. Set./ Out. 1979.
- _____. *Guia da Música e da Dança*. São Paulo: Boa Leitura, 1962. 535 p.
- ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977. 2 v.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música Pianística Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1948.
- _____. "Camargo Guarnieri". In: *Música do Brasil - fatos, figuras e obras*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957. p.103-114.
- FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos da Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

- GALLET, Luciano. *Estudos do Folclore*. Rio de Janeiro: Cia. Do Rio de Janeiro, 1934.
- GANDELMAN, Saloméa. *Trinta e seis Compositores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- GODOY, Heleno. "Mário segundo Guarnieri" In: *Folha de Goiás*, 3 de Maio de 1970.
- GUARNIERI, M. Camargo. "Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de Dezembro de 1950.
- _____. *Depoimento*. Acervo pessoal do compositor.
- _____. "Mestre Mário". In: *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, (2): 13-17. 1943.
- ISAACS, A., MARTIN, E. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- JUNQUEIRA, M.^a Francisca P. *Escola de Música de Luigi Chiaffarelli*. São Paulo: Mackenzie, 1982.
- KATER, Carlos. "Música e realidade brasileira: subsídios para reflexão". In: *Caderno de Música*, n.5. p. 3-5.
- KIEFER, Bruno *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do Século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976. 140 p.
- _____. *A Modinha e o Lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- _____. *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- _____. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981. 179 p.
- KRIEGER, Edino. "Camargo Guarnieri e o Meio Musical Brasileiro". In: *Música Sacra*, Petrópolis, (2): 56-57 Mar./Abr. 1957.
- LUERHASS Jr, ludwig, *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Estudo do advento da geração nacionalista de 1930. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1986
- LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, 1922.
- LOMBARDI, Nilson. *Camargo Guarnieri: vida, obra e estilo*. São Paulo, 1984. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1948.
- _____. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2^a.ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização, 1994.
- _____. *História da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização, 1994.
- _____. *Heitor Villa-Lobos: o nacionalismo musical brasileiro*. 1^a ed. México: Siglo Veintuno, 1987.

- MARTINS, Joaquim B. *Antropologia da Música Brasileira: natureza, ritmo, texto, cultura*. São Paulo: Obelisco, 1978. 150 p.
- MARTINS, José Henrique. *Os Estudos para Piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais*. Tese de Mestrado defendida na UFRGS. Porto Alegre: IA-UFRGS, 1993.
- MENDONÇA, Belkiss C. "Octogésimo Aniversário de Camargo Guarnieri: comentário sobre a obra pianística". In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1986.
- METCHELL, D. *El Lenguaje de la Música Moderna*. Barcelona: Lumen, 1972.
- MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo: E. S. Mangione Editor, 1947.
- MOREIRA LEITE, Dante. *O Caráter Nacional: história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1969.
- MURICY, J. C. Andrade. *Música no Brasil*. Curitiba: Guaíra, 1938.
- _____. "Os Cinquenta Anos de Camargo Guarnieri". In: *Música Sacra*, Petrópolis, (2): 42-5 Mar./Abr. 1957.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *História Oral*. Depoimentos em Vídeo. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, Março de 1994.
- NEVES, José Maria. *Villa Lobos, o Choro e os Chorões*. São Paulo: Musicália, 1977.
- _____. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OLIVEIRA, Elciene S. "Camargo Guarnieri: os elementos sutis". In: *Revista da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, 6: 12-25. 1955.
- PEREIRA, A. de Sá. "Estudo Sobre a Sonatina de Camargo Guarnieri". In: *Diário de São Paulo*, 8/9/1929.
- _____. "Camargo Guarnieri: uma esplêndida afirmação da música brasileira". In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 08/09/29.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W, W, Norton, 1987. 5ª edição ampliada e revista por Mark de Voto.
- PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: a construção de um estilo musical*. Tese de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH/USP, 1985.
- RIBEIRO, Hélio Pupo. "O Primeiro anseio de Erudição na Música Popular." *Jornal da Música*. São Paulo, 4(23): 6. Nov./ Dez. 1980.
- SADIE S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillian Publishing Co., 1980.
- SALAZAR, A. *La Música Orquestral en el Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Structural Functions of Harmony*. New York: N.N.Norton, 1954.
- _____. *Tratado de Armonia*. Madri: Real Musical Editores, 1974.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOUZA, Tarik e ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L e PM Ed., 1979.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, J. Miguel. *O Nacional e Erudito na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TACUCHIAN, Ricardo. "O Sinfonismo guarnieriano". In: *Camargo Guarnieri: vida e obra*. Organizado por Flávio Silva. No prelo, p.2.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VALE, Flausino R. *Elementos do Folclore Musical Brasileiro*. 2ª ed. revista e aumentada. São Paulo: Editora Nacional, 1978. 140 p.
- VERHAALLEN, Marion. "Guarnieri: Brazilian Nationalist." In: *Clavier*. Evaston, 16(1): 18-9. Jan. 1977.
- _____. *The Solo Piano of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. New York: Columbia University, 1971. 231 p.
- VILLA-LOBOS, H. *Os Choros: estudo técnico, estético e psicológico*. Rio de Janeiro: Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, 1950.
- WISNIK, J. Miguel. *O Côro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

3.5 – MATERIAL MUSICAL

- **Material Fonográfico:**

A Música Brasileira para Piano. RCA Victor, 1977. Clara Sverner, piano. Notas de Caldeira Filho.

