

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA FILHO"

AS CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM MUSICAL  
DE CAMARGO GUARNIERI EM SUAS SINFONIAS

**AS CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM MUSICAL  
DE CAMARGO GUARNIERI EM SUAS SINFONIAS**

Disertação apresentada ao curso  
de pós-graduação do Instituto de Artes  
da Unesp para obtenção do título de  
Mestre em Artes/Música

Luís Rodrigues

Orientador: Prof. Dr. Dorotea Kerr

São Paulo

2001

T/UNESP  
780.981  
R696c

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

## **AS CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM MUSICAL DE CAMARGO GUARNIERI EM SUAS SINFONIAS**

Dissertação apresentada ao curso  
de pós-graduação do Instituto de Artes  
da Unesp para obtenção do título de  
Mestre em Artes/Música

Lutero Rodrigues

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Dorotéia Kerr



São Paulo

2001





## AGRADECIMENTOS

A Prof. Dra. Doraidei Machado Marc, pela orientação e incentivo que me deu para a realização desta pesquisa.

A Prof. Dra. Maria Francisca Américo, minha querida orientadora.

A Cristina, minha esposa e meus filhos, Fernando e Lucas, pela compreensão e apoio durante toda a jornada.

A todos que me auxiliaram com informações e ajuda.

A todos os meus amigos.

A todos os meus familiares.

A todos os meus amigos e familiares.

A todos os meus amigos.

A todos os meus amigos.

Ficha catalográfica

RODRIGUES, Lutero

Dissertação – mestrado

1- Gênese das sinfonias

2- Linguagem musical de Camargo Guarnieri

3- Características da linguagem nas sinfonias

## AGRADECIMENTOS

à Profª. Dra. Dorotéia Machado Kerr, pela orientação e incentivo que me deram motivação para alcançar meu objetivo.

à Profª Dra. Maria Francisca Junqueira, minha primeira orientadora.

à Cristina, minha esposa e meus filhos Pamina e Lucas, pela compreensão e ajuda durante todo o período em que me dediquei à este trabalho.

a todos que me auxiliaram com informações e idéias:

Antônio Ribeiro

Osvaldo Lacerda

Domênico Barbieri (em memória)

Nilson Lombardi

Flávio Silva

Vera Silvia Camargo Guarnieri

Flávia Toni

Zuleika Rosa Guedes

Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa

Márcio Sgreccia

Maria Elisa Pasqualini

## ÍNDICE

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| Resumo .....                      | v   |
| Abstract .....                    | vi  |
| Lista de Anexos .....             | vii |
| Introdução .....                  | 1   |
| Capítulo I .....                  | 8   |
| Capítulo II .....                 | 22  |
| Capítulo III .....                | 55  |
| Características Específicas ..... | 56  |
| Tematismo e Textura .....         | 60  |
| Índices Nacionais .....           | 102 |
| Harmonia .....                    | 113 |
| Forma .....                       | 127 |
| Conclusão .....                   | 137 |
| Bibliografia .....                | 145 |



## RESUMO

O primeiro capítulo trata das circunstâncias que envolveram a criação das sete sinfonias de Camargo Guarnieri, detendo-se um pouco mais na gênese da *Sinfonia nº 1*, que contou com o aconselhamento de Mário de Andrade, cuja influência é acompanhada através da correspondência entre ele e o compositor. Trata também da trajetória de cada sinfonia, utilizando para isto críticas, publicações conhecidas e informações obtidas em arquivos de algumas das principais orquestras brasileiras.

O segundo capítulo ocupa-se do levantamento de um certo número de características marcantes da linguagem musical de Camargo Guarnieri, procurando a origem destas características, seu comportamento no âmbito geral da obra musical e sua evolução ao longo da trajetória criativa do compositor. Ao final, há uma sugestão de divisão da obra musical de Guarnieri em diferentes fases, baseando-se em fatos históricos e mudanças estéticas verificadas em sua obra.

O último capítulo estuda o comportamento de cada uma das características levantadas no capítulo anterior, porém no âmbito restrito dos diferentes movimentos das sinfonias. Outras características, encontradas exclusiva ou preferencialmente nestas obras, são estudadas também. Por fim, procura destacar os procedimentos composicionais mais freqüentes e através deles, acercar-se do pensamento musical de Camargo Guarnieri.

## ABSTRACT

The first chapter broaches the circumstances surrounding the creation of Camargo Guarnieri's seven symphonies, lingering a little more at the genesis of his *Symphony n° 1*, that counted with Mario de Andrade's advises, whose influence is accompanied through the correspondence between both of them. It also deals with the trajectory of each symphony, examining reviews, known publications and information obtained in the files of some of the most important Brazilian orchestras.

The second chapter deals with the gathering of a certain number of characteristics that mark Camargo Guarnieri's musical language, looking for the origin of those characteristics, the way they function in the general ambit of the musical work and their evolution through the composer's creative trajectory. By the end of it, there is a suggestion of dividing Camargo Guarnieri's musical work in different phases, based in historic facts and the aesthetic transformations found in his work.

The last chapter studies the behavior of each characteristic mentioned at the prior chapter, but in the restrict ambit of the symphonies' movements. Other characteristics are also studied, when seen exclusive or preferentially within these works. At last, it tries to put in relief the more frequent compositional procedures and, through them, provide a better understanding of Camargo Guarnieri's musical thought.



## LISTA DE ANEXOS

Anexo I - 2º tema, 2º movimento, 3ª sinfonia

Anexo II - efeito orquestral, 2º movimento, 5ª sinfonia

Anexo III - 2º tema, 3º movimento, 3ª sinfonia

Anexo IV - efeito orquestral, 3º movimento, 3ª sinfonia

Anexo V - elemento rítmico de acompanhamento, 2º movimento, 3ª sinfonia





## INTRODUÇÃO

Tendo convivido com Guarnieri em seus últimos cinco anos de vida, foi-me franqueado o acesso à sua obra musical e aos mais diversos tipos de documentos que o compositor acumulou ao longo de sua vida. Enquanto o compositor ainda vivia, comecei a estudar e reger várias de suas obras e, a seu convite, escrevi a primeira versão de um texto analítico sobre suas composições para instrumentos solistas e orquestra, com exceção do piano, que se destinava a integrar o livro que a Funarte publicaria sobre sua vida e obra. Este artigo recebeu o nome de *Outros Concertos* e está publicado no livro *Camargo Guarnieri – O tempo e a música*.

No mesmo ano da morte do compositor, em 1993, ainda movido pelo acontecimento, comecei a publicar artigos sobre sua vida, no *Apollon Musagete*, uma publicação periódica do ramo brasileiro da Editora Schott, em Curitiba, que, infelizmente, não teve longa vida. Mais tarde, durante o processo de publicação do livro da Funarte, novos artigos foram a ele integrados, inclusive outro artigo meu, *A Música, vista da correspondência*, que comenta alguns aspectos da correspondência entre Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. O crescente interesse pela sua obra, com a qual tenho tido contato nos últimos dez anos e o privilégio que desfrutei em ter acesso aos inúmeros documentos e manuscritos do compositor, levaram-me a empreender este trabalho.

Como acontece com todos os outros compositores brasileiros do século XX, à exceção de Villa-Lobos, a bibliografia existente sobre Camargo Guarnieri é ainda pequena, havendo uma clara desproporção entre ela e a importância do compositor para a história atual da música brasileira, importância esta que pode ser percebida através das seguintes considerações:

- Guarnieri é o compositor de maior produção musical, depois de Villa-Lobos. Autor de cerca de seiscentas obras, destinadas às mais diversas formações instrumentais e vocais que abrangem todas as principais formações camerísticas da música



ocidental: música sinfônica, cantatas e óperas, além de formações instrumentais menos usuais.

- Na década de 40, ao lado de Villa-Lobos, tornou-se o compositor brasileiro mais conhecido nos Estados Unidos, após vencer vários concursos de composição naquele país. A partir de 1950, tornou-se conhecido também na Europa. Sua notoriedade internacional pode ser medida através da participação em júris de concursos internacionais, tais como: Concurso Rainha Elizabeth (Bruxelas – 1953) Concurso Tchaikovski (Moscou - 1958), Concurso Dmitri Mitropoulos (Nova York - 1963).
- Foi o único compositor brasileiro que manteve regularmente, durante décadas, um curso de composição, responsável pela formação de algumas gerações de compositores brasileiros. Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, em menor proporção e de forma interrompida, também dedicaram-se à formação de novos compositores.

Os estudos sobre Camargo Guarnieri, além de pouco numerosos são muito recentes. A maioria deles dedica-se à uma visão geral da obra ou de alguma parte específica dela, mas são ainda insuficientes em número para abordar uma obra de tamanha dimensão. Parte considerável de sua produção, até agora, não foi objeto de qualquer estudo. Em número menor ainda são os textos específicos sobre a música do compositor, sobretudo aqueles que se dedicam ao estudo de sua linguagem musical.

Este trabalho tem como objetivo estudar características que considero essenciais da linguagem musical de Camargo Guarnieri e como elas manifestam-se em suas sinfonias. Para alcançá-lo, procurei isolar um grupo de procedimentos composicionais característicos, de freqüente ocorrência em suas obras, busquei as origens de tais procedimentos, estudei suas transformações ao longo da trajetória de Guarnieri e verifiquei seus comportamentos específicos no contexto das sinfonias. As sinfonias constituem a amostragem de sua obra que terá prioridade como objeto de estudo. Entretanto, quando necessário for, outras obras poderão também ser visitadas.

Três compositores brasileiros do século XX ocuparam-se, mais que todos os outros, da produção de sinfonias: Cláudio Santoro(1919-1989), Villa-Lobos(1887-1956) e Camargo Guarnieri(1907-1993). O primeiro deles, rivaliza-se até com os mais fecundos compositores internacionais que se dedicaram à produção de tais obras, como Schostakovitch(1906-1975), por exemplo.\* Cláudio Santoro compôs quatorze sinfonias, número superior ao produzido por Villa-Lobos que nos deixou doze sinfonias. A produção de Camargo Guarnieri, menos numerosa, compreende sete sinfonias, mas

entre eles, foi Guarnieri quem mais tarde começou a compô-las. Ao terminar a composição de suas primeiras sinfonias, Cláudio Santoro tinha apenas 20 anos, Villa-Lobos 29 anos e Guarnieri já havia chegado aos 37 anos de idade, acumulando a experiência adquirida na composição de mais de cem obras anteriores.

Escolhi as sinfonias como objeto de estudo porque estas representam um foco especial de interesse para minha atividade profissional como regente. Em contrapartida, a atividade de regente permitiu-me adquirir um *know-how*, através da prática com obras do mesmo gênero, que poderá ser útil para a realização deste trabalho.

→ Como obras de uma fase mais madura da produção de Guarnieri, as sinfonias representam o ápice de sua realização musical. São obras nas quais o compositor pôs à serviço de sua criatividade todos os conhecimentos técnicos previamente adquiridos. Para o estudo das características de sua linguagem musical, as sinfonias representam a mais rica amostragem da obra de Guarnieri, aquelas em que o compositor não se preocupou com a economia de meios ou recursos.

Até o momento, conhece-se apenas três estudos que tratam das sinfonias de Camargo Guarnieri: o artigo *O Sinfonismo Guarnieriano*, de autoria do compositor Ricardo Tacuchian, que será publicado no mencionado livro da Funarte, um capítulo do livro *Camargo Guarnieri – Expressões de uma vida*, de Marion Verhalen, que trata da música orquestral do compositor e, por conseguinte, das sinfonias e *The Symphony N.4, "Brasília", by Camargo Guarnieri and the Symphony N.6 by Cláudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalist Symphonic Music*, tese de doutorado de Erick Magalhães Vasconcelos, na Universidade de Austin, Texas.

A maior parte dos textos existentes que mencionam alguns dos procedimentos composicionais que serão objeto deste trabalho, tratam do assunto de forma genérica, porque têm objetivos mais amplos, como o estudo de uma obra específica ou de um conjunto de obras do mesmo gênero.

Este trabalho estrutura-se em três capítulos que passaremos a descrever:

O primeiro capítulo ocupa-se do levantamento histórico de cada uma das sinfonias de Guarnieri, enfocando as circunstâncias que acompanharam sua gênese, sua estréia e trajetória das execuções posteriores, além de suas repercussões críticas.

O segundo capítulo trata de algumas características essenciais da música de Guarnieri que já se encontram identificadas, de forma esparsa, nos textos existentes sobre sua música. Por serem procedimentos não específicos das sinfonias do compositor, mas presentes em toda a sua obra, serão chamadas de características gerais.



Como tal, estão presentes também nas sinfonias, entretanto, para melhor serem estudadas, torna-se necessário que a amostragem de suas obras usada como objeto de estudo, neste capítulo, não se limite apenas às sinfonias. Assim, este capítulo cuida do estudo isolado de cada uma destas características, procurando encontrar as razões que lhes deram origem, determinar os traços essenciais que estão presentes em suas várias manifestações e acompanhar as transformações que sofreram, como reflexo das mudanças estéticas verificadas ao longo da trajetória do compositor.

O terceiro capítulo trata de verificar o comportamento das características gerais levantadas no capítulo anterior, porém no contexto exclusivo das sinfonias. Tenta também identificar outras características da linguagem musical de Guarnieri que se manifestam, especificamente ou com maior frequência, nas sinfonias, estudando sua natureza, comportamento e evolução. Por fim, baseando-se no conjunto das características estudadas, procura traçar um perfil do comportamento composicional de Guarnieri em suas sinfonias.

As partituras das sinfonias de Guarnieri, que nos servirão como base, não estão editadas e portanto não estão disponíveis no mercado. Apenas a *Sinfonia nº 4, "Brasília"*, encontra-se editada nos Estados Unidos, pela Associated Music Publishers (AMP), de Nova York, em edição fac-símile do manuscrito do compositor. Todas as outras sinfonias encontram-se manuscritas e suas cópias servirão como texto básico deste trabalho. Enquanto o compositor vivia, e até recentemente, toda a sua produção musical, livros, discos e partituras de outros autores, além de farto material documental sobre sua carreira, acumulado durante toda sua vida, encontravam-se reunidos em seu estúdio, à Rua Pamplona, 825, em São Paulo. Recentemente, tudo o que havia no estúdio foi transferido para a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo.

De vital importância para este trabalho são as críticas e matérias de jornais que o compositor compilou ao longo dos anos, material ao qual tive acesso. São recortes de jornais que não trazem, geralmente, mais referências que o nome do jornal ou periódico e a data de sua publicação, mas nem sempre pode-se precisar a cidade em que a matéria foi publicada. Uma parte das matérias não traz sequer o nome de seus autores; algumas vezes são pseudônimos ou apenas as letras iniciais de seus nomes. Outra informação precária é aquela referente à numeração das páginas em que a matéria foi publicada. A partir da década de 50, pouco a pouco, o compositor deixou de reunir as críticas e

matérias de jornais em pastas específicas, o que tornou praticamente impossível a tarefa de localizá-las em seu estúdio.

Para o primeiro capítulo deste trabalho, além das já mencionadas críticas e matérias de jornais, foi também fundamental o acesso à correspondência entre Guarnieri e Mário de Andrade e aos programas de concertos. A correspondência entre Mário e Guarnieri não é muito numerosa pela simples razão de que ambos viviam na mesma cidade. Com exceção de três cartas escritas em 1934, todas as outras foram escritas durante períodos em que pelo menos um deles não se encontrava em São Paulo. São dezesseis cartas de Guarnieri para Mário de Andrade e onze cartas de Mário para Guarnieri, cobrindo um período de cerca de dez anos. São três grupos de cartas: as primeiras, escritas em 1934, as cartas do período em que Guarnieri esteve na França, de junho de 1938 ao final de 1939 e as cartas do final, compreendendo uma parte do período em que Mário viveu no Rio de Janeiro, após Guarnieri voltar da Europa, que vai até o início de 1941 e duas cartas de 1943, escritas quando Guarnieri estava nos Estados Unidos.

A dimensão da correspondência, portanto, não é proporcional à importância da influência que Guarnieri sempre admitiu ter recebido de Mário de Andrade. O compositor costumava comentar que tivera três pais: o pai biológico, Lamberto Baldi(1895-1979), regente italiano que esteve no Brasil durante cerca de cinco anos e foi seu professor de contraponto, harmonia e composição, e Mário de Andrade(1893-1945), que após a ida de Baldi para o Uruguai, tornou-se seu único orientador.

Quase todos os textos publicados sobre o compositor, até aqui, integram publicações que também se destinam a tratar de outros assuntos ou compositores, como capítulos de livros, artigos de revistas ou citações em obras de referência. Camargo Guarnieri é verbete das principais enciclopédias ou dicionários de música, no Brasil e exterior, como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Após a morte do compositor, sua música passou a ser foco de interesse de trabalhos de pesquisa de cunho universitário, tanto no Brasil quanto no exterior, sobretudo nos Estados Unidos. Hoje, já se conta com a existência de mais de uma dezena de teses de mestrado e doutorado exclusivamente dedicadas à música de Guarnieri, trabalhos que se multiplicam com o aumento do interesse sobre o compositor, atestado também pelo crescente número de gravações e edições de suas obras.

As críticas existentes sobre as obras de Guarnieri encontram-se esparsas. Nunca foram reunidas em uma mesma publicação, com exceção de parte das críticas escritas



por Mário de Andrade e Caldeira Filho. Algumas críticas de Mário de Andrade encontram-se publicadas em *Música*, *Doce Música* e *Música e Jornalismo*; as de autoria de Caldeira Filho, em *A Aventura da Música*.

Guarnieri tinha o hábito de escrever comentários sobre suas próprias obras para serem publicados em programas de concertos. Estes comentários continham, geralmente, alguma informação sobre os motivos que o levaram à composição da obra e uma análise formal resumida de cada um de seus movimentos. O maior interesse destes textos recai sobre as análises, que se tornaram um verdadeiro testemunho do pensamento musical de Guarnieri, contribuindo para elucidar algumas controvérsias criadas sobre questões formais de suas obras. Estes comentários não se encontram reunidos e muito menos publicados, mas conseguimos compilar um certo número deles que terão utilidade neste trabalho. Quando eu referir-me a eles, usarei a denominação “comentários de programas de concertos”.

Na numerosa produção musical de Guarnieri não estão incluídas cerca de oitenta obras, compostas até 1928, que o próprio compositor restringiu a difusão, escrevendo, na primeira página de seu *Catálogo de Composições*, as seguintes palavras:

As obras que escrevi de 1920 a 1928 não representam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço em minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão de sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo algumas servir para estudo crítico e comparativo.

Embora não se tenha acesso direto à tais obras neste momento, quando necessário, serão feitas algumas deduções possíveis à partir das poucas informações disponíveis sobre elas, com o objetivo de melhor esclarecer os assuntos abordados neste trabalho. Para referir-se àquelas obras, será usado o mesmo termo criado por Flávio Silva, “obras de difusão interdita”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O compositor Domênico Barbieri, aluno de Guarnieri, após realizar uma minuciosa pesquisa no antigo estúdio de seu mestre, publicou um artigo na Revista Música, de São Paulo, vol.4, nº 1, de maio de 1993, sob o título de *Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Catalográfica*, que incluía um catálogo completo, por ele organizado, contendo todas as obras que se enquadram na restrição acima mencionada. Flávio Silva, organizador do livro *Camargo Guarnieri – O tempo e a música*, reproduziu o catálogo elaborado por Barbieri, acrescentando a ele seus próprios comentários, sob o título de *Obra de Difusão Interdita*, publicando-o como um apêndice do catálogo geral das obras do compositor que faz parte do referido livro.

Acredito que este seja um dos primeiros trabalhos que se propõe a tratar do estudo específico do comportamento das características pessoais da linguagem musical do compositor, sobretudo nas sinfonias, vindo a ser mais uma contribuição para ampliar o conhecimento existente sobre Camargo Guarnieri, um dos mais importantes compositores de toda a história da música brasileira.



## CAPÍTULO I

### AS SINFONIAS DE CAMARGO GUARNIERI: GÊNESE E TRAJETÓRIA

A *Sinfonia nº 1* de Camargo Guarnieri, composta em 1944, foi consequência de um processo de maturação que durou vários anos, envolvendo o próprio crescimento musical e técnico do compositor adquirido durante a composição de mais de 100 obras anteriores, de gêneros diversos e diferentes formações instrumentais e, mais especificamente, uma longa reflexão sobre as possíveis soluções formais e a escolha do material temático que seriam empregados na obra.

A correspondência entre Guarnieri e Mário é um dos melhores testemunhos disponíveis sobre o demorado processo de composição da *Sinfonia nº 1*. As primeiras referências a esse respeito datam de 5 de março de 1940, em carta escrita por Guarnieri, noticiando o final de seu trabalho de composição do *Concerto nº 1 para Violino e Orquestra* e informando:

Agora vou começar a pensar na sinfonia que lhe contei. Guardei comigo aquelas sugestões que você me forneceu e espero resolver os problemas da melhor maneira possível. Talvez, até, você nem se recorde: evitar o caráter coreográfico no allegro final; construir uma linha bem característica, mas sem as sincopas sistematizadas.

Na resposta de Mário, datada de 8 de março de 1940, lê-se:

As idéias que você pretende experimentar na sua futura Sinfonia e que você repetiu na sua carta me parecem exatamente o que eu penso e me parece interessantíssimo resolver. Vamos ver o que sairá, estou morto de curiosidade. Mas estude preliminarmente muito bem a temática que escolher, lhe examine cruamente todas as possibilidades para a arquitetura da peça toda e diante dos problemas que você se propõe resolver, não procure se iludir e só aceite mesmo o que for de primeira ordem. Uma Sinfonia pura, como a que você pretende realizar é obra de máxima responsabilidade, difícilíssima para os nossos tempos tão pouco puros. Si (sic) você não for absolutamente enérgico nos trabalhos preliminares, a dificuldade depois será maior, e talvez a coisa fique medíocre, cuidado, companheiro!

Um dos objetivos do nosso trabalho é desvendar o pensamento musical de Guarnieri e nestas citações encontram-se presentes pelo menos duas sugestões de Mário de Andrade que o compositor nunca esqueceu, ao contrário, tomou-as como princípios



que nortearam toda sua trajetória. A primeira, refere-se aos perigos do “caráter coreográfico no allegro final” e das “síncopas sistematizadas”, perigos que são conseqüências naturais da procura por uma música de identidade nacional, meta sempre perseguida pelo compositor. A segunda, refere-se às etapas preparatórias do processo composicional como a escolha dos temas, por exemplo, um verdadeiro ritual prévio que Guarnieri nunca abandonou, valorizando ainda mais o que é prioritário em suas composições: a elaboração temática. Ambas são tão importantes para a compreensão do pensamento musical do compositor que deverão ser tratadas com mais profundidade, no próximo capítulo deste trabalho.

A partir de março de 1941, Mário voltou a morar em São Paulo e a correspondência entre eles foi interrompida. Somente em 1943, durante a primeira viagem de Guarnieri aos Estados Unidos, em uma derradeira troca de correspondência encontramos:

Neste momento, estou trabalhando na minha Primeira Sinfonia. Tenho pronto o rondó final. Comecei pelo primeiro movimento, mas algumas dúvidas, em relação ao desenvolvimento, me fizeram deixar amadurecendo antes de concluí-lo. Nesta obra, pretendo realizar um plano formal diferente dos que até agora tenho usado nas minhas composições. (Carta de 01 de janeiro de 1943)

E na resposta de Mário:

Quanto aos seus problemas, estou principalmente entusiasmado com as suas preocupações com a forma, para a Sinfonia. Acho que V. tem perfeitamente razão, é um problema danado e às vezes tenho um bocado a impressão que você dorme um bocado sobre as formas tradicionais. Já lhe disse isto, creio o A-B-A, o allegro-andante-allegro, o processo formal de exposição e reexposição, me parece que às vezes isso não se justifica tanto, quanto V. usa. (Carta de 28 de janeiro de 1943)

Desde 1940, data da primeira citação, até a última, Guarnieri não se ocupou apenas da *Sinfonia nº 1*. Por razões diversas, que incluem dificuldades econômicas, dedicou-se também à composição de outras obras, entre elas uma cantata que o compositor definiu como *poema para canto e orquestra*, homônima ao poema de Mário de Andrade que lhe deu o texto, *A Serra do Rola-Moça* (1941) e duas importantes obras sinfônicas: *Encantamento* (1941) e *Abertura Concertante* (1942). Segundo a data que se encontra no manuscrito autógrafo de Camargo Guarnieri, sua *Sinfonia nº 1* foi concluída em 1944. Ela foi dedicada a Serge Koussevitzky (1876-1951), regente da Orquestra Sinfônica de Boston, que convidara Guarnieri a reger sua *Abertura Concertante*, durante a viagem do compositor aos Estados Unidos, em 1943.



As próximas referências à *Sinfonia nº 1* dizem respeito à premiação que obteve em um concurso de composição, no mesmo ano de 1944. Em São Paulo, no dia 6 de julho, foi anunciado o resultado do Prêmio Luiz Alberto Penteado de Rezende, atribuído ao vencedor de um concurso de composição que, segundo um recorte de jornal que se encontrava entre o material compilado por Guarnieri, sem qualquer referência de sua origem, a não ser o título *Abertura e Sinfonia* e o nome de seu autor, Luiz Heitor, era aberto “para sinfonias “de expressão brasileira moderna” apresentando “temática de livre invenção do próprio compositor, sem que sejam utilizados temas colhidos diretamente do folclore musical brasileiro””.

O corpo de jurados, integrado por Mozart Tavares de Lima e os compositores Arthur Pereira e Francisco Mignone, deu o primeiro prêmio para a *Sinfonia nº 1* de Guarnieri. Para o jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo, do dia 7 de julho de 1944, Francisco Mignone justificou a escolha da obra:

É um trabalho integralmente realizado, com temática ótima, excelentemente desenvolvida, harmonia de bom gosto e contraponto de mestre. A orquestração é bem equilibrada e o aproveitamento dos instrumentos criterioso e adequado. Não há invenção ou propósito de “achados” ou combinações instrumentais novas ou originais. Mas revela uma personalidade notável e segura do que quer e deseja exprimir musicalmente. Foge a lugares comuns e fica sempre dentro de uma essência musical altamente refinada. Do ponto de vista formal, a “Sinfonia” pode ser considerada uma obra prima pelo acabamento, desenvolvimento lógico e proporcional. Será a delícia dos bons regentes e das boas orquestras. No Brasil, até hoje, não se escreveu no gênero obra mais integralmente realizada. E, talvez mesmo no estrangeiro, poucas possam rivalizar em qualidade, bom gosto e perfeição artística.

Em consequência da premiação no concurso, a *Sinfonia nº 1* teve sua estréia no ano seguinte, em 9 de março - cerca de duas semanas após a morte de Mário de Andrade - no Teatro Municipal de São Paulo, executada pela Orquestra do Departamento Municipal de Cultura, sob a regência do autor, fato que mereceu ampla divulgação da imprensa e repercutiu em toda a crítica paulista, exercida, na época, por um significativo número de profissionais. No final de setembro e outubro de 1945, Guarnieri regeu concertos no Uruguai, Argentina e Chile, nos quais apresentou sua *Sinfonia nº 1*, como atestam as várias críticas locais.

Las obras presentadas en este festival comprendieron su Primera Sinfonia, escrita en 1944, y premiada en el concurso “Luis Alberto Penteado de Resende”, cuyas condiciones exigian inspirarse en los caracteres, tendencias y procesos ritmico-melódicos de la música nacional brasileña. Esto es suficiente para ubicar la característica principal de esta obra que en sus tres movimientos, y especialmente





el primero y el segundo, este último de una expresividad muy bien realizada mediante una cuidadosa instrumentación, conserva en sustancia lo fundamental del estilo de Guarnieri: la unión de los elementos musicales propiamente brasileños explotados con la técnica armónica y orquestal contemporánea, utilizando frecuentemente superposiciones de ritmos y el tratamiento polifónico de los motivos. (*La Hora*, Santiago do Chile, 23/10/1945)

Em 26 de novembro de 1946, Guarnieri regeu sua *Sinfonia nº 1* nos Estados Unidos, à frente da Orquestra Sinfônica de Boston. No Brasil, desde então, não há notícias de outras execuções da obra que assim permanece, por mais de 50 anos, sem ter sido ouvida novamente.

Em 24 de junho de 1945, o *Correio Paulistano* noticiou a existência de outro concurso, desta vez internacional, instituído pela Orquestra Sinfônica de Detroit, Estados Unidos, destinado a premiar a “Sinfonia das Américas”. A mesma matéria noticiava também que Guarnieri “estava seriamente empenhado na composição de uma sinfonia para concorrer ao certame de Detroit”. Esta informação já havia sido veiculada por jornais paulistas em datas anteriores e inclusive no Rio de Janeiro, em matéria assinada por Eurico Nogueira França para o *Correio da Manhã*, do dia 24 de abril, com o propósito de noticiar a estréia da *Sinfonia nº 1*, em São Paulo: “E uma segunda obra de idêntico gênero e porte acha-se quase pronta, provavelmente para concorrer à vultosa recompensa que será atribuída à “Sinfonia das Américas””. Nesta mesma matéria do *Correio Paulistano*, foi informado também que “pouco mais de dois meses nos separam do prazo de encerramento de inscrições ao grande concurso da “Sinfonia das Américas””, o que significa que o processo de criação da *Sinfonia nº 2* foi muito mais rápido que o anterior e, além disso, o curto espaço de tempo que separa ambas as sinfonias tornar-se-ia um caso único na trajetória de Guarnieri como sinfonista.

Pode-se inferir que foi o concurso que o motivou a produzir outra sinfonia em tão curto período, principalmente porque, nos anos 40, Guarnieri já havia sido premiado em dois concursos internacionais de composição nos Estados Unidos. No final de 1942, o *Concerto nº 1 para Violino e Orquestra* recebeu o 1º prêmio em concurso instituído pela *Pan American Union*, para compositores da América Latina e, no final de 1944, foi a vez de seu *Quarteto de Cordas nº 2* receber o 1º prêmio destinado a compositores latino-americanos, em concurso promovido pela *Chamber Music Guild*, de Washington, que também premiou um compositor daquele país. Não pode ser desprezado o possível interesse despertado em Guarnieri pelo grande prêmio em dinheiro oferecido pelo





concurso pois, desde sua volta da Europa ao final de 1939, o compositor enfrentava problemas econômicos já noticiados por vários jornais da época<sup>1</sup>.

Outros fatores, mais ligados ao processo técnico de composição, podem ter contribuído para agilizar a criação da nova sinfonia. Um deles, o provável aproveitamento de alternativas formais e materiais temáticos preteridos durante a recente composição de sua *Sinfonia nº 1* e o outro, o *métier* adquirido não só na composição da mesma, como na rara oportunidade - preciosa para qualquer compositor - de ensaiar e dirigir a própria obra. Por último, não pode ser esquecida a motivação resultante da confirmação do valor de seu trabalho, expressa pela maioria dos críticos presentes à primeira execução da *Sinfonia nº 1*.

O concurso despertou também o interesse de outros compositores brasileiros, mas sabe-se apenas da participação de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez. Villa-Lobos, com sua *Sinfonia nº 7*, composta em 1945, que segundo o catálogo publicado em *Villa-Lobos: Sua Obra*, à página 64, foi “escrita para concurso (Detroit, EUA)” e Lorenzo Fernandez, possivelmente com sua *Sinfonia nº 1*, também composta em 1945, única sinfonia de sua autoria composta até o prazo final de inscrição ao concurso, segundo a publicação *Lorenzo Fernandez: Catálogo Geral*, de autoria de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa. A premiação do concurso só aconteceu em 1948 e o único compositor brasileiro premiado foi Camargo Guarnieri, com sua *Sinfonia nº 2*, que obteve o segundo lugar. A obra foi dedicada a Villa-Lobos.

A proximidade entre as duas sinfonias não é apenas cronológica. Elas são as duas únicas obras do gênero que guardam maior parentesco formal entre si, como ver-se-á posteriormente.

Esteticamente a segunda Sinfonia está muito vinculada à anterior. O mesmo rigor formal, a mesma trama polifônica, o mesmo brilho orquestral, a mesma brasilidade sublimada, o vigor e o lirismo se alternando sucessivamente, a mesma fluência no desenvolvimento das idéias. Dir-se-ia que foi criada sob o mesmo impulso criador de sua antecessora. (TACUCHIAN, 2001, p. 454)

A *Sinfonia nº 2* teve sua estréia em São Paulo, no Teatro Cultura Artística, com a Orquestra Sinfônica de São Paulo sob a direção do compositor, no dia 8 de março de 1950. Sua estréia no Rio de Janeiro aconteceu ainda no mesmo ano, no dia 23 de setembro, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a direção do maestro Eleazar de

<sup>1</sup> O mesmo artigo do jornal *Correio Paulistano*, de 24 de junho de 1945, informa que o concurso da “Sinfonia das Américas” oferecia um prêmio máximo de vinte e cinco mil dólares.

Carvalho que se tornou o maior divulgador da obra nos anos 50, regendo-a em vários países. Começou com um concerto em Cleveland, Estados Unidos da América, que gerou uma carta cheia de entusiasmo, de Eleazar para Guarnieri, datada de 29 de abril de 1952, onde se lê:

Guarnieri - apenas duas palavras para levar os meus parabens pelo sucesso que a sua Sinfonia alcançou ontem à noite... O crítico Herbert Elwell escreveu: Revestiu-se de excepcional interesse a primeira execução aqui da Sinfonia nº 2 de Camargo Guarnieri, compatriota de Carvalho. É uma música na qual encontramos abundante vitalidade rítmica, lirismo e forma. Ela convence e o público a apreciou...

Após a década de 50, a *Sinfonia nº 2* foi pouco tocada porque Guarnieri, em geral o regente mais solicitado para reger suas próprias obras, deu clara preferência à obras posteriores. Nos últimos anos da vida do compositor, a *Sinfonia nº 2* voltou a ser tocada, sob a direção de Guarnieri e outros regentes, tornando-se, em 1993, sua primeira sinfonia gravada em CD, pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sob a regência de Benito Juarez. A obra foi executada, em 1992, pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, em 1995 e 2000.

Uma vez mais, um concurso de composição foi o agente que motivou a criação de outra obra do gênero, a *Sinfonia nº 3*. Ao final de 1952, foram abertas as inscrições para o Concurso do IV Centenário, parte integrante das múltiplas comemorações alusivas ao quarto centenário da cidade de São Paulo, destinado à composição de uma obra sinfônica que se relacionasse com a data e aberto a compositores internacionais. Em entrevista concedida ao jornal *Correio Paulistano*, de 18 de julho de 1954, Guarnieri comenta que “havia 62 obras inscritas, procedentes de 18 países”. Segundo o mesmo jornal, as inscrições só foram encerradas em 30 de julho de 1953 e o resultado do concurso, que deveria ser divulgado em 25 de janeiro de 1954, só ocorreu em 9 de julho do mesmo ano, provocando muitos questionamentos. Em função do atraso do julgamento, houve pedidos de devolução de obras inscritas. O *Correio Paulistano* ainda informa que “o próprio Guarnieri tentou retirar a sua composição em virtude das circunstâncias expostas”.

Finalmente, a Comissão Julgadora, integrada por Eleazar de Carvalho, Samuel Barber, Edouard van Remoortel, Edoardo de Guarnieri e Souza Lima, concedeu o prêmio “Carlos Gomes”, destinado ao 1º lugar do Concurso, à *Sinfonia nº 3* de Camargo





Guarnieri. A obra foi dedicada “ao querido Mestre e Amigo Lamberto Baldi”, recebendo sua estréia no Teatro Cultura Artística de São Paulo, ao ser executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Eleazar de Carvalho, em 27 de setembro de 1954. Na mesma entrevista concedida pelo compositor ao *Correio Paulistano*, encontramos seus comentários sobre a gênese da *Sinfonia nº 3*.

A princípio, preocuparam-me seriamente as normas do edital, estipulando que a obra deveria conter uma sugestão à data histórica de 25 de janeiro. Esse item fazia pensar na quase obrigatoriedade de ser elaborado um Poema Sinfônico descritivo. Como sempre tive aversão à música descritiva, fiquei indeciso, nos primeiros momentos, quanto ao rumo a tomar para a elaboração do meu trabalho. Mas, a meditação proporcionou-me a idéia para o plano. Reporto-me, em imaginação, ao século XVI, fase incipiente da formação da nacionalidade (...) Os três elementos básicos da futura nacionalidade - índios, pretos e brancos - começavam a ser caldeados dando origem à nova raça (...) Associando, enfim essas várias idéias, eis-me repentinamente no encaixe de um dos temas que circula pela obra toda - um tema indígena - Teirú - extraído da “Rondonia” de Roquete Pinto.

A existência de um tema cíclico confere à obra identidade formal que a diferencia das duas sinfonias anteriores e também das sinfonias posteriores. Nos próximos capítulos, serão feitas maiores considerações a respeito. Ricardo Tacuchian também viu diferenças entre as três sinfonias:

De fato, se as duas primeiras sinfonias representam um culto à forma e uma exaltação da expressão musical, aqui vemos um Guarnieri mais rebelde quanto à forma e mais reflexivo quanto ao conteúdo. (TACUCHIAN, 2001, p. 456)

A utilização de um tema que não fosse de sua autoria também não havia acontecido nas sinfonias anteriores e só voltaria a acontecer na *Sinfonia nº 7*. É, entretanto, um procedimento incomum, raro mesmo, levando-se em conta toda a numerosa obra do compositor.

Nos anos seguintes, a *Sinfonia nº 3* foi tocada muitas vezes no Brasil. Em São Paulo, foi programada em 1961, 1962 e 1966, na Orquestra Sinfônica Municipal; no Rio de Janeiro, foi programada quatro vezes na Orquestra Sinfônica Brasileira: em 1954 (duas vezes), 1956 e 1957;<sup>2</sup> na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, foi tocada em

<sup>2</sup> A maioria dos dados sobre as execuções das sinfonias de Guarnieri no Brasil foram fornecidos pelas orquestras. No caso da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, pesquisei diretamente no Museu do Teatro Municipal. Na maioria dos casos em que se diz que a obra foi “programada”, significa que foi tocada mais de uma vez em dias próximos, em geral duas vezes, mas em alguns casos até três vezes.

1958, 1965 e 1999. Na maioria das vezes em que foi executada, o regente não foi o próprio compositor. Tornou-se a primeira sinfonia de Guarnieri a ser gravada em disco com distribuição comercial, pela Orquestra Sinfônica Brasileira sob a direção do compositor, ainda nos anos 50. (Sinter SLP-9).

Segundo o testemunho de Vera Sílvia Camargo Guarnieri, esposa do compositor, em outubro de 1962 a obra foi tocada em Cuba, sob circunstâncias incomuns. A presença de Guarnieri naquele país, para ensaiar e dirigir um programa dedicado à sua música, coincidiu com a chamada “*Crise dos Misseis*” e o compositor foi obrigado a permanecer em Cuba durante vários dias após seu concerto, porque todos os vôos comerciais possíveis foram suspensos. Em maio de 1999, quando regi a *Sinfonia nº 3* à frente da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, naquela cidade - não se tem notícia de outra execução da obra desde a década de 60 - constatei, nas partes de orquestra, a existência de algumas inscrições feitas por músicos cubanos, assinadas e datadas. Entre elas, em uma das partes de trompa lê-se: *Pátria o Muerte - Venceremos!*

A melhor fonte de informações disponível que aborda as circunstâncias que motivaram Guarnieri a compor sua *Sinfonia nº 4*, na qual também basearam-se Ricardo Tacuchian, em seu texto *O Sinfonismo Guarnieriano* e Marion Verhalen, em seu livro *Camargo Guarnieri – Expressões de uma vida*, é o comentário sobre a obra, escrito pelo próprio compositor para programas de concertos. Neste comentário lê-se que, mais uma vez, foi um concurso de composição que despertou em Guarnieri o desejo de compor uma nova sinfonia. O concurso foi instituído pelo Ministério da Educação, em 1958, para comemorar o primeiro aniversário do início da construção da cidade de Brasília. Entre 1956 e 1960, ou seja, durante a presidência de Juscelino Kubitschek, Guarnieri foi Assessor Artístico-Musical do Ministro da Educação, Clóvis Salgado. O compositor visitou a nova cidade em construção que lhe causou impressão profunda, levando-o a esboçar uma sinfonia que “expressasse a essência da cidade”. Convidado, porém, a presidir o júri do referido concurso, Guarnieri viu-se impossibilitado de participar do mesmo, abandonando a idéia. Os esboços ficaram esquecidos dentro de um livro que o compositor começara a ler, *Viagem à Terra do Brasil*, de Jean de Léry.

Em 1963, Guarnieri foi convidado a ser um dos jurados do Concurso de Regência Dmitri Mitropoulos, em Nova York, levando consigo o livro. Encontrando os

---

como era a rotina de programação das orquestras, principalmente a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.





esboços, completou a composição da nova sinfonia durante sua estadia em Nova York, dedicando-a a Leonard Bernstein que também era jurado do mesmo concurso. Entretanto, Bernstein nunca regeu a *Sinfonia nº 4* e sua estréia aconteceu no dia 29 de junho de 1964, com a Orquestra Sinfônica Nacional de Lisboa, em sua cidade sede, sob direção de Guarnieri. No mesmo ano a obra foi tocada em São Paulo, recebendo o prêmio de “Melhor Obra Sinfônica” de 1964, atribuído pela Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT.

A *Sinfonia nº 4* tem por subtítulo, Brasília, nome que associado aos fatos que lhe deram origem, poderia sugerir uma obra programática, contradizendo a forte aversão por este gênero musical externado pelo próprio compositor ao comentar a gênese de sua sinfonia anterior. Tacuchian é da opinião que

não se trata rigorosamente de uma obra programática, mas, dentro de um esquema formal, Guarnieri pinta as impressões psicológicas da grande epopéia da construção de Brasília (...) Os três movimentos exprimem, respectivamente, a construção de Brasília no deserto do Planalto Central, a descrição da terra plana, com arbustos isolados e raros e coberta por uma imensa abóboda celeste e, finalmente, a alegria da cidade já quase pronta (...) (TACUCHIAN, 2001, p. 458)

Em relação às sinfonias anteriores, a *Sinfonia nº 4* é um exemplo de concreção musical, evidenciada não só pelo estudo de sua organização interna, mas também pela incontestável comparação entre suas durações. Como as obras anteriores, ela também tem apenas três movimentos, porém as três primeiras sinfonias duram aproximadamente 30 minutos e a *Sinfonia nº 4* dura pouco mais de 15 minutos!

Quanto à linguagem musical, a obra apresenta transformações tanto na prática da harmonia quanto no aspecto formal, transformações estas que a identificam com as sinfonias futuras e não com as anteriores. Desde o início da década de 60, pode-se notar que a música de Guarnieri, que sempre teve como uma de suas características mais marcantes a presença sistemática das dissonâncias, passou a evitar os encaminhamentos tonais previsíveis tornando-se, pouco a pouco, mais instável tonalmente. Esta e outras transformações serão também objeto de estudo em nosso próximo capítulo.

