

## Ousadia e convenção no *Segundo Concerto para Violino e Orquestra* de Camargo Guarnieri

Hermes Cuzzuol Alvarenga

### Introdução

Este estudo do *Segundo Concerto para Violino e Orquestra* de M. Camargo Guarnieri está organizado em três partes; na primeira parte são discutidos aspectos formais, de orquestração e elementos temáticos e motivicos da obra; na segunda parte a problemática do nacionalismo, os recursos composicionais e as estratégias musicais utilizadas pelo compositor na articulação desta preferência estilística são apontadas; na terceira parte são discutidos aspectos da escrita violinística e suas implicações na execução instrumental.

O compositor mais identificado com a estética neoclássica no Brasil no século XX, M. Camargo Guarnieri (1907-1993) escreveu três obras para violino e orquestra. O *Primeiro Concerto* escrito em 1940, obteve o primeiro lugar no concurso “Fleischer Music Collection”, seguido de um *Choro para Violino e Orquestra* em 1951 e de um segundo concerto em 1953. Outras obras para violino são as suas sete sonatas para violino e piano, uma sonatina bem como um número significativo de peças curtas para esta combinação. A *Primeira Sonata* teve seu manuscrito extraviado (Cavazotti e Silva, 1998) e as quatro últimas são posteriores ao *Segundo Concerto para violino e orquestra*.

Ao contrário de Francisco Mignone, cuja pendor para amalgamar diversos estilos é incontestável, a maior parte das obras de CamargoGuarnieri, ainda que escritas em período posterior ao falecimento de Mário de Andrade, são identificadas por uma aderência estrita às idéias preconizadas pelo ideólogo do nacionalismo no Brasil. As obras para violino seguem esta tendência, e nestas também os elementos nacionais combinam-se com processos formais neoclássicos. Seguindo esta trajetória, o compositor logrou produzir uma obra distinta por sua força de expressão e originalidade e, enquanto no *Segundo Concerto* detectam-se traços inovadores, as escolhas do compositor paulista desvelam procedimentos formais do neoclassicismo europeu articulados por elementos francamente nacionalistas.

O segundo concerto para violino e orquestra também foi escrito para um concurso intitulado *La Musica nel XX Seculo*<sup>1</sup> e como a maioria das suas composições que não são para piano, permanece na forma manuscrita.<sup>2</sup> Foi executado pela primeira vez por Anselmo Slatopolsky e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo em 1956 sob a regência do compositor. O concerto foi inicialmente dedicado a Henryk Szeryng que não se interessou pela obra. Em 1965 o compositor cancelou esta dedicatória e substitui-a por outra. O violinista paulista Marcello Guerchfeld<sup>3</sup> recebeu a dedicatória, como consta na folha de rosto da versão para violino e redução para piano.

## 1. Considerações sobre orquestração, forma, temas e tratamento motivico

A orquestração do *Segundo Concerto para violino e orquestra* requer cordas, sopros em pares, metais, percussão e harpa. Os metais são duas trompas, um trombone e um trompete.

<sup>1</sup> Esta informação consta no catálogo de obras do compositor sem especificidade de data ou local.

<sup>2</sup> Todos os manuscritos do compositor estão sendo encaminhados para o Instituto de Estudos Brasileiros na USP/ São Paulo. Para este trabalho a viúva do compositor, Vera Sílvia Guarnieri, gentilmente nos cedeu uma cópia tanto da partitura orquestral quanto da redução para violino e piano.

<sup>3</sup> Marcello Guerchfeld, natural de São Paulo, é professor titular de violino no Departamento de Música / UFRGS desde 1972.