Antologia da Música Erudita Brasileira na Interpretação de Arnaldo Estrela. Festa, 1958. Notas de Mozart de Araújo.

- Camargo Guarnieri*. Rio de Janeiro: Festa, 1969. Orquestra Sinfônica Brasileira, regência: Camargo Guarnieri; Leonardo Righi, clarineta.
- Camargo Guarnieri: Chôro and other works*. Hallmark, 1997. Caio Pagano, piano; Czech National Symphony Orchestra, regência: Paul Freeman.
- Camargo Guarnieri & Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Festa, 1968. Oscar Borgreth, violino; Ilara Gomes Grosso, piano.
- Camargo Guarnieri: os cinquenta ponteiros*. São Paulo: E.M.I. Odeon, 1979. Laís de Souza Brasil, piano.
- Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali & Guerra Peixe*. São Paulo: Phonodisc, 1976. Laís de Souza Brasil, piano; Orquestra de Câmara, regência: Simon Blech.
- Camargo Guarnieri: Sonatas para violoncelo e piano*. PROMEMUS, 1988. Antônio Del Claro, violoncelo; Laís de Souza Brasil, piano. Notas de Eurico Nogueira França.
- Camargo Guarnieri: universo tropical*. Sul América - Unibanco Seguradora, s.d. Cynthia Priolli, piano. Notas de Osvaldo Lacerda.
- Chôro para piano e orquestra*. Gravação em acetato da Primeira Execução Mundial, 1959. Albert Ferber, piano; Orquestra Sinfônica de Caracas, regência: Carlos Chávez.
- Compositores Brasileiros em Solo de Piano*. Odeon, s.d. Fritz Jank, piano.
- “Compositores dirigem suas obras”. In: *Documentos da Música Brasileira*. v.2. PROMEMUS, 1979. Laís de Souza Brasil, piano; Orquestra Nacional da Rádio MEC, regência: Camargo Guarnieri. Notas de Camargo Guarnieri e Airton Barbosa.
- Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-Departamento de Assuntos Culturais - Funarte, série iniciada em 1972
- Ely Camargo: Folclore do Brasil*. Temas recolhidos pelo professor Rossini Tavares de Lima. Chantecler, s.d. Ely Camargo e coro. Notas de Rossini T. de Lima.
- Heitor Villa-Lobos & Camargo Guarnieri*. São Paulo: Westminster Gold - Phonodisc, 1976. Aldo Parisot, violoncelo; Viena State Opera Orchestra, regência: Gustav Meier.
- Mário de Andrade: trezentos, 350*. Funarte, 1983. Lenita Bruno e Teca Calazans, canto; Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, piano. Depoimentos de C. Guarnieri e Francisco Mignone.

• **Partituras:**

Partituras de outros autores

BOLETIM LATINO AMERICANO DE MÚSICA: SUPLEMENTO DEDICADO EXCLUSIVAMENTE À LA CREACIÓN BRASILEIRA. Rio de Janeiro, São Paulo: Vitale, 1946. 167 p.

GALLET, Luciano. *Canções Populares Brasileiras: recolhidas e harmonizadas por Luciano Gallet*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, s.d.

VILLA-LOBOS, H. *Choros n.8*. Paris: Max Eschig, 1928. 126 p.

_____. *Choros n.º 5 "Alma Brasileira"*. Paris: Max Eschig, 1955. 8 p.

_____. *Serestas: canto e piano*. Rio de Janeiro: Artur Napoleão, s.d. 70 p.

Partituras de Camargo Guarnieri

GUARNIERI, M. Camargo. *Canção Sertaneja*, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1955

_____. *Chôro para viola e orquestra*. Cópia heliográfica, 1975.

_____. *Chôro para piano e orquestra*. Manuscrito, 1956.

_____. *Chôro para clarineta e orquestra*. Manuscrito, 1956.

_____. *Chôro Torturado*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1948.

_____. *Concertino para piano e orquestra*. Manuscrito, 1961. 90 p.

_____. *Concerto n.2 para piano e orquestra*. (redução para dois pianos). New York: Associated Publishers, 1954. 74 p.

_____. *Estudos n.1 a 5*. Buenos Aires: Ricordi, 1955.

_____. *Estudos n.6 a 10*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969.

_____. *Lundu*. New York: Music Press, 1947. 10 p.

_____. *Ponteios*. Buenos Aires: Ricordi, 1957.

_____. *Quarteto de Cordas n.º 1*. Manuscrito, 1932

_____. *Quatro Cantigas: poesia do folclore*. Buenos Aires: Ricordi, 1958.

_____. *Seresta para piano e orquestra de câmara*. Manuscrito, 1965. 81.p.

_____. *Sonatina n.4*. (piano). São Paulo: Musicália, 1977. 18 p.

_____. *Suíte IV Centenário*. Cópia Xerox, 1954. 50 p.

_____. *Suíte Mirim*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

_____. *Suíte Vila Rica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1959. 88 p.

_____. *Tocata*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1947. 8 p.

_____. *Três Danças para Orquestra*. New York: Associated Publishers, 1949.

_____. *Variações sobre um tema nordestino*. Manuscrito, 1953.

M. Camargo Guarnieri

Chôro

para piano e orquestra

"CHÔRO"
para piano e orquestra

Cômodo (♩ = 72)