Quando Guarnieri era convidado para reger suas próprias obras, sempre dava preferência às mais recentes e assim foi também com a *Sinfonia nº 4*. Após sua já mencionada estréia em Lisboa, passou a integrar a maioria dos programas dos concertos sinfônicos dirigidos pelo compositor. Ainda em 1964, em São Paulo, a obra recebeu sua estréia brasileira, pela Orquestra Sinfônica Municipal, no dia 28 de novembro. A mesma orquestra voltou a tocá-la em 1965, 1974 e 1990. Em geral, a obra foi tocada

mais vezes que a sinfonia anterior e ao longo de um período maior, o que leva a crer que Guarnieri tinha preferência por ela. A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo tocou-a duas vezes em 1974, voltando a fazê-lo em 1985, 1990 e 1992; a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre tocou-a em 1964, 1971 (duas vezes), 1976 e 1985; a obra foi tocada também em Brasília e Belo Horizonte, em 1980. Em 1967, a *Sinfonia nº 4* foi tocada nos Estados Unidos da América, em Portland, estado de Maine, pela orquestra local regida por Paul Vermel. Guarnieri foi convidado para a ocasião em que também foi homenageado.

Após haver composto quatro sinfonias, todas elas motivadas por concursos de composição, Guarnieri encontrava-se com quase 60 anos de idade e já alcançara grande notoriedade, tanto no Brasil quanto fora dele, principalmente nos Estados Unidos, onde passara a estar com frequência desde sua primeira e bem sucedida viagem, em 1943. Compositor de nomeada, seria natural que deixasse de compor sinfonias para as arriscadas participações em concursos e passasse a fazê-lo, de maneira mais confortável, como obras comissionadas, por exemplo. Assim aconteceu com as três últimas sinfonias de Guarnieri, que foram criadas em circunstâncias mais favoráveis; todas elas foram comissionadas.

O maior espaço de tempo entre o surgimento de duas sinfonias consecutivas é aquele que separa a *Sinfonia nº 5* de sua antecessora, perfazendo cerca de quatorze anos. Composta em 1977, a obra foi encomendada pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, que tinha como Secretário de Estado o Dr. Max Feffer, provavelmente para homenagear o compositor no ano de seu setuagésimo aniversário.

Ao maior distanciamento temporal entre as duas obras corresponde a maior transformação estética verificada entre sinfonias consecutivas de Guarnieri. A *Sinfonia nº 5* representa uma ruptura no processo de criação de tais obras, que sempre compreendeu mudanças de uma para outra, mas mudanças sutis que acompanhavam a evolução de sua linguagem musical, de trajetória quase linear até então. A *Sinfonia nº 5* dá um salto em direção à atonalidade, rompendo a linearidade desta trajetória. Mesmo considerando os avanços da sinfonia anterior nesta mesma direção, é muito grande a diferença entre ambas quanto às referências e definições tonais.

Há uma outra característica que diferencia a *Sinfonia nº 5* não apenas de suas antecessoras, mas também daquelas que a sucederam: é a única sinfonia de Guarnieri composta para coro e orquestra. O coro somente atua no terceiro e último movimento da



obra cantando um texto de autoria do irmão do compositor, o poeta Rossine Camargo Guarnieri, que tem o rio Tietê como personagem. Deve ser lembrado que Guarnieri nasceu na cidade de Tietê, interior do Estado de São Paulo, cidade cujo município é banhado pelo rio que lhe deu o nome e lá passou toda sua infância, até os 15 anos de idade, quando a família mudou-se para São Paulo à procura de melhores condições de ensino para seus filhos, em especial aquele que já demonstrava possuir um verdadeiro talento musical.

A *Sinfonia nº 5* foi estreada em Campos do Jordão, no concerto de encerramento do Festival de Inverno de 1977, no dia 30 de julho, executada pela Orquestra Sinfônica Estadual e o Corpo Coral de São Paulo, sob a regência de Eleazar de Carvalho. A obra teve a menor trajetória entre todas as sinfonias de Guarnieri, com exceção da última delas, a *Sinfonia nº 7*. Com os mesmos intérpretes responsáveis por sua estréia em Campos do Jordão, a *Sinfonia nº 5* foi reapresentada, alguns dias mais tarde, em 8 de agosto de 1977, desta vez porém na cidade de São Paulo, no Teatro Cultura Artística. Apenas mais uma apresentação recebeu a obra até nossos dias e esta aconteceu em Porto Alegre, no Auditório da Pontifícia Universidade Católica, no dia 11 de outubro de 1977, executada pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e o Coral Sinfônico da OSPA, sob a regência de Camargo Guarnieri.

Não há qualquer referência da crítica em relação às poucas apresentações que a obra recebeu, mas em busca das razões que causaram sua modesta trajetória, algumas hipóteses poderiam ser levantadas. A primeira delas, limitando-se apenas à viabilização material, seria contingência de sua própria natureza, ou seja, a *Sinfonia nº 5* exige a mobilização de dois grupos musicais: a orquestra e um coro sonoro e numeroso o suficiente para fazer frente à uma formação instrumental das dimensões que a obra requer. Sabe-se que programar uma obra desta natureza é mais complexo do que fazê-lo com outra, de efetivo instrumental e dimensão equivalente, que requisesse porém apenas a participação da orquestra. Além disso, no Brasil de vinte anos atrás, os dois grupos normalmente apresentavam diferenças fundamentais entre si: a orquestra, constituída por músicos profissionais e o coro, com poucas exceções, era formado por cantores amadores com limitações que se estendiam, desde o tempo disponível para os ensaios preparatórios até às mais simples questões musicais, como a leitura das notas, por exemplo. Tratando-se de uma obra de escrita pouco convencional quanto à harmonia, ao ritmo e aos intervalos melódicos que deveriam ser entoados pelo coro, agravar-se-ia ainda mais o problema.

A segunda razão seria a linguagem musical específica da *Sinfonia nº 5*, um tanto desconfortável para o público conservador dos concertos habituais. Não se pode esquecer ainda que o texto poético empregado por Guarnieri, sobre o rio Tietê, de uma certa forma “regionaliza” a obra dando-lhe cores paulistas. Esta circunstância poderia diminuir o interesse de outros estados brasileiros em fazerem constá-la da programação de suas orquestras. O mesmo raciocínio poderia ser aplicado em relação a outros países, levando-se em conta não o hipotético regionalismo da obra, que só teria significado dentro do Brasil, mas sim o fato de ter que cantá-la em língua portuguesa.

Finalmente, talvez a mais plausível das razões teria sido a proximidade entre a obra em questão e sua sucessora, a *Sinfonia nº 6*, composta apenas 4 anos mais tarde. Considerando que Guarnieri tinha o hábito de programar preferencialmente suas obras mais recentes e ser ele, o compositor, o regente mais freqüente de suas próprias sinfonias, quando não o único a fazê-lo, poderíamos deduzir então que ele também foi responsável pela curta permanência da *Sinfonia nº 5* em programas de concertos.

Não faz muitos anos que se iniciou, no Brasil, o despertar de uma certa consciência ecológica, elegendo o rio Tietê como uma de suas principais preocupações. Muitas têm sido as manifestações de diversos setores da população, de governantes e também de artistas em prol da preservação do rio, mas ninguém, até aqui, lembrou-se de que existe uma obra sinfônica, da autoria do mais paulista entre todos os nossos compositores, inspirada nas lembranças que ele guardou de sua infância às margens do rio Tietê, que era então limpo como hoje as pessoas sonham vê-lo no futuro.

A *Sinfonia nº 6* foi composta em 1981, por encomenda da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, em comemoração aos 70 anos de fundação do Teatro Municipal de São Paulo. Apenas quatro anos separam-na de sua antecessora, no entanto as diferenças entre elas poderiam sugerir um distanciamento temporal maior.

Apesar de suas limitadas dimensões - dura 22 minutos aproximadamente - a *Sinfonia nº 6* é uma obra grandiosa que parece ter a mesma estatura das primeiras três sinfonias do compositor. Tacuchian considerou-a ainda mais:

...como forma cíclica e pela excelência de seu trabalho temático é uma obra que coroa o Sinfonismo de Guarnieri. É a sua Sinfonia Júpiter. ...Se, no conteúdo, Guarnieri persegue a quintessência de uma música brasileira, nesta obra, o autor também alcança a quintessência da forma Sinfonia, no sentido mais amplo de seu significado. (TACUCHIAN, 2001, p. 461-462)

A obra recebeu foi estreada no dia 24 de julho do mesmo ano de sua composição, com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sob a regência de



Isaac Karabtchevsky. A trajetória da *Sinfonia nº 6* é comparável à da *Sinfonia nº 4*, tendo recebido numerosas execuções nos últimos doze anos de vida do compositor. No Rio de Janeiro, a *Sinfonia nº 6* foi tocada ainda em 1981, pela Orquestra Sinfônica Brasileira sob a direção de Isaac Karabtchevsky. Em São Paulo, o compositor regeu-a, em 1985, com a mesma orquestra que a estreou e também com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, em 1983 e 1987, quando repetiu sua execução no XVIII Festival de Inverno de Campos do Jordão, no dia 18 de julho, onde recebeu uma homenagem especial pela comemoração de seu octogésimo aniversário.

Da mesma forma que as primeiras três sinfonias guardam certa semelhança estilística entre si, as três sinfonias seguintes também possuem elementos que as aproximam esteticamente. São obras paradigmáticas da penúltima fase da produção musical de Guarnieri, fase que compreende um número significativo de obras que hoje são pouco conhecidas, entre elas a *Seresta para Piano e Orquestra*(1965), os *Concertos nº 4*(1968) e *nº 5*(1970) *para Piano e Orquestra*, a *Sonata para Piano*(1972), a cantata *O caso do vestido*(1970) e o *Choro para Viola e Orquestra*(1975).

A *Sinfonia nº 7* foi composta em 1985, por encomenda da família do Dr. Max Feffer, para comemorar os 60 anos de casamento de seus pais. É uma obra única entre as sinfonias de Guarnieri e dentre todas as suas particularidades, duas delas ressaltam aos olhos de quem já tenha alguma familiaridade com a obra do compositor. É uma sinfonia em dois movimentos, o que contraria não apenas a natureza de suas antecessoras, mas contradiz uma das práticas mais arraigadas de Guarnieri, que é a composição em três movimentos. A segunda particularidade é o uso temático de uma melodia judaica, no segundo movimento da obra, uma antiga canção que era cantada pela mãe do Dr. Max Feffer quando ela era criança.

A natureza da encomenda recebida pelo compositor, ou seja, uma obra que se prestasse ao propósito de comemorar um aniversário de casamento, deve ter sido o motivo responsável por uma composição tão *sui generis*. Procurando justificativas para esta afirmação na própria obra do compositor, vamos encontrar analogias entre as circunstâncias que geraram a *Sinfonia nº 7* e aquelas da *Missa Diligite*(1972), assim como entre a individualidade de cada uma delas no contexto da produção musical de Guarnieri. A *Missa Diligite*, única missa composta por ele, foi-lhe encomendada para comemorar os 40 anos de casamento de um casal amigo. Composta durante um período em que Guarnieri criou as obras que mais se aproximam do atonalismo, a *Missa Diligite* é modal, diatônica e utiliza as dissonâncias com parcimônia e propósitos coloristas.

Quando tratou-se da *Sinfonia nº 3*, que utiliza um tema indígena, foi dito que raramente o compositor utilizou temas alheios. Para alguém que se considerou sempre um compositor nacionalista, embora preferisse a palavra “nacional”, o uso de um tema indígena não foi nenhuma contradição. Entretanto, mesmo o tema judaico encontra analogia em sua obra: em 1973, compôs uma pequena peça para piano à qual chamou *Fraternidade*, que tem dois temas, sendo um deles um tema judaico. Esta obra foi dedicada ao grande pianista Arthur Rubinstein.

Em seu segundo movimento, a *Sinfonia nº 7* apresenta ainda uma surpresa. Aos instrumentos da orquestra soma-se um *vocalise* que entoia o tema judaico, entretanto o compositor ofereceu a alternativa de não utilizá-lo, indicando-o *ad libitum*.

Em seu extenso trabalho sobre a obra completa do compositor, Marion Verhalen, referindo-se à *Sinfonia nº 7*, afirmou que “a obra emprega uma linguagem quase litúrgica”. (VERHALEN, 2001, no prelo) Tacuchian enfocou outros pontos:

O intimismo da 7ª Sinfonia se destaca no conjunto da obra sinfônica de Guarnieri, embora explosões de ímpeto expressivo, denunciando o velho guerreiro, surjam aqui e ali. Essas erupções logo são contidas por uma espécie de reflexão filosófica e evocativa que surge de uma alma solitária e apaixonada. Aqui o mestre não compõe apenas, ele brinca com os sons, chora e sonha com eles. (TACUCHIAN, 2001, p. 462)

A *Sinfonia nº 7* recebeu sua estréia no dia 12 de agosto de 1987, no Rio de Janeiro, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a direção de Isaac Karabtchevsky. Desde então, não foi mais executada.





## CAPÍTULO II

### CARACTERÍSTICAS GERAIS DA LINGUAGEM MUSICAL DE CAMARGO GUARNIERI

Abordaremos neste capítulo algumas características da música de Guarnieri que classificaremos como “características gerais”, porque estão manifestas em toda a sua obra e não apenas nas sinfonias. São elas: a preferência do compositor pela música polifônica, os diferenciais de sua prática de orquestração, a aplicação musical dos ideais nacionalistas, sua relação com as formas musicais e seu pensamento harmônico. Ao final do capítulo, haverá uma sugestão de divisão da obra do compositor em diversas fases, como ferramenta auxiliar de estudo.

A característica mais marcante e pessoal da linguagem musical do compositor, presente em toda a sua obra, é o predomínio da textura polifônica. Como já foi dito ao início do primeiro capítulo, Guarnieri aprendeu contraponto com o maestro italiano Lamberto Baldi, discípulo de Ildebrando Pizzetti (1880-1968), que viveu cerca de cinco anos no Brasil. Baldi chegou ao Brasil em 1927 e no mesmo ano, deve ter iniciado seu trabalho como orientador de Guarnieri, entretanto, o contato entre ambos foi interrompido pela ida do mestre para o Uruguai, por volta de 1932<sup>1</sup>. Nas obras de difusão interdita há dois canons, um de 1926 e outro, provavelmente, de 1924, além de duas canções, *Tristeza* e *Ave Maria*, ambas de 1925, às quais Flávio Silva acrescentou o comentário de possuírem “contraponto elaborado”. Estes fatos indicam que o interesse

<sup>1</sup> Não sendo possível precisar o período exato em que Lamberto Baldi esteve no Brasil, textos de críticas musicais, de autoria de Mário de Andrade, fornecem algumas referências a respeito do assunto. Em uma crítica de 16/8/1928, no *Diário Nacional*, São Paulo, encontra-se: “Fixado em nosso meio faz pouco mais de um ano” (referindo-se a Lamberto Baldi) e em outra crítica, de 20/8/1931, publicada à página 246 de *Música, Doce Música*, encontra-se: “E agora Lamberto Baldi parte pra Montevideo onde regerá uma temporada de oito concertos”. Ao que parece, a ida de Baldi para o Uruguai, em 1931, foi ainda na condição de regente convidado. Mais tarde, Lamberto Baldi mudou-se para o Uruguai, onde chegou a ser regente da Orquestra Sinfônica do Sodre.

de Guarnieri pelo contraponto poderia ser anterior ao seu contato com Lamberto Baldi, tendo surgido com suas primeiras tentativas de composição.

Mário de Andrade já havia escrito em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, de 1928, ano em que passou a orientar Guarnieri:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia....quanto aos processos já europeus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira.(ANDRADE, s.d., pg. 52)

Em suas críticas às primeiras obras de Guarnieri, Mário foi coerente com o texto acima citado. Elogiava as obras, a prática polifônica do compositor, mas fazia restrições quanto ao uso excessivo do contraponto. Este é o caso da crítica sobre a *Sonatina nº 1* e aquela contida nas cartas de 1934, sobre a *Sonata nº 2 para Violino e Piano*. Muito cedo, Guarnieri demonstrava um verdadeiro fascínio pela técnica do contraponto que já dominava, como atestam algumas de suas obras, sobretudo o *Trio para Violino, Viola e Violoncelo*, de 1931. Esta obra dá a impressão que o compositor queria exteriorizar todos os seus conhecimentos de contraponto. Algumas outras obras do mesmo período caminham na mesma direção, mas já não dão a impressão de serem o resultado da experimentação das possibilidades de uma técnica recém adquirida, destacando-se entre elas a *Sonata nº 1, para Violoncelo e Piano* (1931).

Com o passar do tempo, o uso do contraponto tornou-se menos ostensivo, mais ordenado e atingiu o ponto que caracteriza sua aplicação na música de Guarnieri. É predominante, mas não destoa do conjunto, cumprindo o verdadeiro papel de uma técnica bem executada que se encontra sob o controle das leis superiores da forma e do equilíbrio. Mesmo assim, em diferentes períodos da trajetória musical do compositor, há obras que poderiam ser consideradas como verdadeiras apologias da prática polifônica, como é o caso de *Prólogo e Fuga* (1947) e *Seqüência, Coral e Ricercare* (1966), lembrando que o uso extensivo do contraponto, nestes casos, já se encontra justificado pelas próprias formas escolhidas.

Em um depoimento do compositor nos anos 40, encontra-se mais uma importante razão estética de seu apego à polifonia:

Quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações de acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a esta uma



superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia. (ALMEIDA, 1942, p. 476)

A busca do equilíbrio entre estes “elementos fundamentais” era uma lei maior que comandava todos os procedimentos de Guarnieri enquanto compositor.

A adoção da polifonia como solução técnica principal fez com que Guarnieri, no ato da composição, passasse a priorizar o tratamento temático, ou seja, a manipulação dos elementos temáticos de acordo com as múltiplas possibilidades oferecidas pelas leis do contraponto. O tratamento temático, por sua vez, teria início na criteriosa escolha de temas que se sujeitassem às mais diversas transformações e associações, os “trabalhos preliminares” que afetariam a “arquitetura da peça”, termos usados pelo próprio Mário de Andrade em seus conselhos ao compositor, durante o processo de criação da *Sinfonia nº 1*, em carta de 8 de março de 1940, já citados no início do primeiro capítulo.

Pelo menos duas importantes consequências resultaram da adoção da polifonia e a priorização do tratamento temático. A primeira delas é que a típica ocorrência de melodias acompanhadas, provavelmente o tipo de textura mais comum entre os compositores desde o classicismo, acontece em sua música com menor frequência. Quando ocorre, na maioria das vezes, o compositor não a vê apenas como melodia acompanhada, mas como tema e sua “ambiência”, termo com o qual o compositor costumava denominar um tipo de acompanhamento que exercesse papel decisivo no estabelecimento do caráter psicológico de um determinado tema.

Quando a ambiência antecedia a exposição do tema, já trazia consigo a missão de anunciar seu caráter, preparando sua aparição em um contexto mais favorável, com o qual pudesse manter uma íntima relação de cumplicidade. A ambiência também poderia surgir com o tema, simultaneamente, contribuindo para definir ou reforçar seu caráter e poderia prolongar-se mais além do final da exposição, prorrogando a memória do caráter do tema até sua completa extinção. Antecedendo e sucedendo temas, a ambiência passava a exercer também um papel formal, delimitando os espaços reservados para seus respectivos temas na estrutura da obra.

Ao que parece, deve-se a Mário de Andrade a origem do termo por ele empregado algumas poucas vezes no *Ensaio*, com o significado de harmonização



característica, mas sem dar-lhe a importância de tornar-se merecedor de uma definição específica de seu significado<sup>2</sup>.

A segunda consequência é que a música de Guarnieri mostra uma técnica muito diferenciada, em relação aos outros compositores brasileiros de seu tempo, quanto ao uso dos elementos melódicos de origem temática. Como na tradição clássica, o compositor utilizava poucos temas, mas explorava-os de tal maneira e a seus derivados, que quase não havia lugar para elementos musicais sem qualquer parentesco temático em seu discurso musical. Ao contrário da tradição clássica, sua música praticamente não dava espaço para o que Charles Rosen chamou de “material convencional”, ou seja, material sem alguma relação temática, como escalas e *arpeggios* por exemplo. Mesmo nos pontos específicos da estrutura formal onde sempre costumaram estar presentes os materiais não temáticos, como nas codas por exemplo, a música de Guarnieri está impregnada de elementos temáticos<sup>3</sup>.

Ao contrário do discurso musical característico de Villa-Lobos, formado pela contínua sucessão de novos elementos temáticos, na música de Guarnieri, um novo tema é exposto somente após um exaustivo trabalho de tratamento temático de seu antecessor<sup>4</sup>.

As primeiras obras de Guarnieri já revelavam esta tendência ao tematismo, mas foram as obras compostas no início dos anos 40 aquelas em que o compositor mais mostrou exuberância no tratamento dos elementos temáticos, sem qualquer preocupação com economia a não ser as restrições impostas pelas próprias formas empregadas. O início da década coincide com o retorno de sua permanência na Europa, apressada pela guerra eminente, um curto período em que Guarnieri compôs somente três canções com acompanhamento orquestral, sobre poemas de seu irmão Rossine Camargo Guarnieri. A riqueza do tratamento temático das obras do período subsequente mais parece a liberação da energia criativa que havia sido represada anteriormente.

Neste período e no início da década de 50, suas obras mais extensas foram compostas, incluindo suas três primeiras sinfonias. A partir dos anos 60, nota-se em

<sup>2</sup> As poucas menções à palavra ambiência encontram-se em Mário de Andrade, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, s.d., p. 51-52

<sup>3</sup> Sobre a ocorrência de “material convencional” na música do período clássico, ver Charles Rosen, *The Classical Style*, 1977, p. 71-72



Guarnieri uma tendência à concreção, passando a compor obras mais concisas que trouxeram conseqüências para sua consolidada técnica de tratamento temático. A principal conseqüência foi que o compositor começou a fazer experiências com obras monotemáticas as quais, até então, ocorriam em suas músicas apenas nos segundos movimentos, de andamentos lentos e formas mais livres. Em algumas obras, o monotematismo passou então a ser introduzido em formas mais estritas, tradicionalmente bitemáticas, como aquelas que o compositor utilizava em seus primeiros movimentos. O primeiro movimento da *Sinfonia nº 6*, por exemplo, é monotemático, porém, a preocupação do compositor por concisão alcançou limites extremos, como na *Sonata para Piano* (1972), que se origina de um único motivo.

Conseqüência natural do constante tratamento temático de Guarnieri é que seus desenvolvimentos parecem mais lógicos, pois estão intimamente ligados aos temas e seus derivados. Vários autores perceberam isto, entre eles Mário de Andrade que, ao comentar sua *Sonata para Violoncelo e Piano* (1931) escreveu:

no Brasil há pelo menos um compositor que sabe desenvolver.  
(ANDRADE, 1993, p. 295).

Também Luiz Heitor:

Em poucos autores brasileiros o princípio eficaz do desenvolvimento temático - tão malsinado por certos pioneiros da arte musical contemporânea - encontra essa aplicação inteligente e dignificante que vamos achar na obra de Camargo Guarnieri. (AZEVEDO, 1950, p. 323)

Guarnieri não foi um compositor que se caracterizou por realizar experiências inovadoras em orquestração, tampouco preocupou-se em buscar os chamados “efeitos orquestrais” que poderiam dar uma roupagem mais brilhante e vistosa à sua música, porém adotou soluções que o diferenciaram da maioria dos compositores brasileiros de seu tempo, sobretudo de Villa-Lobos que a tantos influenciou. Em uma das três cartas trocadas com Mário de Andrade, em 1934, este defendia a necessidade de desenvolver o que chamava de “inteligência do efeito”, qualidade que os compositores franceses possuíam de forma extraordinária, enquanto advertia Guarnieri:

Você nesse ponto é um anti-francês, é um germânico severíssimo e puro como um Schoenberg. Você não procura desenvolver a sua inteligência do efeito, pelo lado mau que ela tem, eu sei, e que dá num Hekel Tavares, num Leoncavallo. Sim, mas bem dirigida, pode dar um Strauss, um Ravel, e um Stravinsky. Você que

<sup>4</sup> Sobre a constante renovação do material temático em Villa-Lobos, ver Gilberto Mendes. *A Música*. In: Affonso Ávila, *O Modernismo*, 1975, p. 132



tanto admira Stravinsky, já reparou a quantidade enorme de efeitos geniais que ele inventou? (Carta de 22 de agosto)

A análise da orquestração de Guarnieri revela seus procedimentos mais freqüentes com relação ao uso dos instrumentos de orquestra. O compositor evitava utilizar longos *tutti* orquestrais, reservando o seu uso econômico para momentos específicos da obra. Mesmo nos *tutti*, usava os dobramentos com moderação, o que era favorecido pela simultaneidade de diferentes acontecimentos musicais de sua escrita polifônica que por si só já exigia maior distribuição dos instrumentos para atender às necessidades da própria estrutura. Valorizava as individualidades timbricas dos instrumentos e as combinações entre aqueles de cores afins, o que só é realçado em texturas mais transparentes como aquelas da música de câmara que, por esta razão, ocorrem com freqüência em sua produção sinfônica.

Com o passar dos anos, aumentou ainda mais seu interesse pelos timbres, embora já o tivesse manifestado em suas primeiras obras como atestou Mário de Andrade, em 1940:

A polifonia se torna elástica, em chocalhante lucilação sinfônica, pelo processo de tomar das linhas e motivos, pequenos elementos celulares que ora outro instrumento contracanta, ora duplica, emudecendo logo após essa minúscula intervenção na trama sinfônica. Esses “pingos” de timbres ..., essas borboleteantes pinceladas de cor, que surgem e se apagam rápidas, produzem uma das notas mais características da polifonia instrumental de Camargo Guarnieri e aquilo em que é mais sinfonicamente pessoal. É um lucilar, um guizalhar de timbres, como se a orquestra fosse uma enorme viola sertaneja de cordas duplas. (ANDRADE, 1976, p.325)

Na maior parte do discurso musical, Guarnieri distribuía os acontecimentos musicais por famílias de instrumentos, cordas, madeiras e metais, sem excluir as muitas combinações possíveis de instrumentos de diferentes famílias. Fora do âmbito das obras concertantes, não é freqüente o uso de um único instrumentos de cordas na condição de solista. Um crítico chileno associou a maneira de orquestrar de Camargo Guarnieri a Stravinsky:

...señalaremos a Stravinsky como el más cercano a la manera de orquestrar de Camargo Guarnieri. Como em el genial maestro ruso, el empleo de los timbres aislados como verdaderos trazos de colores violentos, mueven a su orquesta de um extremo a outro, de los bronce, a las cuerdas; de las maderas a la percusión. (*La Hora*, Santiago do Chile, 23/10/1945)

Maior atenção será dada aos instrumentos de percussão que tiveram uma utilização muito característica, até mesmo pessoal, na música de Guarnieri. Do conjunto



de suas obras pode-se inferir que o compositor tinha uma especial predileção por tais instrumentos que, entretanto, foram timidamente utilizados em suas primeiras composições orquestrais. É provável que Guarnieri já tivesse conhecimento de algumas obras de outros autores brasileiros, como Villa-Lobos e Mignone por exemplo, que utilizavam fartamente os instrumentos de percussão para caracterizar os ritmos brasileiros empregados, mas é também provável que o compositor já tivesse pelo menos duas das três preocupações que iriam controlar o uso daqueles instrumentos em suas obras: evitar o que Mário de Andrade chamou de “excessivo característico”, um problema que será abordado ainda neste capítulo e a já mencionada preocupação com o equilíbrio entre os “elementos fundamentais” de sua música: ritmo, melodia e harmonia.

A terceira preocupação está ligada à maneira que Guarnieri orquestrava. A timidez no emprego dos instrumentos de percussão nas primeiras obras sugere que ele ainda não havia encontrado uma forma de utilizá-los com a mesma segurança que já havia demonstrado ao tratar com os outros instrumentos da orquestra, isto é, procurando sempre realçar suas individualidades. Se a música brasileira de seu tempo tampouco lhe oferecia soluções para o problema, é numa carta dirigida a Mário de Andrade, escrita em Paris, que se encontra a provável resposta:

Uma obra prima ouvi, em primeira audição, Sonata de Béla Bartók para dois pianos e percussão. Que maravilha, seu mano! Os instrumentos a percussão como tímpano, xilofone, bateria atingem tal individualismo que a gente pensa poder ouvir um concerto de cada de per si!.(Carta de 13 de maio de 1939)<sup>5</sup>

A impressão que lhe causou a obra de Bartók foi realmente profunda. Os instrumentos de percussão adquiriram um papel de relevo em suas obras orquestrais sem, contudo, tornarem-se proeminentes. Sua importância não é medida pelo grau de participação no som geral da orquestra, mas sim pelas funções que passaram a exercer.

Quando utiliza formas musicais mais austeras, como a sinfonia, por exemplo, a percussão raramente acompanha no sentido mais freqüente da palavra, isto é, ocupando-se apenas de um acompanhamento rítmico. Nessas obras, na maioria das vezes que parece acompanhar, na verdade ambienta. Ambientando, ajuda a caracterizar um tema ou seu espaço de atuação, tornando a forma mais

<sup>5</sup> Guarnieri assistiu, provavelmente a primeira audição francesa, pois a obra já havia sido estreada no ano anterior, na Suíça. É curioso o compositor usar o nome “bateria” para designar os instrumentos de percussão: deve ser uma tentativa de traduzir a palavra francesa *batterie*, usada genericamente para os instrumentos de percussão. A obra requer a utilização de dois pianos, três tímpanos, xilofone, duas caixas, sendo uma sem esteira, prato a dois, prato suspenso, bombo, triângulo e tam-tam.



clara. Seu emprego formal é ainda mais amplo: reforça os acentos rítmicos principais de um tema ou frase musical, servindo também para pontuar o discurso, delimitando suas partes intermediárias ou simplesmente separando-as. Também é importante sua atuação nas transições, interligando seções ou preparando a chegada de novos andamentos ou caracteres, como por exemplo na Abertura Concertante (1942) ou na 3ª Sinfonia (1953). (RODRIGUES, 2001, p. 328)

Com o passar do tempo, nota-se que o compositor desviou seu interesse em direção aos instrumentos que fossem menos “percussivos” e mais “timbrísticos”, como o vibrafone, por exemplo. Nas sinfonias pode-se perceber claramente esta mudança na preferência do compositor, o que será tratado no próximo capítulo.

Concluindo, pode-se ainda supor que foi aquela impressão de Paris que levou Camargo Guarnieri a compor, em 1953, seu *Estudo para Instrumentos de Percussão*, que vem a ser a primeira obra de autor brasileiro destinada exclusivamente a estes instrumentos.

É em *O Banquete* que se vai encontrar a origem de uma das mais frequentes definições que Guarnieri passou a usar para si mesmo, para situar sua própria posição estética, nos anos seguintes à publicação daquele texto. Um dos personagens de Mário de Andrade, o compositor Janjão, declara a outro personagem que o classificou como nacionalista:

Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência”. (ANDRADE, 1989, p.60)

Janjão, o compositor de *O Banquete*, pela descrição de Mário bem poderia ser o próprio Guarnieri, de “corpão esquipático” e “antipático à primeira vista”. Guarnieri, que adotou a definição acima para si mesmo, bem que gostaria de ser ele mesmo o Janjão, enquanto que Mário, por sua vez, idealizou Janjão como Guarnieri deveria ter sido: um compositor nacional com forte engajamento político. Guarnieri jamais interessou-se pela política e este é um assunto que não será estudado neste trabalho, mas o aspecto “nacional” da música de Guarnieri é uma de suas mais marcantes facetas e merece ser estudado<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Apesar de seu irmão, o poeta Rossine Camargo Guarnieri (1911-1989), a quem era muito ligado, ser membro do Partido Comunista, o compositor sempre demonstrou ter grande rejeição à política. Esta é a mais provável razão de um certo distanciamento verificado entre Guarnieri e Mário de Andrade, ao início dos anos 40, período em que Mário mostrou-se mais politizado. Pouco antes da publicação de *O*



O que se lê em uma das mais importantes entrevistas concedidas por Guarnieri, do ano de 1981, eu mesmo ouvi muitas vezes de sua própria boca:

Olha, vou dizer com toda a franqueza: quando conheci o Mário, eu já estava escrevendo música nacional, a Dança Brasileira, a Canção Sertaneja, depois escrevi a Sonatina, de 1928, que é dedicada a ele. ...Então ele mandou tocar e eu toquei, à minha moda. E o Mário disse: É, encontrei aquilo que estava esperando. (Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo, 1981, p. 9)

Somente a observação dos títulos das obras de difusão interdita, compostas entre 1920 e 1928, já sugere que muitas delas devem ter características musicais brasileiras: *Toada da minha terra* (1923), *Samba* (1924), *A viola lá de casa* (1925) e *Canção das Yaras* (1927), restringindo-se apenas àquelas que possuem os títulos mais indicativos. Em 1929, o pianista Sá Pereira afirmou que Guarnieri, *desde os seus primeiros ensaios de composição, já escrevia espontaneamente música brasileira*.

Também enalteceu a atuação de Lamberto Baldi como professor, que mesmo sendo estrangeiro, submeteu seu aluno a uma severa disciplina sem tiranizar-lhe o espírito, ao contrário, incitou-o a desenvolver seu estilo pessoal

...aproveitando e fortalecendo as tendências nacionalistas já tão pronunciadas do aluno. (PEREIRA, *Diário de São Paulo*, 8/ 9/ 1929)

O primeiro encontro de Guarnieri com Mário de Andrade aconteceu em março de 1928, ano em que este publicou seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, obra em que, pela primeira vez, ele sugeria os procedimentos que deveriam ser adotados por todos os compositores brasileiros para “nacionalizar” nossa música. Suas sugestões tornaram-se normas de conduta para as várias gerações de compositores nacionalistas que se seguiram. O encontro dos dois, imbuídos dos mesmos propósitos, foi uma das coincidências que mais conseqüências geraram em toda a história da música brasileira.

O *Ensaio* tem seu aspecto doutrinário, polêmico e, com um certo exagero, tornou-se para os nacionalistas o que seria a Bíblia para os cristãos. Há um ponto do livro, escondido em uma nota de rodapé, que se converteu no principal objeto da preocupação dos compositores nacionalistas. Nela, Mário comenta sobre o *problema da sinceridade em arte* e mais adiante, afirma que tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada deveriam passar por três fases, como um processo evolutivo, às quais

---

*Banquete*, texto de forte conotação política, o compositor declarou ao jornal *A Noite*, de São Paulo, do dia 17/4/43: “Não compreendo música como expressão de um ideal político”. Muitas outras vezes, durante toda sua vida, o compositor reiterou esta declaração.

chamou de “1ª fase da *tese* nacional; 2ª fase do *sentimento* nacional; 3ª fase da *inconsciência* nacional”, complementando que

só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. (ANDRADE, s.d., p. 43)

A nota de *rodapé* que mais influenciou a história da música brasileira contemporânea, infelizmente, não discorre sobre o assunto com mais profundidade.

Coube então a cada compositor que professasse o ideal nacionalista a tarefa de interpretar os escritos de Mário à sua maneira e aplicá-los em sua vida, almejando o objetivo final de alcançar a “fase de *inconsciência* nacional”. Embora não tenha voltado a comentar sobre as três fases do *Ensaio* em obras futuras, outros escritos de Mário, como *O Banquete*, sua última obra, tratam da necessária relação dos compositores com o folclore como condição para alcançar-se uma música nacional. Esta relação seria ideal se o compositor “digerisse” o folclore, mas que o “transsubstanciasse” para criar uma música mais elaborada, “erudita”, que fosse “psicológica como caracterização racial”, mas não em seu aspecto exterior. Que “fosse o menos possível exótica” e não se tornasse “mais reconhecível pelo traje que pela alma...”<sup>7</sup>.

Compositores e estudiosos do assunto acabaram associando as três fases do *Ensaio* com uma possível graduação da relação compositor-folclore. Partindo da simples utilização do material folclórico em seu estado bruto (fase da *tese* nacional), até tornar-se parte do inconsciente de tal forma que o folclore “transsubstanciado” esteja presente na expressão musical espontânea do compositor (fase da *inconsciência* nacional)<sup>8</sup>.

Se este conceito fosse usado para situar Camargo Guarnieri, poderia ser afirmado, com segurança, que ele não passou pela “fase da *tese* nacional”. Na revista *Leitura*, de janeiro de 1945, Koellreutter situou Guarnieri segundo as referências do *Ensaio*:

Camargo Guarnieri é o compositor de tendências nacionalistas entre os jovens compositores brasileiros. Mas o seu nacionalismo não é “proposital”. O caráter nacional surge “inconscientemente” e tem as suas raízes na personalidade do autor. A música de Camargo Guarnieri é brasileira, porque Guarnieri é brasileiro....Na criação musical de Camargo Guarnieri, a música brasileira atinge sua máxima identidade e coerência artística dentro de um estilo puramente nacional, porém livre do emprego e do abuso de folclore como material temático.

<sup>7</sup> Ver Mário de Andrade, *O Banquete*, 1989, p. 132-133

<sup>8</sup> Ver Arnaldo Contier, *Música e Ideologia no Brasil*, 1985, p. 29



Guarnieri muito raramente utilizou a citação de temas folclóricos, mesmo ao início da carreira. Dois dos poucos exemplos em que isto acontece foram compostos na década de 30: a *Sonatina nº 3*, para Piano (1937), que utiliza uma bela melodia nordestina citada no *Ensaio*, à página 149, em seu primeiro movimento e a ópera *Pedro Malazarte*, composta em 1932, sobre um libreto do próprio Mário de Andrade. Ao início da ópera, a Baiana - único personagem feminino - põe-se a cantar uma canção folclórica enquanto arruma a casa. A situação desenrola-se no plano irreal da representação, mas a autenticidade do personagem exige que a canção seja real e a Baiana canta um coco de origem pernambucana, citado por Mário no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*: “Mulher não vá” (*Ensaio*, p.110).

Em outro ponto, o coro – que representa um grupo de pessoas da rua participando de uma festa popular – canta uma ciranda recolhida pelo próprio Mário no Solimões, Amazonas, em 1927, que se encontra citada em *Danças Dramáticas do Brasil*. O mesmo texto descreve as circunstâncias que envolveram o recolhimento da canção folclórica e pode-se perceber que a situação representada pelo coro na ópera nada mais é que a reprodução da experiência vivida por Mário no Amazonas<sup>9</sup>.

Ao final da ópera, exatamente como no final do acontecimento presenciado por Mário, o coro canta o texto da “Ciranda, Cirandinha” sobre uma melodia diferente da manifestação folclórica<sup>10</sup>.

Como já vimos anteriormente, o tema indígena utilizado na *Sinfonia nº 3* foi uma solução que o compositor encontrou para adequar-se ao edital do concurso de composição que o estimulou a cria-la e ao mesmo tempo, fugir da realização de uma obra programática. As *Variações Sobre um Tema Nordestino, para Piano e Orquestra*, de 1953, é uma obra cuja forma dá ao tema nordestino um significado diferente que o de uma simples citação folclórica e nem sempre é sua nacionalidade que dá cores nacionais às variações. Foi assim que Brahms, Lutoslawski e Rachmaninoff compuseram obras similares sobre um tema do italiano Paganini. No caso de Guarnieri, há uma coincidência entre seus interesses nacionais e a escolha do tema, mas o caráter

<sup>9</sup> Ver Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*, 1982, v.1, p. 42-45

<sup>10</sup> Ver Mário de Andrade. *Música, Doce Música*, 1976, p.92

nacional da obra é consequência da linguagem musical compositor, da maneira com que ele trabalhou suas variações procurando dar-lhes caráter nacional e não do tema em si.

Mais uma vez há um abismo entre as condutas de Guarnieri e Villa-Lobos, que já utilizava, com frequência, temas populares e folclóricos bem antes da publicação do *Ensaio* e, ao que parece, não alterou sua conduta após a referida publicação. Guarnieri, inúmeras vezes, demonstrou maior afinidade com o pensamento de Mário de Andrade, como na entrevista ao jornal *A Noite*, do dia 9 de novembro de 1945, por exemplo, na qual torna-se evidente que o compositor referia-se às três fases do *Ensaio* e tinha conhecimento das proposições de *O Banquete*, publicado em fragmentos semanais há menos de um ano atrás:

Alguns compositores usam, nas suas criações, elementos temáticos tirados diretamente do folclore; outros, estudando as manifestações espontâneas da alma popular, procuram escrever uma música que, na sua linguagem, transpareça aquele sentimento (o grifo é meu). Não sou pelo uso direto do folclore. Penso que o artista deve estudá-lo, amá-lo de tal maneira que as suas características específicas se transformem, como por encanto, e façam parte integrante da personalidade dele. Na alma do povo está a essência verdadeira de cada manifestação artística. Devemos destilar esse manancial de riquezas infinitas e produzir uma arte que traduza os sentimentos nativos.

Se o *Ensaio* mostra o caminho do conhecimento do folclore como aquele a ser seguido para que o compositor alcance a realização de uma música nacional, também impõe restrições quanto ao seu uso. Uma destas restrições, que sempre esteve entre as preocupações de Guarnieri, refere-se ao “excessivo característico”, que vem a ser a utilização de elementos musicais nativos que sejam “característicos por demais”, como o uso sistemático das síncopas, por exemplo. Estes elementos podem levar ao exotismo, além do que “todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal”. (*Ensaio*, p. 27)

Ainda um ponto a considerar, que estava incluído entre os já citados conselhos de Mário durante a composição da *Sinfonia nº 1*, em 1940, e também fazia parte do texto de *O Banquete*: trata-se da criação do “alegro brasileiro sem caráter coreográfico”. Mário insistia que as músicas de andamento rápido, quando feitas pelo povo, tinham sempre a dança como objetivo e somente o compositor erudito seria capaz de criar o “alegro extracoreográfico”. Tarefa maior ainda seria a criação de um “alegro” não coreográfico brasileiro, que se tornou mais uma das preocupações de Guarnieri, sobretudo nos andamentos finais de suas obras sinfônicas, em especial as sinfonias.



Guarnieri, crescido no interior paulista, tivera muito contato com as manifestações musicais populares de sua região, manifestações que o marcaram de forma indelével e alguns indícios de sua presença estarão evidentes em toda a sua obra, como as chamadas “terças caipiras” que serão objeto de comentários posteriores. Entretanto, deve-se à influência de Mário o seu conhecimento do folclore de outras regiões brasileiras. A assertiva baseia-se em fatos prováveis e fatos consumados. Prováveis, porque Mário dispunha dos meios para moldar o pensamento de Guarnieri, segundo quem, os ensinamentos eram-lhe transmitidos através de exposições, discussões e leituras de textos. Por outro lado, Mário, na condição de Diretor do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo, enviou Guarnieri, como representante do mesmo Departamento, ao Segundo Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, Bahia, que aconteceu em fevereiro de 1937, com a missão adicional de estudar o folclore musical da região e colher material para o Museu Etnográfico do Departamento.