I

M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 1956

Piano

mf

Redução Orq.

f

p

5

8

p *espressivo*

Measures 8-11. The top system features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of eighth-note chords with slurs and accents, while the left hand plays a similar pattern. The bottom system also has a grand staff. The right hand has a few chords with slurs, and the left hand has a more active line with eighth notes and slurs. Dynamics include *p* and *espressivo* with hairpins.

12

cresc.

f

Measures 12-15. The top system features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a similar line. The bottom system has a grand staff. The right hand has a few chords with slurs, and the left hand has a more active line with eighth notes and slurs. Dynamics include *cresc.* and *f* with hairpins.

16

mf

mf *p*

20

p

f *p* *cresc.* *poco a poco*

cresc. *poco a poco*

5

24

Measures 24-27 of a musical score. The score is written for four staves: two grand staves (treble and bass clef) and two single staves (treble and bass clef). The top grand staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and accents. The bottom grand staff contains a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The two single staves provide harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 25. The time signature changes from 4/4 to 3/4 in measure 26 and back to 4/4 in measure 27.

28

Measures 28-31 of a musical score. The score continues with the same four-staff layout. The melodic line in the top grand staff remains highly active with beamed notes and accents. The accompaniment in the bottom grand staff and the two single staves continues with rhythmic patterns. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 30. The time signature changes from 4/4 to 3/4 in measure 30 and back to 4/4 in measure 31.

32

Measures 32-35 of a musical score. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a more melodic line with some rests. The piece ends with a double bar line.

36

Measures 36-39 of a musical score. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The music continues the complex rhythmic pattern from the previous section, with many sixteenth and thirty-second notes. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a more melodic line with some rests. The piece ends with a double bar line.

40

Measures 40-43 of a musical score. The score is written for three systems of staves. The first system has a treble staff with rests and a bass staff with a melodic line starting in measure 42. The second system has a treble staff with chords and a bass staff with a complex, fast-moving line. The third system continues the bass staff line. Dynamics include *f* (forte) in measure 42 and *ff* (fortissimo) in measure 43. A *cresc.* (crescendo) marking is placed over the bass staff in measure 41. Accents are present on several notes.

44

Measures 44-47 of a musical score. The score is written for three systems of staves. The first system has a treble staff with a complex, fast-moving line and a bass staff with a melodic line. The second system continues the treble staff line and has a bass staff with a complex, fast-moving line. The third system continues the treble staff line and has a bass staff with a complex, fast-moving line. Dynamics include *p* (piano) in measure 44. Accents are present on several notes.

48

cresc. *ff*

cresc. *f*

52

f

56

57 58 59

60

ff

61 62 63

64

Measures 64-67 of a musical score. The top system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of eighth-note chords and single notes, mostly in the right hand. The bass staff contains a few notes, including a half note and a quarter note. The bottom system also consists of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass staff contains a few notes, including a half note and a quarter note. The key signature has one sharp (F#).

68

Measures 68-71 of a musical score. The top system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of eighth-note chords and single notes, mostly in the right hand. The bass staff contains a few notes, including a half note and a quarter note. The bottom system also consists of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass staff contains a few notes, including a half note and a quarter note. The key signature has one sharp (F#).

71 *8va*

71 72 73

74 *8va*

74 75 76

p *ff* *p*

77 *8va*

ff

f

8va

80

p

fp

8va

83

p

f

8^{va}

8^{va}

86

p

f

8^{va}

8^{va}

89

Measures 89-91 of a musical score. Measure 89 features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a whole note chord. Measure 90 begins with a forte (*f*) dynamic, marked with a hairpin crescendo. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a slur, while the bass staff has a supporting line with eighth notes. Measure 91 continues the melodic development in the treble staff with a slur and a final note, while the bass staff provides harmonic support with eighth notes.

92

Measures 92-94 of a musical score. Measure 92 is a whole rest in both staves. Measure 93 features a forte (*f*) dynamic with a hairpin crescendo. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a slur, while the bass staff has a supporting line with eighth notes. Measure 94 continues the melodic development in the treble staff with a slur and a final note, while the bass staff provides harmonic support with eighth notes. The score concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 95, marked with a hairpin crescendo, featuring a melodic line in the treble staff and a supporting line in the bass staff.

95

cresc sempre

96

97

98

8va

99

100

107

ff

ff

This system contains measures 107 through 110. It features two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. Measures 107 and 108 are marked with a forte (ff) dynamic. The music includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, as well as slurs and accents. The notation is dense, with many beamed notes and dynamic markings.

110

f

f

This system contains measures 110 through 113. It features two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. Measures 110 and 111 are marked with a forte (f) dynamic. The music includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, as well as slurs and accents. The notation is dense, with many beamed notes and dynamic markings.

113

Measures 113-115 of a musical score in 3/4 time. The score is written for four staves: two grand staves (treble and bass clef) and two single staves (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 113 features a complex piano texture with many beamed sixteenth notes and a quintuplet in the upper right. Measure 114 continues the intricate piano part. Measure 115 shows a continuation of the piano texture with some rests in the lower staves.

116

Measures 116-118 of a musical score in 3/4 time. The score is written for four staves: two grand staves (treble and bass clef) and two single staves (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 116 features a complex piano texture with many beamed sixteenth notes and a quintuplet in the upper right. Measure 117 continues the intricate piano part. Measure 118 shows a continuation of the piano texture with some rests in the lower staves. The score includes dynamic markings: *f* (forte) in measure 117 and *f* *cres* (forte crescendo) in measure 118.

119

Musical score for measures 119-121. The score is in 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and a few dotted rhythms. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 120 and 121.

122

Tempo primo ($\sigma = 72$)

p

Musical score for measures 122-125. The score is in 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and a few dotted rhythms. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature remains two sharps (F# and C#). The tempo marking "Tempo primo ($\sigma = 72$)" and the dynamic marking "*p*" (piano) are present in measure 122.

125

Measures 125-127 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs (top) and two bass clefs (bottom). The key signature has one sharp (F#). Measure 125: Treble 1 has a whole rest; Treble 2 has a whole rest; Bass 1 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Bass 2 has a half note chord (F#4, C#5). Measure 126: Treble 1 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Treble 2 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Bass 1 has a half note chord (F#4, C#5); Bass 2 has a half note chord (F#4, C#5). Measure 127: Treble 1 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Treble 2 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Bass 1 has a half note chord (F#4, C#5); Bass 2 has a half note chord (F#4, C#5).

128

Measures 128-130 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs (top) and two bass clefs (bottom). The key signature has one sharp (F#). Measure 128: Treble 1 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Treble 2 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Bass 1 has a half note chord (F#4, C#5); Bass 2 has a half note chord (F#4, C#5). Measure 129: Treble 1 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Treble 2 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Bass 1 has a half note chord (F#4, C#5); Bass 2 has a half note chord (F#4, C#5). Measure 130: Treble 1 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Treble 2 has a half note chord (F#4, C#5) with a piano (*p*) dynamic; Bass 1 has a half note chord (F#4, C#5); Bass 2 has a half note chord (F#4, C#5).

131

Measures 131-133 of a musical score. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The second system consists of a grand staff and a single bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is characterized by frequent ties and slurs. The second system continues the melodic and harmonic development.

134

Measures 134-136 of a musical score. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The second system consists of a grand staff and a single bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is characterized by frequent ties and slurs. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a forte (*f*) dynamic.

137

cresc

f

ff

8^{va}

5

3

3

140

p

p

3

3

143

This system contains measures 143, 144, and 145. It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. A piano (p) dynamic marking is present. A wavy line with a fermata-like symbol is written above the lower staff in measure 143. A key signature change to one sharp (F#) occurs at the beginning of measure 144. A measure rest is used in measure 145.

146

This system contains measures 146, 147, and 148. It continues the musical themes from the previous system. The upper staff shows a melodic progression with various intervals. The lower staff continues with harmonic accompaniment. A piano (p) dynamic marking is present. Wavy lines with fermata-like symbols are written above the lower staff in measures 147 and 148. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at the beginning of measure 147. A measure rest is used in measure 148.

149

Measures 149-151 of a musical score. The score is written for piano (p) and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated line in the left hand. The right hand melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a triplet in measure 151. The left hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern with occasional chords. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The measures are separated by vertical bar lines.

152

Measures 152-154 of a musical score. The score continues the melodic and rhythmic themes from the previous system. The right hand melody remains active with flowing eighth and sixteenth notes, while the left hand maintains its arpeggiated accompaniment. The key signature and time signature remain consistent. The measures are separated by vertical bar lines.

155

pp *diminuendo*

158

p

rall..... *pp a tempo* *p*

161

Measures 161-163 of a musical score. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system also consists of a grand staff and a single bass staff. The time signature changes from 2/2 to 3/4 between measures 162 and 163. The music features melodic lines with slurs and ties, and harmonic accompaniment with chords and single notes. A crescendo hairpin is visible in the second system.

164

Measures 164-166 of a musical score. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system also consists of a grand staff and a single bass staff. The time signature changes from 2/2 to 3/4 between measures 165 and 166. The music features melodic lines with slurs and ties, and harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). A crescendo hairpin is visible in the second system.