Vários jornais da época, como o *Diário da Noite*, de São Paulo, do dia 16 de fevereiro de 1937, noticiaram a viagem de Guarnieri. Nestes jornais, o compositor descreve suas visitas a edifícios históricos, igrejas, escolas de música, festas populares e sobretudo, com riqueza de detalhes, candomblés. Afirma haver colhido “mais de duzentos temas musicais autênticos” de cantigas de roda, de ninar, de capoeira e cantos de candomblés, além de estar trazendo instrumentos musicais, vestimentas características e materiais usados em cerimônias religiosas. Durante aqueles dias, também viajou até Estância, Sergipe, onde esteve em casa de Jorge Amado que o levou para assistir o “bumba-meu-boi” e “dois bailados infantis”.

Apesar do grande interesse pelo folclore demonstrado por Guarnieri, ele não tinha o perfil do pesquisador de campo e a viagem à Bahia foi a única experiência do gênero de que se tem notícia em toda a sua vida. Mesmo a inegável influência de Mário de Andrade, sobretudo no assunto em questão, não foi grande o suficiente para torná-lo um verdadeiro pesquisador de campo do folclore, enquanto era mais jovem. Com o passar dos anos, sua personalidade sedentária foi tornando a tarefa cada dia mais difícil. Outros compositores tiveram maior inclinação para a missão, principalmente Guerra-Peixe que, entre os compositores nacionalistas brasileiros, foi aquele que estudou a questão mais a fundo, dispondo-se a realizar longas viagens e até mudar-se para outras regiões que lhe fossem objeto de pesquisa. Guerra-Peixe, em uma carta de 29 de novembro de 1950 que tinha o objetivo principal de comentar o episódio da Carta

Aberta, tentou convencer Guarnieri a publicar artigos ou livros que abordassem as questões do folclore de maneira científica, sem, entretanto, obter sucesso. Mais tarde, a questão da pesquisa do folclore tornou-se motivo de discórdia entre os dois compositores<sup>11</sup>.

Em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950), Guarnieri chamou para si a responsabilidade de defender o nacionalismo musical ante às influências internacionalistas e retomando o discurso de Mário de Andrade, que morrera cerca de cinco anos antes, reforça a importância do folclore e seu estudo na formação dos compositores brasileiros.

A questão do folclore esteve também presente em outra importante atividade de Guarnieri, aquela de professor de composição, que se intensificou justamente após a *Carta Aberta*, visando oferecer aos jovens compositores a possibilidade de uma orientação dentro da estética nacionalista. Segundo o compositor Osvaldo Lacerda, que foi aluno de Guarnieri durante dez anos, o mestre recorria aos temas folclóricos somente como material básico para ser moldado nos exercícios de técnica composicional. Guarnieri utilizava temas extraídos de dois livros: *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e *Melodias Registradas por Meios Não-mecânicos*, uma compilação de melodias folclóricas publicada pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo, que incluía os temas recolhidos por Guarnieri, na Bahia, em 1937.

Em etapas subseqüentes, o compositor pedia aos alunos a composição de três formas básicas tomando as melodias folclóricas como ponto de partida: invenções, tema com variações e composições corais. Nestas últimas, quando não se realiza obra de criação livre, mas partindo-se de uma melodia folclórica pré-existente, costuma-se cair na simples harmonização ou no arranjo, Guarnieri porém, segundo Osvaldo Lacerda, orientava seus alunos para uma “verdadeira recriação”<sup>12</sup>.

Restou então para Guarnieri a tarefa de conciliar as sugestões e restrições de Mário, aplicando-as naquilo que era o seu conhecimento das manifestações populares, para alcançar o objetivo maior de criar sua própria música com características nacionais.

<sup>11</sup> Ver Flávio Silva, *Guarnieri e Mário de Andrade*, In: Flávio Silva, *Camargo Guarnieri – O tempo e a música*, 2001

<sup>12</sup> Ver Osvaldo Lacerda, *Meu Professor Camargo Guarnieri*, In: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, nº 3, 1996, p. 55-75





Ao final do texto acima citado, do jornal “*A Noite*”, de 1945, o compositor revelou o seu procedimento criativo ao dizer que as “características específicas” do folclore, quando estudado com profundidade, deveriam transformar-se em dados psicológicos que fossem integrados à personalidade do autor. No *Ensaio*, Mário deu às “características específicas” o nome de “constâncias” que seriam os procedimentos musicais característicos de ocorrência mais freqüente na música brasileira de origem popular.

Chega-se, então, à constatação de que a presença do folclore na música de Guarnieri, como já foi dito anteriormente, não se dá através de citações mais ou menos literais de temas nativos, mas sim através da presença de constâncias oriundas das manifestações populares. Esta presença resume-se, na maioria das vezes, às constâncias melódicas, rítmicas e algumas ocorrências modais características da música brasileira, tendo, portanto, uma participação discreta, por vezes até mesmo sutil, sobretudo se comparada a outros compositores de mesma estética nacionalista.

Algumas das constâncias melódicas que ocorrem em sua música já foram identificadas por Mário no *Ensaio*, como sendo características presentes na música popular de todo o Brasil: frases melódicas descendentes com freqüente terminação no terceiro grau da escala empregada (mediante); notas rebatidas, termo usado por Mário e seus seguidores para designar a ocorrência de notas repetidas; sinuosidade da linha melódica, característica que Mário ora chamou de “inquietação da linha melódica”, ora de “melódica torturadíssima” (*Ensaio*, p. 45). Entretanto, nada é mais característico de Guarnieri, sua própria marca registrada, que o uso de melodias em terças paralelas, o que se convencionou chamar de “terças caipiras”, procedimento que está ligado à origem do compositor no interior paulista, como já foi mencionado. As terças caipiras estão presentes em toda a sua música, em diferentes contextos, mesmo em obras nas quais o compositor mais se acercou da atonalidade, como a *Sinfonia nº 5* (segundo movimento).

Assim que Guarnieri começou a apresentar suas obras no Rio de Janeiro, na década de 30, alguns críticos cariocas ressaltaram a forte presença dos traços paulistas em suas composições, dando-lhes uma importância maior do que ele mesmo pretendia. Guarnieri sempre almejou realizar uma música que não fosse apenas paulista, mas nacional e tais comentários desagradaram profundamente o compositor, principalmente

aqueles de autoria de Andrade Muricy, após um concerto dedicado às obras de Guarnieri, na Escola Nacional de Música, em 1940<sup>13</sup>.

Em carta endereçada a Mário de Andrade, de 24 de junho, Guarnieri desabafa: “Para o Muricy a minha música é mais uma expressão regional que nacional... Tudo para ele é toada paulista, e cita trabalhos que contradizem as suas próprias afirmativas”. A resposta de Mário tardou, só foi escrita no dia 3 de agosto, mas contém uma das mais lúcidas visões da música de Guarnieri:

...Você tem se utilizado de elementos afrobrasileiros e ameríndios (não temáticos mas “à maneira de”) que não são absolutamente paulistas. Também o elemento modinheiro de você nada tem de regional, é urbano-brasileiro. Agora existe, pairando sobre toda a obra de você, um substrato paulista, mais “caipira” que paulista propriamente, que caracteriza psicologicamente a sua obra. ...Além destes elementos psicológicos caipiras, há um tom geral (que também deriva deles), tonalizando suas obras, e que é caipira, fundamentalmente caipira, quintessencialmente caipira. É um dado de caráter, um dado de personalidade, uma contribuição muito sua e, por tudo isto, só digna de louvor.

As constâncias rítmicas populares, por serem excessivamente características, são usadas com restrição e em casos específicos. Este é o caso da síncopa, cujo uso sistemático é evitado e seu uso ocasional obedece certos critérios que o compositor observou com cuidado. Por exemplo, os instrumentos de percussão raramente reforçam um elemento melódico ou figura de acompanhamento que sejam sincopados, passando a tocar preferencialmente, nestes casos, outras figuras rítmicas independentes, ou calando-se; há também temas sincopados cujo acompanhamento, ao contrário, nada tem de sincopado. Deixando de lado as constâncias populares, no entanto, o uso de figuras de acompanhamento *ostinati* que não estejam associadas àquelas constâncias é uma prática comum de Guarnieri, que pode ser encontrada nos mais variados gêneros de sua produção, inclusive em quase todas as suas sinfonias, especialmente a primeira e a terceira.

Há pelo menos duas razões para o modalismo encontrar espaço em sua música: por ser uma das constâncias presentes nas manifestações populares e como alternativa para a música simplesmente tonal.

Assim, é principalmente na utilização das escalas nacionais que escapam da 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. (ALMEIDA, 1942, p. 476)

<sup>13</sup> Ver Andrade Muricy, *Pelo Mundo da Música*, Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 5 jun. 1940





Os três modos mais freqüentes na música de Guarnieri são o Lídio, o Mixolídio e o chamado “Modo nordestino”, que possui o quarto grau aumentado e o sétimo grau abaixado. Em suas sinfonias, o modalismo manifesta-se, principalmente, através da utilização de temas modais.

Em algumas obras ocorrem dois ou mais modos e também as possíveis combinações entre acontecimentos tonais e modais, como por exemplo, uma melodia modal com acompanhamento tonal, o que se justifica pela constante busca do compositor por diversidade.

Todos os elementos musicais de origem popular, que se manifestam na música de Guarnieri como verdadeiros índices de brasilidade, não estão controlados apenas pelo medo do exotismo ou outro perigo qualquer que tenha sido identificado pela perspicácia de Mário de Andrade, mas também, sobretudo, por imposições formais. Como consequência disto, nas formas musicais mais austeras como a sinfonia, em primeiro lugar, e à uma certa distância, o concerto para instrumento solista e orquestra, os elementos musicais nativos aparecem com maior grau de discrição.

Quando o compositor sentia necessidade de expressar-se com maior liberdade em relação às manifestações populares, deixava de lado a forma da sinfonia e adotava formas mais flexíveis como a suite, por exemplo. Já no *Ensaio*, Mário de Andrade recomendara aos compositores brasileiros a criação de suites de danças típicas nacionais como solução alternativa para o uso de algumas formas tradicionais da música européia. (*Ensaio*, pgs. 67-69). A primeira obra sinfônica de Guarnieri foi a *Suite Infantil*, de 1929, constituída por quatro movimentos curtos que são verdadeiras miniaturas musicais. As outras três suites sinfônicas de sua autoria foram compostas na década de 50: *Brasíliana* (1950), *Suite IV Centenário* (1954) e *Suite Vila Rica* (1958). Em todas elas o compositor trata os elementos populares com muito mais liberdade, chegando a usar a característica dança do baião, com os instrumentos de percussão que lhe são próprios, para concluir as duas últimas suites. Deve ser lembrado que a composição das três suites na década de 50, justamente no período em que o nacionalismo de Guarnieri adquiriu sua feição mais combativa, gerando inclusive a polêmica *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, não parece ser apenas obra do acaso.

Resta abordar a relação do compositor com as manifestações populares ante a evolução de sua própria linguagem musical. Como já foi visto, esta relação já existia em suas primeiras obras e a proximidade entre Guarnieri e Mário, na década de 30, só



pode haver estimulado o interesse do compositor pelo assunto. A breve permanência na Europa tampouco alterou sua conduta e, na década de 40, Guarnieri viu-se obrigado, pela própria contingência da composição de grandes formas como o quarteto de cordas, sinfonias e concertos, a subordinar o uso dos elementos populares às exigências de tais formas. Veio a década seguinte e com ela a polêmica em torno da *Carta Aberta*. A presença dos elementos populares tornou-se mais explícita, como que atendendo à necessidade de reafirmar a convicção nacionalista do compositor. Este, para não transigir com as imperiosas demandas formais, acabou por recorrer à formas que lhe dariam maior liberdade de expressão, como as já mencionadas suites. Em contrapartida, a *Sinfonia nº 3* (1953) foi a única representante do gênero composta durante o período, justamente ela, que é também a única sinfonia de Guarnieri que faz uso de um tema indígena.

Durante a década de 60, pouco a pouco, a música do compositor foi trazendo indícios de que ele procurava novos rumos. Entre outras transformações que serão melhor abordadas em oportuna ocasião, a tonalidade tornou-se menos definível, beirando a atonalidade. Esta tendência acentuou-se na década de 70 e também trouxe modificações na relação do compositor com os elementos de origem popular. Estes foram tornando-se ainda mais sutis ao ponto de fazerem jus aos seguintes comentários, destinados à publicação no programa de concerto de uma de suas mais importantes obras do período, a *Seresta para Piano e Orquestra*, de 1965, que devem ser, como de costume, da autoria do próprio compositor: “Os elementos usados já representam uma depuração da linguagem musical de Camargo Guarnieri. Pode-se dizer que somente a quintessência dos elementos nativos aparecem nesta obra”.

Para concluir a questão do nacionalismo manifesto em suas obras, vale citar um comentário de Luiz Heitor sobre suas duas primeiras sinfonias:

Essas duas Sinfonias marcam o apogeu da arte de Camargo Guarnieri. Ouvindo-as tem-se nitidamente a impressão de que o compositor ultrapassou a etapa de formação nacional em que se haviam detido os seus maiores predecessores. O pitoresco não tem mais razão de ser em sua arte; a transformação dos elementos nacionais é absoluta e atinge um refinamento superior, perfeitamente consciente, integralmente submisso ao pensamento e à técnica do compositor. (AZEVEDO, 1956, p. 343)

Se é inegável a influência de Mário de Andrade na questão do nacionalismo musical de Guarnieri, por outro lado, em muitas ocasiões, o compositor demonstrou



grande firmeza quanto às suas próprias convicções e independência em relação ao pensamento de Mário no que se referia à escolha das formas musicais de suas obras.

No *Ensaio*, Mário não “recomendava” o uso de formas tradicionais e sugeria evitar as formas de Sonata, Tocata etc, propondo que os compositores brasileiros utilizassem formas populares. Absolvia a forma de variações porque *é muito comum no populário* e sugeria a criação de suítes de danças típicas brasileiras<sup>14</sup>. Guarnieri, por sua vez, tinha grande apreço pela forma de variações, adotando-a inclusive como trabalho obrigatório de seus alunos de composição, como já foi dito. Entretanto, seu gosto por esta forma é anterior ao *Ensaio*, manifestando-se já nas obras de difusão interdita, entre as quais se encontram três exemplares de tema e variações, um composto em 1925 e os dois outros, em 1926. Por outro lado, sua primeira obra sinfônica foi a *Suíte Infantil*, composta em 1929, somente um ano após a publicação do *Ensaio*, cujos movimentos baseiam-se em danças típicas. A observância das sugestões de Mário, entretanto, era menor quando se tratava de limitar o uso das formas tradicionais, das quais o compositor relutava em abrir mão.

Pelo menos em mais duas ocasiões posteriores, Mário insistiu pessoalmente com Guarnieri sobre o uso das formas tradicionais, através de suas cartas. Em 1934, escreveu:

Você se deixa levar demais pelas formas existentes. Você ainda não criou uma forma sua, ou formas livres suas....suas peças instrumentais pra piano são todas um dormir na rede duma forma já estereotipada que você jamais se preocupou de transformar. Um eterno ABA que está na Canção Sertaneja, como da Toada ou na Dança Selvagem. Pra você um alegre de sonata tem que ter a forma fixa, e nem ao menos você se amola em subtiliza-la, transformá-la, de forma que, sendo a mesma de todos, tenha a modalidade sua.(Carta de 22 de agosto de 1934)

Seria desonesto com ambos os interlocutores a citação de um texto que tinha o único objetivo de ser lido apenas por Guarnieri, sem que fosse observado que o próprio Mário, em seguida, reconheceu estar agindo como o “advogado-do-diabo”(sic), deixando claro que a dureza de suas palavras só acontecia por tratar-se de uma carta pessoal, e que jamais teria a mesma atitude diante do público. Entretanto, deve-se observar com atenção a parte final do texto citado, pois há fortes indícios de que ele tenha calado fundo na consciência do compositor, sugerindo-lhe uma saída pessoal que não descontentaria a Mário, nem tampouco a si próprio.

<sup>14</sup> Ver Mário de Andrade. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, s.d. p. 61-73





Quase dez anos mais tarde, quando Guarnieri ocupava-se da composição de sua *Sinfonia nº 1*, Mário voltou ao assunto:

...às vezes tenho um bocado a impressão que você dorme um bocado sobre as formas tradicionais. Já lhe disse isto, creio a A-B-A, o alegre-andante-alegre, o processo formal de exposição e reexposição, me parece que às vezes isso não se justifica tanto, quanto você usa. (Carta de 28 de janeiro de 1943)

Mesmo após os conselhos de Mário, Guarnieri manteve-se sempre firme em suas convicções à respeito das formas musicais. Para ele, todas as variáveis envolvidas no processo de criação musical estavam subordinadas ao domínio da forma e esta, por sua vez, baseava-se no binômio clareza e equilíbrio. Como já foi visto, mesmo os elementos essenciais à identidade nacional de sua música, que já estavam sob o controle de leis responsáveis por sua organização interna, leis estas originadas das sugestões pessoais de Mário, do *Ensaio* e outros textos, eram regidos por leis formais superiores.

Guarnieri tinha clara preferência pelas formas ternárias e suas derivadas, sobretudo, em obras de maior dimensão, a chamada forma Sonata. Sua paixão pela simetria, que a forma ternária só vem reforçar, levou-o a projetá-la para além dos limites internos dos movimentos de suas obras até atingir a dimensão total da obra, limitando-a sempre a ter somente três movimentos. Esta fixação, primeira característica pessoal da música de Guarnieri que salta aos olhos de quem a estuda, justamente porque é rapidamente vislumbrada sem necessidade de análise mais aprofundada, interessaria também aos estudiosos da numerologia. Entretanto, não nasceu sob a influência de Mário, ou durante os estudos do compositor na França - a Sinfonia em Ré Menor, de Cesar Frank, em três movimentos, influenciou alguns compositores - tampouco resultou de qualquer processo de transformação gradual do pensamento do compositor, mas já se manifestou em suas primeiras obras, como que nascendo com elas.

Também em gêneros tradicionais da música ocidental nos quais se consolidou a composição em quatro movimentos, como o quarteto de cordas e a sinfonia, por exemplo, a música de Guarnieri mantém-se fiel ao limite dos três movimentos. Mesmo obras que nasceram com outros propósitos, sem a necessária austeridade formal da sinfonia ou outras formas tradicionais, observam este limite, ainda que a forma tripartida manifeste-se apenas na subdivisão interna de três partes ininterruptas. Nestes casos enquadram-se, por exemplo, a *Seresta, para Piano e Orquestra* (1965), *Seqüência, Coral e Ricercare* (1966) e *Homenagem a Villa-Lobos* (1966). As obras vocais gozam de maior liberdade; mesmo assim não parece ser casual o agrupamento de



três canções formando um pequeno ciclo: *Três Danças* (1929), *Três Poemas* (1939), *Três Poemas Afro-Brasileiros* (1955), *Triptico de Yeda* (1967).

As exceções acontecem nas peças curtas para piano ou outros instrumentos, na música vocal que agrupa canções das mais diversas maneiras, nas suítes para piano ou orquestra, embora a suíte *Brasiliana* (1950), para orquestra, tenha três movimentos.

Voltando à organização formal interna de suas obras, pode-se afirmar que Guarnieri preferia manter a forma Sonata como referência para os movimentos iniciais de suas composições que levassem os nomes de sonata, quarteto, concerto e sinfonia. O mesmo pode ser dito em relação à maioria dos terceiros movimentos de tais obras. Entretanto, a partir dos anos 40, o compositor buscou sempre, de uma maneira muito particular, novas soluções formais para suas obras, permitindo supor que esta atitude poderia ser consequência das restrições que lhe foram feitas por Mário de Andrade. As mudanças operadas por Guarnieri afetavam a organização interna dos elementos formadores da estrutura musical, mas o parentesco com a forma original continuava reconhecível, ainda que fosse apenas o seu mais remoto perfil formal exterior. Esta conduta do compositor traz à lembrança o final do texto citado acima, da carta de 22 de agosto de 1934, para o qual se chamou atenção.

Em um depoimento do compositor encontramos:

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 dela recio sempre novas propostas...a forma clássica da sonata é muito elástica. O esqueleto é o que vale. Dentro dele podemos fazer o que quisermos...(TACUCHIAN, 2001, p. 447)

Após os anos 60, o compositor começou a produzir obras mais concretas, de menor dimensão, através do uso de um discurso musical mais conciso e objetivo, da adoção de temas únicos que conseguiam a variedade exigida pela forma através das mudanças de caracteres e da incorporação de algumas práticas mais usadas na música serial, como a retrogradação, por exemplo, que gerava segmentos do discurso musical espelhados em relação a segmentos anteriores, o que pode ser encontrado na *Seqüência*, *Coral e Ricercare* (1966), no *Concerto para Orquestra de Cordas e Percussão* (1972) e mesmo na *Sinfonia nº 4* (1963).

A coerência formal da música de Guarnieri garantiu-lhe a admiração dos que valorizam, em um compositor, justamente a sua capacidade de organizar o material musical disponível. Este foi o caso do compositor norte-americano Aaron Copland que escreveu, em 1942:



Camargo Guarnieri é um verdadeiro compositor. Ele tem tudo que isso requer: uma individualidade própria, uma técnica completa e uma imaginação fecunda. O seu dom é mais ordenado do que o de Villa-Lobos, embora não sendo menos brasileiro. (COPLAND, 1963, p. 191)

Entretanto, as transformações que o compositor imprimiu às formas clássicas, sutis mas suficientes para satisfazê-lo em seu afã por novas soluções formais, foram insuficientes para satisfazer aqueles que valorizavam, justamente, as mudanças mais radicais, que implicavam no abandono dos modelos formais clássicos. Foi então que Guarnieri, desde muito cedo em sua carreira, passou a receber o selo de compositor neo-clássico, termo que, mesmo usado com significado pejorativo, não chegava a desagradar o compositor. Koellreutter foi uma das primeiras pessoas que chamou a atenção sobre esta característica de Guarnieri, de maneira cordial e até elogiosa, apenas dois anos antes da *Carta Aberta* :

Na obra de Camargo Guarnieri, o nacionalismo musical passou por uma transformação definitiva levando a música desse compositor a um terreno esteticamente oposto aquele onde nasceu: ao terreno das formas puras. Guarnieri não “pinta” mas “pensa” o Brasil. Cria uma expressão nova com forte tendência classicista. (KOELLREUTTER, 1948, p. 46)

Pode-se ver um paradoxo entre a constante procura de Guarnieri por clareza formal e a complexidade de sua harmonia. O seu gosto pessoal por acordes densos, carregados pela constante ocorrência de um elevado número de sons simultâneos, é a razão mais provável da profecia de Mário de Andrade à qual o compositor gostava de referir-se: “você vai sofrer muito em sua vida, porque sua música não se faz amar à primeira vista” (*O Compositor Camargo Guarnieri*, 1991, p. 7).

O compositor via a harmonia mais como uma paleta de cores que como um conjunto de sons organizados segundo seus próprios potenciais atrativos e conseqüentes direcionalidades. É assim que as tradicionais resoluções de dominantes e tônicas acontecem com pouca frequência em sua música, estando reservadas para locais e situações especiais. Na maioria das vezes, a direcionalidade dos acordes não determina seus sucessores e ambos são escolhidos apenas por suas cores.

Guarnieri tinha um gosto especial pela dissonância, mas esta, na maioria das vezes, tinha finalidade colorista e não o objetivo de incrementar a direcionalidade dos acordes. Por estas características, pode-se estabelecer um certo parentesco entre o pensamento musical francês a partir de Debussy e o comportamento pessoal de





Guarnieri em relação à harmonia. A dissonância em sua música, entretanto, é mais dura, é mais contundente que aquela normalmente empregada pelos franceses<sup>15</sup>.

Nota-se diferença entre a menor complexidade da harmonia nas obras para piano que nas obras orquestrais, fato que o compositor comentou muitas vezes, inclusive na mesma entrevista referida acima:

Na orquestra os planos sonoros são outros e eu comecei a sentir que não havia cacofonia. Você pode lançar um acorde, que mesmo simultâneo, você não percebe que está tudo junto. Os timbres separam tudo.

Não se pode esquecer da predominância da textura polifônica na música de Guarnieri, o que torna os acontecimentos verticais como os acordes, por exemplo, uma mera decorrência da simultaneidade das linhas horizontais, as diferentes vozes da escrita contrapontística, que geram também outras combinações verticais de sons, diferentes dos acordes convencionais, às quais o compositor chamava de “agregados de sons” que lhe eram tanto do agrado.

Na maioria de suas obras sinfônicas, a ocorrência de simples acordes triádicos é tão pouco freqüente que chega a ser incomum, mesmo nos andamentos lentos e expressivos, nos quais a harmonia costuma ser menos densa. É muito freqüente o uso de acordes formados por sobreposição de quartas ou a combinação, em um mesmo acorde, da sobreposição de terças e quartas. Na base dos acordes, ou seja, em suas notas mais graves, o procedimento mais comum é a ocorrência dos intervalos de quinta ou de quarta separando as duas notas mais graves do acorde.

O uso contínuo e prolongado de dissonâncias e acordes complexos, cria o que o próprio Guarnieri definiu “como que indiferença harmônica”, que pode ser ainda mais agravada quando os andamentos são rápidos, desfavorecendo a percepção. Esta sensação está mais presente em obras compostas à partir da década de 60, quando o compositor tentou afastar-se cada vez mais do tonalismo harmônico.

Em sua música, também a harmonia está subordinada às leis superiores do equilíbrio entre as partes, ditando-lhe alguns procedimentos. O primeiro deles, já abordado ao início deste capítulo, é evitar a predominância da textura harmônica, pois o uso da “harmonização por acordes” reforçaria ainda mais o ritmo característico da música brasileira. O segundo, já no âmbito interno das relações harmônicas, é o uso freqüente da contraposição de elementos de diferente natureza para evitar o predomínio

<sup>15</sup> Ver Rodrigues. *A música, vista da correspondência*, In: Flávio Silva, *Camargo Guarnieri – O tempo e*





absoluto de apenas um deles. É assim que temas modais são acompanhados por acordes não modais (3º movimento da *Sonatina nº 7*), uma melodia tonal recebe um acompanhamento atonal (*Sonatina nº 2*) e até um tema dodecafônico é acompanhado por acordes tonais ou politonais (1º movimento do *Choro para Viola e Orquestra*).

A ocorrência de trechos politonais é ocasional, mas há obras nas quais o compositor usou a bitonalidade como recurso de expressão, conseguindo belos resultados, como na *Toada da Suíte IV Centenário* (1954), por exemplo. Nos trechos em que Guarnieri dá preferência à textura harmônica, é muito comum a ocorrência de progressões de acordes paralelos, isto é, a sucessão de acordes de mesma natureza, formados por notas que tenham a mesma relação intervalar entre si, caminhando na mesma direção. Referindo-se à *Sonata nº 1 para Violoncelo e Piano* (1931), escreveu Mário de Andrade:

Nesta "Sonata", os acordes são realmente séries paralelas de undécimas, idênticas às tão sistematicamente usadas por Casella e às vezes por Villa-Lobos, derradeira consequência daqueles paralelismos acordais de Debussy. (ANDRADE, 1993, p. 292)

Resta abordar um dos procedimentos que foram mais caros a Guarnieri: o uso de *ostinati*. Já estão presentes em sua primeira obra sinfônica, a *Suíte Infantil* (1929) e acompanharão toda a trajetória do compositor, ocorrendo tanto em pequenas peças para piano quanto nas grandes obras sinfônicas, como a *Sinfonia nº 1* e a *Sinfonia nº 3*, por exemplo, não abandonando sua obra nem quando esta acusou significativas transformações estéticas em direção à modernidade, como no *Choro para Viola e Orquestra* (1975). Os *ostinati* sempre desempenham o papel de acompanhamento, ou ainda mais, o de ambiência dos temas, dando-lhes também uma base de sustentação harmonicamente definida que lhes permite toda e qualquer liberdade melódica.

Estas são as características harmônicas mais marcantes de sua música, mas o comportamento de Guarnieri com relação à harmonia sofreu diversas transformações ao longo de sua trajetória. Logo ao início da década de 30, o que quase coincide com o início de sua produção, Guarnieri compôs várias obras nas quais fez uso de práticas harmônicas mais ousadas que os críticos musicais da época, inclusive Mário de Andrade, qualificaram como "atonalismo".

Sobre a *Sonata nº 1, para Violoncelo e Piano* (1931), escreveu Mário:





O pensamento tonal de Camargo Guarnieri, tanto nesta "Sonata" como na maioria das obras dele, é fundamentalmente cromático, ou, como se diz atualmente, atonal (ANDRADE, 1993, p. 293). Ainda sobre o Quarteto nº 1 (1932): Mas o cromatismo levado assim às suas últimas conseqüências atonais, torna esta esplêndida composição duma aridez ainda por demais inacessível à maioria. Sem a menor alusão política, é uma obra...da oposição...O próprio ritmo chega a ser atonal!... (ANDRADE, 1993, p. 312)

Estas críticas eram textos públicos nos quais Mário de Andrade procurava ter um certo cuidado com as palavras que usava para condenar os procedimentos harmônicos de Guarnieri. Entretanto, foi na correspondência pessoal que Mário tornou-se ainda mais contundente ao comentar a *Sonata nº2, para Violino e Piano* (1933), provocando uma interessante polêmica que gerou duas cartas de Mário e uma de Guarnieri, escritas em 1934, nas quais vários assuntos de grande importância foram abordados, entre eles as questões da dissonância e da atonalidade.

Mas você levado pela mania da dissonância, do cromatismo, da alteração que acabou dissolvendo a função harmônica da dissonância, perdeu totalmente as estribeiras...Mas aí se introduz o problema mais terrível da música do nosso tempo: o atonalismo. É a libertação da tonalidade e conseqüentemente do acorde que criou essa epidemia da alteração, que acabou usando a alteração pela alteração, isto é, sem nenhuma razão humana...Uso da dissonância pela dissonância, gratuitamente. Abuso da alteração, atingindo um atonalismo perigoso.(Carta de 11 de agosto de 1934)<sup>16</sup>

Tudo leva a crer que o episódio polêmico em torno da *Sonata nº 2, para Violino e Piano* está na raiz da ruptura estética que experimentou a música de Guarnieri, em algum ponto, entre os anos de 1934 e 1936. Esta ruptura fica clara quando se comparam obras do mesmo gênero produzidas nos períodos imediatamente anterior e posterior à referência considerada, tais como as *Valsas nº 1* (1934) e nº2 (1935), para piano, que comungam o mesmo ideal estético e aquelas produzidas após a *Valsa nº3* (1936), inclusive ela mesma. Mais clara ainda é a transformação ocorrida entre a *Sonatina nº 2, para Piano* (1934) e a *Sonatina nº3* (1937). Outros gêneros não possuem obras compostas cronologicamente tão próximas ao episódio considerado, mas mesmo assim atestam que houve uma transformação estética entre obras sucessivas do mesmo gênero. Este é o caso verificado entre os *Quartetos nº1* (1932) e nº2 (1944), ou mesmo entre a obra geradora de toda a polêmica, a *Sonata nº2, para Violino e Piano* e sua sucessora, a *Sonata nº3*, que foi composta em 1950.

<sup>16</sup> A carta não está datada, mas traz a informação: "Ontem eu mandava uns poemas meus pro Manuel...". A partir desta referência, Flávia Toni sugeriu que a carta tenha sido escrita em 11 de agosto de 1934.



No que se refere à harmonia, as principais transformações ocorridas foram: o tonalismo deixou de ser perturbado pelo cromatismo excessivo e tornou-se mais claro, melhor definido; as dissonâncias passaram a ser empregadas com moderação e tornou-se mais freqüente o uso do modalismo, como se ele fosse a melhor alternativa para fugir da rotina tonal. A música de Guarnieri adquiriu ares mais conservadores e se o episódio da *Sonata n.º2* realmente contribuiu para modificá-la, pode-se afirmar que Mário de Andrade exerceu papel decisivo nesta transformação. Anos mais tarde, quando o compositor voltou a comentar o período em questão numa importante entrevista, não admitiu qualquer influência de Mário de Andrade sobre as decisões tomadas.

...em 1933, comecei a estudar muito Hindemith e neste período minha música se tornou meio atonal. Mas, depois, cheguei à conclusão de que aquilo era muito fútil. Então, adicionei os elementos que me interessavam e continuei com minha música. (Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo, 1981, p. 8)

Entretanto, até que ponto pode-se falar em atonalidade na música de Guarnieri do período considerado? Com suas *Cinco Peças para Piano*, opus 23, Schoenberg já havia lançado as bases para o dodecafonismo, em 1923, técnica que já estava sistematizada ao final da década de 20. Nesta mesma década, Hindemith havia composto algumas obras atonais e retornaria à música tonal definitivamente, após 1930. Na França, que era o país europeu que maior influência exercia sobre a cultura brasileira, após a morte de Debussy, em 1918, Ravel já compunha algumas de suas obras mais importantes e grupos de jovens compositores buscavam seu espaço. No Brasil, somente a música do quase desconhecido Glauco Velásquez (1884-1914), de tão curta existência, e parte da produção musical de Villa-Lobos, da década de 20, apresentavam sinais de contestação do tonalismo harmônico. O conceito de atonalismo, portanto, que ainda era discutido na Europa, não devia fazer parte do conhecimento dos críticos musicais brasileiros da época.

O próprio Guarnieri, anos mais tarde, como na citação acima, usava com freqüência o termo “meio atonal” para qualificar sua música de então, mas preferia utilizar o termo “tonalidade fugidia” ou “fugitiva” para denominar o comportamento harmônico daquela música. Este termo foi empregado em um trecho da primeira *Carta Aberta*, escrita por Guarnieri para Koellreutter, com data de 28 de agosto de 1941, que



foi publicada na revista *Resenha Musical*, de São Paulo, em seu nº 37, de setembro do mesmo ano, onde o compositor refere-se à “tonalidade fugitiva de Machabey”<sup>17</sup>.

Foi justamente em um livro de Hindemith, escrito em 1937, compositor por quem Guarnieri dizia ter-se *influenciado*, que se encontra a descrição de um tipo de música que mais se identifica com aquela produzida por Guarnieri, ao início da década de 30:

...há dois tipos de música que, embora não possam ser chamadas “atonal”, através da acumulação dos meios de expressão harmônicos sobrecarregam o ouvido do ouvinte de tal maneira que ele se torna inapto para segui-las completamente. Um desses tipos, embora parta de premissas diatônicas, opera com o material da escala cromática e concentra, em pouco espaço, uma multiplicidade de relações de dominantes, alterações e mudanças enarmônicas, que a tonalidade rompe-se com a alta tensão dos grupos harmônicos de pequena duração. O ouvido satura-se pelo excesso de procedimentos harmônicos individualmente perceptíveis. (HINDEMITH, s.d. p. 153)<sup>18</sup>

Já no início da década de 40, houve a publicação da primeira *Carta Aberta* dirigida a Koellreutter, que não tem o tom polêmico e agressivo da segunda. Ao contrário, tem a finalidade principal de dar suas impressões pessoais, que são positivas, sobre uma obra daquele compositor publicada em um suplemento da mesma revista. Aproveitando o ensejo, Guarnieri afirma ter *franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente*, mas reconhece que não consegue *encontrar beleza* em obras atonais, que lhe parecem muito intelectuais. Alude ao dodecafonismo quando se refere aos “doze sons”, sem, contudo, fazer uso de tal denominação, mas deixa transparecer sua opinião pessoal à respeito do assunto ao afirmar que a condução das linhas melódicas teria um *sentido mais visual que, propriamente, auditivo*. Reitera que a música atonal não lhe *proporciona prazer estético*, ou emoções, porém chega a admitir que poderia ser ele o único culpado por sua própria dificuldade em aceitá-la.

<sup>17</sup> Mário de Andrade referiu-se a Machabey e sua “tonalidade fugitiva”, à p. 201 de sua *Pequena História da Música*. Armand Machabey (1886-1966): compositor e musicólogo francês, autor de cerca de uma dezena de livros e inúmeros artigos em periódicos, além de ser um dos editores do Larousse de la Musique.

<sup>18</sup> A tradução foi feita à partir da comparação entre o texto em inglês e seu original em alemão. *Unterweisung im Tonsatz*, v.2. Mainz: B. Schott's Söhne. 1940



Ao início da década seguinte, mais exatamente em novembro de 1950, Guarnieri publica sua polêmica *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* que tem como objetivo principal a total e veemente condenação da prática do dodecafonismo. Ao contrário da primeira *Carta Aberta*, que não contém uma vez sequer a palavra dodecafonismo, a segunda não faz economia em usá-la, mas nem uma única vez fala em atonalismo ou palavras dela derivadas. A *Carta Aberta* é muito clara e objetiva com relação ao seu alvo, o dodecafonismo, e somente a ele podem ser associados diversos termos nela empregados, sempre com propósitos condenatórios:

...é um artifício cerebralista... método de contorcionismo cerebral anti-artístico...as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas...música de laboratório, criada apenas com o concurso de algumas regras especiosas.

Enquanto parte do texto da *Carta Aberta* leva a crer que Guarnieri pretendia isolar e condenar especificamente o dodecafonismo, entre tantas outras soluções encontradas pelos compositores para neutralizar o sistema tonal, o tom agressivo do texto e sua não restrição às questões musicais, ao contrário, envolvendo outras artes, questões estéticas e ideológicas, deu-lhe uma dimensão muito mais ampla, provocando reações em vários segmentos da vida cultural do país e criando a imagem estereotipada do compositor como o principal representante do conservadorismo musical brasileiro.

Por esta razão, quando a música do compositor começou a trazer sinais de novas transformações estéticas, ao início dos anos 60, estas não tiveram a repercussão que deveriam ter quaisquer mudanças de linguagem na obra de um compositor com a dimensão de Guarnieri. A radicalização da questão levantada pela *Carta Aberta* dividiu a vida musical brasileira entre os partidários e opositores do texto da *Carta*, e a ambos os lados não interessavam as mudanças verificadas na música do compositor. A prova material deste desinteresse é a quase inexistência de textos que tratem do assunto, a não ser críticas esparsas e algumas entrevistas do compositor, cobrindo timidamente um período de cerca de 20 anos de numerosa produção musical, que não permite qualquer comparação com os numerosos textos existentes sobre um único episódio, o da *Carta Aberta* e seus desdobramentos.

Um dos melhores exemplos da diferença de tratamento entre ambos os assuntos vem do único livro existente no país que pretende dar uma visão ampla de toda a produção musical brasileira contemporânea, de autoria de José Maria Neves, escrito na década de 70, que reserva cerca de dezesseis páginas para tratar, de forma pouco imparcial, o episódio da *Carta Aberta*. Entretanto, tudo que escreve sobre o novo



comportamento estético de Guarnieri, de forma ainda mais partidária, cabe nesta simples citação:

O próprio Camargo Guarnieri experimentaria, nos últimos anos da década de 60, a integração em sua técnica composicional de princípios dodecafônicos, sem que sua música se mostrasse diferente do que sempre foi. (NEVES, 1981, p. 142)

Voltando às questões musicais, ao início da década de 60, pouco a pouco, pode-se perceber que a tonalidade das obras de Guarnieri vai tornando-se imprecisa, chegando mesmo à atonalidade, mas de maneira mais decisiva e intencional que no início dos anos 30. O crítico Caldeira Filho viu “uma atmosfera de indeterminação tonal, na Sonata nº5, para Violino e Piano (1961) e a libertação inteligente quanto ao tonalismo harmônico, no Quarteto de Cordas nº3 (1962)” (CALDEIRA FILHO, 1968, p. 87 e 84). Na música para piano, o marco inicial é a *Sonatina nº 6* (1965), composta no mesmo ano que viu nascer a *Seresta para Piano e Orquestra* (1965), anunciada, em sua estréia, como “marcadora de nova fase do compositor”<sup>19</sup>.

Além da *Seresta*, as mais importantes obras desta fase foram: *Seqüência*, *Coral e Ricercare* (1966), os *Concertos para Piano e Orquestra nº 4* (1968) e nº 5 (1970), a Cantata *O Caso do Vestido* (1970), a *Sonata para Piano* (1972), o *Choro para Viola e Orquestra* (1975) e a *Sinfonia nº 5* (1977). No primeiro movimento do *Choro para Viola e Orquestra*, o compositor utilizou uma forma muito curiosa e pessoal de dodecafonismo. Apenas os elementos temáticos, inclusive figuras de acompanhamento que sejam derivadas do tema, estão organizados segundo a série dodecafônica, sua retrogradação, inversões e transposições. Todo o material restante de acompanhamento, de natureza não temática, mantém, entre si, relações tonais ou politonais.

Em 1981, declarou o compositor:

...houve um período na minha vida – há mais de vinte anos – em que eu parei para pensar. Comecei a pensar: mas será que sou eu que estou errado? Fiz um estudo introspectivo desde 1928 até aquela época. Depois que eu pensei e repensei, cheguei à conclusão de que eu é que estava certo, sabe? Que havia uma linha reta em tudo que eu tinha escrito. Desde o princípio, cada vez mais eu agia sob todos os pontos de vista para uma liberdade, afastando-me cada vez mais do tonalismo harmônico: minha música foi se tornando imprecisa, devido às conquistas que foram incorporadas. Então eu disse: vou continuar. Eu nunca fui um artista da moda. (Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo, 1981, p. 10)

Em seus últimos quinze anos de vida, aproximadamente, Guarnieri voltou a utilizar-se do tonalismo harmônico *quando* lhe convinha, com total liberdade. Um ano e



três meses antes de sua morte, entrevistado por mim, perguntei-lhe sobre sua fase atual e respondeu-me:

Eu não tenho mais preocupação com tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que eu sinto, vou escrevendo. (O Compositor Camargo Guarnieri, 1991, p. 7)

Na última parte deste capítulo, dedicar-me-ei a propor uma hipotética divisão da produção musical e da trajetória de Guarnieri em diferentes fases, que serão mais uma ferramenta para o estudo comparativo de seus hábitos composicionais ao longo dos anos. A divisão será feita a partir dos principais fatos ocorridos na vida do compositor, de seu próprio comportamento estético e pessoal, além das diferenças e semelhanças estéticas apresentadas por suas obras ao longo do tempo, embora, nem sempre à uma mesma fase corresponda um único e homogêneo comportamento estético. Deve ser dito ainda que há uma certa flexibilidade com relação aos limites temporais propostos entre diferentes fases, que tomam sempre um determinado ano como referência, mas não esperam ter a exatidão que só as mudanças abruptas permitem, o que, em geral, não é o caso das mudanças estéticas que costumam resultar de um processo contínuo de evolução.