167

Musical score for measures 167-170. The score is in 2/2 time and consists of two systems. The first system has two staves (treble and bass) with melodic lines and slurs. The second system has two staves with block chords and some melodic fragments. The key signature has one flat (B-flat).

171

Musical score for measures 171-174. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system has two staves with melodic lines and slurs, marked with *pp* (pianissimo). The second system has two staves with block chords and some melodic fragments, marked with *pp* and *ppp* (pianississimo). The key signature has one flat (B-flat).

II

Nostálgico (♩=52)

First system of the musical score. It consists of two grand staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins with a piano introduction in the lower staff, marked *pp*. The upper staff has whole rests for the first two measures. In the third measure, the upper staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The lower staff continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The third measure is marked *p* and *molto espressivo*. The system ends with a triplet of eighth notes in the upper staff.

Second system of the musical score, starting at measure 5. The upper staff continues with a melodic line, marked *p* and *cantando*. The lower staff continues with the rhythmic pattern, marked *p*. The system includes a triplet of eighth notes in the upper staff and a measure marked *m.d.* in the lower staff. The system concludes with a final melodic phrase in the upper staff and a sustained bass line in the lower staff.

9

Measures 9-12 of a musical score. The top system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets marked with a '3' and a slur. The bass staff has a more complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and some chords marked with a circled '5'. The bottom system also has a treble and bass staff. The treble staff is mostly empty with a few notes in measures 10 and 12. The bass staff continues the accompaniment with beamed sixteenth notes and some chords.

13

Measures 13-16 of a musical score. The top system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets marked with a '3' and a slur. The bass staff has a more complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and some chords marked with a circled '5'. The bottom system also has a treble and bass staff. The treble staff is mostly empty with a few notes in measures 15 and 16. The bass staff continues the accompaniment with beamed sixteenth notes and some chords.

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). Measure 17 features a complex melodic line in the right hand with many beamed sixteenth notes and a long slur. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 18 continues the melodic development. Measure 19 shows a change in the left hand's accompaniment. Measure 20 ends with a piano (*p*) dynamic marking and a melodic phrase in the right hand.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). Measures 21 and 22 are mostly rests in the right hand, with the left hand continuing its accompaniment. Measures 23 and 24 feature a more active right hand with a melodic line and a triplet of eighth notes in measure 23. The left hand continues with a consistent eighth-note pattern. The piece concludes with a final chord in measure 24.

26

p *intimo*

p

6

30

cresc *sempre*

6

34

Musical score for measures 34-36. The score is written for piano (p) and features a complex rhythmic structure with multiple time signatures (3/4, 4/4, and 3/4). The melody is primarily in the right hand, with a prominent eighth-note pattern. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The key signature is one flat (B-flat).

37

Musical score for measures 37-39. The score continues the piece, maintaining the complex rhythmic structure. The melody in the right hand is more melodic, featuring a series of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The key signature remains one flat (B-flat).

40

40

f

p

pp

This system contains measures 40, 41, and 42. Measure 40 is in 3/4 time, measure 41 is in 3/4 time, and measure 42 is in 4/4 time. The score features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic in measure 40, a piano (*p*) dynamic in measure 42, and a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 42. The music is written for piano with treble and bass staves. Measure 40 has a forte (*f*) dynamic. Measure 41 is in 3/4 time. Measure 42 is in 4/4 time and features a piano (*p*) dynamic in the upper staff and a pianissimo (*pp*) dynamic in the lower staff. The music is written for piano with treble and bass staves.

43

43

This system contains measures 43, 44, and 45. Measure 43 is in 3/4 time, measure 44 is in 3/4 time, and measure 45 is in 4/4 time. The music is written for piano with treble and bass staves. Measure 43 is in 3/4 time. Measure 44 is in 3/4 time. Measure 45 is in 4/4 time. The music is written for piano with treble and bass staves.

46

pp *p* *pp* *p* *p*

This musical system covers measures 46 through 49. It is written for a grand piano with two staves per system. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 46 begins with a piano (*pp*) dynamic. The first staff contains a triplet of eighth notes, followed by a slur over a group of notes. The second staff has a triplet of eighth notes. Measure 47 continues the triplet pattern. Measure 48 features a piano (*p*) dynamic and a slur over a group of notes. Measure 49 ends with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes.

50

f *f* *f* *f* *f*

This musical system covers measures 50 through 53. It is written for a grand piano with two staves per system. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 50 begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a triplet of eighth notes, followed by a slur over a group of notes. The second staff has a triplet of eighth notes. Measure 51 continues the triplet pattern. Measure 52 features a forte (*f*) dynamic and a slur over a group of notes. Measure 53 ends with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.

54

p

58

This musical score is for measures 58, 59, and 60 of 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It is written for a piano and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. Measure 58 begins with a treble staff rest and a bass staff chord. Measure 59 contains a treble staff melody with triplets and a bass staff accompaniment. Measure 60 continues the treble staff melody and includes a double bar line. The score concludes with a final chord in the bass staff.

Tempo 1 (♩=52)

61

p

rall e dim

pp

65

p

69



p

3

72



cresc. poco a poco

3

75

8va

pp

8

This system contains measures 75 through 78. Measure 75 features a complex piano texture with a dense, arpeggiated chord in the right hand and a more active bass line. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present. Measure 76 continues the texture with a melodic line in the right hand. Measure 77 shows a continuation of the piano accompaniment. Measure 78 begins with a melodic phrase in the right hand, marked with an 8va (octave up) instruction.

79

This system contains measures 79 through 82. Measure 79 features a melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. Measure 80 continues the melodic development. Measure 81 shows a continuation of the piano accompaniment. Measure 82 features a melodic phrase in the right hand, marked with a crescendo hairpin.

83

p dolce

dim.

diminuendo

pp

87

rall molto

ppp

pp

ppp

attacca

III

Alegre (♩ = 132)

The first system of the musical score is in 2/4 time. It features a grand staff with two staves for the piano. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a more complex pattern of eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Alegre' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The dynamic is marked 'ff' (fortissimo). The system consists of four measures.

The second system of the musical score continues the piece. It begins with a measure rest in the right hand, followed by a series of eighth-note chords. The left hand continues its complex pattern. The dynamic is marked 'f' (forte) and 'cresc' (crescendo). The system consists of four measures.

9

ff

13 *com alegria*

p

17

Musical score for measures 17-20. The top system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The bottom system also consists of a treble and bass staff. The treble staff is mostly empty, and the bass staff has a simple rhythmic pattern.

21

mf

p

Musical score for measures 21-24. The top system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The bottom system also consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and ties, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system also consists of a grand staff and a single bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs. The key signature is one sharp (F#). The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f).

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system also consists of a grand staff and a single bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs. The key signature is one sharp (F#). The dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff).

33

Measures 33-36 of a musical score. The score is written for piano (p) and features a complex rhythmic pattern. The top staff (treble clef) contains a series of eighth notes and rests, with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a double sharp sign. The bottom staff (bass clef) contains a series of eighth notes and rests, with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a double sharp sign. The music is characterized by a strong sense of rhythm and a clear melodic line.

37

Measures 37-40 of a musical score. The score is written for piano (p) and features a complex rhythmic pattern. The top staff (treble clef) contains a series of eighth notes and rests, with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a double sharp sign. The bottom staff (bass clef) contains a series of eighth notes and rests, with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a double sharp sign. The music is characterized by a strong sense of rhythm and a clear melodic line.

41

Measures 41-44 of a musical score. The score is written for piano (p) and features a complex rhythmic structure. The top staff (treble clef) is mostly empty, with rests in measures 41, 42, 43, and 44. The middle staff (treble clef) contains a melodic line in measure 41, followed by rests in measures 42, 43, and 44. The bottom staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern in measure 41, followed by rests in measures 42, 43, and 44. The score is marked with a 3/8 time signature in measures 41 and 42, and a 2/4 time signature in measures 43 and 44. The key signature is one flat (B-flat).

45

Measures 45-48 of a musical score. The score is written for piano (p) and features a complex rhythmic structure. The top staff (treble clef) is mostly empty, with rests in measures 45, 46, 47, and 48. The middle staff (treble clef) contains a melodic line in measure 45, followed by rests in measures 46, 47, and 48. The bottom staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern in measure 45, followed by rests in measures 46, 47, and 48. The score is marked with a 3/8 time signature in measures 45 and 46, and a 2/4 time signature in measures 47 and 48. The key signature is one flat (B-flat).

POCO MENO (♩ = 80)

49

p

p

53

p

57

Musical score for measures 57-60. The score is in 3/4 time. Measures 57 and 58 feature a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 59 and 60 feature a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

61

Musical score for measures 61-64. The score is in 2/4 time. Measures 61 and 62 feature a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 63 and 64 feature a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamic *p* (piano) is marked in measures 63 and 64.

65

Musical score for measures 65-68. The score is written for four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are connected by a brace on the left. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties. The bottom staff contains triplets of eighth notes. The middle staff contains a triplet of eighth notes. The top staff contains a triplet of eighth notes. The bottom staff contains a triplet of eighth notes. The middle staff contains a triplet of eighth notes. The top staff contains a triplet of eighth notes.

69

Musical score for measures 69-72. The score is written for four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are connected by a brace on the left. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties. The bottom staff contains triplets of eighth notes. The middle staff contains a triplet of eighth notes. The top staff contains a triplet of eighth notes. The bottom staff contains a triplet of eighth notes. The middle staff contains a triplet of eighth notes. The top staff contains a triplet of eighth notes.