À primeira fase, que compreende o período entre 1928 e 1940, darei o nome de “fase de formação”. Como já foi visto neste mesmo capítulo, a produção musical do compositor não possui homogeneidade estética nesta fase, pois sofreu uma ruptura entre os anos de 1934 e 1936, que as obras anteriores e posteriores evidenciam, da qual a principal referência é a correspondência entre Mário de Andrade e Guarnieri em torno da *Sonata nº 2, para Violino e Piano*. Guarnieri viveu boa parte do período considerado na condição de aluno, primeiro sob a orientação de Lamberto Baldi e Mário de Andrade e, ao final, em Paris, sob a orientação de Charles Koechlin (1867-1951)<sup>20</sup>.

Nesta fase, a produção sinfônica de Guarnieri teve menos significado que sua produção para piano, canto e música de câmara. No entanto, foi nesta fase que compôs sua primeira ópera, *Pedro Malazarte* (1932), com libreto de Mário de Andrade. O compositor conseguiu alguma projeção nacional através da realização de um concerto dedicado somente às suas obras no Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro

<sup>19</sup> Ver Caldeira Filho, *A Aventura da Música*, 1968, p. 85

<sup>20</sup> Compositor que se tornou mais conhecido por sua atividade como professor de composição e matérias teóricas, sobre o que foi autor de importantes tratados. Entre outros, foi aluno de Massenet e Fauré.



(7/8/1935) e teve duas obras premiadas em São Paulo: *Coisas deste Brasil* (1937), para coro e *Flor do Tremembé* (1937), para conjunto instrumental.

A fase seguinte, que chamarei “fase da afirmação”, compreende toda a década de 40. Nela, a vida de Guarnieri, no que se refere ao reconhecimento obtido como compositor e suas conseqüências naturais, entre elas o prestígio e a melhoria da condição econômica, teve a mais significativa mudança de toda sua existência. Voltando da Europa antes do tempo previsto, em função do início da Segunda Guerra Mundial, o compositor viu-se em difícil situação econômica e desempregado. O grande sucesso de um concerto com suas obras na Escola Nacional de Música, do Rio de Janeiro (27/5/1940) foi logo seguido por outro concerto no mesmo local, inaugurando a temporada do ano seguinte (24/4/1941), mas foram os prêmios obtidos nos Estados Unidos que marcaram a década.

Três obras suas receberam prêmios em concursos internacionais de composição naquele país: em 1942, o *Concerto nº 1, para Violino e Orquestra* (1940); em 1944, o *Quarteto de Cordas nº 2* (1944) e em 1948, a *Sinfonia nº 2* (1945). Além disso, duas outras obras obtiveram prêmios nacionais: em 1944, a *Sinfonia nº 1* (1944) e em 1946, o *Concerto nº 2, para Piano e Orquestra* (1946). O compositor realizou algumas viagens aos Estados Unidos, onde teve obras executadas e regeu importantes orquestras, tendo feito também uma *tournee* sul-americana por Uruguai, Argentina e Chile (1945), onde regeu suas obras com orquestras locais, ganhando notoriedade internacional.

No Brasil, Guarnieri dividiu com Lorenzo Fernandez (1897-1948), o segundo posto de compositor mais importante do país. Quanto à linguagem musical, não há sensíveis diferenças em relação à fase anterior, a não ser a exuberância das obras sinfônicas, que constituem a mais importante parcela de sua produção musical do período e a preferência do compositor pelas grandes formas, duas características que se interligam.

Vem, em seguida, a fase que chamarei “fase do nacionalismo de combate”, que vai de 1950, ano de publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, até 1965, ano de composição da *Seresta para Piano e Orquestra*. Após as mortes de Mário de Andrade (1945), Lorenzo Fernandez (1948) e o afastamento gradual de Villa-Lobos da vida musical brasileira, cada dia mais comprometido com seus problemas de saúde e sua carreira internacional, Guarnieri viu-se como principal líder musical do país e tomou para si a responsabilidade de lutar contra as chamadas influências



internacionalistas, que ganhavam mais e mais adeptos entre os jovens compositores brasileiros, escrevendo a controvertida *Carta Aberta*.

Durante a década de 50, o conflito que a *Carta Aberta* provocou parecia tomar rumos favoráveis a Guarnieri, com a adesão de vários jovens compositores à estética nacionalista, como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger, não pelas idéias defendidas pela *Carta*, mas pelo comprometimento com os ideais de esquerda que também condenavam o dodecafonismo.

Se na fase anterior, Guarnieri conseguira abrir espaço na vida musical norte-americana, nesta fase, o compositor tornou-se conhecido na Europa e ampliou seu espaço na América Latina. Recebeu homenagens na França, Portugal e Itália, foi jurado de importantes concursos internacionais como o Concurso Rainha Elizabeth, em Bruxelas (1953), Concurso Tchaikovski, em Moscou (1958) e Concurso Dmitri Mitropoulos, em Nova York (1963). Seu *Choro para Piano e Orquestra* (1956) venceu o Segundo Concurso de Música Latino-Americana, na Venezuela (1957) e a *Sinfonia n° 3* venceu o Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954). Várias de suas obras receberam prêmios da Associação Paulista dos Críticos Teatrais – APCT: em 1960, a cantata *Seca* (1957); em 1963, o *Concertino para Piano e Orquestra* (1961) e o *Quarteto de Cordas n° 3* (1962) e em 1964, a *Sinfonia n° 4* (1963).

Esta é a fase em que Guarnieri compôs algumas de suas obras de maior aceitação pública, ao mesmo tempo, utilizou formas menos austeras, como as suítes, por exemplo, que lhe permitiam deixar mais evidente o pretendido caráter de música brasileira. Entretanto, não se pode dizer que suas obras do período tenham uma harmonia menos complexa que aquela da fase anterior.

Vem então a que chamarei “fase do nacionalismo essencial”, que vai de 1965 até 1982, sem que estas datas tenham qualquer pretensão de serem exatas, porque o dado mais emblemático, que caracteriza esta nova fase, é um determinado comportamento estético do compositor que surgiu e deixou de existir da mesma maneira, gradualmente. As constâncias de origem popular que estiveram presentes em toda a obra de Guarnieri, de maneira sempre discreta, tornaram-se ainda mais sutis, reduzidas que foram à sua essência. Ao mesmo tempo, a tonalidade de suas obras tornou-se imprecisa até chegar à atonalidade.

Enquanto o prestígio internacional do compositor era consolidado com atividades regulares em Portugal, homenagens recebidas no México, Áustria, União Soviética e freqüentes execuções de suas obras nos Estados Unidos, algumas vezes com



o próprio compositor regendo grandes orquestras como a Orquestra Sinfônica de Chicago (1973), no Brasil, multiplicavam-se as homenagens de toda a natureza. O compositor passou a receber pedidos de obras comissionadas, como suas três últimas sinfonias e tornou-se, a partir de 1975, regente de sua própria orquestra, a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo.

Entretanto, com a difusão cada vez maior da música de vanguarda internacional, dos freqüentes e regulares festivais de música moderna, da criação dos cursos de música nas universidades com seus principais postos ocupados por jovens professores oriundos dos grupos discordantes das colocações de Guarnieri na *Carta Aberta*, criou-se a imagem estereotipada do compositor que foi ficando isolado e as transformações apresentadas por sua música nesta fase, caminhando em direção à modernidade, foram simplesmente ignoradas.

Alguns perceberam as mudanças em sua música e manifestaram-se, como Edino Krieger, por exemplo, referindo-se à *Sonata para Piano* (1972):

Extraordinária essa capacidade de se renovar num mestre que já ostenta uma das obras mais sólidas e definitivas de toda a música brasileira. E, mais ainda, que essa renovação não traia, em momento algum, a unidade modelar de sua obra, toda ela marcada pela mesma identidade criadora, como se forjada de um mesmo bloco de granito. (KRIEGER, *Jornal do Brasil*, 6/9/1973)

Na última fase, a “fase final”, que vai de 1982 até sua morte, em 1993, Guarnieri sentiu duramente as conseqüências de haver escrito a *Carta Aberta*. O compositor continuou sendo alvo de inúmeras homenagens no Brasil, mas não se iludia com elas. Gostaria mesmo é de ter um reconhecimento maior da classe musical brasileira.

Recebeu o comissionamento de sua *Sinfonia nº 7* (1985) e, embora tenha composto poucas obras nesta última fase, pode-se verificar que o compositor voltou à música tonal com sua característica complexidade na harmonia e suas formas tornaram-se mais concretas, fato que já se observava na fase anterior.

Com a idade avançada, rarearam suas idas ao exterior. O compositor ainda recebeu três comendas da República Portuguesa, nos anos de 1987, 1990 e 1992. A última manifestação internacional de reconhecimento que recebeu veio da Organização dos Estados Americanos – OEA, foi o “Prêmio Gabriela Mistral”, em dezembro de 1992. Camargo Guarnieri morreu no dia 13 de janeiro de 1993.



## CAPÍTULO III

### CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM MUSICAL NAS SINFONIAS

Neste último capítulo, nosso trabalho tratará daquelas características que, no capítulo anterior, denominamos “características gerais”, mas o estudo ficará restrito apenas à sua atuação no âmbito das sinfonias de Camargo Guarnieri. Serão também estudadas outras características que se manifestam mais nas sinfonias que em outros setores da numerosa produção musical do compositor.

Na tentativa de empreender nosso estudo, deparamo-nos logo ao início com um grave problema: como abordar um tema tal como o comportamento de numerosas características da linguagem musical em contextos tão diversos quanto cada um dos movimentos das sete sinfonias, em um trabalho limitado já por sua natureza? Como foi visto no capítulo anterior, com exceção da *Sinfonia nº 7* que tem apenas dois movimentos, todas as outras têm três, totalizando vinte diferentes movimentos!

Entretanto, tal como os compositores clássicos, Guarnieri idealizava cada um dos diferentes movimentos de suas sinfonias com função própria e bem definida, conforme a posição que viesse a ocupar na estrutura global da obra. Em consequência, movimentos destinados a exercer a mesma função deveriam ter natureza correlata, ou seja, haveria semelhanças orgânicas entre tais movimentos. Se há semelhanças orgânicas entre os movimentos de mesma função, também haveria semelhanças entre os comportamentos das diversas características da linguagem musical expressada pelo compositor em tais obras.

Por fim, se há semelhanças entre os comportamentos das tais características em movimentos de mesma função, já não haveria necessidade de estudá-las em vinte diferentes contextos, mas sim em apenas três contextos que representam os três conjuntos de movimentos de mesma função. Esta foi a solução que encontramos para conduzir nosso trabalho que então estudará as chamadas características gerais e específicas da linguagem musical de Camargo Guarnieri nos três diferentes conjuntos formados por todos aqueles movimentos de mesma natureza.





## Características Específicas

Com exceção da *Sinfonia n° 7*, todos os outros primeiros movimentos das sinfonias de Camargo Guarnieri têm andamentos rápidos como tempo básico. Desde já, chama a atenção o fato que todos eles foram compostos em compassos *Alla breve*, ou seja, compassos cuja figura unitária é a mínima, sendo em algumas sinfonias um compasso binário e em outras, ternário. Na *Sinfonia n° 3* e na *Sinfonia n° 5*, o primeiro movimento também compreende uma Introdução, de andamento lento, que logo é sucedida pelo tempo principal do movimento, de andamento rápido.

A única exceção à regra, a *Sinfonia n° 7*, possui apenas dois movimentos dos quais o *Allegro* é o segundo e o primeiro deles, o andamento lento, “Calmo e triste”. Em nosso trabalho, em razão da natureza de cada um destes dois movimentos guardar mais similaridades com um ou outro grupo de movimentos das outras sinfonias, o segundo movimento da *Sinfonia n° 7* será estudado entre o grupo dos primeiros movimentos e seu primeiro movimento, ao contrário, estará entre os segundos movimentos.

A preferência de Guarnieri por compassos *Alla breve*, em movimentos iniciais, fica ainda mais evidente quando observamos a freqüente ocorrência da mesma prática em inúmeras obras, dos mais diversos gêneros: aberturas, peças concertantes e música de câmara. Nas sinfonias, veremos que tal procedimento não é exclusividade dos movimentos iniciais, ocorrendo até nos movimentos lentos, porém não com a mesma freqüência.

As indicações de andamento e caráter ao início dos primeiros movimentos são variadas e o compositor tinha clara preferência por indicar o caráter e não o andamento, sempre sugerido através de uma indicação metronômica. Em consequência desta prática, poucos são os movimentos que possuem os tradicionais termos que indicam andamentos, geralmente em italiano: os tempos iniciais da *Sinfonia n° 3* e *Sinfonia n° 5*, nas quais há apenas uma mesma indicação de andamento, “Lento” e as *Sinfonias n° 4 e n° 5*, ao início de seus andamentos rápidos, mesmo assim associados com indicações de caráter, respectivamente, *Allegro energico* e *Allegro impetuoso*. Na *Sinfonia n° 7*, o





primeiro movimento traz a dupla indicação “Calmo e triste” e o andamento rápido, “Alegro”(sic).

Em todas as demais sinfonias, as indicações existentes dizem respeito somente ao caráter do movimento. A *Sinfonia nº 1* traz apenas a indicação “Rude”, mas é a partir da obra seguinte que o compositor passa a adotar indicações que guardam certa semelhança entre si. A *Sinfonia nº 2* tem a indicação “Energico”(sic) e este termo, associado à vários outros, passa a ser o preferido de Guarnieri para indicar os caracteres dos primeiros movimentos de suas sinfonias: “Energico e violento”( *Sinfonia nº 3*), “Allegro energico”( *Sinfonia nº 5*) e “Energico e ritmado”( *Sinfonia nº 6*).

As indicações metronômicas estão presentes em todas as sinfonias e são elas o principal indicador de andamentos que o compositor utilizou. Entretanto, as mudanças que tais indicações sofreram ao longo da sua produção musical levam-nos a algumas reflexões. As duas primeiras sinfonias, compostas quase sob o mesmo impulso criador, possuem a mesma indicação metronômica, mínima igual a cem. A *Sinfonia nº 3*, de textura polifônica menos complexa que as anteriores, permite um andamento mais rápido, mínima igual a cento e vinte, indicação que Guarnieri mantém na sinfonia seguinte, de textura também não muito complexa. Na *Sinfonia nº 5*, aquela em que o compositor mais perto chegou da atonalidade utilizando freqüentes saltos melódicos mais distantes e textura polifônica, é natural que o andamento tenha se tornado mais lento, mínima igual a cem. A *Sinfonia nº 6* tem muitas das características de sua antecessora e o compositor diminuiu ainda mais o andamento, chegando à mínima igual a noventa e dois, o mais lento andamento de todos os primeiros movimentos de suas sinfonias, que será também mantido no movimento rápido de sua última sinfonia.

Nos segundos movimentos, Guarnieri sempre optou por andamentos lentos e tais movimentos representam, em toda a sua obra, um grande contraste em relação aos outros movimentos que o circundam. Por terem natureza bem diferente, os segundos movimentos possuem, por conseguinte, características próprias e diferenciadas, como veremos ao longo de nosso trabalho. Devemos lembrar que no caso específico da *Sinfonia nº 7*, referimo-nos a seu primeiro movimento, que é o movimento lento da obra e se enquadra nas características dos demais movimentos lentos das outras sinfonias.

A maioria dos segundos movimentos das sinfonias de Guarnieri foi concebida em compassos de subdivisão binária, a não ser aqueles das *Sinfonias nº 2* e *nº 3*, que possuem compassos ternários. As *Sinfonias nº 4* e *nº 5* têm compassos binários e as *Sinfonias nº 1*, *nº 6*, e *nº 7*, compassos quaternários. A utilização de compassos *Alla*





*breve* também acontece nos segundos movimentos de três delas: as *Sinfonias nº 2, nº 4 e nº 5*, obras tão diferentes entre si que tal acontecimento só pode ser atribuído ao acaso.

Somente a *Sinfonia nº 5*, uma obra que poderia ser considerada de feitura mais cerebral que as outras, traz uma simples indicação de andamento, a palavra “Lento”, enquanto todas as outras possuem apenas inequívocas indicações de caráter que por si só traduzem a expressividade que Guarnieri procurava transmitir em seus andamentos lentos: “Profundo”( *Sinfonia nº 1*), “Terno”( *Sinfonia nº 2*), “Serenamente”( *Sinfonia nº 3*), “Triste”( *Sinfonia nº 6*), “Calmo e triste”( *Sinfonia nº 7*). Só resta a *Sinfonia nº 4*, que traz uma dupla indicação de andamento e caráter, “Lento e trágico”, obra cuja forma não se distancia muito do racionalismo presente em sua já citada sucessora, mas que também faz jus à sua indicação de caráter, possuindo grande força expressiva. Curioso é o fato que, ao contrário de seus primeiros movimentos, o compositor não repete os termos indicadores do caráter de suas obras, a não ser “Triste”, que está presente em suas duas últimas sinfonias.

Tal como em seus primeiros movimentos, são as indicações metronômicas aquelas que têm a responsabilidade de definir os andamentos das obras. Não há uma grande variação numérica entre elas e prepondera a indicação de sessenta pulsações por minuto, presente nas *Sinfonias nº 1, nº 5, nº 6 e nº 7*. As obras restantes pedem um andamento mais lento que vai de cinquenta e seis( *Sinfonia nº 2*) até quarenta e dois( *Sinfonia nº 3*), voltando a cinquenta na *Sinfonia nº 4*.

Nos terceiros movimentos, novamente predominam os compassos *Alla breve*, todos eles binários, que estão presentes nos finais de suas quatro primeiras sinfonias. Este ponto merece uma reflexão, pois esta prática de Guarnieri torna-o diferente, senão único, entre os nossos grandes compositores do século XX. Uma possível razão para isto, entrando no livre campo das hipóteses, é a familiaridade que o compositor adquiriu com este tipo de escrita através de seu prolongado estudo de contraponto. Outro célebre contrapontista, Brahms, também usava os compassos *Alla breve* com frequência e usamos seu exemplo não por acaso, mas porque Guarnieri muitas vezes declarou-se grande admirador da música daquele compositor alemão. As duas sinfonias seguintes têm compassos em notação convencional, respectivamente, quaternário e binário(a *Sinfonia nº 6* tem um trecho introdutório de compasso quaternário)

Mais uma vez prevalecem as indicações de caráter com uma única exceção, a *Sinfonia nº 5*, a mesma sinfonia “mais cerebral” à qual nos referimos acima que traz uma única indicação: *Alegro*(sic). As demais indicações de caráter, da *Sinfonia nº 1* à

*Sinfonia nº 6*, sem mencionar a *Sinfonia nº 5*, são, respectivamente: “Radioso”, “Festivo”, “Decidido”, “Enérgico e triunfante” e “Impetuoso”. A pequena Introdução da *Sinfonia nº 6*, de apenas quinze compassos, traz a indicação “Solene”.

Como nos outros movimentos, os andamentos são propostos pelas indicações metronômicas observando a mesma tendência verificada nos primeiros movimentos, que é a redução gradual do andamento ao longo do tempo. É assim que os terceiros movimentos das duas primeiras sinfonias, lembrando sempre da proximidade de suas origens, têm a mesma indicação: mínima igual a cento e vinte. Na obra seguinte a pulsação já é de cento e doze e nas demais sinfonias, o compositor mantém uma única pulsação: cem, evidentemente, sem contar a Introdução de andamento mais lento da *Sinfonia nº 6*.



## Tematismo e Textura

Vamos abordar, de antemão, alguns procedimentos composicionais de Guarnieri já tratados no capítulo anterior, procurando também introduzir e definir certos termos técnicos que serão utilizados ao longo deste capítulo.

Um destes procedimentos, intimamente ligado à textura polifônica de sua música e incomum nas sinfonias clássicas, é o que chamaremos “simultaneidade temática”, que significa a ocorrência simultânea de diferentes elementos temáticos fora do espaço destinado ao desenvolvimento da obra. Na tradição clássica, os espaços reservados para a atuação individual de cada um dos temas, na exposição, eram bem definidos e exclusivos, enquanto o desenvolvimento era o espaço no qual esperava-se a natural interação entre os temas. Na música de nosso compositor, é comum a interação de diferentes temas e seus derivados já na exposição, ou seja, um tema e seus derivados continuam a ser ouvidos mesmo após o início da exposição do tema seguinte.

Entretanto, o uso mais freqüente de simultaneidade temática em Guarnieri, dá-se nas codas. Ao contrário das obras clássicas, como já foi mencionado no capítulo anterior, que utilizavam, nas codas, os chamados materiais “convencionais” que não tinham significado temático e sim harmônico, ajudando a confirmar a tonalidade, Guarnieri sempre procurou dar significado temático para esta seção de suas obras, na qual o espaço é geralmente compartilhado pelos principais temas já ouvidos, como se fosse um resumo de seu conteúdo temático. Para tornar possível a ocorrência simultânea de temas provenientes de diferentes contextos, é comum que alguns temas não reapareçam em sua forma original, mas sim submetidos a processos de alteração rítmica oriundos da técnica contrapontística, como a aumentação ou diminuição dos valores rítmicos de suas notas originais, por exemplo.

Há mais um procedimento composicional que pode ser responsável pela ocorrência da simultaneidade temática, ao qual daremos o nome “transição temática”. Esta acontece quando, ao final da área de atuação de um determinado tema, mas ainda em seu domínio, começam a surgir, gradualmente, elementos do tema que virá em seguida, preparando sua chegada. Pode acontecer que restem somente elementos do acompanhamento ou ambiência do primeiro tema, no momento que despontam os



primeiros indícios do tema futuro, porém, na maioria dos casos, ocorre a presença simultânea de ambos os temas.

Um dos procedimentos preferidos por Guarnieri para realizar transições, entretanto, não tem significado temático: são apenas notas longas, geralmente à cargo dos instrumentos de sopro, os metais com maior frequência, quase sempre situadas entre mudanças de andamento ou caráter, preparando atmosferas vindouras, como observou Caldeira Filho:

...com uma só nota no timbre adequado ele cria a desejada atmosfera expressiva, o que representa, a nosso ver, capacidade singular de valorização total do som como veiculador emocional... (CALDEIRA FILHO, 1968, p. 77)

Convém abordar ainda o que chamamos “processo cumulativo”, um procedimento adotado pelo compositor para criar o clímax de uma seção da música ou desenvolver temas. Este acontece eventualmente na forma que descreveremos, porém é mais frequente sua ocorrência em formas correlatas, mais simples. Parte de um *ostinato* preexistente, que se mantém até o final do processo, ao qual é acrescentado, pouco a pouco e regularmente, um elemento temático principal, geralmente apresentado na forma de entradas canônicas sucessivas, cada vez com a adesão de novos e mais instrumentos, tocados em graduação crescente de intensidade sonora até atingir um clímax, a partir do qual inverte-se o processo, restando ao final somente os elementos que o iniciaram. A segunda parte do processo pode ter uma extensão compatível com a primeira, resultando uma estrutura geral mais ou menos simétrica, ou pode ter extensão reduzida, caso em que o processo de desconstrução acontece de maneira quase abrupta.

## PRIMEIROS MOVIMENTOS

Os movimentos iniciais das três primeiras sinfonias de Guarnieri estão construídos sobre o pensamento clássico do bitematismo, que se baseia na oposição de temas de características contrastantes entre si, temas que têm espaços próprios, reservados para suas atuações no decorrer do discurso musical como se fossem dois personagens. Entretanto, já na *Sinfonia nº 1* é posta em questão a existência de apenas dois temas, embora o próprio compositor, em seus comentários para programas de concertos, confirme a sua existência. Ao presenciar a estréia da obra, o crítico Caldeira Filho escreveu:



Os três temas, nitidamente diferenciados, não oferecem contraste ou oposição no gênero do contraste beethoveniano, conflito entre dois princípios. (CALDEIRA FILHO, 1968, p. 68)

Outro crítico da época, que usava o pseudônimo de “El Figaro”, viu também três temas na obra:

Também o uso de três temas, em vez de dois, na exposição, não deixa de ser uma novidade. (*Diário da Noite*, São Paulo, 19/03/1945)

Em seus comentários, além dos dois temas, o compositor refere-se também à existência de uma coda ao final da exposição, afirmando que esta desempenha um papel importante no desenvolvimento da obra. Tornaram-se estas observações a pista que procurávamos para chegar à hipótese da possível solução do problema: após a exposição do segundo tema, a partir do compasso 104, ouve-se um novo motivo sincopado, em compasso cinco por quatro, que é um elemento inteiramente novo em relação a tudo o que se ouviu até este ponto. Este novo motivo é pregnante devido à sua constituição rítmica e melódica, passando a exercer, no desenvolvimento, um papel de importância maior até que os dois temas expostos anteriormente. Em função de tudo isto, é muito provável que os críticos, ouvindo a obra pela primeira vez, tenham sido levados a considerá-lo um verdadeiro terceiro tema.



**Exemplo 1:** Tema do final da exposição, Sinfonia nº 1, 1º movimento

Nas duas sinfonias seguintes, não há qualquer dúvida sobre o bitematismo de seus primeiros movimentos. É na *Sinfonia nº 4* que começam a ser percebidas as tendências futuras do compositor com relação ao número de temas escolhidos. Nesta obra, o compositor dilui as diferenças existentes entre os dois temas, impostas pelo princípio clássico da oposição de idéias musicais contrastantes. A linearidade de ambos os temas, incomum até aqui nas sinfonias de Guarnieri, aproxima-os, enfraquecendo qualquer oposição entre eles. A brusca mudança de textura, colorido orquestral e até mesmo de ambiência, com a presença do *ostinato* do piano e xilofone – que tem a agravante de ser derivado de um elemento já ouvido durante a exposição do tema

anterior – são os fatores que nos dão a certeza de tratar-se do segundo tema, a partir do compasso 58.



**Exemplo 2:** 2º tema do 1º movimento da Sinfonia nº 4

Deve ainda ser dito que três outros elementos também contribuem para isto: a subdivisão do novo tema em frases curtas, regulares, diferenciando-o do extenso tema anterior, sua característica primitiva por ser formado com apenas quatro notas e o fato de ser tocado pelas trompas em uníssono, prática preferida por Guarnieri para os seus segundos temas, até aqui já utilizada nas duas primeiras sinfonias, mas a identificação deste dado depende mais do conhecimento prévio das obras anteriores que das características do novo tema.

O passo seguinte desta transformação estética do compositor deveria ser o monotematismo e foi justamente esta a solução encontrada por ele para as suas três últimas sinfonias. Doravante, o segundo tema passou a ser claramente derivado do primeiro tema. O compositor, entretanto, continuou preocupado em diferenciá-los, conseguindo fazê-lo através da mudança de caráter. Para isto contribuem uma redução do andamento, presente em todas as sinfonias seguintes, câmbios de textura e atividade rítmica (*Sinfonia nº 6*, compasso 36), diferente tratamento temático (*Sinfonia nº 5*, compasso 76, tema tratado como fuga) ou ainda mudança de orquestração ou meio sonoro (*Sinfonia nº 7*, compasso 61, tema tocado pela flauta em sol, vibrafone e voz humana, *ad libitum*).

Quanto à natureza dos temas utilizados por Guarnieri, outras observações poderiam ser consideradas:

- Há dois casos de temas de curta extensão que, por esta razão, denominaremos “temas motivicos”; são eles o primeiro tema da *Sinfonia nº 1* e o primeiro tema do *Allegro* da *Sinfonia nº 3*. Os outros temas têm extensão maior, mas variada; o



compositor, na maioria dos casos, não observa as normas que determinam a regularidade dos temas clássicos. O tema mais extenso de suas sinfonias é o primeiro tema da *Sinfonia n° 4*.

- Quase todos os primeiros temas possuem, em seu final, como extensão do próprio tema, uma sucessão de intervalos melódicos progressivamente maiores, ou com o predomínio do intervalo de quarta, alternando-se em sua movimentação ora ascendente, ora descendente, resultando, porém, em seu perfil final, uma direcionalidade ascendente. À este procedimento daremos o nome de “expansão melódica” e podemos verificar sua ocorrência, ainda discreta, no elemento melódico que acompanha o primeiro tema da *Sinfonia n° 1*, compassos 3 e 6, além do tema da *Sinfonia n° 2*, compasso 5. Na *Sinfonia n° 3*, compassos 32-33, já se configura com maior clareza, chegando à sua maior extensão na *Sinfonia n° 4*, após o compasso 18, voltando ainda a ocorrer na *Sinfonia n° 6*, compasso 6 em diante.



**Exemplo 3:** 1° tema do 1° movimento da *Sinfonia n° 3*, com exemplo de expansão melódica

- Os segundos temas são mais regulares quanto à sua extensão e até a *Sinfonia n° 4*, estão sempre à cargo das trompas em uníssono, com exceção da *Sinfonia n° 3*. A partir da *Sinfonia n° 5*, inclusive, os segundos temas resultam da aumentação rítmica e outras transformações do primeiro tema.
- Nas quatro primeiras sinfonias, o perfil melódico dos temas é muito variável: situam-se entre a sinuosidade do primeiro tema da *Sinfonia n° 2* e a extrema planura de ambos os temas da *Sinfonia n° 4*, que parecem querer traduzir em música a topografia do planalto central brasileiro, onde foi construída a cidade de Brasília que dá nome à obra. Até então, predominam os intervalos melódicos de terças, segundas e sextas. A partir da obra seguinte, os temas ficam mais angulosos, com o uso freqüente dos intervalos melódicos de quarta, intervalos aumentados, diminutos e até de sétimas (*Sinfonia n° 5*). É o momento em que o compositor mais se aproximou da música atonal.

- Deve ainda ser lembrado que o tema da *Sinfonia n° 7* é derivado de um tema judaico, portanto não é de autoria de Guarnieri, tema este que se apresenta em sua forma original quando é ouvido como segundo tema da mesma obra.

Durante a criação de suas sinfonias, o compositor utilizou diversos processos de elaboração ou tratamento dos materiais empregados, fossem eles de natureza melódica, harmônica ou rítmica, dando como resultado uma ampla diversidade de texturas musicais. Entre os materiais melódicos, será com aqueles que desempenham funções temáticas específicas que nos ocuparemos, estudando o que chamamos de tratamento temático.

Nas duas primeiras sinfonias, há predominância da textura polifônica, resultante da elaboração de seus elementos temáticos segundo a técnica do contraponto. Nestas obras, que atestam o domínio de Guarnieri sobre aquela técnica, os trechos de textura homofônica são menos freqüentes e de curta duração.<sup>24</sup>

Na *Sinfonia n° 1*, entre os muitos exemplos de aplicações da técnica do contraponto, o segundo tema é reexposto como uma fuga a quatro vozes que, no entanto, não se desenvolve além das quatro entradas iniciais do tema. Devemos observar que a existência de fugas ou fugatos em primeiros movimentos de sinfonias clássicas não era um procedimento comum; tais acontecimentos eram mais freqüentes nos movimentos finais.

É no desenvolvimento das duas primeiras sinfonias, porém, que Guarnieri ocupa-se por mais tempo do tratamento temático, utilizando com freqüência várias ferramentas que lhe são oferecidas pela técnica do contraponto. Os temas são submetidos às mais diversas transformações, sobretudo aumentações e diminuições rítmicas. Na *Sinfonia n° 1*, ao início do desenvolvimento, os três temas já citados interagem-se entre si, mas também com outras feições de si mesmos, como a partir do compasso 133, onde o primeiro tema, em sua forma original, está em contraponto com sua própria

<sup>24</sup> Como já foi dito no capítulo anterior, Guarnieri já havia demonstrado dominar a técnica do contraponto em suas primeiras obras; parece, entretanto, que o compositor ainda não estava satisfeito com os seus conhecimentos da matéria quando foi estudar na Europa. Através dos comentários encontrados nas cartas que escreveu durante sua estada na França, seu trabalho sob a orientação de Koechlin enfatizou, justamente, o estudo do contraponto. Portanto, não se deve estranhar o fato de que suas duas primeiras sinfonias, compostas no período subsequente ao seu retorno da Europa, sejam verdadeiras apologias daquela técnica.



aumentação rítmica. Toda a parte final da seção é dominada pelo tema da coda, o controvertido terceiro tema, que se presta menos ao tratamento polifônico que ao solitário discurso linear e contínuo, com a eventual participação de coadjuvantes harmônicos e/ou rítmicos, até que ele mesmo vai diluindo-se, transformando-se em um motivo de apenas três notas.

Na *Sinfonia nº 2*, obra que tem o mais longo desenvolvimento entre todas as sinfonias do compositor, vamos encontrar também uma das mais claras evidências da maestria de Guarnieri no tratamento de seus temas. Respeitando as características de cada um de seus dois temas o compositor reserva-lhes, na estrutura da obra, espaço próprio para seu desenvolvimento individual. O primeiro tema, favorecido por sua natureza, recebe tratamento polifônico enquanto o segundo tema tem a privilegiada condição de melodia acompanhada, de caráter mais expressivo, que uma prescrita redução do andamento valoriza ainda mais. Ao final da seção, encontram-se os dois temas, ouvidos simultaneamente.

Diferenciando-se das obras anteriores, na *Sinfonia nº 3* o compositor lança mão de outros tipos de textura e tratamento temático. O primeiro tema (sem contar o tema da introdução), logo após ser ouvido pela primeira vez, desenvolve-se gerando elementos melódicos derivados que passam a ser ouvidos em sucessivas aparições, em diferentes tons, acompanhados por diversos acontecimentos musicais, de natureza mais harmônica que contrapontística, dando como resultado uma textura que não é formada pela interação de linhas melódicas simultâneas, mas se assemelha à textura homofônica da melodia acompanhada. Curioso é o fato que tal tipo de textura acaba por tornar-se predominante também no desenvolvimento, uma seção na qual sua ocorrência foi pouco frequente nas sinfonias anteriores.

A *Sinfonia nº 3* tem ainda um exemplo de processo cumulativo cuja forma praticamente corresponde à descrição que fizemos acima. O processo começa após a exposição do segundo tema, com a presença dos elementos responsáveis por sua própria ambiência, que têm uma certa regularidade, sugerindo um *ostinato*. Em entradas sucessivas à cargo de novos instrumentos, sempre quarta acima da entrada anterior, o segundo tema conduz ao clímax da seção e inicia-se o processo inverso. É curioso observar que cada nova entrada do tema, após executá-lo na íntegra, transforma-se em um novo *ostinato*, acompanhando a evolução do processo que vai do compasso 81 ao 150.

Na *Sinfonia nº 4*, a extensão e horizontalidade de seus temas já sugerem o predomínio de texturas homofônicas, do discurso linear, mas além dos poucos episódios de textura polifônica, não deve deixar de ser mencionado que o segundo tema tem sempre a companhia de um contrasujeito que mais parece um *ostinato*, uma ondulação de colcheias que lhe serve como ambiência, colorido e ajuda a demarcar os limites de sua atuação no discurso musical denotando sua presença. No desenvolvimento, também predomina a textura homofônica e ganham importância o segundo tema e seus derivados.

A volta de Guarnieri à sua manifesta preferência pela textura polifônica dá-se com o advento da *Sinfonia nº 5*. A maior parte de seu discurso musical é engendrado segundo os princípios da construção polifônica. Seu único tema, apresentado ao início do *Allegro impetuoso*, já tem a companhia de um contrasujeito e suas primeiras notas, ritmicamente aumentadas, acabam por transformar-se em um motivo que chega a ser tratado canonicamente, pelos instrumentos de metal, quase ao final da primeira seção.



**Exemplo 4:** Tema do 1º movimento da Sinfonia nº 5 e seu contra-sujeito

Na seção central, de andamento *Poco meno*, uma nova feição do tema único – formada pela combinação de suas primeiras seis notas, aumentadas ritmicamente, com seu contrasujeito – tornar-se-á o tema de uma fuga que não se comporta como uma fuga escolástica, embora tenha até um *stretto*, ao final da seção, uma vez formado com o próprio tema e outra vez com sua aumentação rítmica, que corresponde ao tema original duplamente aumentado.





**Exemplo 5:** Tema do fugato, 1º movimento da Sinfonia nº 5

A angulosidade do tema único da *Sinfonia nº 6* faz com que seu parentesco com a obra anterior não possa ser negado, entretanto, o compositor procura equilibrar a ocorrência da textura polifônica com os vários trechos homofônicos, ao longo de todo o movimento. No desenvolvimento, o tema sofre diversas transformações, a maioria delas de natureza rítmica, como aumentações e diminuições, chegando até a adquirir um certo caráter de melodismo nordestino através do modalismo e de certas inflexões melódicas (compassos 52 a 59). Sua maior transformação, porém, acontece quando adquire a identidade de segundo tema da obra, tornando-se uma expressiva melodia, de caráter contrastante em relação à sua feição anterior, num contexto também contrastante, onde a densidade da textura precedente é substituída pela transparência de algumas poucas linhas melódicas tocadas por instrumentos solistas, em andamento mais lento.



**Exemplo 6:** 1º e 2º temas do 1º movimento da Sinfonia nº 6

Engana-se quem supor que uma obra construída a partir de uma melodia judaica deva ser predominantemente homofônica, quando o compositor é Guarnieri. Frisamos, mais uma vez, que no caso da *Sinfonia nº 7*, referimo-nos ao segundo movimento da obra. As primeiras notas do tema transformam-se em um motivo que é tratado de maneira polifônica, vindo a tornar-se o principal elemento temático da pequena introdução, de apenas 11 compassos, que antecede o *Alegro* (sic). O motivo da introdução, por sua vez, transforma-se no tema do *Alegro* que, de forma sintética, é submetido à vários procedimentos típicos do compositor, tais como expansão melódica,

simultaneidade com outros elementos melódicos, aumentação rítmica e tratamento imitativo, quase todos eles advindos da prática polifônica. Finalmente, na condição de tema da seção central da obra, de andamento muito mais contido, ouve-se a melodia judaica original sobre um acompanhamento característico dos andamentos lentos de Guarnieri, nos quais a harmonia resulta da simultaneidade das linhas melódicas e não da sequência de acordes preexistentes. A segunda aparição da melodia já se faz em forma de cânone.

tema judaico

tema da introdução

tema do alegre

**Exemplo 7:** Tema judaico e seus derivados: motivo temático da introdução; tema do Alegro

Fora do desenvolvimento das obras, a ocorrência da simultaneidade temática fica restrita às primeiras três sinfonias, que são aquelas que possuem temas mais ou menos contrastantes entre si. Na *Sinfonia nº 1*, a exposição do segundo tema dá-se ao mesmo tempo em que elementos derivados do primeiro tema continuam a ser ouvidos na condição de contrasujeito (a partir do compasso 69), o mesmo ocorre na *Sinfonia nº 2* (a partir do compasso 46). Na *Sinfonia nº 3*, um motivo derivado do primeiro tema torna-se um *ostinato* que acompanha toda a exposição do segundo tema (a partir do compasso 69).

Quase o mesmo acontece com os casos de simultaneidade temática nas codas. Na *Sinfonia nº 1*, esta prática aparece ainda com timidez: ouve-se alternadamente o tema da coda (3º tema) e o segundo tema na forma de cânone em *stretto*, enquanto outros elementos com predominante função rítmica, como os tímpanos, aludem ao ritmo



do primeiro tema. Na seção correspondente da *Sinfonia nº 2*, o compositor já procede com maior desenvoltura fazendo diversas combinações dos dois temas, que são apresentados simultânea e alternadamente, inclusive numa tríplice simultaneidade entre o segundo tema e duas formas do primeiro tema, em ritmo normal e aumentado. (compassos 350 a 354) Esta prática deixa de existir nos primeiros movimentos das *Sinfonias nº 3* e *nº 5* por razões formais, pois estes movimentos começam com uma introdução lenta com a qual também terminam e nas sinfonias monotemáticas, além da *Sinfonia nº 4*, mas continuarão a existir nos movimentos finais de várias sinfonias.

## SEGUNDOS MOVIMENTOS

A maioria dos segundos movimentos das sinfonias de Guarnieri possui um corte formal ABA que favorece a existência de dois temas, cada um deles pertencente a uma das seções A ou B, respectivamente. Na *Sinfonia nº 1*, a existência de dois temas com características próprias é inquestionável, bem como suas áreas de atuação.

O movimento lento da *Sinfonia nº 2* sofreu um significativo corte de cerca de quarenta por cento de sua estrutura original, realizado pelo próprio compositor, que alterou radicalmente sua constituição. Originalmente, o movimento tinha uma seção central, parte B de uma estrutura ABA, com caráter bem diferenciado e andamento mais rápido, cujo elemento temático era claramente derivado do tema da primeira seção. Com o corte, toda a seção central e quase toda a reexposição da seção A deixaram de existir, tendo sido aproveitada somente a parte correspondente à coda original. A metamorfose sofrida pelo tema da primeira parte não se completou, restando apenas um estágio intermediário desta transformação, compreendida entre os compassos 82 e 92, que passou a significar somente o resultado do desenvolvimento natural do próprio tema. A maior consequência deste corte para a estrutura da obra é que ela tornou-se monotemática.

A *Sinfonia nº 3* tem uma solução formal única, sobre a qual trataremos mais tarde, que tem como consequência a existência de um *Scherzo* como seção central contrastante do movimento lento. Este *Scherzo* tem seu tema próprio fazendo com que o movimento, tomado em sua íntegra, seja bitemático. Entretanto, o primeiro tema tem



duas partes distintas, com ambiências próprias, que o ouvinte pode ser levado a pensar que se trata de dois temas.

O movimento lento da *Sinfonia nº 4* diferencia-se de todos os outros movimentos similares das sinfonias restantes, nem tanto por seu corte formal, o reincidente ABA, mas sim pelos procedimentos composicionais adotados por Guarnieri no interior de suas seções, que serão merecedores de maior atenção ao longo de nosso trabalho. Seu corte formal sugere a existência de pelo menos dois temas, entretanto, o que encontramos na seção B é mais um grupo de elementos temáticos que um determinado tema específico, que tenha personalidade suficiente para impor-se como consegue fazê-lo o tema da seção A.

A *Sinfonia nº 5* continua a incessante busca do compositor por diferentes soluções formais. Desta vez, Guarnieri optou por um movimento monotemático e deu-lhe constituição original no contexto de suas sinfonias. Em seu texto sobre as sinfonias de Guarnieri, Tacuchian afirma que o movimento tem forma ABA e dois temas.<sup>25</sup> Não compartilhamos da mesma opinião por diversas razões, as quais passaremos a comentar.

O que aquele autor considerou uma “segunda idéia temática”, situada entre os compassos 47 e 54, apesar de ser ouvida uma vez mais nos compassos seguintes, ao som das cordas graves e madeiras, não é mais reiterada em nenhum momento da obra e nem gera elementos temáticos derivados.

O tema em questão tem características de um elemento melódico derivado do tema principal em seu processo de desenvolvimento. Quando o compositor cria um segundo tema derivado do primeiro, como nos primeiros movimentos de suas *Sinfonias nº 5* e *nº 6*, toma o cuidado de caracterizar sua área de atuação de tal maneira que ajude a reforçar sua identidade, por natureza já próxima do tema original, através de ambiência própria ou mudança clara de andamento. No caso considerado, não há qualquer mudança no contexto.

---

<sup>25</sup> Ver TACUCHIAN







**Exemplo 8:** Tema do 2º movimento da Sinfonia nº 5 e seu derivado

Não estando caracterizada a área de atuação do presumível segundo tema, tampouco parece tratar-se de uma estrutura formal ABA, que quando é usada pelo compositor com a presença de dois temas, o segundo tema é apresentado somente na seção B da estrutura da obra, assim como o primeiro tema faz parte da seção A, tornando as três seções claramente definidas. A forma do movimento em questão assemelha-se mais à uma forma derivada do *Lied* ternário, um caso específico de estrutura monotemática que comporta um desenvolvimento.

Por fim, recorrendo aos comentários escritos pelo compositor para programas de concertos, encontramos a afirmação de que o movimento “está construído em forma monotemática” e referências ao seu desenvolvimento, mas nenhuma alusão à sua possível forma ABA, uma informação que o compositor não omitiria se assim realmente fosse.

O compositor volta a usar uma forma bitemática na *Sinfonia nº 6*, apesar de haver um certo parentesco entre esta obra e sua antecessora. O movimento lento da *Sinfonia nº 7*, no entanto, volta a ser monotemático.

Os temas dos segundos movimentos das sinfonias de Guarnieri têm natureza diferente daqueles usados nos outros movimentos de andamentos mais rápidos. Todos eles são mais melódicos, ou seja, ao invés de possuírem a austeridade melódica dos temas que já nascem pensando em seu aproveitamento futuro, sua submissão às leis do contraponto e tratamento temático, possuem a liberdade maior das melodias e, geralmente, uma extensão maior. No caso específico dos primeiros temas, suas notas iniciais estão dispostas de maneira que possam criar um segmento melódico descendente. Vistos em toda a sua extensão, os temas tendem também a ter direção

melódica descendente em seus finais. São poucas as exceções: o primeiro tema da *Sinfonia n° 4*, uma melodia de 50 compassos que começa descendente, mas em sua parte final tem direção ascendente e o primeiro tema da *Sinfonia n° 6*, que tem comportamento exatamente contrário, começando ascendente e terminando descendente.

Verificando a maneira que os temas são expostos, isto é, em quais contextos acontecem as exposições dos temas, encontramos quatro tipos de procedimentos que praticamente compreendem todos os casos:

Tema monódico, ou seja, uma melodia sem qualquer acompanhamento: primeiro tema da *Sinfonia n° 1*, exposto pela trompa durante 6 compassos; tema da *Sinfonia n° 2*, exposto pelo corne-inglês durante 17 compassos; primeiro tema da *Sinfonia n° 4*, exposto pelas cordas em uníssono durante 50 compassos.

Acompanhamento *ostinato*: segundo tema da *Sinfonia n° 1*; ambos os temas da *Sinfonia n° 3*; parte do grupo temático que corresponde ao segundo tema da *Sinfonia n° 4*.

Acompanhamento de uma nota pedal: tema da *Sinfonia n° 5* e primeiro tema da *Sinfonia n° 6*. Ambos os temas têm acompanhamentos muito similares cujo elemento principal é uma longa nota mi aguda, tocada pelos violinos, que o compositor chamou de “pedal superior”.

Acompanhamento rítmico característico: tema da *Sinfonia n° 7*.

A única exceção é o segundo tema da *Sinfonia n° 6*, cujo acompanhamento não se enquadra em uma só categoria.

A primeira apresentação do tema inicial da *Sinfonia n° 1* não é sob a forma em que ele atuará a maior parte do tempo, mas em sua forma primitiva, formada apenas pelas notas básicas que lhe deram origem. Em suas três aparições posteriores, a partir da segunda, o tema já tem sua feição definitiva e um acompanhamento típico de Guarnieri, que estabelece com ele uma relação de contraponto e não apenas harmônica, além da companhia de elementos imitativos nas vozes superiores.







**Exemplo 9:** 1º tema do 2º movimento da Sinfonia nº 1 e sua forma primitiva

Um novo elemento melódico que se insere entre as apresentações do tema é digno de nota porque será transformado no *ostinato* que acompanhará o segundo tema. Este, após ser exposto, é submetido a um desenvolvimento do tipo cumulativo que se identifica com o modelo que descrevemos acima. A presença do *ostinato* dá à seção uma textura homofônica de melodia acompanhada, que prevalece na maior parte do movimento. No clímax da obra, construído a partir do compasso 148, o primeiro tema recebe tratamento canônico. Mencionamos este procedimento porque ele voltará a ser adotado em várias sinfonias posteriores, em posição similar.

Na *Sinfonia nº 2*, de forma diferente da sua antecessora, após a primeira apresentação de seu longo tema, suas próximas apresentações não possuem elementos de acompanhamento harmônico, mas sim a presença de outras linhas melódicas em contraponto. A textura polifônica impera em todo o movimento, a não ser em pequenas seções. Em sua forma original, o tema sofreria transformações que gerariam um novo tema da seção central, claramente derivado do primeiro. Com o corte realizado pelo compositor, restaram somente indícios do que seria a nova feição do tema, com seu característico intervalo melódico de segunda menor descendente, entre suas duas primeiras notas, transformando-se em um intervalo de sétima maior ascendente, forma que ainda pode ser ouvida numa seção preservada do corte, após o compasso 82. Esta seção tornou-se o clímax do movimento e nela também ocorre o tratamento canônico do tema, procedimento que destacamos acima.

O que mais chama a atenção na *Sinfonia nº 3* é a presença de *ostinati* que fazem também prevalecer a textura homofônica e ambientam as duas partes do tema da primeira seção A. Os trechos de acompanhamento harmônico, entretanto, como é comum nas obras do compositor, são o resultado da ocorrência simultânea de linhas em contraponto e não do uso de um repertório de acordes mais ou menos comuns. A

segunda frase do tema inicial é desenvolvida de forma cumulativa e dá lugar ao *Scherzo*, a seção B do movimento.

O tema do *Scherzo*, por sua vez, é derivado do tema cíclico que está presente em toda a *Sinfonia nº 3*, um tema indígena que já mencionamos em várias ocasiões. No *Scherzo*, o discurso musical é concebido como um tema e suas variações, adquirindo mais liberdade apenas no clímax final, construído como um derivado da estrutura cumulativa.

Ao final da segunda seção A, a partir do compasso 299, as duas partes do tema do início são ouvidas simultaneamente, reforçando ainda mais a impressão deixada de que não seriam duas partes de um mesmo tema, porém dois temas independentes. Mais uma vez, a partir do compasso 271, o compositor trata o tema como um cânone no momento do clímax.

O tema da primeira seção do movimento lento da *Sinfonia nº 4*, que também tem o corte formal ABA, comporta-se como nenhum outro tema das sinfonias de Guarnieri. Por mais longos que sejam os outros temas, como aquele da *Sinfonia nº 2* que é exposto durante 17 compassos, nenhum deles tem a dimensão de uma seção inteira, como acontece com este tema do qual estamos tratando. Ele ocupa toda a extensão da seção A do movimento e mais ainda: é seu único acontecimento musical, percorrendo 50 compassos sem qualquer tipo de acompanhamento.

Os outros temas possuem trechos conclusivos que sugerem os limites finais do discurso temático, enquanto nosso tema não parece concluir, ao contrário, desenvolve-se incessantemente até o final da seção. Começa com movimentos melódicos de graus conjuntos ou pequenos saltos e vai ascendendo, pouco a pouco, com saltos melódicos cada vez maiores, num processo que é acompanhado pela adesão gradual de outros instrumentos de cordas e conseqüente incremento da intensidade, além do acréscimo da atividade rítmica através da diminuição das durações rítmicas empregadas. De forma arrebatadora alcança seu clímax, transformando-se em um elemento de notas duplamente pontuadas que conotam grande dramaticidade e conduzem à seção B, duas oitavas acima do início do processo!

O processo todo guarda muita semelhança com um procedimento que o compositor só adota nos primeiros temas dos primeiros movimentos de suas sinfonias, aquele que chamamos de expansão melódica, embora tenha agora dimensões muito maiores. Na segunda seção A, acontece exatamente o contrário da primeira seção e a





longa melodia é reapresentada em forma retrógrada, nota por nota, até o final do movimento, tal como começou.

Como já dissemos, na seção central B há mais de um elemento temático e diversa também é sua forma de tratamento. Um elemento melódico é acompanhado por um *ostinato* e um contrasujeito que, mais tarde, passa a ser apresentado em sucessivas entradas canônicas, combinando as texturas homofônica e polifônica.

Na *Sinfonia nº 5*, vários motivos derivados do tema único estão mais presentes durante o discurso musical que o próprio tema em si. Este é ouvido, na íntegra, apenas três vezes: ao início, acompanhado por um pedal de mi e logo depois, em companhia de um *ostinato* das cordas, uma espécie de “névoa”, que mais parece um efeito orquestral do que um elemento de natureza harmônica. Entre cada aparição do tema há uma figura melódica curiosa, tocada pela flauta e o flautim, à distância de décimas paralelas, que gerará o mais importante motivo da obra, formado por terças paralelas, um elemento musical fundamental na obra de Guarnieri, que merecerá maior atenção em nosso trabalho, mas estas terças são diferentes. Elas têm a companhia constante de outro grupo de terças paralelas, distantes das primeiras por graus conjuntos, gerando blocos dissonantes.

A terceira aparição do tema já é no climax, o trecho de maior densidade de textura em todo o movimento, compreendido entre os compassos 93 e 110, que tem a presença simultânea de três acontecimentos musicais diferentes: o próprio tema em terças paralelas, um contraponto no baixo e um acompanhamento rítmico que tem também função harmônica, formando acordes que se movimentam em ritmos sincopados. A partir daí, o tema voltará a ser ouvido mais vezes até o final, porém fragmentado em pequenas frases.

Como na obra anterior, na *Sinfonia nº 6* o compositor utiliza ambas as texturas, com predomínio da textura homofônica. Nesta obra, temos a ocorrência freqüente do tema com acompanhamento harmônico no sentido tradicional, ou seja, formado simplesmente por acordes e não pela coincidência vertical de vozes em contraponto, como é comum na obra de Guarnieri. Entretanto, a maioria dos elementos temáticos tocados pelos sopros estão em contraponto entre si.

Não há contraste entre os dois temas, nem sequer mudança de andamento ou caráter, a não ser uma textura mais transparente dos elementos que acompanham o segundo tema, que por sua vez, é derivado do tema único do primeiro movimento da obra.

Há muita semelhança entre o início do movimento e a mesma seção da sinfonia precedente, com a presença de um pedal superior acompanhando a primeira aparição do tema, em que a mesma nota, um mi agudo, é tocado pelos violinos em ambas as obras.

No clímax, como em várias sinfonias anteriores, o tema recebe tratamento canônico, ao mesmo tempo em que mais dois acontecimentos musicais definem a textura da seção: uma progressão ascendente, por graus conjuntos, de acordes de sétima paralelos e uma seqüência, quase *ostinato*, de intervalos dissonantes de sétima e segunda.

O movimento lento da *Sinfonia nº 7* é um dos dois casos, em sinfonias de Guarnieri, em que o tema tem um acompanhamento harmônico de regularidade rítmica, de ritmo característico brasileiro, que o compositor usa com frequência em obras de outra natureza, como peças curtas para piano, canto e piano, ou mesmo suítes orquestrais. Sobre o acompanhamento rítmico, os elementos temáticos recebem tratamento polifônico, logo após a primeira frase do tema ser apresentada.

No desenvolvimento do tema, o compositor recorre às duas texturas, com ligeiro predomínio da polifônica. Tal como na *Sinfonia nº 5*, motivos derivados do tema tornam-se muito importantes no desenvolvimento do discurso musical, sendo digno de nota um elemento melódico de acompanhamento formado por sucessivos intervalos de quarta (compasso 18 em diante).

### TERCEIROS MOVIMENTOS

O princípio do bitematismo também predomina nos terceiros movimentos das sinfonias de Guarnieri, com alguns casos não convencionais e uma exceção. Há dois casos, a *Sinfonia nº 1* e *Sinfonia nº 4*, em que o segundo tema é claramente derivado do primeiro, fato que abre a possibilidade de ambas serem consideradas monotemáticas, entretanto, o compositor cria subterfúgios que ajudam a reforçar as tênues diferenças entre os dois temas, convencendo o ouvinte de sua existência. Na *Sinfonia nº 1*, há uma significativa mudança de andamento e textura orquestral, apropriados para dar novo caráter ao tema (a partir do compasso 97); na *Sinfonia nº 4*, é a importância do papel do segundo tema no desenrolar da obra que lhe dá identidade própria. A única exceção é a *Sinfonia nº 2* que possui três temas, o que se justifica por sua proposta formal, como será visto adiante.





Em todos os casos, os primeiros temas procuram corresponder às indicações de caráter existentes ao início dos movimentos, elencadas no começo deste capítulo, dando como resultado temas incisivos, de marcante vigor rítmico. Nas primeiras sinfonias, são temas com poucas inflexões melódicas, pequena amplitude entre suas notas extremas, ou seja, entre a mais aguda e a mais grave, com o predomínio de graus conjuntos ou pequenos saltos melódicos e uso freqüente de notas rebatidas. A partir da *Sinfonia nº 4*, há maior número de inflexões melódicas dando como resultado temas angulosos, maior amplitude entre suas notas extremas, uso de intervalos maiores e ausência de notas rebatidas.

Os segundos temas são contrastantes, com exceção da *Sinfonia nº 4*, de caráter melódico e nada incisivo, apresentados em um contexto/ambiência de outra natureza, geralmente calmo e tranqüilo.

Na *Sinfonia nº 1*, o primeiro tema, formado por frases curtas que se encadeiam com notas longas, tem contexto de natureza polifônica, no qual se destacam eventuais frases imitativas e a presença constante de arpejos de quartas, que até precedem a primeira aparição do tema. Na seqüência, o tema sofre constantes transformações, quase como se fossem variações, até a chegada do segundo tema. Este, claramente derivado do primeiro tema, surge em andamento bem mais lento, a partir do compasso 97, ao som do corne-inglês, com acompanhamento das cordas em *pianissimo* e eventuais frases imitativas das flautas. O acompanhamento das cordas é de mesma natureza daquele usado com freqüência pelo compositor em seus movimentos lentos: tem aparência homofônica, mas é o resultado da simultaneidade vertical das linhas horizontais do contraponto e obedece à um princípio que Guarnieri jamais olvida, aquele de movimentar as vozes internas do acompanhamento quando o tema repousa em notas longas.



1º tema

2º tema

**Exemplo 10:** 1º e 2º temas do 3º movimento da Sinfonia nº 1

Digno de nota é o processo de transição temática empregado pelo compositor antes da exposição do segundo tema. Motivos melódicos deste tema já o anunciam, no final da seção anterior, a partir do compasso 84. A pequena diferença entre os dois temas torna-se menor ainda no desenvolvimento, onde se confundem elementos derivados de ambos os temas e a volta gradual dos arpejos de quartas vem anunciar a reexposição do primeiro tema (a partir do compasso 248).

Como a sinfonia anterior, há um certo parentesco entre os temas da *Sinfonia nº 2*, embora seja menos evidente.



The image shows a musical score for the 1st and 2nd themes of the 3rd movement of the 2nd Symphony. The 1st theme is marked 'f' and the 2nd theme is marked 'p'. The score is written for two staves, each with a treble and bass clef. The 1st theme is in 2/4 time and the 2nd theme is in 3/4 time. The 1st theme is marked 'f' and the 2nd theme is marked 'p'.

**Exemplo 11:** 1º e 2º temas do 3º movimento da Sinfonia nº 2

O primeiro tema tem exposição antifonal, com a oposição de grupos instrumentais diferentes, frases irregulares, alternância de compassos diferentes e acentos sobre notas situadas em partes fracas do compasso.

O segundo tema é melódico, modal, tocado pelo corne-inglês com acompanhamento das cordas, em contínuo movimento de colcheias rebatidas, porém em *pianissimo*, o que lhe confere uma delicada textura (a partir do compasso 45). O tema logo passa a ter a companhia de figuras imitativas, até ser tocado pelas cordas, em terças paralelas, num nível de dinâmica *forte*.

No compasso 97, volta então o primeiro tema que se desenvolve, ressaltando ainda mais suas figuras rítmicas sincopadas, até entrar o terceiro tema, em andamento mais lento (compasso 154). Em solo dos violoncelos, com delicados contrapontos dos sopros e pouca mobilidade das notas do baixo, o tema assemelha-se muito à temas de Villa-Lobos, tendo um caráter que Guarnieri costumava definir como “modinheiro”. Se lembrarmos que a *Sinfonia nº 2* é dedicada ao grande compositor brasileiro, poderíamos supor que um tema à semelhança dos seus, bem poderia ser uma homenagem do nosso compositor a Villa-Lobos, entretanto, Guarnieri nunca se manifestou sobre isso.

A partir do compasso 218, vem a reexposição que compreende os dois primeiros temas e um novo desenvolvimento que emprega material similar ao primeiro desenvolvimento, mas partindo do segundo tema. O clímax da obra é grandioso, a partir do compasso 354, tendo o terceiro tema como condutor. Nos cinco compassos finais,



ouve-se uma vez mais o primeiro tema, que é aquele que gerou todos os outros temas da obra.

As transições temáticas da obra estão entre as mais bem elaboradas de todas as sinfonias de Guarnieri. A primeira delas vem após a exposição do segundo tema, trazendo o primeiro tema alargado ritmicamente até sua volta definitiva (compasso 88 ao 97). A segunda vem depois do terceiro tema, trazendo a reexposição. Motivos rítmicos e melódicos do primeiro tema vão surgindo pouco a pouco até sua volta definitiva (compasso 201 ao 218).

Ao início do terceiro movimento da *Sinfonia nº 3*, o primeiro tema é ouvido quatro vezes consecutivas. O tema é modal, modo mixolídio, e mais longo que os primeiros temas das sinfonias anteriores. A primeira vez, o tema é tocado pelas madeiras em uníssono e nas vezes seguintes, o número de instrumentos participantes vai aumentando, assim como a densidade da textura orquestral. Na terceira vez, o tema tem um *ostinato* por acompanhamento e na quarta, além do *ostinato*, há um contraponto com a diminuição rítmica do próprio tema e acordes em notas curtas *staccato* dos metais, de textura homofônica, criando o clímax da seção, que se dilui em seguida.

O segundo tema, a partir do compasso 82, mais uma vez em solo de cornel inglês, tem natureza rítmica única entre os temas utilizados em sinfonias: sua melodia flui entre compassos alternados de três por quatro e dois por dois, ao longo de toda a seção. Seu acompanhamento é um *ostinato*, procedimento usado em todos os movimentos da *Sinfonia nº 3*, mas de característica mais colorista que rítmica ou harmônica, tanto que o veremos com mais detalhes quando tratarmos da orquestração. A seção do segundo tema também tem seu clímax, onde o tema é ouvido em cânone, com orquestração mais densa.

No desenvolvimento da obra, a partir do compasso 142, atuam ambos os temas, cada um preservando suas características e de seus elementos de acompanhamento, até uma outra seção de belo colorido orquestral, que também será objeto de abordagem mais detalhada, começando a partir do compasso 165, na qual se escuta um derivado do segundo tema e reminiscências do tema indígena que inicia a *Sinfonia nº 3*, estando presente em todos os seus movimentos.

Uma transição temática, com elementos do primeiro tema e o tema indígena, traz a reexposição (compasso 217 ao 242). Esta é mais breve que a exposição e na coda, a partir do compasso 339, temos mais um dos exemplos de simultaneidade temática em sinfonias de Guarnieri: ouve-se, ao mesmo tempo, o tema indígena tocado pelas





madeiras, o primeiro tema ritmicamente aumentado, com os metais e uma diminuição rítmica do segundo tema, com violinos e violas. Nos quatro compassos finais, o compositor ainda traz à lembrança o primeiro tema do primeiro movimento.

Todos os principais elementos temáticos da *Sinfonia nº 4* já estão presentes, ou derivam dos elementos apresentados até o compasso 15. O primeiro tema é apresentado nos primeiros 8 compassos; a partir daí começam a ser ouvidos seus derivados que darão origem à outros temas futuros, como os compassos 9 e 10, que se transformarão no tema do fugato que inicia o desenvolvimento da obra e os compassos 11 a 15, que darão origem ao segundo tema.

**Exemplo 12:** 1º tema do 3º movimento da Sinfonia nº 4 e seus derivados; tema do fugato: 2º tema

O primeiro tema é modal, tem um contra-sujeito e ao final de cada uma de suas frases, tem um acompanhamento harmônico de sentido cadencial. A partir do compasso 25, começam a surgir, inicialmente com a clarineta e clarone, elementos do segundo tema que só será exposto no compasso 46. O tema já foi ouvido no primeiro movimento da *Sinfonia nº 4*, como um elemento temático secundário (compasso 80 ao 87). Até o desenvolvimento, o discurso é fragmentado, formado por frases curtas com ou sem acompanhamento, pontuadas por acordes curtos.

O desenvolvimento começa com um fugato das cordas, em quatro entradas sucessivas, cujo tema é derivado dos compassos 9 e 10. Prossegue com entradas solitárias do segundo tema, na companhia do tema do fugato como contra-sujeito, em harmônicos dos violinos e na forma de cânone imitativo. Surge então o primeiro tema alargado ritmicamente, o que nas sinfonias anteriores serviria como transição temática para a volta da reexposição, na *Sinfonia nº 4* é sucedido por uma surpresa formal: um episódio mais lento em que o primeiro tema é tocado em frases curtas e alternadas dos instrumentos de sopro solistas, em *piano*, com a indicação *dolcissimo*, enquanto as cordas fazem um acompanhamento próximo ao homofônico e *pianissimo*.

Vem a reexposição que repete quase literalmente o início da exposição, fato que o compositor compensa alterando sistematicamente a orquestração dos elementos que são repetidos, em relação à primeira vez. No espaço do discurso que haveria a reexposição do segundo tema, uma nova surpresa: são ouvidos, simultaneamente, o segundo tema alargado ritmicamente tendo como figura rítmica unitária a mínima, o tema do fugato também alargado, porém com a semínima como figura unitária e o tema do fugato em colcheias, sua feição rítmica original, mas invertido, isto é, com seus intervalos melódicos invertidos (compasso 163 ao 180).

Na coda, a partir do compasso 180, ainda temos o tema do fugato com seus valores rítmicos alargados em cânone *stretto*, tendo o próprio tema do fugato original como contra-sujeito. Nos últimos compassos, ouve-se uma lembrança do segundo tema com os metais, em valores rítmicos duplamente aumentados.

Os primeiros 7 compassos da *Sinfonia nº 5* introduzem já o motivo inicial do primeiro tema que começa após três fermatas. O tema é anguloso, formado por intervalos de quartas, sétimas, sextas e intervalos aumentados e diminutos. Uma segunda frase, tocada pela flauta, interpõe-se entre a primeira e a segunda aparição do tema. A seguinte aparição, após o compasso 19, já tem o tema ligeiramente modificado, tocado pelas cordas graves, tendo a segunda frase acima mencionada como contra-sujeito. Toda a área de atuação do primeiro tema, que vai até o compasso 59, é construída em forma espelhada com certa liberdade, que tem o compasso 32 como ponto central, isto é, a partir deste compasso, toda a estrutura anterior do movimento é repetida em retrógrado.

O segundo tema, a cargo das sopranos do coro e o trompete, é precedido por seu acompanhamento rítmico, de textura homofônica, formado por entradas sucessivas das cordas à distância de quartas, mas com a presença de frases imitativas nas madeiras





e trompas, caracterizando a seção B. As trompas tocam uma frase intermediária e a frase seguinte do tema já tem a companhia das madeiras em cânone e outro cânone de sua parte final com o trompete. Elementos do primeiro tema já se fazem ouvir antes do final da seção, realizando a transição temática.

Volta a seção inicial, a partir do compasso 111, novamente na forma espelhada, tendo o compasso 137 como ponto central e maior liberdade que na primeira vez. A seção B, que volta no compasso 166, tem agora maior extensão e a figura de acompanhamento anterior, formado pelas entradas sucessivas das cordas, a cada 4 compassos, é dobrado pelas vozes do coro, em crescendo, até atingir o *fortissimo*. Um pequeno interlúdio instrumental é seguido pelo segundo tema nas vozes do coro, com aumento gradual da participação dos instrumentos da orquestra. Mais uma vez a última frase do tema tem tratamento imitativo e chegamos ao clímax final da obra.

O terceiro movimento da *Sinfonia nº 6* também tem alguns compassos introdutórios, exatamente 15 compassos, trazendo um tema anguloso, com vários saltos melódicos de sétimas, que pode ser associado a um tema de fuga de caráter solene. O primeiro tema é muito contrastante, de caráter popular, com acompanhamento de textura transparente e ritmo característico, realizado pelos instrumentos de percussão e cordas. O tema tem uma segunda frase que é utilizada como contra-sujeito do próprio tema, em sua segunda aparição (compasso 27 ao 37). Surge então um episódio formado por entradas imitativas de um motivo derivado do primeiro tema, ao som dos metais em *forte e fortissimo*, conduzindo ao segundo tema.

Exemplo 13: Tema da introdução e 2º tema do 3º movimento da Sinfonia nº 6

Este, a partir do compasso 56, tem caráter melódico, é derivado do tema da introdução e apresentado em andamento mais lento, de textura orquestral transparente. O tema é reiterado em textura orquestral pouco mais densa, ao som dos violoncelos e trompas, trazendo a reexposição.

A reexposição começa no compasso 86, com a volta do primeiro tema apresentado em entradas sucessivas, a cada 4 compassos, sempre quarta acima da entrada anterior, sobre um *ostinato* rítmico. No compasso 100, o tema é novamente apresentado em cânone *stretto*.

Onde haveria a reexposição do segundo tema, a partir do compasso 113, surge o tema da introdução, quarta abaixo de sua tessitura original, porém expandido, tendo como contra-sujeito a segunda parte do primeiro tema e acompanhamento rítmico sincopado. Mais uma vez volta o episódio dos metais que antecedeu o segundo tema, desta vez levando à coda, onde o tema da introdução é ouvido novamente, antes do clímax final da obra.



## Orquestração

As sinfonias de Camargo Guarnieri apresentam pouca variação em relação aos instrumentos empregados ao longo de pouco mais de 40 anos, que é o tempo que separa a criação de sua primeira e última sinfonias.

As obras requerem os tradicionais instrumentos de cordas: violinos, violas, violoncelos, contrabaixos e as madeiras são sempre empregadas em famílias de três instrumentos: flautim e duas flautas, dois oboés e corne-inglês, duas clarinetas e clarone, dois fagotes e contra-fagote. A partir da *Sinfonia nº 4*, há uma nova maneira de utilizar as flautas; o instrumentista responsável pela execução do flautim passa a incumbir-se também da eventual parte de terceira flauta. Além disso, na *Sinfonia nº 7* o compositor utiliza uma flauta em sol.

Os metais têm sempre a mesma formação: quatro trompas, três trompetes, três trombones e tuba, com exceção da *Sinfonia nº 1*, que pede apenas dois trompetes. Arpa e piano têm utilização variável: as duas primeiras sinfonias pedem só o piano, as três obras seguintes usam ambos os instrumentos, a *Sinfonia nº 6* utiliza somente a harpa, enquanto a *Sinfonia nº 7* abre a possibilidade de utilizar, opcionalmente, harpa ou piano.

A pouca variedade dos instrumentos até agora citados não se repete quando se trata dos instrumentos de percussão. A distribuição cronológica de suas sinfonias mostra, entretanto, que o crescente uso dos variados instrumentos de percussão foi gradual e denota, por parte de Guarnieri, uma atitude experimentalista em relação à tais instrumentos. Revela também que o compositor foi perdendo o interesse pelos instrumentos de predominante função percussiva, como o bombo por exemplo, em favor daqueles que lhe poderiam oferecer maior variedade de cores.

Todas as sinfonias exigem o uso de tímpanos e caixa-clara. A partir da *Sinfonia nº 3* surge o tambor militar que passa a fazer, com a caixa-clara, a mais constante e característica combinação de instrumentos de percussão de toda a obra do compositor. O bombo é requerido na *Sinfonia nº 1* e *Sinfonia nº 5*, diminuindo gradualmente a sua participação ao longo desta trajetória. Os pratos passam a ser utilizados na *Sinfonia nº 2* e deixam de sê-lo somente na última sinfonia, mas trazem ao executante um constante problema: o compositor nem sempre deixou indicações claras sobre a maneira de utilizá-los, se como prato suspenso ou como “prato a dois”.



Os outros instrumentos de percussão foram utilizados com menor frequência, com exceção do triângulo que passou a ser usado sempre, a partir da *Sinfonia n° 3*. Além dos instrumentos já mencionados, a *Sinfonia n° 4* pede ainda xilofone, tam-tam, *wood-block* e reco-reco; a *Sinfonia n° 5* requerer menos instrumentos, apenas tam-tam e chicote; a *Sinfonia n° 6* é aquela que pede o maior efetivo: xilofone, vibrafone, *wood-block*, agogô, chocalho e reco-reco; finalmente, a *Sinfonia n° 7* volta a pedir somente xilofone e vibrafone.

Deve ainda ser mencionado que Guarnieri não utilizava a nomenclatura dos instrumentos de percussão de forma homogênea. Para alguns deles dava nomes italianos, para outros, nomes de acordo com a prática musical brasileira e houve até casos em que o compositor alterou a própria nomenclatura que havia utilizado antes.

Da mesma forma que as terças paralelas são um índice tão característico da música de Guarnieri que permite identificá-la, outro elemento, também de origem “caipira”, tem presença constante em sua obra e deve ser mencionado: o portamento. Recurso expressivo da música dos violeiros do interior paulista, o portamento foi incorporado por Guarnieri em sua música como mais um elemento de origem nativa que reforça sua condição nacional. Na obra do compositor, o portamento ocorre, na maioria dos casos, como recurso expressivo dos instrumentos de cordas e por esta razão, o seu uso é mais freqüente nos andamentos lentos. Nas sinfonias há numerosos casos de portamentos, a maior parte deles nos segundos movimentos, entretanto, encontramos também outras formas de utilização dos portamentos.

Em uma destas formas, os portamentos deixam de ser um recurso expressivo e passam a ser um efeito orquestral, fazendo parte de um *ostinato* que se repete inúmeras vezes. Há outros casos em que os portamentos deixam de acontecer entre notas separadas por um pequeno intervalo, geralmente graus conjuntos e passam a unir intervalos mais amplos, confundindo-se com os glissandos. Em ambas as formas, o resultado sonoro dos portamentos distancia-se da música mais conservadora, incorporando à obra de Guarnieri sonoridades exclusivas de outros tipos de música que trabalham com sons fora do sistema temperado e até microtons. Ainda nesta mesma seção do nosso trabalho, localizaremos exemplos dos vários tipos de portamentos empregados pelo autor em suas sinfonias.





## PRIMEIROS MOVIMENTOS

As duas primeiras sinfonias também apresentam similaridades quanto ao uso da orquestra e já lançam os procedimentos básicos que Guarneiri continuará adotando em toda a sua trajetória sinfônica. Nestas duas obras, o uso dos *tutti* orquestrais é muito econômico, sendo um pouco mais prolongado apenas no final do primeiro movimento da *Sinfonia n° 2*.

As duas obras são complementares quanto à exposição de seus primeiros temas pois, enquanto a *Sinfonia n° 1* começa com sopros, a *Sinfonia n° 2* utiliza as cordas, mas seus segundos temas são expostos pelos mesmos instrumentos: as trompas.

O grupo instrumental que mais evoluiu em sua participação de uma obra para a outra foi a percussão. Na *Sinfonia n° 1*, além das funções de pontuar frases musicais, participar de transições entre seções internas e reforçar participações rítmicas dos contrabaixos, os instrumentos de percussão chegam a exercer função temática, como no trecho em que o segundo tema é reexposto pelas cordas como uma fuga, enquanto a caixa-clara toca uma figuração rítmica do primeiro tema (compassos 296 a 303).

Na *Sinfonia n° 2*, além de exercer as mesmas funções da sinfonia anterior, inclusive adquirindo significado temático mais vezes, a percussão tem também função colorista, como nos compassos 205 e 209, onde o som do prato suspenso é associado ao som dos trombones e trompetes. A função mais comum dos instrumentos de percussão, o simples acompanhamento rítmico, que o compositor reluta em utilizar nas obras mais austeras, como por exemplo as sinfonias, chega a ser usada com generosidade ao final do movimento, num grande e raro *tutti* orquestral onde os tímpanos participam com uma figura de acentos rítmicos variados tocada *forte* (compassos 320 a 335).

Entre as sinfonias do início de sua produção, aquela em que o compositor mais utilizou efeitos orquestrais foi a *Sinfonia n° 3*. Em comparação com suas antecessoras, a obra usa os *tutti* orquestrais com maior frequência, dispondo-os em função da clareza formal, geralmente nos pontos culminantes das diversas seções.

Alguns instrumentos de sonoridades similares à outros que já vinham sendo usados nas primeiras sinfonias foram introduzidos por Guarneiri na *Sinfonia n° 3*, pondo lado a lado instrumentos que poderiam gerar diferenças mais sutis que a existente entre duas cores distintas, criando apenas matizes de uma mesma cor ou cores muito próximas, como o piano e a harpa, a caixa-clara e o tambor militar. Harpa e tambor militar tornaram-se instrumentos frequentes em sinfonias futuras, sobretudo o tambor



militar, instrumento de som mais grave que a caixa-clara. O compositor passou a usar ambos os instrumentos de percussão de forma sistemática em suas obras, além do âmbito das sinfonias, tornando-se um traço característico de sua orquestração e presente também nas obras de vários compositores da Escola Guarnieri.

Um elemento formal, o uso do *ostinato*, também contribui para a fixação de cores orquestrais específicas que dominam algumas seções da obra, colaborando para melhor caracterizar ambiências, sobretudo aquela do segundo tema. A preocupação pictórica do compositor já está presente nos primeiros compassos da obra, onde se ouve a combinação soturna dos contrabaixos com o piano, no extremo grave, em *pianissimo*, tocando o tema indígena que gerou toda a *Sinfonia*.

A presença dos instrumentos de percussão é ainda mais efetiva que na obra anterior, principalmente na área do segundo tema, em que a atuação contínua e sistemática da caixa-clara e do tambor militar é decisiva para caracterizar sua ambiência. Nesta mesma seção, a partir do compasso 69, o compositor pede que a mão direita do piano mantenha as teclas apenas pressionadas, sem produzir som algum, durante cerca de 80 compassos, enquanto a mão esquerda toca acordes curtos e constantes, separados sempre por dois tempos de pausa, contendo as mesmas notas da mão direita, uma oitava abaixo. É um caso de “vibração por simpatia” que exemplifica a atitude do compositor buscando novos efeitos orquestrais, no caso um efeito muito sutil, à qual nos referimos acima.

A *Sinfonia nº 4* é muito diferente da anterior quanto ao uso da orquestra. A utilização de efeitos orquestrais torna-se secundária ante a objetividade da obra, a mais curta sinfonia de Guarnieri, que não pode dar-se ao luxo de frear o discurso musical para criar, por exemplo, uma estrutura cumulativa, com seu *ostinato* e variedade orquestral, que as dimensões da obra anterior permitiam.

Entretanto, o que mais caracteriza a orquestração da obra diferenciando-a das demais é o uso dos *tutti*. Sem usar este termo com a exatidão que supõe a participação simultânea de todos os instrumentos prescritos, o que no caso da variedade dos instrumentos de percussão empregados não teria sequer sentido musical, *tutti* passaria a significar o conjunto das cordas, madeiras, metais, harpa e/ou piano e algum dos instrumentos de percussão, ou seja, de qualquer forma uma grande massa orquestral, pode-se afirmar que é a sinfonia que mais usa os *tutti*, começando por seu surpreendente início, também único entre seus pares.

Durante sua composição, Guarnieri utilizou um papel pautado, por isso, neste



O uso das trompas em uníssono na exposição do segundo tema é um procedimento que faz lembrar obras anteriores, mas o compositor continua a demonstrar crescente interesse pelas cores orquestrais. Cada vez mais ganha importância a percussão “colorista” integrando à orquestra o xilofone e o *wood-block*. Outro efeito colorista é o uso dos longos trinados no registro agudo das madeiras que é empregado no final do movimento, porém chega a ter a duração de 17 compassos em outra parte da obra (compassos 185 a 202).

As inovações adotadas por Guarnieri em sua *Sinfonia nº 5* também afetam sua orquestração, tornando-a uma obra sem similares entre suas sinfonias. A mais evidente das mudanças diz respeito ao tradicional procedimento, adotado também pelo compositor em quase a totalidade de sua obra, de associar determinados elementos temáticos à instrumentos específicos, fazendo com que os primeiros sejam sempre tocados pelos mesmos instrumentos em situações formais correspondentes, como por exemplo, na exposição e reexposição de uma obra. Na *Sinfonia nº 5*, o material tocado, na exposição, por um determinado grupo instrumental, passa a ser tocado por outro grupo, na reexposição. Durante todo o movimento, o compositor adota este procedimento de maneira sistemática.

A obra traz também alguns exemplos de portamentos e glissandos, até aqui inexistentes nos primeiros movimentos das sinfonias e ainda mais originais, pois não se restringem apenas aos instrumentos de cordas, como todos os exemplos anteriores, mas também ocorrem com instrumentos de sopro. Neste caso, as ocorrências deste procedimento não se enquadram na qualidade de recurso expressivo e sim na de efeito orquestral. Em um dos exemplos, do compasso 116 ao 133, os portamentos vão acontecendo gradualmente nos instrumentos de cordas, dos violoncelos aos violinos, em *crescendo*, criando um efeito sonoro que ainda não havia sido escutado nas sinfonias do compositor.

Há várias ocorrências de portamentos entre intervalos maiores, tocados pelos violinos, que já se confundem com glissandos e nos compassos 164 e 167, glissandos nos metais. São procedimentos adotados na música contemporânea do século XX que contribuem para conferir à *Sinfonia nº 5*, traços pessoais mais modernos.

Novos instrumentos de percussão, até aqui não usados em sinfonias anteriores, fazem parte do instrumental que a obra requer: chicote e tam-tam. É importante mencionar um problema de nomenclatura entre os instrumentos de percussão utilizados. Durante sua composição, Guarnieri utilizou um papel pautado, provavelmente norte-



americano, que já traz os nomes dos instrumentos antes das linhas específicas e entre os nomes dos instrumentos de percussão não há *tenor drum*, que seria o nome do tambor militar. Há apenas *side drum* (caixa-clara) e *bass drum* (bombo).

O compositor confundiu-se e deu a denominação *bass drum* para a parte de tambor militar, o que pode ser comprovado pela inadequação entre a parte destinada ao *bass drum* e a escrita idiomática do bombo. A parte adequa-se perfeitamente aos instrumentos da mesma família do tambor militar. Além disto, nos últimos compassos do terceiro movimento da *Sinfonia nº 5*, no mesmo momento em que o *bass drum* está tocando, há uma única participação em toda a obra de um outro instrumento que o compositor denomina *gran cassa*, nome italiano do bombo.

A *Sinfonia nº 6* representa um retorno de Guarnieri aos procedimentos anteriores à *Sinfonia nº 5*, mas seu material temático e soluções formais, lembrando que a obra é monotemática, dão-lhe identidade própria.

Como o compositor parte de um único tema, alterando algumas de suas características para dar a impressão formal da existência de dois temas, a diferenciação entre eles precisa ser reforçada através de elementos exteriores que se fazem mais necessários do que nos casos em que os temas já são diferentes por suas próprias atribuições físicas. A orquestração é um dos elementos exteriores aos quais Guarnieri recorre para alcançar seu objetivo. Enquanto o primeiro tema é exposto por um numeroso efetivo instrumental, o segundo tema é tocado pela flauta solo, acompanhada por outros instrumentos de madeira também solistas, dando como resultado uma trama orquestral muito transparente.

Não há procedimentos não usuais, a não ser os glissandos das trompas, nos compassos 93-94 e 98-99 e novos instrumentos de percussão, sobretudo de natureza colorista como o vibrafone, que tem uma participação discreta e o agogô, responsável por uma sonoridade ainda não ouvida nos primeiros movimentos, em companhia do *wood-block* (compasso 53 ao 60).

O segundo movimento da *Sinfonia nº 7* traz algumas novidades em relação às obras anteriores, entre elas o uso opcional do piano ou harpa e a participação *ad libitum* da voz humana, contrariando a firme atitude antes demonstrada por Guarnieri, especificando com precisão os instrumentos e por consequência os timbres que desejava.

A partir da *Sinfonia nº 5* o compositor pede que o flautim seja, eventualmente, substituído por uma terceira flauta e agora surge mais uma novidade que é a flauta em





sol; a *Sinfonia n° 7* requer as três possibilidades em momentos específicos, criando mais alternativas de variar o colorido orquestral.

Como a obra anterior, o segundo movimento da *Sinfonia n° 7* é monotemático e mais uma vez, a orquestração torna-se um dos recursos que ajuda a criar a sensação, formalmente necessária, da existência de dois temas. Na parte central da obra, o espaço reservado ao segundo tema, a orquestração torna-se mais transparente e o tema é tocado pela flauta em sol e o vibrafone, dobrando o *vocalise* opcional. Como já foi mencionado no primeiro capítulo, o tema é uma canção judaica que a mãe do Dr. Max Feffer cantava na infância e o compositor, combinando estes instrumentos com a voz humana, certamente intentou criar uma sonoridade mágica, imaterial como uma lembrança.

## SEGUNDOS MOVIMENTOS

A orquestração também contribui para dar aos segundos movimentos traços fisionômicos próprios que os caracterizem como uma mesma família, ajudando-os a diferenciar-se dos outros movimentos.

Da mesma forma que sua textura é menos densa, a orquestração é mais leve e transparente, predominando os tons mais escuros ou simplesmente fugindo do brilho orquestral. A participação dos metais é menor e alguns instrumentos de percussão requeridos nos outros movimentos, sequer participam dos segundos movimentos. Os *tutti*, menos freqüentes ainda, acontecem apenas nos momentos de clímax e não nos finais, que sempre definham voltando ao nada, que geralmente é também o ponto de partida, onde os segundos movimentos começam.

A maioria dos temas é exposta por madeiras solistas, com certa preferência do compositor pelo corne-inglês e instrumentos de timbre mais escuro. Há casos em que os instrumentos solistas não têm sequer a companhia de um único instrumento durante toda a exposição de seu tema, mas na maioria dos casos, há um acompanhamento mínimo com deliberado propósito pictórico, colaborando com seu colorido para caracterizar a ambiência do tema.