73

Musical score for measures 73-76. The score is written for four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with a slur and a fermata. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a complex rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic marking. The bass line features a series of eighth notes with a '2' above them, indicating a second ending or a specific fingering. The treble line features a series of eighth notes with a '2' above them, indicating a second ending or a specific fingering. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

77

Musical score for measures 77-80. The score is written for four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with a slur and a fermata. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a complex rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic marking. The bass line features a series of eighth notes with a '2' above them, indicating a second ending or a specific fingering. The treble line features a series of eighth notes with a '2' above them, indicating a second ending or a specific fingering. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

81

Measures 81-84 of a musical score. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music features complex, rapid passages in the right hand, often with multiple beamed notes and slurs, and more rhythmic, accented patterns in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 84 contains some notes with circled 'h' markings.

85

Measures 85-88 of a musical score. The score continues from the previous system. It maintains the same complex, rapid passages in the right hand and rhythmic patterns in the left hand. The key signature remains two flats. Measure 88 contains some notes with circled 'h' markings.

89 *più mosso* (♩ = 112)

f

93

f

97

8va

7

8va

7

f

98

99

100

101

102

103

104

105

ff

This system contains measures 105 through 108. It features a grand staff with two systems of staves. The first system has a treble and bass staff, while the second system has a treble and bass staff. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first system starts with a forte (ff) dynamic. The music consists of complex chords and melodic lines with many accidentals and slurs. The second system continues the melodic lines in the treble and bass staves.

109

f marcato

This system contains measures 109 through 112. It features a grand staff with two systems of staves. The first system has a treble and bass staff, while the second system has a treble and bass staff. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first system starts with a forte (f) dynamic and a marcato marking. The music consists of complex chords and melodic lines with many accidentals and slurs. The second system continues the melodic lines in the treble and bass staves.

113

STESSO TEMPO (♩ = 112)

116

mf

120

ff

f

This system contains measures 120 through 123. It features a grand staff with four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain complex, rapid sixteenth-note passages with many beamed notes and slurs. The bottom two staves (treble and bass clef) contain more rhythmic accompaniment, including chords and single notes. Dynamic markings 'ff' and 'f' are present. There are also slurs and accents throughout the passage.

124

ff

This system contains measures 124 through 127. It continues the musical texture from the previous system. The top two staves have intricate melodic lines with many slurs and accents. The bottom two staves provide harmonic support with chords and moving lines. A 'ff' dynamic marking is visible. The notation includes many beamed sixteenth notes and various musical symbols like slurs and accents.

128

p *ff*

132

f *mf* *p scherzando* *f*

136

p

139

8^{va}

mf *cresc* *ff*

142

8va

f

ff

This musical score block contains measures 142 through 145. It is written for a piano with four staves. Measure 142 begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line in the upper right staff with an *8va* (octave up) marking. Measure 143 continues the texture with a forte (*f*) dynamic. Measure 144 introduces a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 145 concludes the section with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

146

This musical score block contains measures 146 through 149. It is written for a piano with four staves. Measure 146 begins with a melodic line in the upper right staff. Measure 147 continues the texture. Measure 148 continues the texture. Measure 149 concludes the section. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Tempo 1 (♩ = 132)

150

Musical score for measures 150-153. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a steady eighth-note bass line. The vocal line has a melodic phrase with a slur and a fermata. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in measure 153.

154

Musical score for measures 154-157. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a steady eighth-note bass line. The vocal line has a melodic phrase with a slur and a fermata. Dynamics include *cresc* (crescendo) and *poco...a...poc* (poco a poco).

158

cresc *sempre*

p

162

m.e.

166

167

168

169

p *scherzando*

f

This system contains measures 166 through 169. Measure 166 is a whole rest in both staves. Measure 167 features a piano introduction in the right hand with a *scherzando* marking, while the left hand has a whole rest. Measure 168 shows a forte (*f*) chordal texture in the right hand and a moving bass line in the left hand. Measure 169 continues the forte texture in the right hand and the bass line in the left hand.

170

171

172

173

This system contains measures 170 through 173. Measure 170 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 171 continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand. Measure 172 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 173 continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand.

174

Musical score for measures 174-177. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). Measure 174 features a complex melodic line in the upper right voice with many beamed sixteenth notes and a descending line in the lower right voice. Measure 175 has a long melodic line in the upper right voice and a descending line in the lower right voice. Measure 176 has a long melodic line in the upper right voice and a descending line in the lower right voice. Measure 177 has a long melodic line in the upper right voice and a descending line in the lower right voice. The dynamic marking *mf* is present in measures 175 and 177.

178

Musical score for measures 178-181. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). Measure 178 features a complex melodic line in the upper right voice with many beamed sixteenth notes and a descending line in the lower right voice. Measure 179 has a long melodic line in the upper right voice and a descending line in the lower right voice. Measure 180 has a long melodic line in the upper right voice and a descending line in the lower right voice. Measure 181 has a long melodic line in the upper right voice and a descending line in the lower right voice. The dynamic marking *f* is present in measure 181.

182

ff

ff

This system contains measures 182 through 185. It features two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. Measure 182 shows a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a melodic line. Measures 183-185 continue the piece with various chordal textures and melodic fragments. The dynamic *ff* (fortissimo) is indicated in measures 183 and 184. The system concludes with a double bar line.