Como os movimentos lentos priorizam a expressividade, o compositor agrega sugestões de expressão à parte dos instrumentos com função melódica, geralmente solistas, predominando termos como *molto espressivo*, ou simplesmente *espressivo*, em

um universo do qual fazem parte também: *triste, misterioso, lamentoso e dolcíssimo*, entre outros.

A expressividade também interfere na forma de atuação dos instrumentos; os únicos solos de instrumentos de cordas existentes em sinfonias de Guarnieri, raros e de curta extensão, são encontrados em seus segundos movimentos, da mesma forma que a maioria absoluta dos portamentos com finalidade expressiva.

Na *Sinfonia nº 1*, o primeiro tema é apresentado pela trompa solo, sem qualquer acompanhamento, em sua forma primitiva, denominação que usamos quando tratamos especificamente dos temas e em seguida, pelo fagote solo, já com o acompanhamento das cordas, em sua forma final. O segundo tema, por sua vez, é exposto pelo clarone. Dos instrumentos de percussão requeridos, o movimento só emprega os tímpanos e o bombo.

Neste movimento, o compositor experimenta um procedimento original que não voltou a usar em suas sinfonias: ao mesmo tempo em que o fagote toca o primeiro tema em sua forma primitiva, os violoncelos tocam-no em sua forma final, porém em *pizzicati* com a indicação de portamento de uma nota à nota seguinte (compasso 49 ao 58). É um caso em que o portamento é usado como efeito orquestral, entretanto, é utilizado também como elemento expressivo quando as violas realizam uma progressão de terças paralelas com portamento, em um dos momentos mais expressivos da obra (compassos 176-177).

Há um outro efeito orquestral que voltará a ser usado no primeiro movimento da *Sinfonia nº 4*, que é o dos longos trinados nas madeiras, neste caso com a participação dos violinos e violas também, no clímax do segundo tema (compasso 102 ao 108).

A *Sinfonia nº 2* também começa com um solo desacompanhado de corne-inglês, desta vez o mais longo solo das sinfonias de Guarnieri, que dura 23 compassos, 17 dos quais sem a companhia de nenhum outro instrumento. A obra termina do mesmo modo, desta vez com um solo de fagote, durante os mesmos 17 compassos, apenas na companhia de alguns *pizzicati* e notas curtas dos tímpanos. Durante o movimento, há também pequenos solos de viola e violoncelo (compasso 65 ao 70).

Em sua forma original, o movimento pedia a participação dos tímpanos, bombo e pratos, mas após o corte realizado pelo compositor, os tímpanos são os únicos representantes dos instrumentos de percussão que restaram.



Tal como seu primeiro movimento, o segundo movimento da *Sinfonia nº 3* é aquele que traz o maior número de efeitos orquestrais entre as sinfonias do compositor, contribuindo para isto a existência de um *Scherzo* em sua parte central.

A parte inicial do primeiro tema é tocada por um solo de oboé, com acompanhamento de um *ostinato*, porém o efeito orquestral mais interessante em seu colorido é o que Guarnieri consegue para ambientar a segunda parte do tema, tocada pelo corne-inglês: sobre um pedal realizado pelos contrabaixos tocando um som harmônico que é dobrado pelos violoncelos, as violas tocam um *ostinato* de apenas duas notas distantes um semitom, sempre com portamento entre elas, enquanto harpa e flautim tocam um outro elemento repetitivo a cada dois compassos (compasso 39 ao 48).<sup>25</sup>

A existência do *Scherzo* é responsável pela maioria dos efeitos orquestrais, principalmente porque tem a forma de tema e variações que o compositor aproveita para criar constantes oposições de cores instrumentais. Deve-se ao *Scherzo* também a utilização de um maior número de instrumentos de percussão: tímpanos, tambor militar, caixa-clara e triângulo, que contribuem decisivamente para o brilho orquestral da seção e sua multiplicidade de cores. Após o compasso 192, os tímpanos têm função temática, tocando um motivo derivado do tema do *Scherzo*.

Além do caso de portamento das violas já mencionado, ocorrem outros casos de portamentos usados como efeito orquestral, ora com os segundos violinos (compasso 83 ao 85), ora com as violas novamente (compasso 299 ao 304). Entretanto, há também casos de portamento como elemento expressivo, à cargo dos violinos, nos compassos 304 e 312, novamente em um ponto de maior expressividade, perto do final da obra. Deve ainda ser mencionado um caso especial de portamento nas madeiras, que tem maior sabor caipira que qualquer outro: flautas e clarinetas, em décimas paralelas, tocam um tipo de *appoggiatura* que resulta praticamente em um portamento entre duas notas consecutivas da melodia (compasso 148 ao 162).

Por fim, durante 6 compassos de grande expressividade, o compositor recorre a dois violinos solistas, o único caso de solo de violino em suas sinfonias (compasso 299 ao 305).

A *Sinfonia nº 4* tem soluções orquestrais tão próprias que tornam remoto o seu parentesco com as sinfonias anteriores. É preciso dizer que a originalidade das soluções

<sup>25</sup> Vide Anexo I



orquestrais não é a finalidade da obra e sim um meio para tornar mais evidente sua inusitada proposta formal.

A infinita melodia da primeira parte do movimento, com sua formidável expansão e o processo inverso até sua extinção, que é o propósito da sua terceira e última parte, sugerem a solução que o compositor encontrou, utilizando somente as cordas da orquestra, o que lhe dá similaridade de cores nas partes externas e a possibilidade de usar cores absolutamente novas, ainda não ouvidas, em sua parte central, reforçando assim os contrastes e o corte formal da obra.

Na primeira parte, começando com os violinos, pouco a pouco vão entrando os outros naipes de cordas em uníssono e na terceira parte, acontece o processo inverso, até restarem somente os violinos que começaram a obra. A massa sonora do *tutti* orquestral só acontece na parte central que usa as cordas com economia e tem episódios de cores contrastantes, um deles, entre os compassos 59 e 73, pela pouca mobilidade de seu acompanhamento orquestral e constância de cores, tem forte sugestão pictórica e permite associações extra-musicais.

Uma curiosidade quanto aos instrumentos de percussão: além dos tímpanos, há uma discreta participação do tam-tam, por apenas dois compassos, instrumento exclusivo do movimento lento que não participa dos outros movimentos da *Sinfonia nº 4*.

Além das dissonâncias de sua harmonia, um dos outros elementos que mais diferenciam o segundo movimento da *Sinfonia nº 5* de seus correspondentes em outras sinfonias de Guarnieri, é a utilização dos instrumentos da orquestra. A sonoridade *dolce*, mais aveludada, é aquela que condiz com a expressividade dos movimentos lentos do compositor, até a *Sinfonia nº 5*. Nesta obra, o compositor contraria sua prática anterior e chega a usar sonoridades que até então eram impensáveis em seus segundos movimentos, como aquela produzida pelos violinos *sul ponticello*, por exemplo, que é utilizada duas vezes durante a obra: a primeira delas como um efeito orquestral, associado aos harmônicos da harpa, criando uma figura de acompanhamento que não chega a incomodar por razão de seu sutil nível de dinâmica, *pianissimo* (compasso 34 ao 41) e a outra, que é muito mais perceptível pois os violinos tocam um pedal de notas agudas dissonantes, *sul ponticello*, em níveis de dinâmica que vão do *forte* ao *fortissimo* (compasso 55 ao 64).

Há outros efeitos orquestrais dignos de nota, como aquele que chamamos de “névoa” em outra parte do nosso trabalho, que é produzido por um *ostinato* do primeiro



violino tocando intervalos melódicos de nona, sétima e oitava, em *legato*, ao mesmo tempo que os segundos violinos realizam um outro *ostinato*, na oitava inferior, formado por duas notas que se alternam, distantes entre si um semitom, sempre através de portamentos e ainda um terceiro *ostinato*, formado por *pizzicati* das violas, tudo em um nível de dinâmica *pianissimo* (compasso 19 ao 29).<sup>26</sup>

Além deste caso de portamento que poderia ser qualificado como efeito orquestral, há uma outra ocorrência como elemento expressivo, com as violas e segundos violinos movimentando-se em terças paralelas (compasso 133 a 136).

Pela primeira vez em movimentos lentos de sinfonias de Guarnieri, um instrumento de cor mais clara, a flauta, é responsável pela exposição do tema, mesmo assim em um registro relativamente grave. Entre os instrumentos de percussão requeridos pelo restante da obra, o segundo movimento utiliza somente os tímpanos e o triângulo. Observa-se também que apenas a harpa é usada e não o piano.

O movimento tem apenas um *tutti* orquestral durante 12 compassos, mesmo assim sem a presença da harpa e dos instrumentos de percussão, prevalecendo texturas orquestrais mais transparentes com o uso das madeiras e metais como solistas. Outro dado que merece menção é a quase ausência do nível de dinâmica *forte*, presente em apenas duas ocasiões e o emprego dos instrumentos com surdina na maior parte do tempo, entre eles as cordas e os metais, sobretudo os trompetes que muito contribuem para a inusitada cor orquestral da obra.

A *Sinfonia nº 6* vem restaurar o padrão sonoro dos movimentos lentos de Guarnieri. Pela primeira vez em suas sinfonias, o tema é exposto pelos violoncelos, um dos instrumentos preferidos do compositor, em um contexto intimista que irá prevalecer durante todo o movimento, contrariado apenas por dois pequenos *tutti*.

O movimento introduz novas sonoridades como aquelas produzidas pelo vibrafone e xilofone que até então estiveram ausentes dos segundos movimentos de suas sinfonias. Apesar do predomínio de uma sonoridade afável, a obra utiliza mais instrumentos de percussão que de costume: tímpanos e prato suspenso, além dos já mencionados, mas a função destes instrumentos é predominantemente colorista.

Pela primeira vez o compositor pede das cordas a delicada sonoridade *sul tasto*, diametralmente oposta ao *sul ponticello* da sinfonia anterior e utiliza pequenos solos dos instrumentos de cordas, destacando-se o solo de violoncelo que conclui o movimento.

<sup>26</sup> Vide Anexo II



A atuação das madeiras é quase sempre solista e o flautim, eventualmente, é substituído por uma terceira flauta.

Entre os efeitos orquestrais empregados, destacam-se os acordes dos metais contrastando o ataque *sforzatissimo* com *pianissimo* súbito, acompanhados por iguais ataques das cordas e do prato suspenso (compasso 31 ao 35).

Os casos de portamento acontecem como elemento expressivo: no acompanhamento dos violinos (compassos 13, 16, 77 e 79) e no solo do violoncelo, ao final da obra (compasso 114).

O movimento lento da *Sinfonia n° 7* traz como novidade a ausência dos instrumentos de percussão e a introdução de uma flauta em sol. O movimento não tem nenhum *tutti* orquestral e seu tema é exposto pela clarineta solista, empregada pela primeira vez com esta finalidade.

A obra começa com uma típica figura de acompanhamento rítmico, empregada pelo compositor em muitas outras obras, com exceção de suas sinfonias, que sempre é tocada pelas cordas. O único caso de portamento tem finalidade de efeito orquestral e mais uma vez, está a cargo das violas (compasso 43 ao 52).

### TERCEIROS MOVIMENTOS

Há mais semelhanças entre os terceiros movimentos e os primeiros, que entre aqueles e os segundos movimentos, no que se refere ao uso da orquestra em sinfonias de Guarnieri. O caráter dos terceiros movimentos pede uma atuação mais brilhante, de cores mais claras, por parte da orquestra, contrastando com a expressividade dos movimentos lentos e suas cores mais escuras. Entretanto, pelo menos um procedimento comum nos movimentos lentos será também aplicado nos terceiros movimentos das primeiras sinfonias do compositor: os temas tocados por madeiras solistas. Nas mesmas sinfonias, o compositor também dá preferência aos instrumentos de sopro para a execução de seus primeiros temas, mas não são usados como instrumentos solistas.

A partir da *Sinfonia n° 4*, as cordas participam mais da execução dos temas iniciais e há maior variedade dos instrumentos responsáveis pelos outros temas, inclusive com a inusitada participação coral na *Sinfonia n° 5*, responsável pelo segundo tema da obra. Quanto à participação dos metais e percussão, ela é pelo menos equivalente aos primeiros movimentos.





Na *Sinfonia nº 1*, o primeiro tema é exposto pelas trompas; seu caráter não difere muito dos segundos temas das duas primeiras sinfonias do compositor que também são expostos pelas trompas. Esta coincidência de procedimentos sugere que o caráter dos temas era um dos fatores que influíam na escolha do compositor por determinados instrumentos.

O segundo tema, que é melódico e expressivo, apresentado em andamento mais lento, um contexto que remete aos segundos movimentos das sinfonias de Guarnieri, é tocado pelo corne-inglês, tal como acontece algumas vezes naqueles movimentos.

A orquestração é um dos recursos que o compositor utiliza, na *Sinfonia nº 1*, para diferenciar os espaços destinados aos dois temas na estrutura da obra, lembrando que tais recursos são importantes porque os temas apresentam muitas semelhanças entre si.

O primeiro tema da *Sinfonia nº 2* é apresentado pelos metais, sem as trompas, em oposição à outros grupos instrumentais, procedimento que poderia ser qualificado como antifonal. O segundo tema, novamente melódico e expressivo, embora seja tocado no mesmo andamento do início do movimento, mais uma vez é exposto pelo corne-inglês. Provavelmente não houve redução do andamento porque este procedimento estava reservado para um momento especial: a aparição do terceiro tema, tocado pelos violoncelos, observando que nas três primeiras sinfonias, é o único tema dos seus terceiros movimentos que é exposto por instrumento de cordas. No final da seção, a partir do compasso 201, é o violoncelo solo quem se ocupa dos momentos finais do terceiro tema, um procedimento até aqui único, que voltará a acontecer apenas na *Sinfonia nº 6*.

A rigor, só há um *tutti* orquestral em todo o movimento, no seu final, entretanto, na seção do terceiro tema, a partir do compasso 180, há um outro momento de maior participação da orquestra, do qual os instrumentos de percussão não participam. Estes instrumentos têm participação destacada em todo o movimento, inclusive reforçando ritmos sincopados característicos, procedimento que o compositor adotava com reservas.

Os instrumentos de percussão são importantes nas transições temáticas, onde o compositor introduz de forma gradual os elementos de um tema futuro e neste processo, um elemento rítmico característico do tema vindouro é usado pelo compositor como sua forma mais remota, antecedendo a presença dos motivos melódicos (compasso 201 ao 218). No entanto, a mais destacada participação da percussão está reservada para o

clímax final da obra, quando os tímpanos realizam o acompanhamento rítmico dos elementos temáticos, pleno de síncopas e acentos característicos.

Tal como nos outros movimentos, a *Sinfonia nº 3* é aquela em que o compositor preocupou-se mais com os efeitos orquestrais. Antes, porém, vamos observar o comportamento orquestral dos temas da obra. O primeiro tema é exposto pelas madeiras em uníssono, com pontuações rítmicas dos tímpanos, um procedimento ainda não adotado em sinfonias que remete ao movimento inicial da *Brasiliana* (1950), suíte orquestral que guarda certo parentesco com trechos da *Sinfonia nº 3*, de quem é quase contemporânea. Pela terceira vez consecutiva, o segundo tema, melódico e expressivo, é apresentado pelo corne-inglês, procedimento que não será repetido em sinfonias futuras.

O primeiro ponto de efeito orquestral colorista é a exposição do segundo tema, entre os compassos 82 e 110, em que o solo de corne-inglês é acompanhado por um *ostinato* formado por acordes de quartas paralelos da arpa, o movimento ondulante de acordes de quartas paralelos das violas em *divisi*, sempre em colcheias e *legato*, além das notas do contrabaixo em *divisi*, *pizzicato* e arco, e sons harmônicos dos violoncelos, tudo isto entre *piano* e *pianissimo*.<sup>27</sup>

Entre outros casos, destacamos mais um de belo efeito colorista, compreendido entre os compassos 165 e 188, em que fagotes, depois também clarone/corne-inglês e violinos/violas, respectivamente, incumbem-se de dois temas diferentes em um contexto de cores diversas, onde a intensidade máxima é o *piano*: um pedal das trompas e prato suspenso com baquetas de tímpanos, *pianissimo*, terças rebatidas das clarinetas, em colcheias, com saltos de oitavas ao final de cada compasso e rápidas escalas ascendentes e descendentes em quartas paralelas dos oboés, seguidos por flauta e flautim nos compassos seguintes, além das curtas pulsações eventuais dos tímpanos, harpa, violoncelos e contrabaixos *col legno*.<sup>28</sup>

O primeiro tema da *Sinfonia nº 4*, pela primeira vez, é apresentado pelos violinos e violas, tendo a companhia de um contraponto das madeiras e nos finais de suas frases, acordes dos metais e cordas graves, com a pontuação da percussão. Esta distribuição dos acontecimentos musicais entre os diversos grupos instrumentais da orquestra é um procedimento dominante ao longo do movimento, que em consequência, não tem o predomínio de uma densa textura orquestral.

<sup>27</sup> Vide Anexo III

<sup>28</sup> Vide Anexo IV



O segundo tema é apresentado pelos metais, trompetes e trombones, com discreto acompanhamento dos violinos e novamente, os instrumentos de percussão pontuam o final da frase. Alguns dentre os vários procedimentos orquestrais merecem ser mencionados:

Na seção do fugato, entre os compassos 55 e 71, o tema é apresentado por 4 entradas sucessivas dos instrumentos de cordas à cada 4 compassos. A entrada de cada um dos instrumentos tem a companhia de um ou mais instrumentos de percussão diferentes, dando cores pessoais à cada 4 compassos da seção.

Os sons harmônicos das cordas deixam de ter apenas função colorista e são empregados também com função temática, como entre os compassos 78 e 84, em que os sons harmônicos dos violinos resultam nas notas do segundo tema, alargado ritmicamente.

A associação dos trompetes e trombones com a caixa-clara e/ou tambor militar é um procedimento que o compositor utiliza em algumas sinfonias passadas e futuras (compasso 84 ao 89).

A parte de flautim é, eventualmente, substituída por uma terceira flauta. Este é um procedimento que o compositor passará a adotar em suas sinfonias seguintes.

Na seção mais lenta, entre os compassos 100 e 112, as mudanças de textura orquestral e utilização dos instrumentos reforçam a transformação de caráter pretendida pelo compositor.

A orquestração passa a ser um recurso de variedade formal, pois a repetição quase literal da primeira seção do movimento no início da reexposição é atenuada pela sistemática redistribuição dos acontecimentos musicais entre grupos instrumentais diferentes daqueles que os apresentaram na primeira vez.

Na *Sinfonia nº 5*, mais uma vez o primeiro tema é apresentado pelas cordas, agora os violinos. Cordas e madeiras conduzem o discurso musical na área de atuação do primeiro tema, enquanto os metais, sobretudo trompetes e trombones, têm participações eventuais, geralmente na forma de acorde curtos ou com figuras rítmicas pontuadas. A seção tem forma espelhada e após seu ponto central, os participantes do discurso musical são apresentados em forma retrógrada. Como na reexposição da sinfonia anterior, na parte retrógrada, o compositor recorreu à redistribuição dos acontecimentos musicais entre diferentes grupos instrumentais para conseguir maior variedade.



Além da única participação do chicote (*frusta*) em sinfonias de Guarnieri, a grande surpresa da obra é a presença coral, que se responsabiliza pelo seu segundo tema, sobre um acompanhamento rítmico das cordas em que abundam os portamentos. A textura orquestral é menos densa que na seção anterior em que madeiras e metais, dobrando as vozes do coral ou não, passam a incumbir-se de frases solistas (a partir do compasso 59). Além dos portamentos das cordas, há também glissandos dos trombones (compasso 46 ao 52) e sons *bouché*, ou *stopped* das trompas que criam seções de especial colorido orquestral, como aquelas entre os compassos 12-18 e 46-52.

Volta a primeira seção no compasso 111, com a mesma estrutura formal e nova orquestração. A partir da volta da segunda seção, no compasso 166, o clímax final da obra é preparado gradualmente. As figuras rítmicas de acompanhamento, que antes eram tocadas pelas cordas, a partir do compasso 104, passam a ser tocadas pelos metais e com a adesão de mais instrumentos, o clímax é alcançado. Pela primeira e única vez nas sinfonias de Guarnieri, a massa sonora da orquestra é ampliada com a participação coral, resultando em um final apoteótico.

A *Sinfonia nº 6* compreende três temas: aquele da introdução que é tocado por violinos e violas, mais uma vez as cordas; o primeiro tema, com solo de clarineta, sobre um acompanhamento rítmico característico que tem a participação das cordas graves e do réco-réco, além do segundo tema, tocado pelas flautas em contexto de textura transparente e colorida, com a participação do vibrafone, harpa, violas e clarinetas (compasso 56 ao 70).

A terceira flauta participa da maior parte do movimento e quase todos os instrumentos de percussão tocam juntos ao final da música, pela primeira vez em sinfonias de Guarnieri: tímpanos, vibrafone, xilofone, caixa-clara e tambor militar, dando uma cor particular à seção, mas também recordando o motivo rítmico inicial do primeiro tema da obra. Os portamentos estão presentes no acompanhamento do segundo tema, com os violinos (compasso 71 ao 85). O som característico das cordas *sul ponticello* é requerido em duas ocasiões: com os violoncelos (compasso 86 ao 99) e com os violinos, nos últimos 11 compassos da obra.

Pode-se ainda observar que as mudanças de textura orquestral colaboram para delimitar as diversas seções da obra e o *tutti* orquestral é reservado apenas para o seu final.



## Índices nacionais

Chamamos de índices nacionais todos os elementos utilizados por Guarnieri com o propósito deliberado de denotar sua origem nacional. Esta definição pode dar a entender que se trata da simples apropriação de elementos musicais nativos, agregados à sua música para conferir-lhe características nacionais. Entretanto o processo de assimilação dos elementos nativos não é realizado simplesmente desta maneira, como já foi visto no capítulo anterior do nosso trabalho.

Vamos tratar dos índices nacionais mais evidentes: os elementos rítmicos, sobretudo sincopados, e os elementos de origem caipira, como as terças paralelas. Outros elementos já foram mencionados, como a direcionalidade descendente dos elementos melódicos dos movimentos lentos e os portamentos, que por sua origem, enquadram-se de forma legítima entre os índices nacionais, sobretudo aqueles portamentos de função expressiva.

Há um outro importante elemento de origem caipira que é mais sutil, pois afeta a articulação das notas de um determinado elemento temático. É um procedimento comum na música caipira ter as notas de uma melodia agrupadas duas a duas, sendo a primeira delas geralmente acentuada. Na música de Guarnieri, o procedimento caracteriza-se pela ligadura de uma nota, em posição rítmica fraca do compasso, à nota seguinte, em posição rítmica mais forte. A ocorrência freqüente deste procedimento em várias notas de um mesmo elemento melódico é que o torna característico. Em alguns casos, há portamentos entre as notas ligadas, acontecendo também situações em que a primeira nota é ligeiramente acentuada. Vamos dar o nome de articulação caipira à este procedimento e veremos que vários temas de suas sinfonias utilizam-no com a intenção de evidenciar sua origem nacional, criando mais um procedimento característico que dá identidade própria à música de Guarnieri.



**Exemplo 14:** Articulação "caipira", Sinfonia nº 1, 3º mov.

Entretanto, há elementos que não estão à superfície e mereceriam estudos mais específicos que o nosso trabalho não comporta, como por exemplo, o melodismo de Guarnieri, que dá indicações de possuir também raízes na cultura popular.

Os índices nacionais não se encontram distribuídos da mesma maneira entre os diversos movimentos das sinfonias do compositor, mas variam conforme as funções dos movimentos e sua própria evolução ao longo do tempo.

## PRIMEIROS MOVIMENTOS

O primeiro tema da *Sinfonia nº 1*, entre todos os temas dos primeiros movimentos de suas sinfonias, é aquele em que o ritmo sincopado está mais evidente, dando origem a outros motivos rítmicos, também sincopados, que desempenham importante papel durante a obra, como aquele do compasso 43 em diante. O segundo tema não possui qualquer ritmo sincopado, mas seu acompanhamento rítmico, à cargo dos tímpanos e contrabaixos, tem acentos em contratempos que lhe dão significado análogo ao sincopado. Também o controvertido elemento temático do final da Exposição, o suposto terceiro tema, tem forte presença de ritmos sincopados, que acabam sendo o mais importante índice nacional de todo o movimento.

O perfil melódico do primeiro tema da *Sinfonia nº 2* guarda certo parentesco com os “chorinhos” populares. O tema não tem figuras rítmicas sincopadas, entretanto, suas inflexões melódicas permitem a associação rítmica dos vários grupos de duas notas mais próximas entre si, separadas por graus conjuntos, que transmitem uma sensação rítmica sincopada. Os primeiros dois compassos do tema poderiam ter a seguinte transcrição rítmica:



**Exemplo 15:** primeiro tema, Sinfonia nº 2, 1º mov.



No compasso 16, a articulação que o compositor dá à parte da flauta reforça ainda mais aquela sensação rítmica, ligando as duas notas mais agudas separadas por graus conjuntos.

O modalismo do segundo tema e suas inflexões melódicas permitem estabelecer um parentesco entre ele e a música nordestina, enquanto as inflexões melódicas de seu contra-sujeito fazem com que suas notas possam ser associadas em diferentes grupos que transmitem a sensação de figuras rítmicas sincopadas de acompanhamento, utilizando raciocínio similar ao que agrupa as notas do primeiro tema. Nos dois casos, trata-se de um sincopado sutil, subentendido, que dá graça à música.



**Exemplo 16:** contrasujeito do segundo tema. Sinfonia nº 2, 1º mov.

Ao contrário do movimento correspondente da *Sinfonia nº 1*, este movimento tem um número muito pequeno de figuras sincopadas explícitas, podendo dar-se a liberdade de utilizar os tímpanos com o único propósito de realizar um acompanhamento rítmico, perto do final da obra (compasso 320 ao 335), sem contrariar o princípio de evitar o “excessivo característico” que tratamos no capítulo anterior.

Os índices nacionais da *Sinfonia nº 3* não são muito numerosos e o tema indígena, por sua vez, não traz consigo nenhum dos vários índices nacionais normalmente encontrados na música de Guarnieri, principalmente aqueles de natureza rítmica.



**Exemplo 17:** tema indígena. Sinfonia nº 3, 1º mov.

O primeiro tema após a introdução, segundo o compositor, é derivado do canto de um pássaro da sua terra natal, no interior paulista, o que lhe dá procedência



geográfica nacional, mas não necessariamente características específicas da música nativa. Para o compositor, o tema deveria ter o significado de um índice nacional que ele havia incorporado à sua obra.



**Exemplo 18:** primeiro tema, Sinfonia nº 3, 1º mov.

Curiosamente, a maioria dos poucos elementos sincopados encontrados até o final da exposição da obra é derivada do tema indígena (compassos 24, 25, 38, 42, 53 e 55). Há apenas um trecho do desenvolvimento no qual, tanto as figuras de acompanhamento quanto os motivos temáticos derivados, apresentam numerosas acentuações rítmicas irregulares e ritmos sincopados (compasso 156 ao 176).

Toda a exposição do primeiro tema da *Sinfonia nº 4* é realizada sobre um forte contexto rítmico formado por notas rebatidas de acompanhamento, distribuídas de forma ritmicamente irregular, porém sem a presença de figuras sincopadas. O compositor parece querer caracterizar os ruídos da construção de Brasília, cidade que dá o subtítulo para a obra e não estabelecer qualquer alusão à rítmica brasileira.

Os dois temas do movimento praticamente não possuem ritmos sincopados, com exceção do final da segunda frase do segundo tema (compasso 68), restando para os elementos temáticos secundários e figuras de acompanhamento a missão de trazer, eventualmente, figuras rítmicas sincopadas que denotam a origem nacional da obra, como o uníssono orquestral do compasso 118 ao 124, que traz à memória um motivo do primeiro movimento da *Sinfonia nº 1* e seu derivado, tocado por trompetes, trombones e piano, a partir do compasso 137.

É interessante observar como a *Sinfonia nº 5*, aquela que entre as demais sinfonias de Guarnieri tem a harmonia mais ousada, o mais anguloso perfil melódico entre todos os temas, os procedimentos menos usuais de orquestração, tem também o maior número de figuras rítmicas sincopadas desde a *Sinfonia nº 1*. Levantamos pelo menos duas hipóteses para justificar este procedimento do compositor: ou Guarnieri queria deixar claro, que apesar de todos os elementos modernizantes incorporados à sua obra, seu vínculo com o propósito de criar uma música com raízes nacionais continuava firme e o uso abundante do elemento sincopado é um símbolo escolhido pelo



compositor para deixar claro sua convicção, ou os elementos modernizantes serviram-lhe para contrabalançar o uso mais livre dos ritmos sincopados sem correr o perigo de exceder suas características nacionais.

Os ritmos sincopados estão presentes nos elementos temáticos principais e seus derivados, nos elementos secundários, como a figura rítmica que lembra o citado uníssono orquestral da sinfonia anterior e um elemento rítmico da *Sinfonia nº 1* (compasso 62 ao 67, entre outros), inclusive até nas figuras rítmicas de acompanhamento dos instrumentos de percussão (compasso 76 em diante).

Os instrumentos de percussão têm várias participações que reforçam ainda mais as características rítmicas nacionais presentes na obra: há desde a participação dos tímpanos, reforçando figuras rítmicas sincopadas de outros instrumentos da orquestra, até solos do instrumento com acentuações típicas da música popular brasileira (compasso 135 a 137).

O tema principal da obra, apesar de usar alguns intervalos melódicos pouco usuais na prática musical popular do chorinho, guarda um parentesco não muito distante com aquela prática, com suas inflexões e saltos melódicos, além do ritmo sincopado.

O movimento tem também outro procedimento oriundo da prática musical caipira que são os portamentos, assunto que já foi tratado na seção anterior do nosso trabalho dedicada à orquestração.

Com relação ao uso de elementos rítmicos sincopados e outros índices nacionais, como características melódicas e portamentos, há uma grande distância entre a *Sinfonia nº 6* e sua antecessora. A começar por seu tema, que tem características de um tema criado para servir ao trabalho de contraponto e não tem parentesco com a música popular.

A ocorrência de figuras rítmicas sincopadas ou com características populares é muito menor que na obra anterior, havendo dois pequenos casos que merecem menção, nas partes dos instrumentos de percussão: a figura rítmica do *wood-block*, acompanhando as madeiras (compasso 78 ao 82) e a participação dos tímpanos, pouco antes da reexposição (compasso 102 ao 105).

O segundo movimento da *Sinfonia nº 7*, apesar de possuir um tema único de origem judaica, que não traz nenhum elemento rítmico brasileiro, tem várias figuras rítmicas sincopadas. O compositor parte do tema judaico, mas cria motivos derivados nos quais as características melódicas do tema original mantêm-se reconhecíveis, porém suas configurações rítmicas nada têm em comum com sua forma original. O primeiro

motivo derivado, ouvido na introdução, tem ritmo sincopado e o tema do Alegro (sic), tem acompanhamento sincopado bastante característico.

tema judaico

tema da introdução

tema do alegro

**Exemplo 19:** tema judaico e derivados, Sinfonia nº 7, 2º mov.

Perto da reexposição, o tema judaico tem um acompanhamento de terças paralelas, um índice nacional que não esteve presente nos primeiros movimentos das sinfonias de Guarnieri (compasso 91 ao 97). Finalmente, a percussão que toca figuras sincopadas nos compassos 119-120, toma conta da cena nos últimos compassos da obra.

## SEGUNDOS MOVIMENTOS

Os índices nacionais de natureza rítmica perdem sua importância nos segundos movimentos das sinfonias de Guarnieri, enquanto ganham maior significado aqueles de natureza melódica, como as terças paralelas, os portamentos e as tendências seguidas pelos elementos temáticos. Já tratamos da natureza descendente dos temas dos movimentos lentos na parte dedicada ao estudo do “tematismo e textura”, referente aos segundos movimentos.

Na *Sinfonia nº 1*, encontramos algumas síncopas no acompanhamento do primeiro tema e a presença da articulação caipira nas notas do próprio tema, em seu



primeiro compasso (compasso 7). O próprio elemento temático novo, que surge no compasso 25, também é sincopado. As síncopas também estão presentes na frase final do segundo tema, no clímax da seção (compasso 87 em diante).

Enquanto isto, as terças paralelas já aparecem no acompanhamento do último clímax da obra (compasso 169 ao 177) e duas modalidades de portamentos são encontradas: aquela que atua como efeito orquestral, em que os violoncelos tocam as notas do primeiro tema em *pizzicato*, com portamento entre elas, um efeito original que já comentamos na seção anterior que tratava da orquestração e aquela de elemento expressivo, unindo as terças paralelas das violas, ligadas pela articulação caipira (compassos 176-177).

A *Sinfonia n° 2* é mais econômica em índices nacionais, não havendo a ocorrência de terças paralelas e portamentos. Poucos também são os casos de figuras rítmicas sincopadas, destacando-se o compasso inicial do seu único tema e a figura de acompanhamento das violas, ao final do movimento, formando acordes de valores rítmicos sincopados (33 compassos antes do final).

Ao contrário da obra anterior, a *Sinfonia n° 3* tem numerosos exemplos de índices nacionais. As figuras rítmicas sincopadas são freqüentes, tanto nos temas quanto em figuras de acompanhamento, sobretudo no *Scherzo* que há na seção central do movimento, onde a percussão responsabiliza-se pelos elementos sincopados (compasso 148 ao 161), ou reforça outros instrumentos que os conduzem (compasso 192 em diante). Um elemento regular característico de acompanhamento rítmico que o compositor só voltará a utilizar no movimento lento da *Sinfonia n° 7*, com numerosas figuras sincopadas, já é ouvida no final da obra, ao som dos violoncelos, violas, trompas e trombones (compasso 271 ao 289).<sup>29</sup>

Há vários casos de portamentos que já foram estudados na seção anterior dedicada à orquestração, mas são também numerosos os casos de terças paralelas. Elas estão presentes nos belos solos de oboé e trompa (compassos 306 ao 308) e principalmente num momento muito especial em que o compositor caracteriza o tema do *Scherzo* com elementos caipiras. Faz com que o referido tema seja ouvido ao som dos oboés em terças paralelas (compasso 132 ao 139) e ao som das flautas e clarinetas, em décimas paralelas (compasso 148 ao 162), acrescentando ao tema *appoggiaturas* rápidas que soam como portamentos.

<sup>29</sup> Vide Anexo V



O movimento lento da *Sinfonia nº 4* não possui nenhum dos índices nacionais que estamos estudando, em situação de destaque.

Na *Sinfonia nº 5*, os elementos sincopados são raros, destacando-se uma figura de acompanhamento formada por acordes dos segundos violinos e violas, tocando ritmos sincopados (compasso 138 ao 142), que lembram um elemento similar encontrado no final do movimento lento da *Sinfonia nº 2* e uma figura de acompanhamento dos metais, no clímax da obra, tocando acordes que se movimentam em ritmos sincopados (compasso 94 ao 110).

Entretanto, um dos mais importantes elementos temáticos de todo o movimento é um motivo de terças paralelas que se origina de uma frase ouvida entre as duas primeiras aparições do tema da obra. Os motivos de terças paralelas multiplicam-se, gerando dissonâncias entre grupos de terças de diferentes significados tonais. No clímax da obra, o seu tema é tocado em terças paralelas (compasso 93 ao 110). Também existem portamentos, que já foram citados, situados entre os compassos 19 e 29, com função de efeito orquestral e entre os compassos 133 e 136, como elemento expressivo.

Os casos de figuras rítmicas sincopadas da *Sinfonia nº 6*, encontram-se entre os elementos de acompanhamento e não nos temas, destacando-se os acordes sincopados das trompas nos últimos compassos do movimento.

As terças paralelas ocorrem com maior frequência em várias situações ao longo do movimento, porém sempre em pequenas doses, destacando-se: o acompanhamento das violas (compassos 5-6, 9 e 13 em diante); os violinos e posteriormente as clarinetas (compasso 26 ao 30); a harpa (compasso 40 ao 42) e novamente as violas (compasso 67 ao 71 e final).

Os portamentos, sempre como elementos de expressão, são encontrados em três ocasiões: com os violinos (compasso 13 ao 16 e 77 ao 79) e violoncelo solo (compasso 114).

O movimento lento da *Sinfonia nº 7* não deixa dúvidas sobre sua nacionalidade, pois começa com um típico elemento rítmico de acompanhamento, já mencionado em nosso trabalho, que antecede a entrada do tema e prossegue após sua participação. Há muitas figuras sincopadas nos elementos temáticos e em figuras de acompanhamento.

O único caso de portamento, acontece como efeito orquestral, com as violas, entre os compassos 43 e 52. Os índices nacionais estão mais evidentes que na sinfonia anterior.



## TERCEIROS MOVIMENTOS

Os terceiros movimentos não possuem o rigor formal dos primeiros movimentos, nem tampouco a expressividade dos segundos movimentos, caracterizando-se por ter maior liberdade composicional, inclusive em relação ao uso dos elementos característicos brasileiros.

O primeiro tema da *Sinfonia nº 1* já apresenta um acompanhamento sincopado da percussão, no caso a caixa-clara. O tema sofre constantes transformações que incorporam o ritmo sincopado ao próprio elemento temático, a partir do compasso 33. Surgem também elementos secundários utilizando a articulação caipira, com acentos sobre as primeiras notas de suas ligaduras (compasso 24 em diante) e outros casos do mesmo tipo de articulação que preparam a vinda do segundo tema (compasso 88 ao 94).

O segundo tema, que traz características de toada do interior paulista, tem a articulação caipira e em seu acompanhamento, logo nos primeiros compassos, há um caso de articulação caipira com portamento, nos violinos e violas (compasso 100). Completando o quadro, a partir do compasso 118, as trompas e depois outros instrumentos introduzem um elemento temático derivado em terças paralelas. Toda a área de atuação do segundo tema está fortemente caracterizado com elementos caipiras, inclusive na reexposição.

A *Sinfonia nº 2* tem feitura semelhante à anterior quanto ao uso de elementos característicos, quiçá ainda mais evidentes. O primeiro tema tem a articulação caipira com acentos sobre as primeiras notas das ligaduras, terças paralelas em suas frases seguintes (compasso 5-8, 11-14) e forte ritmo sincopado também em frases seguintes (compasso 9), sincopados que se tornam ainda mais evidentes em elementos temáticos derivados do primeiro tema, encontrados em outras seções do movimento, como a partir do compasso 100.

O segundo tema, que mais uma vez tem características de toada paulista, tem articulação caipira e ritmos sincopados no acompanhamento e próprio tema, que se tornam ainda mais evidentes em trechos posteriores, como a partir do compasso 65.

O terceiro tema também tem elementos sincopados no próprio tema e acompanhamento, tendo o caráter nostálgico das modinhas. As características nacionais do movimento ficam ainda mais evidentes com a participação dos instrumentos de percussão, que se destacam nas transições temáticas, mas sobretudo, na seção final da obra, onde acompanham os elementos temáticos sem qualquer inibição.

A evidência de índices nacionais na *Sinfonia n° 3* é muito menor que nas sinfonias anteriores, provavelmente porque a obra já seja baseada em um tema indígena, mas o compositor não deixou comentários sobre o assunto.

Entre os poucos indícios estão algumas figuras rítmicas sincopadas, como aquela do primeiro compasso do primeiro tema. O segundo tema, com sua alternância de compassos binários e ternários, também não tem características evidentes, a não ser o caráter melancólico e a direcionalidade melódica descendente. Um de seus derivados, a partir do compasso 165, tem maior presença de ritmos sincopados. O tema indígena, que no primeiro movimento tem vários motivos derivados sincopados, no terceiro movimento apresenta-se quase em sua forma original, sem qualquer ritmo sincopado.

A *Sinfonia n° 4* muda a caracterização regional que havia sido manifesta nas duas primeiras sinfonias e deixa de lado os elementos caipiras para incorporar os elementos nordestinos. O modalismo, características melódicas da música nordestina e até detalhes de orquestração fazem do terceiro movimento da *Sinfonia n° 4*, o mais nordestino dos movimentos encontrados em sinfonias de Guarnieri.

Entre os detalhes de orquestração está o tema do fugato, apresentado a partir do compasso 55, um elemento melódico que na música do século XX seria normalmente tocado pelas cordas com um tipo de articulação chamada *spiccato*, entretanto o compositor especifica uma articulação *alla corda* por ser mais próxima daquela usada pelos rabequistas nordestinos, dando à seção uma determinada sonoridade à maneira da música do nordeste. Os ritmos sincopados são abundantes em todo o movimento, inclusive com a participação dos instrumentos de percussão, da mesma forma que os acentos rítmicos, que dão sensação polirrítmica à algumas seções (compasso 84 ao 89).

Os índices nacionais da *Sinfonia n° 5* manifestam-se quase exclusivamente na área de atuação do segundo tema, a seção B do movimento, mesmo assim são discretos (compasso 59 ao 111 e 166 até o final). São figuras rítmicas irregulares com a constante presença de ritmos sincopados, que atuam como acompanhamento do segundo tema. Na segunda vez em que aparece a seção B, a partir do compasso 166, levando ao clímax final do movimento, os elementos rítmicos estão sendo tocados por instrumentos de maior poder sonoro, dando uma sensação rítmica bem maior, inclusive com a participação dos instrumentos de percussão.

Nas seções A, há apenas um trecho que tem ritmo sincopado e acentos sobre a última colcheia dos compassos, que criam um contexto rítmico mais característico. Na primeira vez, entre os compassos 12 e 18, o chicote contribui para reforçar os acentos





rítmicos; na segunda vez, entre os compassos 117 e 123, pratos e trombones dão ainda mais ênfase aos acentos.

Lembrando que o poema que o coro entoa fala do Rio Tietê, rio que passa pela cidade natal do compositor, a presença de portamentos entre as cordas, sempre nas seções B acompanhando o coro, certamente é uma memória caipira.

Ao contrário da sinfonia anterior, os índices nacionais estão bem mais presentes na *Sinfonia nº 6*, não em sua introdução solene, mas durante o movimento. Começando pelo primeiro tema, que o compositor, em seus comentários para programas de concertos, qualificou como “um frevo muito disfarçado”. O tema tem acompanhamento rítmico característico com a participação das cordas graves e o réco-réco.

O segundo tema, que o compositor qualificou como “modinheiro”, tem um acompanhamento mais colorista, com alguns sincopados muito sutis. A partir do compasso 113, quando volta o tema da Introdução, há um acompanhamento rítmico sincopado, a cargo dos violoncelos e trompas, que é o mais característico de todo o movimento, com exceção dos últimos compassos, onde os instrumentos de percussão acentuam sempre o contratempo, a última colcheia do compasso binário, como acontece em muitas manifestações musicais populares.

## PRIMEIROS MOVIMENTOS

Os primeiros 13 compassos do primeiro movimento da *Sinfonia nº 1* apresentam definitivamente um ritmo marcante e o compositor sente a forma deliberada, a força e o som mais apenas se caracterizam pela presença da nota sol entre as cordas.



## Harmonia

Mesmo nas sinfonias em que Guarnieri mais ousou em relação à harmonia, pode-se encontrar polarizações em determinados tons, ainda que sejam em poucos pontos estratégicos da obra, entre eles o seu final. Normalmente estes pontos não são alcançados pelos caminhos comuns da música tradicional, como certas fórmulas harmônicas cadenciais, nem mesmo onde é mais freqüente encontrá-las, os seja, nos finais das obras. Fugindo das fórmulas cadenciais, o procedimento mais freqüente do compositor é aproximar-se através de progressões por graus conjuntos, na maioria das vezes descendente, que podem ser cromáticas, diatônicas, ou a combinação de ambas.

A não ser quando usa *ostinati*, sua harmonia move-se incessantemente, evitando períodos maiores de estabilidade em uma determinada tonalidade. Seus finais não possuem as insistentes afirmações tonais da música tradicional, durando somente o necessário para que o compositor faça o que considera prioritário: ouvir uma vez mais, um ou alguns elementos temáticos que fizeram parte da obra, sobretudo nos movimentos extremos das sinfonias.

Nas sinfonias, com algumas exceções e graduações diferentes conforme a natureza de seus movimentos, poderia ser afirmado que a maioria dos acontecimentos harmônicos é decorrente da simultaneidade de linhas envolvidas no processo polifônico e quando o compositor simplesmente harmoniza, procura fugir da obviedade das soluções harmônicas sugeridas pelos próprios elementos melódicos.

Os acordes como tal, não decorrentes da prática polifônica, ocorrem com freqüência como acordes curtos, pontuando trechos de maior importância do discurso musical como finais e inícios de frases ou seções. Outras vezes são acordes curtos rebatidos, dando à harmonia um caráter percussivo.

## PRIMEIROS MOVIMENTOS

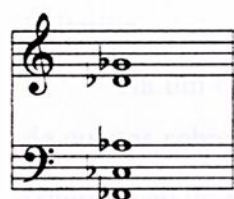
Os últimos 15 compassos do primeiro movimento da *Sinfonia nº 1* polarizam definitivamente em mi, entretanto o compositor omite, de forma deliberada, a terça e o tom menor apenas se caracteriza pela discreta presença da nota sol entre rápidas



ocorrências melódicas. Acordes de mi maior e menor, ou somente a nota mi em situação privilegiada com relação ao contexto, ocorrem em vários outros pontos da obra, entre eles, como a nota mais longa e aguda que se ouve nos primeiros três compassos do movimento, na forma enharmônica de fá bemol, porém o primeiro acorde de mi maior só é ouvido no compasso 11. Toda a primeira aparição do segundo tema, de características modais, tem a presença constante do mi, como nota mais grave da seção, um pedal na forma de notas curtas que se repetem de forma irregular.

Durante todo o movimento, predomina a harmonia resultante da simultaneidade de vozes do contraponto. Os acordes, em seu sentido tradicional, são usados com economia, prevalecendo aqueles de curta duração, que em muitos casos, exercem a função de pontuar, isto é, estabelecer os limites de seções, frases ou apenas motivos temáticos. Menos freqüente é o seu uso com a função de acompanhar elementos melódicos.

Os acordes formados pela sobreposição de terças são menos freqüentes que aqueles resultantes da sobreposição de quartas, principalmente na área de atuação do segundo tema, que começa com uma seqüência melódica de quartas sucessivas. Há também numerosos acordes formados pela combinação de terças e quartas, sendo um deles tão freqüente que poderia ser considerado o acorde característico da obra:



**Exemplo 20:** modelo de acorde mais usado na Sinfonia nº 1

Em um contexto caracterizado pelo predomínio dos procedimentos menos convencionais, há uma exceção curiosa que soa como um corpo estranho à obra: uma progressão de acordes por seqüência de quintas (compasso 58 ao 61 e 277 ao 283), um procedimento que o compositor só voltou a utilizar em sua *Sinfonia nº 7*.

A *Sinfonia nº 2* tem definições tonais mais claras que sua antecessora e até mesmo que qualquer outra das sinfonias de Guarnieri. O movimento está em dó menor, o que fica claro desde seus primeiros compassos, com seu primeiro tema que começa

com as notas de um acorde arpejado de dó menor e termina, de forma inequívoca, no mesmo tom.

Ao contrário da sinfonia anterior, nela predominam os acordes formados pela sobreposição de terças, sendo raros os acordes de quartas. O primeiro tema, por exemplo, tem a harmonização com acordes de terças que formam uma progressão por graus conjuntos, o que é favorecido pela natureza sequencial da melodia do tema. O segundo tema tem um contexto harmônico mais estável, de si maior, com a presença de um *ostinato* e sua natureza é modal, pois está construído no modo mixolídio.

Durante o movimento, o compositor opta com frequência por acordes menos dissonantes, como os acordes de sétima, há muitas progressões harmônicas por graus conjuntos e por quintas, inclusive a caracterização de cadências de dominante e tônica (compassos 14-15, 319-320).

A obra chega a ter alguns procedimentos harmônico-formais tradicionais, como a reexposição do segundo tema em dó maior, embora o movimento não termine em tonalidade maior e o início da coda em mi bemol maior, tônica relativa de dó menor que é alcançado, ao final, através de uma simples progressão descendente por semitons.

A *Sinfonia nº 3* é aquela que tem a maior presença dos *ostinati* em todos os seus movimentos. No primeiro movimento, toda a área de atuação do segundo tema (do compasso 69 ao 149) tem diversos *ostinati* que estão entre si em relação de quartas, formando acordes de quartas sobrepostas com as entradas sucessivas de seu processo imitativo.

Há um certo predomínio dos acordes de sobreposição de terças em relação aos de quartas sobrepostas ao longo do movimento, mas há também acordes formados pela combinação de ambos.

As relações tonais da estrutura da obra estão também evidentes, pois o primeiro tema é exposto em si menor, após a conclusão da introdução em fá sustenido maior (o mesmo acontece em sua reexposição). O segundo tema, derivado do tema indígena, tem natureza tetrafônica e polariza o mi. A lógica das relações tonais é completada com o final do movimento, em si maior.

A *Sinfonia nº 4* começa a ter relações tonais mais distantes entre os seus elementos estruturais. Nela, o compositor também deixa cada vez mais claro sua preocupação em evitar a obviedade tonal e um dos exemplos é a exposição do primeiro tema: formado por uma melodia longa e linear, o tema polariza claramente o mi, porém o compositor apresenta-o acompanhado por acordes rebatidos, um exemplo do que



chamamos harmonia percussiva, que vão sofrendo mudanças ao longo da seção, embora prevaleça a harmonia de sol menor, que mantém com o mi apenas uma relação de décima terceira.

O segundo tema, lembrando a sinfonia anterior, tem características primitivas de um tema indígena, sendo tetrafônico. O tema e o baixo sugerem a harmonia de mi maior, mas o compositor acrescenta um elemento *ostinato*, de característica modal, que tem a presença constante e destacada das notas fá e si natural (compasso 58 em diante).

Já perto do final da obra há um direcionamento harmônico para ré, a partir do compasso 185, que passa a ser o tom polarizado nas duas últimas apresentações do primeiro tema, bastante modificado e a tônica do acorde final da obra: ré maior.

Voltando às relações tonais, o sol menor do início da obra e o ré maior do seu final guardam ainda uma relação de proximidade, porém já distante da prática tradicional.

Qualquer uma das classificações, tonal ou atonal, não estaria bem empregada para a *Sinfonia nº 5*, referindo-se ao todo da obra, pois ela compreende múltiplos procedimentos que ora poderiam enquadrar-se em uma categoria, ora em outra, havendo também situações que excluiriam ambas as possibilidades. A introdução do primeiro movimento começa com entradas sucessivas em cânone, à distância de segunda menor, de um motivo que possui duas quartas ascendentes entre suas três primeiras notas, chamando a atenção sobre um intervalo que não só fará parte essencial da constituição do tema principal, quanto desempenhará também papel de importância durante todo o movimento.

A introdução termina com outro elemento de importância futura: um grupo de acordes que sempre começa com uma figura rítmica sincopada, tendo si como fundamental, sem terça, com fá sustenido numa região intermediária e fá natural como nota mais aguda. O último acorde tem significado de resolução harmônica porque sua nota mais aguda muda para fá sustenido. Um procedimento similar já foi utilizado por Guarnieri no final da introdução da *Sinfonia nº 3*. O tema principal começa em mi maior e toda a passagem adquire significado tonal, de dominante e tônica, entretanto, o compositor utiliza acordes curtos, pontuais, que contrariam qualquer possível de obviedade do acompanhamento harmônico. Na sequência, frases do tema são acompanhadas com arpejos de quartas ascendentes.

Do compasso 52 ao 54, um fragmento derivado do tema tem harmonização mais óbvia, justamente porque a parte do baixo dá um significado politonal para estes



compassos. Os acordes sincopados do final da introdução voltam várias vezes durante o movimento, cada vez com novo conteúdo harmônico, chegando a ter a constituição de acordes não convencionais, como por exemplo, a simultaneidade das notas dó e ré, na região mais grave, e si e dó, na região aguda, nos últimos compassos do *Allegro*, antes de voltar a música que se ouviu na introdução.

Em diversos pontos da obra há a polarização do si: a seção anterior à reexposição termina com um acorde de si maior, os últimos acordes antes da volta da Introdução têm si como sua nota mais grave e mais aguda, o final da introdução, como já vimos, termina em si e o todo o movimento termina também na nota si, em uníssono.

Durante o movimento, predomina a textura polifônica, inclusive com uma fuga em sua seção central, o que significa que muitos acontecimentos harmônicos da obra são resultantes do contraponto, porém, há também elementos de natureza homofônica de constituição variada, como por exemplo: acordes simultâneos de la bemol maior e fá maior com quinta aumentada, em harmonia fechada, tocados pelos metais em *fortissimo* (compassos 50-51) e diferentes terças paralelas simultâneas, como dó sustenido/mi e ré sustenido/fá sustenido, novamente nos metais e *fortissimo* (compasso 163), um procedimento que tem raízes na introdução e terá importância no segundo movimento da obra.

A *Sinfonia nº 6* volta a ter direcionamentos tonais mais claros, não apenas em pontos-chaves da estrutura da obra. As três notas iniciais do primeiro tema direcionam para dó, mas o movimento incessante das notas seguintes, a maioria delas com alterações cromáticas, consegue enfraquecer o direcionamento inicial. Entretanto, notas da tríade de dó, sua sensível e o próprio dó, continuam a ocupar posições de importância rítmica nos compassos subsequentes e após um processo de expansão melódica baseado no movimento de quartas ascendentes, a seção termina em dó maior (compasso 10).

O discurso prossegue com uma passagem das madeiras, de característica bitonal (compasso 15 ao 21), seguida por uma pequena seção polifônica desaguando em dó, que o contexto harmônico anterior sugere ser menor e a arpa confirma. É a exposição do segundo tema, claramente derivado do primeiro. No desenvolvimento, que alterna seções polifônicas, homofônicas e a combinação de ambas, há mais uma chegada a dó maior (compasso 90), contrariando toda a prática musical tradicional, pois alcança o dó antes da reexposição, ao mesmo tempo que mostra a independência entre tonalidade e forma na concepção musical de Guarnieri.



Mais uma vez em dó, temos a reexposição do primeiro tema que se processa de maneira idêntica à sua exposição, porém, o segundo tema é reexposto em fá, contrariando a prática tradicional, mas guardando ainda uma relação tonal de muita proximidade com o dó.

Há dois pontos em que o compositor contradiz os procedimentos adotados em suas sinfonias anteriores e usa progressões de quintas. O primeiro ponto antecede a reexposição do segundo tema: trombones e trompetes, em entradas polifônicas sucessivas, tocam um motivo derivado do primeiro tema, em fá sustenido, enquanto o baixo mantém um pedal de dó que caminha direto para fá, ao final da seção (compasso 144 ao 149). Nos últimos 4 compassos do movimento, o compositor utiliza uma verdadeira progressão de dominante e tônica, não apenas com a movimentação da linha do baixo, para alcançar o dó final, tocado em uníssono pela orquestra.

O segundo movimento da *Sinfonia nº 7* tem elementos formais tanto dos primeiros quanto dos segundos movimentos das sinfonias anteriores de Guarnieri. A obra é construída sobre um tema judaico e tem definições tonais ainda mais claras que a sinfonia anterior.

Após uma introdução de textura polifônica, o compositor começa o *Alegro* (sic) em dó menor, mantendo uma relação tonal próxima com a segunda aparição do tema, em fá menor (compasso 19 em diante). Até alcançar a seção central do movimento, o compositor recorre a diversos procedimentos harmônicos, entre eles, uma seção com o predomínio da harmonia de quartas sobrepostas (compasso 31 ao 39) e outra com diferentes terças paralelas simultâneas, que faz lembrar a *Sinfonia nº 5* (compasso 45 ao 54).

Na seção central, que começa com harmonia de dó maior, aparece o tema judaico em sua forma original, no modo eolio, ouvido duas vezes com diferentes acompanhamentos harmônicos com prioridades coloristas, seguido de uma última repetição da segunda frase do tema, acompanhado por arabescos de terças paralelas sobre harmonia de dó maior, que traz a reexposição. Ali encontramos uma progressão por sequência de quintas descendentes que faz lembrar uma passagem similar da *Sinfonia nº 1* (compasso 133 ao 144).

Toda a coda, os últimos 34 compassos da obra, tem dó menor como centro tonal, inclusive a progressão de dominante e tônica em seus compassos finais.



## SEGUNDOS MOVIMENTOS

Desde o momento em que o primeiro tema da *Sinfonia n° 1* começa a ter algum tipo de acompanhamento, este é formado, em sua maior parte, por acordes de quartas sobrepostas. O primeiro tema é modal, no modo hipodórico e seu acompanhamento tem harmonia de ré menor.

Antes de entrar o segundo tema, a harmonia, reduzida apenas à linha do baixo, que havia transitado por sol, dirige-se novamente ao ré (compasso 57 ao 59). O segundo tema, também modal, agora no modo dórico, é acompanhado por um *ostinato* que tem o sol como pedal, ao longo de toda sua área de atuação, cerca de 65 compassos.

No clímax, após a volta do primeiro tema, passam a predominar os acordes formados por sobreposição de terças, a partir do compasso 165. Um longo pedal de ré leva o movimento ao seu final, onde se ouve um acorde de quintas sobrepostas: ré/lá/mi.

A *Sinfonia n° 2* tem o predomínio dos acordes de terças, com eventuais aparições de acordes de quartas. Todo o seu início é monódico e quando começam a existir outros acontecimentos musicais, são linhas melódicas em contraponto com o tema. A partir do compasso 24, o tema começa a mover-se em direção ascendente, criando novas situações harmônicas. Nos trechos em que a harmonia tem maior estabilidade, é mais numeroso o grupo de instrumentos participantes e os pedais, nas notas do baixo, são freqüentes.

Nos trechos menos densos, de orquestração mais transparente, novamente há maior movimentação harmônica, criando interlúdios camerísticos entre os trechos de maior estabilidade harmônica. No compasso 76, o tema volta a ser apresentado no tom original, sobre harmonia de si maior e todas suas últimas aparições estarão também em si. A penúltima delas tem acompanhamento de acordes de três notas das violas, de ritmo sincopado, em progressão cromática descendente, que termina com a interferência dos baixos sugerindo uma cadência plagal em si maior. A partir daí, como no início, o tema volta a estar sozinho, com um nível mínimo de interferência dos tímpanos e baixos que nos últimos compassos tocam sempre a nota si em *pizzicati*.

Tal como acontece em seus outros movimentos, a *Sinfonia n° 3* tem a presença destacada dos *ostinati* também em seu segundo movimento. A tonalidade principal do movimento é si menor que está presente no acompanhamento da primeira frase do tema inicial, na forma de um pedal de si que tem a companhia de um *ostinato* que alterna constantemente as notas ré e mi. A segunda frase do tema, a partir do compasso 39, é



uma área de maior instabilidade tonal. O tema polariza em fá menor, tendo como acompanhamento um pedal de si natural e um *ostinato* com a alternância das notas mi bemol e ré, sempre alcançadas através de portamentos, tocadas pelas violas. Na preparação do clímax da seção, a segunda frase do tema é ouvida, no modo frígio, sobre *ostinati* de diversas direcionalidades harmônicas.

No centro do movimento está inserido um *Scherzo* que se direciona, harmonicamente, para si bemol maior, mas como tem a forma de tema e variações, a direcionalidade harmônica sofre constantes mudanças, com o uso eventual de dissonâncias mais duras. No *Scherzo* predominam os acordes de terças, com o uso eventual de acordes de quartas e seu ponto culminante, em si maior, traz de volta a primeira parte do movimento, em si menor. Ao final do movimento, o compositor utiliza longos pedais de si.

A longa melodia que percorre toda a primeira parte do segundo movimento da *Sinfonia nº 4* tem direcionalidade harmônica para mi, em seu início. A melodia expande-se e torna-se mais instável harmonicamente, transformando-se, em sua última seção, em uma sequência de acordes arpejados, separados por semitons, em progressão descendente.

A parte central do movimento começa com acordes dissonantes dos sopros, em *fortissimo*, que se movem paralelamente, em direção contrária às cordas graves. Esta seção dramática é seguida por outra de caráter absolutamente contrário que tem a imobilidade de um *ostinato*, formado por acordes não convencionais de apenas três notas: mi, fá, do e outro elemento no baixo, que contém apenas duas notas: si bemol e mi bemol. Para criar ainda mais direcionalidades harmônicas diferentes há dois elementos melódicos, o primeiro oscila entre lá bemol, mi bemol e ré, o segundo sugere lá menor. Em uma terceira seção, um dos elementos melódicos anteriores recebe tratamento polifônico, trazendo de volta o *ostinato* da segunda seção e seus outros elementos, em outra situação tonal.

Na terceira parte, a melodia da parte inicial volta em retrógrado, até terminar como começou o movimento, apenas com a nota mi.

A mais complexa situação harmônica encontra-se na *Sinfonia nº 5*, que merece abordagem mais detalhada. O movimento articula-se com pontos de distensão harmônica ao final de frases ou seções, que utilizam acordes mais ou menos convencionais. Nestes pontos de distensão ocorrem acordes de vários tons, destacando-se lá, ré bemol e mi, que se encontram em relação de terças.

Durante o movimento, o compositor usa dissonâncias de maneira sistemática, havendo alguns pedais e *ostinati* que poderiam ser classificados em três categorias:

- Aqueles que mantêm uma relação dissonante com o elemento temático que acompanham, como o pedal do início do movimento, um pedal superior com a nota aguda mi, mantido durante a exposição inicial do tema que polariza em si bemol.
- Aqueles sem clara definição tonal, no caso, *ostinati* formados pela alternância sistemática de duas notas (compasso 19 ao 29 e compasso 34 ao 41).
- Pedal dissonante, formado por notas dissonantes entre si, como entre os violinos (compasso 55 ao 64).

Há outros procedimentos, durante o movimento, que poderiam ser classificados como elementos geradores de tensão, mas o compositor utiliza-os em níveis de intensidade *piano* ou *pianissimo*, fato que sugere, a partir de outras obras do autor, inclusive a célebre *Sonata nº 2 para Violino e Piano*, que sua função principal é colorista. Este é o caso de um grupo de terças paralelas que é ouvido simultaneamente à outro grupo de mesma natureza, de tons vizinhos, dispostos entre si de maneira que entre suas notas resultem sempre intervalos dissonantes de sétimas e nonas (compasso 30 ao 60).



**Exemplo 21:** terças paralelas. Sinfonia nº 5, 2º mov.

Quando volta o procedimento, ao final da obra, com os violinos e violas – antes foram os instrumentos de sopro – a seqüência de terças é seguida por acordes de três notas, distantes entre si por intervalos de segundas, ouvidos simultaneamente. Este elemento acompanha a penúltima frase do tema, que termina com a suspensão dos acordes simultâneos de ré sustenido maior e mi menor.

O movimento tem também algumas seções polifônicas e uma seção em que há progressões de acordes mais ou menos usuais, por movimentos paralelos, em



*pianissimo*, acompanhando um elemento melódico derivado do tema (compasso 79 ao 90).

O mi do pedal que inicia a música, não está presente entre os acordes que terminam seções ou frases durante o movimento, porém é a fundamental do acorde que conclui a obra, alcançado após o último resquício melódico do tema, que direciona para lá menor. Outro procedimento tradicional ausente é a reexposição do tema em sua altura original, que não acontece em toda a obra.

Em relação à sinfonia anterior, a *Sinfonia nº 6* utiliza as dissonâncias em escala muito menor e tem referências harmônicas mais claras, entretanto, seu parentesco com ela é inegável, bem mais que com as sinfonias anteriores. Os primeiros compassos de ambas as sinfonias, mais que qualquer outro trecho, são muito semelhantes: ambas começam com um pedal superior de mi, à cargo dos violinos, mas também chama a atenção a similaridade dos procedimentos adotados nas junções das frases dos temas, momentos que estes têm notas longas, durante as quais ocorrem eventos harmônicos no acompanhamento. Ambas as sinfonias terminam em mi, que nos dois casos só volta a aparecer em pontos estratégicos da estrutura da obra, em seus finais.

Dois pontos referenciais da harmonia merecem destaque, sendo que o primeiro deles caracteriza-se pela presença do fá na harmonia, antes de algumas aparições importantes do primeiro tema: sua última aparição ao final da parte A do movimento é antecedida por um acorde de fá menor (compasso 35); a volta da parte A, portanto do primeiro tema, é antecedida por um acorde de fá maior (compasso 61) e sua última aparição em toda a obra é novamente antecedida por um acorde de fá maior (compasso 112). O outro ponto é a entrada do segundo tema e início da seção B: as primeiras notas do tema polarizam em dó e sua entrada é antecedida por uma progressão harmônica que termina em um uníssono sobre a nota si, em *fortissimo* (compassos 44-45).

A obra utiliza acompanhamentos harmônicos com maior frequência que as sinfonias anteriores e predominam os acordes formados por sobreposição de terças, merecendo menção uma progressão ascendente, por graus conjuntos, de acordes de sétima paralelos, que estão presentes no clímax do movimento, a partir do compasso 93.

O movimento lento da *Sinfonia nº 7* começa com um acompanhamento harmônico de caráter rítmico que ocorre com frequência em obras de Guarnieri com menor dimensão, como peças para canto e piano, ou simplesmente, piano. São notas de ritmo pontuado seguidas por uma figura rítmica sincopada que criam um acompanhamento muito característico, por isto mesmo não muito frequente em suas

sinfonias. Além da *Sinfonia nº 7*, só foi usado no final do segundo movimento da *Sinfonia nº 3*. O acompanhamento direciona para si bemol menor que também é a harmonia do último compasso do tema (compasso 12), tomando em seguida outra direção.

No decorrer do desenvolvimento do tema surgem outros elementos, entre eles uma figura de acompanhamento formado por seqüências de quartas (a partir do compasso 18), embora predomine, em todo o movimento, acordes de terças. Chama a atenção também o cromatismo excessivo da maior parte da obra. Quanto à relações tonais, mi bemol menor chega a ter alguma importância, pois antecede, como uma suspensão do discurso, a pequena cadência da flauta que leva ao final, em si bemol menor.

### TERCEIROS MOVIMENTOS

O terceiro movimento da *Sinfonia nº 1* começa com arpejos de quartas que levam a um primeiro acorde de dó maior, no compasso 5. O primeiro tema tem características modais e sua primeira frase tem, em destaque, as notas de uma tríade de mi menor, que está presente no acompanhamento harmônico. Em toda a área de atuação do primeiro tema predominam os acordes curtos, de natureza pontual, acordes constituídos, em sua maioria, pela combinação de acordes de terças e acordes de quartas, inclusive o acorde destacado como mais freqüente no primeiro movimento da obra.

O segundo tema também é modal, no modo mixolídio, e seu acompanhamento harmônico, construído sobre um grande pedal de ré, utiliza acordes de quartas e de terças, repousando ao final do tema em harmonia de ré maior (compasso 118). Em seguida, o tema é reapresentado, com orquestração muito mais densa, sobre um pedal de si e conclui a seção com harmonia de si menor (compasso 148). O uso de pedais é freqüente durante o desenvolvimento. O primeiro tema é reexposto sobre harmonia de mi menor, como no início, mas o segundo tema, desta vez está construído sobre pedal de sol, concluindo sua frase sobre harmonia de sol maior, que é o tom que termina o movimento.

As relações tonais estão claras, pois o primeiro tema começa em mi menor que é tônica relativa de sol maior.





As notas do primeiro tema da *Sinfonia n° 2* sugerem a tonalidade de si bemol maior, mas cada uma de suas frases curtas termina sobre uma harmonia diferente, gerando uma certa inquietude tonal. O segundo tema, ao contrário, é modal, utilizando o modo nordestino, mas seu acompanhamento harmônico começa com um insistente dó no baixo, que dura sete compassos e o acorde mais freqüente da seção é fá maior (compasso 45 ao 58). O clímax da seção tem harmonia de mi bemol maior e pedal de mi bemol que traz novamente o primeiro tema, polarizando desta vez o mi bemol (compasso 65 ao 97).

O terceiro tema está em sol menor e uma transição com pedal de si bemol, traz novamente o primeiro tema em seu tom original (compasso 218), logo seguido pelo segundo tema, que é reexposto sobre pedal de mi bemol. Um longo pedal de si bemol (compasso 329 ao 339) é seguido por um movimento descendente do baixo, por graus conjuntos, levando até o dó. Em dó menor acontece o clímax final, com a reexposição do terceiro tema e a obra conclui nesta tonalidade. As relações tonais são claras, pois o segundo tema foi reexposto sobre pedal de mi bemol que é tônica relativa de dó menor.

A *Sinfonia n° 3* tem relações tonais muito claras em sua estrutura. O primeiro tema, construído no modo mixolídio, tem por acompanhamento a harmonia de ré maior. O segundo tema tem um acompanhamento de propósito mais colorista que harmônico, acompanhamento que polariza em si menor. Na reexposição, o segundo tema é apresentado oitava abaixo da tessitura original, num contexto harmônico de ré maior, que é a tonalidade de termina a obra.

A obra usa *ostinati* em várias seções, procedimento que garante a estabilidade tonal do trecho em que é aplicado. Na área de atuação do primeiro tema predominam os acordes formados por sobreposição de terças, entretanto, na área correspondente ao segundo tema, são mais freqüentes os acordes de quartas ou a combinação de ambos.

Como a sinfonia anterior, o movimento final da *Sinfonia n° 4* também tem relações tonais evidentes entre seus elementos temáticos, relações que obedecem à modelos tradicionais. Seu primeiro tema, que é modal, modo mixolídio, é apresentado sobre harmonia de lá maior e o segundo tema, em mi maior. Na reexposição, o segundo tema é apresentado em lá maior, simultaneamente ao tema do fugato, configurando um grande trecho ao final do movimento que tem lá maior como centro tonal, trecho que compreende 34 compassos, a partir do compasso 162.

Até o compasso 100, onde começa um trecho *piu lento*, alternam-se os acordes de terças e quartas. Na seção do *piu lento*, a harmonia das cordas, que acompanha os



derivados do primeiro tema, tem um baixo que mantém diferentes relações intervalares com as três vozes superiores as quais, na maioria do tempo, movem-se em quartas paralelas. Em toda a seção final do movimento, predominam os acordes formados por sobreposição de terças.

Na *Sinfonia nº 5*, deixam de existir as relações tonais evidentes das sinfonias anteriores. A obra tem 4 seções, ABAB, das quais apenas as seções B têm polarizações tonais definidas. As seções A têm um tema anguloso, com acompanhamento de acordes de quartas que em alguns compassos criam dissonâncias entre si, opondo diferentes acordes de quartas simultâneos, cujas notas encontram-se à distância de um semitom (compassos 7-8), sem criar polarizações tonais. Todo o discurso musical destas seções é construído em forma de espelho, significando que a partir de um ponto central (compasso 32 na primeira seção A), o discurso é retrogradado. Em toda a seção, não há polarizações que se destacam.

Nas seções B (compasso 59 ao 111 e 166 até o final), há pedais de mi no baixo, no início da seção, polarizando em lá na sua parte central. Seu tema é modal, usando o modo mixolídio. A segunda seção B é mais extensa e no final, direciona-se para lá, tendo seus 14 compassos finais harmonia de lá maior e terminando com um uníssono orquestral de lá.

Os acordes de quartas dominam as seções A, tanto em eventuais acordes de acompanhamento quanto nas figuras rítmicas tocadas pelos metais, sempre formando acordes desta natureza. O único acorde de terças da primeira seção A encontra-se no ponto central de sua forma espelhada, o compasso 32. Nas seções B, as figuras rítmicas de acompanhamento também formam acordes de quartas.

A *Sinfonia nº 6* também não segue os modelos tradicionais no que se refere às relações tonais de seus elementos temáticos. O primeiro compasso da introdução sugere a tonalidade de lá menor, mas logo vem o primeiro tema, ao som da clarineta (compasso 16 em diante), sobre um *ostinato* que tende a polarizar em fá. A primeira seção termina com um acorde de fá maior com sétima (compasso 38).

O segundo tema, em sua primeira aparição, tem um contraponto com as violas sobre notas sustentadas das clarinetas, formando sempre intervalos de segundas e terças, o que resulta em um contexto tonal menos estável (compasso 56 ao 70). Repete-se o tema em seguida, com os mesmos elementos mais um baixo que caminha em semitons ascendentes, de lá a mi, e depois descendentes, terminando a seção sobre um acorde de dó maior, o que estabelece uma relação com a seção seguinte, a reexposição, que



começa em fá maior (a partir do compasso 86). Na coda, a partir do compasso 143, volta o tema da introdução sobre harmonia de ré menor, porém o acorde final do movimento é de mi maior.

Os acordes que acompanham o primeiro tema são acordes de quartas e o próprio tema, depois do quinto compasso, desenvolve-se, sobretudo, com arpejos descendentes de quartas. Na reexposição, o tema tem arpejos de quartas e quintas como figura de acompanhamento, além de acordes de quartas.

## PRIMEIROS MOVIMENTOS

A pesar da questão polêmica sobre o possível terceiro tema da *Sinfonia n.º 1*, afirma-se que já tratamos no início deste capítulo as duas primeiras seções, isto é, a introdução e a primeira parte formal que tem por modelo a forma Sonata.

As principais diferenças formais entre as duas obras consistem na natureza de suas seções internas e consequentemente na organização de seus temas. Como exemplos de temas de natureza melódica, podemos citar os temas de ambas as seções que diferem no emprego de intervalos de quarta e de quinta. No caso da *Sinfonia n.º 1*, os temas são de natureza melódica, enquanto na *Sinfonia n.º 3*, os temas são de natureza rítmica. A *Sinfonia n.º 1*, que tem o modelo da forma Sonata, apresenta uma introdução que não é dependente da primeira seção.

A *Sinfonia n.º 3* tem uma proposta formal, sem perder de vista o modelo da forma Sonata. A primeira seção é dependente da introdução e da primeira seção.

## Forma

Pode-se perceber com certa facilidade que a maioria das formas empregadas por Guarnieri, nos diversos movimentos de suas sinfonias, deriva de duas formas básicas tradicionais: a forma Sonata e a forma de *Lied* ternário, mais conhecida como forma ABA, a rigor duas formas ternárias. Entretanto, já foi mencionado no segundo capítulo, que o compositor tratava estas formas com muita liberdade, aproveitando apenas seu arcabouço, o esboço de suas linhas gerais, enquanto procurava dispor seus elementos internos sempre de uma nova maneira, diversa das anteriores.

Quando deixava de lado estes dois modelos, as novas opções formais mantinham preservado o princípio da clareza formal, aplicando-o tanto na estrutura geral quanto em suas partes integrantes.

Da mesma forma que os três movimentos de suas sinfonias têm natureza diferente, observância das relações entre forma e tonalidade, segundo as práticas tradicionais, difere entre os três movimentos, e com o passar dos anos, difere também entre movimentos de mesma natureza.

## PRIMEIROS MOVIMENTOS

Apesar da questão polêmica sobre o possível terceiro tema da *Sinfonia nº 1*, assunto que já tratamos ao início deste capítulo, as duas primeiras sinfonias têm, praticamente, a mesma proposta formal que tem por modelo a forma Sonata.

As poucas diferenças formais entre as duas obras resumem-se a detalhes de construção de suas seções internas e conseqüências da diferente natureza de seus materiais temáticos. Como exemplos destes detalhes, podemos citar os desenvolvimentos de ambas as sinfonias, que diferem no emprego dos materiais derivados de cada um de seus temas, como já foi visto anteriormente e a reexposição do segundo tema da *Sinfonia nº 1*, em que o compositor utiliza uma fuga, procedimento que não é repetido na obra seguinte.

A *Sinfonia nº 3* tem outra proposta formal, sem perder de vista o modelo da forma Sonata. A gênese da obra já foi comentada no primeiro capítulo e ela fala do tema



indígena que o compositor utiliza como tema cíclico, não apenas do primeiro movimento, mas de toda a sinfonia.

O movimento começa com uma introdução de andamento lento, onde se ouve o tema indígena pela primeira vez, em notas de larga duração como um *cantus firmus*, na sua forma original. Ao final da introdução, o tema indígena já tem outra configuração rítmica, com notas de menor duração e ritmo sincopado, como se fosse uma preparação para o andamento rápido que vem em seguida. A parte de andamento rápido corresponde a um *allegro* inicial de sinfonia, baseado na forma Sonata, com seus dois temas.

A novidade está no fato que o segundo tema é derivado do tema indígena. O desenvolvimento processa-se normalmente e na reexposição há um fato novo: o segundo tema não é reexposto. O movimento termina como começou, com a volta do tema indígena e a música da introdução, novamente em andamento lento. Fechar o movimento com a volta da introdução é a razão formal que levou o compositor a não reexpor o segundo tema, evitando assim uma possível redundância, decorrente da audição, em seguida, de um derivado do tema indígena e do próprio tema, na sua forma original, com a volta da introdução.

Se a *Sinfonia nº 3* tem a forma Sonata como modelo apenas da sua parte de andamento mais rápido, a *Sinfonia nº 4* começa a distanciar-se daquele modelo. A semelhança entre os seus dois temas enfraquece suas próprias atuações como temas e o compositor acaba recorrendo a outros elementos temáticos, alguns derivados de um dos temas, outros sem relação com os mesmos, principalmente durante o desenvolvimento. O primeiro tema pouco participa do desenvolvimento que é dominado por elementos derivados do final da segunda frase do segundo tema, correspondente aos compassos 78 e 79. Na reexposição, onde se ouviria o segundo tema, ouve-se apenas uma forma derivada do primeiro tema, tendo ré como nota polarizada e não mi, como acontece no início da obra e esta nova feição do tema é reiterada, levando o movimento ao seu final.

O passo seguinte é a *Sinfonia nº 5*, obra que tem semelhanças formais com a *Sinfonia nº 3*, entretanto, já não tem como modelo a forma Sonata. As semelhanças com a *Sinfonia nº 3* referem-se à existência de uma introdução lenta que volta ao final concluindo a obra e à relação entre o material temático apresentado na introdução e aquele do restante do movimento, procedimentos adotados naquela sinfonia. O motivo temático de quartas ascendentes da introdução dará origem ao tema único do *Allegro*, que começa com um salto melódico de sétima, seguido por quartas descendentes. O



próprio compositor já prepara o novo tema, transformando as quartas ascendentes em descendentes, nos últimos 7 compassos da introdução.

O *Allegro* é monotemático, porém o compositor cria a sensação da existência de uma seção central, através da redução do andamento que passa para *poco meno*, da utilização de uma forma derivada do tema formada pela combinação da aumentação rítmica de algumas de suas primeiras notas e seu próprio contra-sujeito, além de criar um fato musical totalmente novo, começando a seção com um fugato das madeiras, com o acompanhamento sincopado dos instrumentos de percussão (compasso 75 em diante). Somente a primeira parte do *Allegro* é reexposta, sendo seguida pela volta da introdução, o que se torna mais um fato comum com a *Sinfonia nº 3*. O *Allegro* tem então uma forma ABA, à qual o compositor não se refere em seus comentários para programas de concertos, definindo-a apenas como “forma monotemática”.

Há alguma semelhança entre as soluções formais adotadas por Guarnieri no *Allegro* de sua *Sinfonia nº 5* e aquelas do movimento inicial da *Sinfonia nº 6*, principalmente porque ambas as obras são monotemáticas. Desta vez, porém, não há introdução e as proporções são diferentes, bem como a constituição das seções intermediárias. Na *Sinfonia nº 5*, a parte inicial do *Allegro* tem cerca de 40 compassos, sendo mais ou menos equivalente à parte final do mesmo *Allegro*, após a seção central. A seção central é um pouco maior, tendo cerca de 60 compassos e poderia desempenhar o papel de desenvolvimento, ao invés de uma seção B intermediária, porque a volta da parte inicial do *Allegro* que a sucede é uma reexposição do material temático do início com outra orquestração.

A seção de andamento mais lento e material temático derivado do tema inicial, na *Sinfonia nº 6*, é muito pequena, tendo cerca de 9 compassos apenas e é antecedida por cerca de 35 compassos do início da obra. Depois dela vem uma seção com todas as características de desenvolvimento e dimensões muito maiores (compasso 45 ao 110), que é seguida pela reexposição dos compassos iniciais, inclusive a pequena seção de andamento mais lento.

As dimensões da seção de andamento lento e sua situação na estrutura do movimento sugerem que ela tenha a mesma função que teria um segundo tema numa estrutura bitemática e não o papel de uma seção central, como acontece na sinfonia anterior. Contribui para isto ainda o fato de que a seção é reexposta, após o desenvolvimento. Isto indica que a *Sinfonia nº 6* volta a ter vínculos com o modelo da forma Sonata, embora, à rigor, seja monotemática.



O segundo movimento da *Sinfonia nº 7*, que também é monotemático, tem um corte formal semelhante à *Sinfonia nº 5* e não à *Sinfonia nº 6*. A obra é construída sobre um tema judaico - já tratamos de sua gênese no primeiro capítulo - do qual derivam todos os outros elementos temáticos da obra.

O tema judaico, em sua forma original, é apresentado somente na parte central do movimento, do compasso 61 ao 103, em andamento mais lento e textura orquestral diferente, caracterizando uma seção própria que é seguida pela reexposição da primeira parte do *Alegro* e coda, dando ao *Alegro* a configuração ABA, equivalente ao seu correspondente na *Sinfonia nº 5*.

## SEGUNDOS MOVIMENTOS

Desde a *Sinfonia nº 1*, o compositor mostrou sua preferência pelo uso da forma de *Lied* ternário em seus movimentos lentos, uma forma de corte ABA que Guarnieri resolvia com dois temas, cada um deles tornando-se responsável por uma das partes A ou B da estrutura geral. Na *Sinfonia nº 1*, há um novo motivo temático que surge entre as quatro aparições sucessivas do primeiro tema, aparecendo a primeira vez no compasso 25, motivo que se transformará no *ostinato* presente durante toda a seção B. Esta começa a partir do compasso 60, com o segundo tema já acompanhado pelo irreduzível *ostinato*. O segundo tema desenvolve-se de maneira cumulativa, termo que definimos ao início deste capítulo, chegando ao clímax da seção em torno do compasso 100. Uma última aparição do tema, enquanto o *ostinato* dilui-se e retornamos à seção A.

Desta vez, o primeiro tema também construirá seu clímax que é alcançado a partir do compasso 165, dando lugar, em seguida, ao final do movimento, enquanto ainda se ouve fragmentos do primeiro tema e o motivo que originou o *ostinato* da seção B.

A forma original do segundo movimento da *Sinfonia nº 2* era semelhante ao seu correspondente da *Sinfonia nº 1*, com a diferença que o segundo tema era derivado do primeiro, implicando em uma experiência monotemática que só mais tarde viria a acontecer nas sinfonias do compositor. Com o corte realizado pelo próprio Guarnieri, o movimento, que tinha forma ABA, perdeu sua parte B e a volta da parte A, incluindo seu clímax, restando apenas, de seu formato original, a primeira parte A e a coda., o que



lhe confere o formato simples de uma estrutura monotemática com desenvolvimento e coda.

É na *Sinfonia nº 3* que vamos encontrar um novo conteúdo para o formato ABA preferido por Guarnieri. Na parte central do movimento lento, o compositor insere todo um *Scherzo*, um dos movimentos que integram as sinfonias tradicionais em 4 movimentos, geralmente o terceiro deles, no entanto, ausente do modelo sinfônico em 3 movimentos de Guarnieri. Antes e depois da *Sinfonia nº 3*, o compositor realizou outras experiências formais de mesma natureza, inserindo o *Scherzo* como parte central dos movimentos lentos do *Concerto nº 2, para Piano e Orquestra* (1946) e do *Quarteto nº 3* (1962).

Já mencionamos que o tema indígena, sobre o qual é construída a *Sinfonia nº 3*, encontra-se presente em todos os movimentos da obra, geralmente como um tema derivado e este é o caso do *Scherzo*, cujo único tema é, justamente, derivado do tema indígena. A forma do *Scherzo* é o de tema e variações, observado com certa regularidade até sua parte final, quando o compositor necessita de maior liberdade formal para construir o clímax da seção, alcançado através de um procedimento derivado do processo cumulativo, de menor dimensão.

Exemplo 22 displays two musical staves. The top staff, labeled 'tema indígena', is in bass clef with a 4/4 time signature and a *ppp* dynamic marking. It features a melodic line with various intervals and rests. The bottom staff, labeled 'tema do scherzo', is in treble clef with an 8/8 time signature and a *pp* dynamic marking. It shows a more rhythmic, eighth-note pattern.

Exemplo 22: tema indígena e tema do scherzo, *Sinfonia nº 3*

O *Scherzo*, com cerca de 150 compassos, torna-se a parte B de uma estrutura ABA que compreende 326 compassos. A parte A, como já foi mencionado, tem um único tema com duas partes distintas que chegam a ter uma certa autonomia formal, atuando cada uma em seu espaço próprio, sem a presença da outra. Ao final do movimento, a partir do compasso 299, são ouvidas simultaneamente, um procedimento que o compositor reserva para temas distintos.

Ao contrário das sinfonias anteriores, considerando a *Sinfonia nº 2* em seu formato original, cada uma das partes A tem seu próprio clímax. Estabelecendo uma comparação entre eles, o clímax da primeira parte A, entre os compassos 57 e 79, tem



exatamente a mesma extensão que aquele da segunda parte A, entre os compassos 267 e 289, embora sejam formados por elementos musicais totalmente diferentes. Entretanto, ambos são bem menores em extensão e poder sonoro que o clímax do *Scherzo*, que tem cerca de 50 compassos. Ilustrando ainda mais a coerência construtiva de Guarnieri, o clímax da primeira seção A é construído, exclusivamente, com a segunda parte do tema, o que à primeira vista parece estranho, porém o segundo clímax, estabelecendo o equilíbrio, utiliza somente a primeira parte do mesmo tema.