186

ff

ff

This system contains measures 186 through 189. It continues the musical piece with two grand staves. The upper grand staff (treble clef, one sharp) and lower grand staff (bass clef, one sharp) show complex textures. Measure 186 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 187-189 show further development of the musical themes. The dynamic *ff* is present in measures 187 and 188. The system ends with a double bar line.

190

Measures 190-193 of a musical score in 2/4 time. The score is written for four staves. The first two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with eighth notes and rests. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings *sfz* and *f*. The first measure of measure 190 has a measure rest. The second measure of measure 190 has a measure rest. The third measure of measure 190 has a measure rest. The fourth measure of measure 190 has a measure rest. The first measure of measure 191 has a measure rest. The second measure of measure 191 has a measure rest. The third measure of measure 191 has a measure rest. The fourth measure of measure 191 has a measure rest. The first measure of measure 192 has a measure rest. The second measure of measure 192 has a measure rest. The third measure of measure 192 has a measure rest. The fourth measure of measure 192 has a measure rest. The first measure of measure 193 has a measure rest. The second measure of measure 193 has a measure rest. The third measure of measure 193 has a measure rest. The fourth measure of measure 193 has a measure rest.

194

Measures 194-197 of a musical score in 2/4 time. The score is written for four staves. The first two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with eighth notes and rests. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings *sfz*. The first measure of measure 194 has a measure rest. The second measure of measure 194 has a measure rest. The third measure of measure 194 has a measure rest. The fourth measure of measure 194 has a measure rest. The first measure of measure 195 has a measure rest. The second measure of measure 195 has a measure rest. The third measure of measure 195 has a measure rest. The fourth measure of measure 195 has a measure rest. The first measure of measure 196 has a measure rest. The second measure of measure 196 has a measure rest. The third measure of measure 196 has a measure rest. The fourth measure of measure 196 has a measure rest. The first measure of measure 197 has a measure rest. The second measure of measure 197 has a measure rest. The third measure of measure 197 has a measure rest. The fourth measure of measure 197 has a measure rest.

198

Measures 198-200 of a musical score. The score is written for piano (p) and features a complex rhythmic pattern in the right hand, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) at measure 198, *sfz* (sforzando) at measure 199, and *f* (forte) at measure 200. A crescendo hairpin is present in the right hand across measures 198 and 199. A first ending bracket labeled *8va* (octave) is shown in the right hand for measure 200.

201

Measures 201-204 of a musical score. The score continues the complex rhythmic pattern from the previous section. The right hand features a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo) at measure 201 and *sempre* (sempre) at measure 202. A crescendo hairpin is present in the right hand across measures 201 and 202. A first ending bracket labeled *8va* (octave) is shown in the right hand for measure 204.

205

Musical score for measures 205-208. The score is written for piano (p) and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The right hand has a melodic line with many slurs and accents. The left hand has a more rhythmic accompaniment. A 'rall' marking is present in measure 208, indicated by a deceleration hairpin.

rall

209

Musical score for measures 209-212. The score is written for piano (p) and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The right hand has a melodic line with many slurs and accents. The left hand has a more rhythmic accompaniment. A 'ff brillante' marking is present in measure 209, indicating a fortissimo and brilliant performance.

ff brillante

213

This system contains measures 213 through 216. It features a grand staff with three systems of staves. The top system has a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a supporting line. The middle system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The bottom system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. There are various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

217

This system contains measures 217 through 220. It features a grand staff with three systems of staves. The top system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The middle system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The bottom system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. There are various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. A double bar line is present after measure 219, followed by a repeat sign and a first ending bracket labeled '8va'.

8va

221

Musical score for measures 221-224. The score is written for four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dashed line labeled "8va" is above the first staff. The key signature has one sharp (F#).

225

Musical score for measures 225-228. The score is written for four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

229

Musical score for measures 229-232. The score is written for four staves. The first two staves (treble and bass clef) are mostly empty, with rests. The third and fourth staves (treble and bass clef) contain complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature changes from 3/8 to 2/4 at measure 230, and then to 3/4 at measure 231. The tempo/mood is marked *rall* at measure 231.

grandeoso (♩ = 120)

233

Musical score for measures 233-236. The score is written for four staves. The first two staves (treble and bass clef) contain complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature is 2/4. The tempo/mood is marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score includes dynamic markings and articulation symbols.

237

This system of musical notation covers measures 237 to 240. It features a grand staff with three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a treble clef. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains complex chords and triplets, with dynamic markings like *sf* and *sfz*. The middle staff has triplets and a circled 'H' in measure 239. The bottom staff has a melodic line with triplets and a final triplet in measure 240. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

241

This system of musical notation covers measures 241 to 244. It continues the grand staff from the previous system. The top staff has chords and triplets. The middle staff has triplets and a circled 'H' in measure 242. The bottom staff has a melodic line with triplets. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

245

245

Più mosso (♩ = 144)

249

249

252

fff

fff

Coda

256

fff

fff

ff

fff

f

fff

Coda