Mantendo o corte formal ABA, porém mudando novamente o seu conteúdo, é o que faz Guarnieri na *Sinfonia nº 4*. Nesta obra, a identidade dos temas importa menos que seus caracteres e o conteúdo expressivo das seções é que estabelece os seus limites, delineando a forma. O tema da seção A tem a extensão de toda a seção, não tendo um motivo que o caracterize senão sua própria natureza, uma melodia infinita, sem qualquer acompanhamento. Parte do nada, ou quase nada, adquirindo inquietude em sua parte central, que se transforma em premência na parte final, levando até um ponto de grande dramaticidade, que é o início da seção B (compasso 51). Esta seção alterna momentos contemplativos, de pouca mobilidade, com novas tentativas de trazer de volta a parte dramática do início até que esta irrompe, saindo do *pianissimo* ao *fortissimo* em um só compasso. A dramaticidade mantém-se por apenas alguns compassos e com a volta da seção A (compasso 127), começa a refrear-se, pouco a pouco, passando pelos mesmos estágios emocionais que passou no início da obra indo em direção à sua parte central, só que agora no caminho de volta, até finalmente voltar ao nada, ou quase nada, do início.

A segunda seção A é o retrógrado da primeira e a parte central termina como começou, com um mesmo acontecimento musical de notas duplamente pontuadas, um elemento musical comum a ambas as seções, por isto mesmo situado no limite entre elas.

O abandono do modelo ABA concretiza-se na *Sinfonia nº 5*, obra em que o compositor recorreu à uma forma derivada do *Lied* ternário, na qual a parte B é substituída por um desenvolvimento. O movimento é monotemático e após duas aparições iniciais de seu tema, começa a desenvolver-se. Seu clímax situa-se pouco além do centro da obra, a partir do compasso 93, que é o momento de textura mais densa em todo o movimento e acaba exercendo também o papel de reexposição do tema, apesar dele não se encontrar em sua altura original.

O desenvolvimento não se processa apenas com o tema único, mas tem também a participação de elementos temáticos secundários, alguns de vida efêmera, outros de

presença constante durante toda a obra, como as terças paralelas, que no contexto das sinfonias anteriores tinham o significado de um índice vindo do fora, utilizado com o propósito de denotar elementos musicais de origem caipira, entretanto, no contexto quase atonal da *Sinfonia nº 5*, adquirem a condição mais neutra de material temático.

Chama a atenção que o compositor, de forma deliberada, evita reexpor o tema em sua altura original e até mesmo, depois do clímax, tampouco o tema volta a ser ouvido integralmente, apenas fragmentado.

Apesar da semelhança entre o início do movimento lento da *Sinfonia nº 6* e o início do seu correspondente na sinfonia anterior, Guarnieri volta a usar a forma ABA. O tema da parte B nada mais é que um derivado do tema único do primeiro movimento da sinfonia, um procedimento proveniente das formas cíclicas que o compositor havia usado em sua *Sinfonia nº 3*.

Tal como outras obras de forma ABA, o clímax do movimento fica reservado para o final da segunda seção A, embora cada uma das duas seções anteriores tenha também um clímax de menor proporção.

O movimento lento da *Sinfonia nº 7* tem o corte formal de seu correspondente na *Sinfonia nº 5* e como aquele é monotemático. A diferença reside em que a *Sinfonia nº 7* é uma obra com definições tonais mais claras que a obra anterior e provavelmente, é por esta razão que o compositor volta a adotar um procedimento que havia evitado antes, a reexposição do tema em seu tom original. Como na *Sinfonia nº 5*, a reexposição é também o clímax do movimento.

### TERCEIROS MOVIMENTOS

Desde a *Sinfonia nº 1*, o modelo formal preferido por Guarnieri para seus terceiros movimentos é o da forma Sonata, com poucas exceções, observando que no caso específico destes movimentos, ainda encontramos relações tonais entre partes integrantes da forma Sonata, que lembram práticas tradicionais. Entretanto, desde a *Sinfonia nº 1* o compositor procura soluções que contrariam aquele modelo, se considerarmos seu padrão tradicional. O movimento final da *Sinfonia nº 1*, a rigor, é monotemático, pois o segundo tema é claramente derivado do primeiro. O compositor cria a ilusão formal da existência de dois temas através de recursos como as mudanças de andamento, caráter, articulação e orquestração.





No desenvolvimento, onde os temas deveriam interagir segundo a tradição formal, a semelhança entre ambos não permite e só há espaço para a forma derivada do tema original, ou seja, o segundo tema. O ausente primeiro tema é então representado por seu mais fiel acompanhamento, os arpejos de quartas que estão presentes até mesmo antes de sua primeira aparição, nos primeiros compassos da obra e estarão presentes em seus últimos compassos também, sucedendo o clímax que é construído apenas com o segundo tema.

O primeiro tema é ouvido sobre harmonia de mi menor, tônica relativa de sol maior, tonalidade final do movimento, que também é a harmonia sobre a qual é reexposto o segundo tema, estabelecendo uma relação tonal que acompanha a prática tradicional.

Na *Sinfonia nº 2*, o compositor continua à busca de novas soluções e opta por uma forma intermediária entre a forma Sonata e o Rondo Sonata. Como o Rondo é uma forma ausente de todas as sinfonias de Guarnieri e o movimento em questão, em qualquer uma destas formas, não se enquadraria sem alterar de maneira considerável sua natureza, optamos por classificá-lo como uma forma Sonata expandida. Após a exposição dos dois primeiros temas, surge um desenvolvimento construído somente sobre o segundo tema. Em seguida uma surpresa: um terceiro tema, com características próprias que não permitem sua identificação como uma simples variação de algum dos temas anteriores.

Vem então a reexposição dos dois primeiros temas e mais um desenvolvimento, desta vez com a participação de ambos os temas ou seus derivados. A volta do terceiro tema leva o movimento ao seu grandioso clímax. As relações entre forma e tonalidade novamente estão presentes, pois o segundo tema é reexposto sobre harmonia de mi bemol maior, a tônica relativa da tonalidade em que termina a obra, dó menor, na qual é reexposto o terceiro tema.

O movimento final da *Sinfonia nº 3* volta a ter um corte formal mais próximo ao modelo da forma Sonata e as relações forma/tonalidade estão ainda mais condizentes com a tradição. Seus dois temas são apresentados, respectivamente, em contextos harmônicos de ré maior e si menor, sua tônica relativa. Na reexposição, o segundo tema é apresentado em contexto de ré maior, tonalidade em que termina a obra.

O desenvolvimento tem a participação de ambos os temas, porém, a partir do compasso 171, ouve-se também um derivado do tema indígena, que assim está presente em todos os movimentos da *Sinfonia nº 3*. Nos compassos finais do movimento, são



ouvidos elementos temáticos derivados de seus dois temas, simultaneamente ao tema indígena e ainda há uma curta lembrança do primeiro tema do primeiro movimento, fechando a mais cíclica das sinfonias de Guarnieri.

A *Sinfonia nº 4* fecha o ciclo inicial das sinfonias baseadas na forma Sonata e também ela ainda mantém evidente as tradicionais relações forma/tonalidade. É assim que o primeiro tema tem harmonia de lá maior e o segundo tema, de mi maior. Na reexposição, o segundo tema volta sobre lá maior, tonalidade que se estende, ao final do movimento, por mais de 30 compassos, um procedimento inédito nas sinfonias do compositor.

O segundo tema é claramente derivado do primeiro, o que torna a obra, a rigor, monotemática. No desenvolvimento, o compositor introduz uma nova forma derivada do primeiro tema, apresentada como um fugato, a partir do compasso 55, que terá quase o *status* de um terceiro tema, contracenando com os outros temas, especialmente o segundo. Antes da reexposição, o primeiro tema é apresentado em outro contexto, de andamento mais lento e outra textura orquestral, tal como os segundos temas das primeiras sinfonias. Na parte final da reexposição, o compositor adota um procedimento reservado para suas codas, a simultaneidade temática, fazendo ouvir ao mesmo tempo, os principais elementos temáticos e seus derivados.

É na *Sinfonia nº 5* que Guarnieri abandona a forma Sonata e as relações forma-tonalidade que estavam presentes nas sinfonias anteriores. A obra tem 4 seções assim distribuídas: ABAB. As seções A são atonais e construídas em forma de espelho, o que significa que suas segundas partes são o retrógrado de suas primeiras partes, observando que o compositor não utiliza estes procedimentos com rigidez matemática e até com certa liberdade. A segunda seção A é ligeiramente maior que a primeira e tem mais liberdade no processo de retrogradação de seus elementos, sugerindo assim um desenvolvimento.

As partes B apresentam direcionalidade tonal, sobretudo a segunda, que possui maior extensão que a primeira porque é responsável pelo clímax da obra, que é apoteótico, inclusive com a única participação coral das sinfonias de Guarnieri e enfatiza lá maior em seus compassos finais. O movimento tem uma pequena introdução de 7 compassos, onde o motivo inicial do tema da seção A já está presente. Cada uma das seções, A e B, tem seu tema próprio, e eles são muito contrastantes entre si, mas não interagem em nenhum momento durante a obra, a não ser quando elementos do tema da





seção A começam a ser ouvidos, ainda no final da seção B, preparando a sua volta (compasso 104 ao 111).

O movimento final da *Sinfonia nº 6* apresenta relação formal com a sinfonia anterior e longínquo parentesco com a forma Sonata. Seu corte formal pode ser assim resumido: Introdução/ABAB1/Coda. A introdução tem um tema próprio que só voltará a aparecer em sua forma original na coda. Os temas das seções A e B são muito contrastantes entre si e o tema da seção B é derivado do tema da introdução, entretanto, ele não volta a ser ouvido na reexposição, cedendo seu lugar para o próprio tema da introdução expandido, uma quarta abaixo de sua forma original, ouvido simultaneamente à frase final do tema da seção A, caracterizando a seção B1 (compasso 113 em diante).

A seção A tem um pequeno desenvolvimento baseado no motivo derivado das primeiras notas de seu tema (compasso 38 ao 55), que também serve como transição à seção seguinte, e é repetido ao final da seção B1, antes da coda (compasso 137 ao 142).

Quisqui como compositor e certo de 10 anos antes da composição da *Sinfonia nº 1*, mas parece ter estado atento para não se deixar levar pelas tendências, mas que em termos gerais de sua produção. Quisqui tem preferência à forma Sonata como modelo para um modelo que paira sobre a obra como uma sombra, sob a qual distribuem-se os acontecimentos musicais com muita liberdade, respondendo apenas os limites externos de sombria e em alguns casos, como na *Sinfonia nº 1*, ultrapassando estes limites.

Ao longo de sua trajetória musical, o compositor foi submetendo a prática de distribuir de forma sempre diferente os elementos musicais internos das formas tradicionais, por enquanto não profundas que aliam a própria natureza das formas tradicionais. Foi assim que as obras foram tornando-se mais modernas e o compositor desenvolveu a habilidade de lidar com as formas como um caso em que um primo tem pouco a ver com a obra, mas não virtualmente nada, para dar a impressão de existência de formas.

Para o compositor algumas formas tradicionais tornam-se apenas um mecanismo de controle para poder atuar com maior liberdade e não o contrário, como observou Caldeira Filho.

Para um compositor como ele, porém, a forma é uma necessidade de expressão, é o elemento integrador e coordenador, um ponto de inteligibilidade de todo aquilo que ele cria como material de construção da obra de um musical (CALDEIRA FILHO, 1998, p. 101).

## CONCLUSÃO

A observação mais atenta das sinfonias de Guarnieri revela-nos que não há, formalmente, uma sinfonia igual à outra, embora haja numerosas coincidências entre procedimentos de diferente natureza em todas elas, coincidências que revelam a coerência da linguagem musical do compositor. Este fato remete-nos à citação de uma carta de Mário de Andrade, no capítulo anterior, na qual ele fazia uma dura reprimenda pessoal ao compositor por pensar que "...um *Allegro* de sonata tem que ter a forma fixa, e nem ao menos você se amola em subtilizá-la, transformá-la,..."

Esta carta foi escrita em 1934, ainda nos primeiros anos da atividade de Guarnieri como compositor e cerca de 10 anos antes da composição da *Sinfonia nº 1*, mas parece ter surtido efeito para toda a sua vida. Nas sinfonias, mais que em outros gêneros de sua produção, Guarnieri deu preferência à forma Sonata como modelo, mas um modelo que paira sobre a obra como uma sombra, sob a qual distribuem-se os acontecimentos musicais com muita liberdade, respeitando apenas os limites externos da sombra e em alguns casos, como na *Sinfonia nº 3*, ultrapassando estes limites.

Ao longo de sua trajetória sinfônica, o compositor foi substituindo a prática de distribuir de forma sempre diferente os elementos musicais internos das formas tradicionais, por mudanças mais profundas que afetaram a própria natureza daqueles elementos. Foi assim que as obras foram tornando-se monotemáticas e o compositor desenvolveu a habilidade de criar ilusões, como nos casos em que um mesmo tema parece adquirir outra natureza, mais virtual que real, para dar a impressão da existência de dois temas.

Para o compositor, algumas formas tradicionais davam-lhe garantia de coerência para poder atuar com maior liberdade e não o contrário, como observou Caldeira Filho:

Para um espírito assim tão lúcido e reflexivo, a forma é uma necessidade de expressão, é o elemento integrante e coordenador, com propósito de inteligibilidade, de tudo aquilo que ele utiliza como material de construção da obra de arte musical. (CALDEIRA FILHO, 1968, p. 86)



Uma vez que só o aspecto exterior das formas tradicionais importava, vários princípios que norteavam a organização de seus elementos internos deixaram de ser observados, dentre eles as relações entre forma e tonalidade. Pouco a pouco o compositor deixou de levar em conta as relações tonais que estavam intimamente ligadas àquelas formas, como por exemplo, as relações harmônicas entre os dois temas de uma obra derivada da forma Sonata. Agia como um compositor do século XX, posterior à abolição da tonalidade, que recorria às práticas tradicionais que lhe convinham com liberdade, fossem formas ou tonalidade, ignorando porém a interdependência que havia entre ambas no passado.

A forma Sonata com todas as suas exigências internas e tonais, como a existência de dois temas contrastantes atuando em áreas próprias do discurso, o encaminhamento harmônico para a dominante, o desenvolvimento dos temas, a reexposição de ambos na tonalidade principal e a afirmação tonal na coda, reduziram-se apenas à existência de um ou dois temas, seu desenvolvimento e reexposição, a exigência estrutural mínima de Guarnieri.

Pudemos ver que o ideal sinfônico de Guarnieri exigia que a forma e o conteúdo dos movimentos de mesma natureza fossem semelhantes, observando com fidelidade a preservação de suas características essenciais. Os primeiros movimentos são sempre mais austeros; neles o compositor aproveita-se de todos os recursos técnicos disponíveis para alcançar o objetivo principal de criar uma estrutura musical mais elaborada possível, o que torna sua textura mais densa.

Os segundos movimentos, sempre de andamento lento, têm como principal objetivo a expressão e priorizam a melodia. O número de acontecimentos musicais é menor, tendo por consequência uma estrutura musical mais simples e menor densidade de textura. A estrutura passa a atuar à serviço da expressão, limitando-se às suas necessidades.

Os terceiros movimentos têm a função de completar a trilogia de maneira brilhante e otimista. Para isto, o compositor recorre novamente aos andamentos rápidos dando-lhes, geralmente, uma estrutura menos complexa que aquela de seus primeiros movimentos.

O pensamento musical de Guarnieri é, portanto, mais próximo à concepção clássica da sinfonia e mais distante do pensamento romântico, que não se opunha aos finais trágicos ou pessimistas. Os três movimentos de suas sinfonias guardam uma clara

analogia com a ordem dos acontecimentos nos tradicionais quatro movimentos das sinfonias clássicas.

Da mesma maneira que os movimentos diferenciam-se entre si, também as características, que chamamos gerais, atuam de formas diferentes em movimentos diferentes. Nas sinfonias, mais que em outras obras, a elaboração temática é prioritária no ato da composição e são os primeiros movimentos o lugar que o compositor reserva para o nível mais alto desta elaboração. Pode-se dizer que o compositor chega aos limites do seu trabalho temático nos movimentos iniciais das suas duas primeiras sinfonias, nos quais, quase todos os acontecimentos musicais são de natureza temática, tudo se explica tematicamente.

A *Sinfonia nº 3* não existiria sem o seu tema indígena, que não só gera outros temas nos diferentes movimentos da obra quanto atua como seu principal elemento unificador. Da *Sinfonia nº 4* em diante, o compositor opta pela concisão e a elaboração temática, tendo menor espaço, torna-se mais objetiva. O último movimento da *Sinfonia nº 4*, em sua parte final, é um dos melhores exemplos de concreção do discurso musical em todas as sinfonias.

A partir da *Sinfonia nº 5*, os primeiros movimentos são monotemáticos, reduzindo ainda mais o espaço destinado à elaboração temática.

A preferência do compositor pela textura polifônica encontra nas sinfonias o seu terreno mais fértil. Tratamento temático e textura polifônica auxiliam-se mutuamente nas duas primeiras sinfonias. Na *Sinfonia nº 3*, o compositor opta por estruturas em *ostinato* que tomam o lugar, no discurso musical, do tratamento temático puramente polifônico das duas primeiras sinfonias. O predomínio da textura polifônica é restaurada na *Sinfonia nº 5* e nas sinfonias seguintes, este predomínio torna-se menos evidente.

Na orquestração, algumas práticas mantiveram-se em todas as sinfonias: os primeiros temas dos movimentos iniciais, por exemplo, são tocados pelos instrumentos de cordas com maior frequência, ou uma combinação destes com as madeiras. Nos mesmos movimentos, o compositor dava preferência aos metais no segundo tema, com especial predileção pelas quatro trompas em uníssono. Quando os primeiros movimentos tornaram-se monotemáticos, a partir da *Sinfonia nº 5*, esta prática deixou de existir.

Os temas dos movimentos lentos e segundos temas dos movimentos finais são, geralmente, tocados por solos das madeiras. O que mudou com o tempo foi o instrumento preferencialmente escolhido. Como em toda a obra de Guarnieri, também



nas sinfonias os *tutti* orquestrais acontecem com pouca frequência, estando reservados para os pontos de clímax ou os finais dos movimentos.

Os índices nacionais, sobretudo aqueles de origem caipira, são abundantes nas duas primeiras sinfonias e na *Sinfonia n° 3*, estranhamente, têm presença mais discreta, a não ser em seu segundo movimento, justamente em uma obra composta logo depois da *Carta Aberta*, que foi um manifesto nacionalista. Não há uma razão aparente para este acontecimento a não ser hipóteses. Uma delas é que, provavelmente, partindo de um tema indígena para construir toda a obra, o compositor já se sentiu seguro de que ela tivesse a garantia de possuir raízes brasileiras, não necessitando de outros fatores de visibilidade exterior. Outra razão possível é a forte caracterização de trechos do *Scherzo*, na parte central do segundo movimento, com elementos caipiras, o que pode ter levado o compositor a não utilizá-los em seu terceiro movimento, como fez nas sinfonias anteriores.

No terceiro movimento da *Sinfonia n° 4*, o único da obra que é mais rico em índices nacionais, os elementos de origem caipira dão lugar aos índices de origem nordestina. Este fato remete-nos à alguns aspectos programáticos envolvidos na obra e sua criação, lembrando que a *Sinfonia n° 4* foi inspirada pela construção da cidade de Brasília, tendo inclusive o nome da cidade por subtítulo e o elemento humano nordestino teve participação decisiva naquele processo de construção.

Na *Sinfonia n° 5*, a temática nacional já se encontrava garantida no propósito da obra: fazer uma homenagem ao rio Tietê, rio que banha o município onde nascera o compositor, usando para isso também um elemento exterior, o poema de Rossine, irmão do compositor, cujo tema é o rio, justificando a presença do coral para entoá-lo. A presença efetiva de índices nacionais ocorre em toda a obra, criando uma contradição com sua feitura moderna.

É o terceiro movimento da *Sinfonia n° 6* que tem maior presença de índices nacionais, mas eles já se encontram quase na condição referida no segundo capítulo, a de “quintessência dos elementos nativos”. Curioso é como, na *Sinfonia n° 7*, o compositor parte de um tema judaico e cria motivos temáticos derivados, com figuras rítmicas sincopadas, dando-lhes o significado de índices nacionais.

Vimos também que os índices nacionais de natureza melódica são mais frequentes nos segundos movimentos que aqueles de natureza rítmica, que estão mais presentes nos primeiros movimentos. A natureza descontraída dos terceiros movimentos favorece a presença de índices nacionais, tanto aqueles de natureza rítmica quanto



melódica, lembrando também que quando o compositor procurou dar cores nordestinas a um movimento de suas sinfonias, escolheu o terceiro movimento da *Sinfonia nº 4*.

As relações entre tonalidade e forma musical, de acordo com as práticas tradicionais, estão ainda muito vivas nas três primeiras sinfonias. Nas sinfonias ocorre o mesmo que em toda a obra de Guarnieri: a inquietude harmônica sempre presente faz com que os trechos de estabilidade tonal sejam curtos e pouco freqüentes, a não ser nos movimentos lentos ou trechos mais lentos de movimentos rápidos.

A partir da *Sinfonia nº 4*, as relações tonalidade/forma vão deixando de atender aos padrões tradicionais e na *Sinfonia nº 5* há uma ruptura destas relações, como também das próprias definições tonais de muitos trechos do discurso musical.

O uso da modalidade é mais freqüente nas duas primeiras sinfonias que possuem temas modais, entretanto, temas desta natureza continuarão existindo, eventualmente, até inclusive na *Sinfonia nº 5*, lembrando que o tema judaico é também modal.

Podemos ter agora uma visão da evolução estética do compositor através de suas sinfonias. As duas primeiras sinfonias, compostas em 1944 e 1945, nasceram na “fase de afirmação” e condizem com as outras obras produzidas no período, exuberantes quanto à riqueza dos materiais empregados e extremamente elaboradas quanto ao tratamento temático.

Nelas, percebe-se a proximidade da presença de Mário de Andrade, pois foram fruto de muita troca de idéias entre ambos. As duas obras foram criadas sob o mesmo espírito, baixo a mesma influência, embora o início da composição da *Sinfonia nº 2* tenha acontecido mais ou menos na época da morte de Mário de Andrade. Por esta razão ele não esteve presente à estréia da *Sinfonia nº 1*, mas conhecia a obra e opinou sobre ela em *O Banquete*:

Em todo o caso, nem o próprio Villa-Lobos escapa do característico coreográfico, nos seus alegros. Só mesmo Camargo Guarnieri já conseguiu alguma coisa de satisfatório nisso, sobretudo em finais, como no *Concerto para Violino* e na *Primeira Sinfonia*. (ANDRADE, 1989, p. 153)

As duas sinfonias seguintes foram compostas no período que chamamos de “fase do nacionalismo de combate”, entretanto, uma delas insere-se na estética desta fase, a *Sinfonia nº 3* (1953), mas a outra, a *Sinfonia nº 4*, já é uma obra de transição à fase seguinte, com a qual identifica-se mais. Em relação às duas primeiras sinfonias, a *Sinfonia nº 3* é uma obra em que o compositor pouco caminhou em direção à modernidade.



Consciente das limitações impostas pelas soluções formais escolhidas, as quais, entretanto, possibilitavam a composição de uma obra condizente com as exigências do concurso ao qual se destinava, o compositor optou por valorizar seu aspecto exterior, realizando um de seus mais diversificados e brilhantes exemplos de orquestração. As melhores soluções formais da obra ficaram menos perceptíveis porque a forma cíclica roubou a cena, partindo de um tema indígena que se torna o elemento unificador dos seus três movimentos, para estabelecer um paralelo com a formação étnica brasileira. Esta proposta extra-musical desagradava o compositor por sua semelhança com a música programática, mas condizia com o momento de postura nacionalista mais firme vivida por Guarnieri, nos anos seguintes à *Carta Aberta*.

Koellreutter, que antes havia elogiado a *Sinfonia nº 1* de Guarnieri, depois da *Carta Aberta* fez duras críticas à *Sinfonia nº 3*, inclusive a um de seus melhores aspectos, a orquestração:

Cada vez mais, Camargo Guarnieri evita assimilar elementos novos e integrar-se ao pensamento contemporâneo. ...Na *Sinfonia nº 3*, Guarnieri chega a empregar uma temática vulgar, servindo-se de uma técnica de composição que lembra os impressionistas e, em parte, Stravinsky....A forma da obra é primária e o discurso musical carece de continuidade. ...Faltam à partitura brilho e cores da palheta orquestral, sendo a instrumentação rotineira e insignificante. (Diário de São Paulo, São Paulo, 9 de setembro de 1955).

A *Sinfonia nº 4* (1963) já representa um passo maior em direção à modernidade, sobretudo pela adoção de procedimentos técnicos utilizados pela música contemporânea, como a retrogradação e inversão de temas, procedimentos oriundos da técnica do contraponto que o compositor dominava desde suas primeiras obras, como o *Quarteto nº 1* (1932), além de outros procedimentos que resultam numa inegável sonoridade do século XX.

A fase seguinte, aquela que chamamos “fase do nacionalismo essencial” compreende a criação de mais duas sinfonias. A *Sinfonia nº 5* (1977) é aquela em que Guarnieri adotou procedimentos mais radicais, contrariando sua própria prática musical anterior. É a sinfonia em que o uso da dissonância torna-se ostensivo, alguns trechos do discurso musical são praticamente atonais, suas soluções formais são diferenciadas e são utilizados alguns procedimentos de orquestração quase exclusivos da música contemporânea. Se o compositor caminhou nesta direção para atender aqueles que o criticavam por seus trabalhos anteriores, nada conseguiu como resposta, a não ser a perplexidade de muitos admiradores da sua produção musical passada.



Tudo isso deve tê-lo decepcionado e levado à reflexão, tanto que apenas 4 anos depois, nascia a *Sinfonia nº6*(1981), obra que não volta ao passado, mas apresenta consideráveis diferenças em relação à sinfonia anterior. Similaridades também existem, dando a impressão de que o compositor procurou manter certas características estruturais de sua obra anterior, como o corte formal de algumas seções e perfis temáticos angulosos, por exemplo, ao mesmo tempo em que buscou aproximar-se mais do ouvinte, comunicar-se com maior facilidade, usando para isto texturas menos densas, maior unidade temática numa proposta formal que remete às sinfonias cíclicas e menor preocupação de evitar ocasionais relações tonais mais evidentes.

Apenas mais 4 anos, já dentro da “fase final” da produção musical do compositor e uma nova obra surgia: a *Sinfonia nº 7*(1985), obra *sui generis* entre as sinfonias de Guarnieri. Os dois únicos movimentos da obra deixam transparecer um certo parentesco formal com as sinfonias anteriores, principalmente no que se refere à composição monotemática. As diferenças, porém, são mais evidentes, a começar pelo caráter intimista e tranquilo que perpassa toda a obra, sob o qual os conflitos são menos significativos. A textura da inexorável escrita contrapontística de Guarnieri torna-se menos complexa, como resultado da escolha de temas mais extensos e melódicos, como seu tema judaico, não forjados de antemão sob as leis severas impostas por seu aproveitamento futuro na trama composicional, segundo os conselhos de Mário de Andrade, 45 anos atrás, durante a composição da *Sinfonia nº 1*.

Se existe uma palavra que possa resumir a impressão deixada pelo estudo comparativo das sinfonias de Camargo Guarneiri, esta palavra é diversidade. Pode-se perceber a incessante busca, empreendida pelo compositor, de soluções formais diferentes, entretanto, esta busca foi sempre guiada por três princípios nunca abandonados: clareza, coerência e equilíbrio.

Quando as sinfonias de Guarnieri estiverem editadas e as pessoas de todo o mundo tiverem acesso a elas, seja através de gravações ou partituras, a solidez da sua composição irá, certamente, fazer com que sejam colocadas entre as boas obras do gênero produzidas no século XX. Seu reconhecimento no Brasil depende também das mesmas condições e do empenho de muitos estudiosos que estão tentando tirar a música de Guarnieri e dos outros compositores brasileiros de uma situação que não condiz com sua qualidade.

Repetindo algo que escrevi há quase dez anos, em meu primeiro artigo sobre a música de Guarnieri, sua música tem características mais modernas que as posições



estéticas duras e radicais que o compositor externou em muitas ocasiões. Espero que este trabalho contribua para que um dia seja feita justiça a um grande compositor brasileiro, Camargo Guarnieri.

ALMEIDA, R. História da música brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Branger et Cia., 1942.

ANDRADE, M. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

\_\_\_\_\_. O impetuoso. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1939.

\_\_\_\_\_. Danças dramáticas do Brasil, v.1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1982.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

\_\_\_\_\_. Música, doca musical. 2 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

\_\_\_\_\_. Música e jornalismo. Diário de São Paulo. São Paulo: Puchec Edusp.

\_\_\_\_\_. Pequena história da música. 2 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1981.

\_\_\_\_\_. O turista aprendiz. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

AZEVEDO, L. H. C. 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Free Olympic Editora, 1956.

\_\_\_\_\_. Música e músicos do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BARBERI, D. Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Cartográfica. Revista Música (São Paulo), v.4, n.1, p. 19-29, 1992.

BENAGUE, O. Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul. Austin: Institute of Latin American Studies University of Texas at Austin, 1994.

CALDEIRA FILHO, I. C. A aventura da música. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. Brasilidade: Ideais gerais. In: 4 encontros com a música brasileira. São Paulo: Programa de concertos do Teatro Municipal, 1975.

Camargo Guarnieri: mais 50 anos de nacionalismo. Caderno de Música (São Paulo), n.7, p.8-10, 1981.

O compositor Camargo Guarnieri. Apolônio Musagete (Curitiba), n.1, p.7, 1991.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, R. História da música brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet et Cie., 1942.
- ANDRADE, M. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- \_\_\_\_\_. O banquete. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- \_\_\_\_\_. Danças dramáticas do Brasil. v.1, Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1982.
- \_\_\_\_\_. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.
- \_\_\_\_\_. Música, doce música. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.
- \_\_\_\_\_. Música e jornalismo: Diário de São Paulo. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1981.
- \_\_\_\_\_. Pequena história da música. 8.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1981.
- \_\_\_\_\_. O turista aprendiz. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- AZEVEDO, L. H. C. 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- \_\_\_\_\_. Música e músicos do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- BARBIERI, D. Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Catalográfica. Revista Música (São Paulo), v.4, n.1, p. 19-29, 1993.
- BÉHAGUE, G. Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul. Austin: Institute of Latin American Studies University of Texas at Austin, 1994.
- CALDEIRA FILHO, J. C. A aventura da música. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. Brasilidade: Ideais gerais. In: 4 encontros com a música brasileira. São Paulo: Programa de concertos do Teatro Municipal, 1975.
- Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo. Caderno de Música (São Paulo), n.7, p.8-10, 1981.
- O compositor Camargo Guarnieri. Apollon Musagete (Curitiba), n.4, p.7, 1991.



CONTIER, A. D. Música e ideologia no Brasil. 2.ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

\_\_\_\_\_. A música brasileira contemporânea: estudo das principais tendências. Separata dos Anais de História (Assis), 1975.

COPLAND, A. Copland on music. New York: Pyramid Books, 1963.

CORRÊA, S.N.A. Lorenzo Fernandez – Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Rioarte, 1992.

FIALKOW, N. The “Ponteios” of Camargo Guarnieri. 1995. Tese (Doutorado) – The Peabody Institute of the Johns Hopkins University.

FRANÇA, E. N. Música do Brasil: fatos, figuras e obras. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1957.

Guerra Peixe, Nacionalista Ferrenho/Uma entrevista. In: HORTA, L. P. Caderno de Música/Cenas da vida musical. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

HINDEMITH, P. The craft of musical composition. v.2, London: Schott & Co., Ltd., s.d.

\_\_\_\_\_. Unterweisung im tonsatz. v.2, Mainz: B. Schott's Söhne, 1940.

KIEFER, B. Mário de Andrade e o Modernismo na música brasileira. In: Aspectos do Modernismo brasileiro. Porto Alegre: Comissão Central de Publicações UFRGS, 1970.

KOELREUTTER, H. J. Camargo Guarnieri: o “leader” da jovem geração de compositores Brasileiros. Vida (Rio de Janeiro), maio 1943.

\_\_\_\_\_. Música brasileira. Leitura (Rio de Janeiro), p.45-46, fevereiro 1948.

\_\_\_\_\_. Nos domínios da música. Leitura (Rio de Janeiro), p.47, janeiro 1945.

LACERDA, O.C. Meu professor Camargo Guarnieri. Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (Goiânia), n.3, p.53-75, 1996.

LOPEZ, T. A.(org.) Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta/Uma “autobiografia” de Mário de Andrade. Centro Cultural São Paulo, 1992.

MARIZ, V. História da música brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MENDES, G. A música. In: ÁVILA, A. O Modernismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco. São Paulo: Edusp, 1994.

MURICY, A. Caminho de música. v.2, Curitiba: Editora Guaíra Ltda., s.d.



- NEVES, J. M. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PERSICHETTI, V. Twentieth-century harmony: creative aspects and practice. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1961.
- RODRIGUES, L. A música, vista da correspondência. In: SILVA, F.(org.) Camargo Guarnieri – o tempo e a música. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. Outros Concertos. In: SILVA, F.(org.) Camargo Guarnieri – o tempo e a música. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- ROSEN, C. The classical style. London: Faber and Faber Limited, 1977.
- SAMUEL, Claude. Panorama da arte musical contemporânea. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, Lda., 1964.
- SILVA, F.(org.) Camargo Guarnieri – o tempo e a música. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- SQUEFF, E., WISNIK, J. M. O nacional e o popular na cultura brasileira/Música. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- STEVENS, H. The life and music of Béla Bartók. New York: Oxford University Press, 1972.
- TACUCHIAN, R. O sinfonismo guarnieriano. In: SILVA, F.(org.) Camargo Guarnieri – o tempo e a música. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- VASCONCELOS, E.M. The Symphony N.4, “Brasília”, by Camargo Guarnieri and the Symphony N.6 by Cláudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalist Symphonic Music. Austin, 1991. Tese (Doutorado) – University of Texas at Austin.
- VERHALEM, M. Camargo Guarnieri – expressões de uma vida. São Paulo: Edusp, 2001. No prelo.
- Villa-Lobos: Sua Obra. 3.ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

#### Jornais

- ALMEIDA, A.S. A roca e o fuso. *O Estado de São Paulo* (São Paulo), 06/07/1957.
- ANDRADE, M. Canção Sertaneja. *Diário Nacional* (São Paulo), 16/08/1928.
- ELIE, JR., R. Schuman's “Free Cantata”. *Boston Herald* (Boston), 27/03/1943.



AYESTARAN, L. Camargo Guarnieri clausuró ayer la Temporada de Conciertos de la Ossodre. *El Pais* (Montevideu), 29/09/1945.

AZEVEDO, L.H. Abertura e Sinfonia. (1944)

GUARNIERI, C. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. *O Estado de São Paulo*, 17/11/1950.

KOELREUTTER, H.J. Música dos Mestres. *Diário de São Paulo* (São Paulo), 09/09/1955.

KRIEGER, E. A propósito de uma estréia. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 06/09/1973.

MURICY, A. Pelo mundo da música. *Folhetim do Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), 05/06/1940.

PEIXOTO, S. Camargo Guarnieri: um homem a serviço da arte. *Gazeta Magazine* (São Paulo), 16/03/1941.

PEREIRA, A.S. Mozart Camargo Guarnieri: uma esplêndida afirmação da música Brasileira. *Diário de São Paulo* (São Paulo), 08/09/1929.

Viu a Bahia como terra de candomblé. *Diário da Noite* (São Paulo), 16/02/1937.

Esteve na Europa se aperfeiçoando com as maiores figuras do mundo musical. *Diário da Noite* (São Paulo), 29/12/1939.

Nos Estados Unidos se respeita o artista. *A Noite* (São Paulo), 17/04/1943.

Foi julgado ontem o "Prêmio Luiz Alberto Penteado de Rezende". *Folha da Manhã* (São Paulo), 07/07/1944.

São Paulo vai ouvir uma notável obra sinfônica brasileira. *Diário da Noite* (São Paulo), 09/03/1945.

No programa do concerto dedicado absolutamente à música de Camargo Guarnieri. *Diário da Noite* (São Paulo), 19/03/1945.

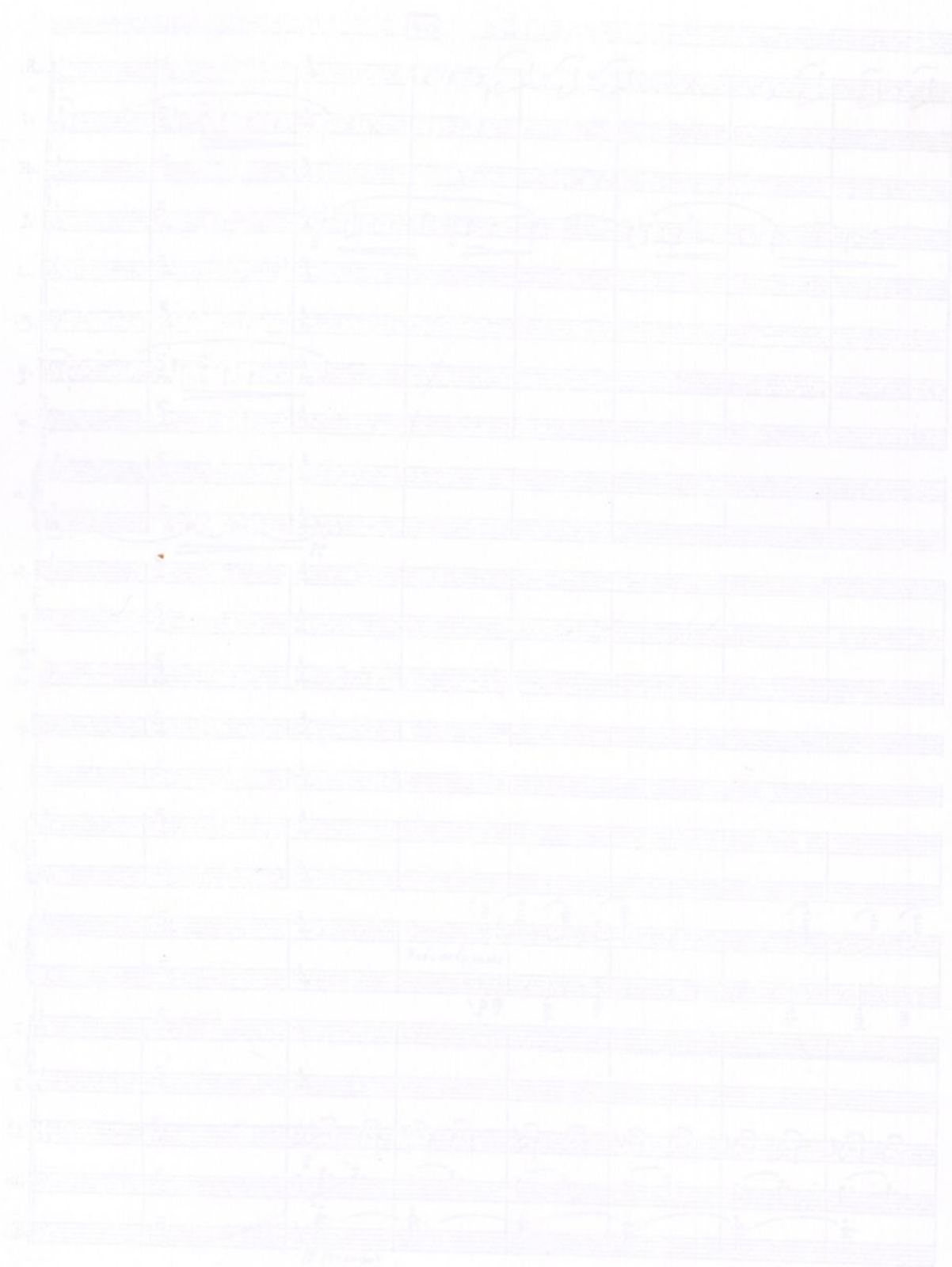
Acredito que o prêmio da "Sinfonia das Américas" não sairá dos Estados Unidos. *Correio Paulistano* (São Paulo), 24/06/1945.

Festival de obras del musico brasileño, Camargo Guarnieri. *La Hora* (Santiago do Chile), 23/10/1945.

De volta de uma "tourné" pela América Latina, fala ao "Hoje" o maestro Camargo Guarnieri. *A Noite* (São Paulo), 09/11/1945.

Saiu de um salão de barbeiro para dominar o mundo musical. *O Tempo* (São Paulo), 13/12/1953.

O compositor paulista Camargo de Guarnieri, detentor do Prêmio "Carlos Gomes" do IV Centenário de S. Paulo. *Correio Paulistano* (São Paulo), 18/07/1954.



Acção I



Handwritten musical score for a 12-part ensemble, numbered 40. The score is written on 12 staves, each with a clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems of six staves each. The first system includes staves labeled 'Pia', 'i.', '7b.', 'J.', 'i.', '3.', '9.', and 'a.'. The second system includes staves labeled 'r.', 't.', '1.', '3.', '5.', '7.', '9.', and '11.'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) are used throughout. The score is written in a clear, legible hand.



The image displays a page of musical notation, likely a score for a large ensemble. The page is divided into 12 systems of staves. The first system contains handwritten musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The subsequent systems are empty, showing only the blank staves. The notation is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible. The page is numbered '120' in the top right corner.



coo me no (d=80) 85

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Bsn.  
 Trp.  
 Trbn.  
 Tuba  
 Euph.  
 Tuba/Euph.  
 P.  
 Str.  
 Vl.  
 Vc.  
 Db.  
 Pizz.

*pp*  
*p*  
*f*  
*ff*  
*diviso*  
*arco*  
*pizz.*



Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves with various instruments and dynamics. The score is written in 2/2 time and includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ppp*.

Key markings and annotations include:

- pp* (pianissimo) at the beginning of the first system.
- ppp* (pianississimo) in the lower systems.
- Sans étouffes* (without mutes) written above the lower systems.
- collegna* (col legno) written below the lower systems.
- pp* (pianissimo) at the end of the lower systems.

The score is organized into systems, with each system containing multiple staves for different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

# Anexo IV



Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections, labeled 275 and 280 at the top. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *p* and *f*. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation is dense and covers a wide range of musical instruments, likely including woodwinds, brass, and strings. The score is written in a style that is both technical and artistic, with a focus on the musical content rather than the visual presentation. The notation is clear and legible, with a good use of space and a clear organization of the staves. The score is a valuable resource for musicians and musicologists alike, providing a detailed and accurate representation of a complex musical work.

Anexo V