A percussão requer o jogo de tímpanos, caixa clara, tambor militar, triângulo e chocalho. Nesta obra, a orquestra mantém-se principalmente entre os registros médio e grave num contraste marcante com a escrita excepcionalmente aguda dos compassos iniciais. A parte das flautas é escrita de maneira a manter a sonoridade mais grave do que o usual enquanto que as cordas também são deliberadamente graves, sons agudos nos violinos de naipe são ocorrências esporádicas. As dinâmicas empregadas variam do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, mas Camargo Guarnieri utiliza a massa orquestral com parcimônia. O primeiro e o terceiro movimento expressam um caráter percussivo enquanto que no segundo o compositor explora uma atmosfera de sutileza e colorido translúcido. O tratamento polifônico empregado nos movimentos externos contribui para que raramente haja o emprego de uma sonoridade maciça ou de extrema força. Mesmo durante os *tutti*, o compositor mantém a densidade sob cuidadoso controle ao empregar alternância de grupos instrumentais e equilibrada escrita das partes. O compositor demonstra preferência pelos timbres característicos dos instrumentos apesar da manutenção de uma paleta de cores nos registros mais graves do que o usual. Este aspecto contribui para produção de cores instrumentais variadas e pouco comuns.

No exemplo a seguir (Ex. 1) pode-se observar como no primeiro movimento o tema principal é compartilhado entre a trompa e o trombone enquanto as madeiras e as cordas sem violino executam fragmentos motivicos derivados. A variedade de timbres é alcançada através da utilização de pontos de imitação e dobramentos.

Exemplo 1: Primeiro Movimento, c. 110-122

A handwritten musical score for a symphony, measures 110-122. The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The instruments represented are: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cymbal (Cu), and various strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The score shows a complex orchestral texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns.

The image displays a page of handwritten musical notation for the second concerto by Camargo Guarnieri. The score is written on ten staves, arranged in two systems of five staves each. The notation is highly complex and dense, featuring a variety of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. There are numerous slurs, ties, and dynamic markings throughout the piece. The handwriting is clear and legible, with some corrections and erasures visible. The overall impression is one of technical virtuosity and intricate musical structure.

Ao oferecer uma análise formal de cada um dos três movimentos deste *Segundo Concerto*, a extensa *cadenza* que precede o primeiro movimento será discutida em maior profundidade dada sua importância como geradora de motivos e temas no restante da obra.

### *Cadenza Inicial*

A *cadenza* do primeiro movimento tem uma escrita rapsódica e virtuosística com uma duração que toma mais da metade do movimento. Alçados a um patamar de igualdade com os concertos para piano no século XIX, os concertos para violino caracterizam-se por incluírem *cadenzas* de cunho altamente virtuosístico. Tradicionalmente, as *cadenzas* ocorrem na parte final do primeiro movimento, como atestam os concertos de Beethoven, Brahms, Mendelssohn e outros ícones do século XIX e mesmo os da primeira metade do século XX. Este *Segundo Concerto* de Camargo Guarnieri apresenta um elemento inovador só seguido dez anos depois por Alberto Ginastera (1916-1983).

Camargo Guarnieri manteve uma competição discreta com o compositor argentino. Na perspicácia que lhe era habitual, o compositor brasileiro sempre sabia o que Ginastera estava compondo, como suas obras estavam sendo recebidas e quem as executava<sup>4</sup>. Talvez não seja especulação vazia dizer que Ginastera também mantinha ciência da produção do compositor brasileiro, pois no seu concerto para violino escrito em 1963, a *cadenza* também introduz o material temático básico de toda a obra.

O propósito da *cadenza* é permitir que o artista demonstre todas suas virtudes de executante. No *Segundo Concerto*, além desta tarefa já em si desafiadora, Camargo Guarnieri usa o veículo do virtuosismo para apresentar também o material temático que será desenvolvido e elaborado no decorrer dos demais movimentos do concerto.

<sup>4</sup> N.E.- A partir do ano de 1965 Guarnieri passou a lecionar na e Faculdade de Artes de Uberlândia (hoje Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia) e como sua aluna, freqüentemente ouvia menções de execuções do pianista João Carlos Martins ora de obras do próprio Guarnieri, ora de obras de Ginastera. A este respeito cabe salientar que Guarnieri mantinha-se bem informado quanto à produção dos compositores americanos seus contemporâneos e sempre tinha um comentário de admiração por algumas obras tais como o concerto para violino de Samuel Barber entre outras.

A *cadenza* está dividida em duas seções, cada uma com um tema aparentemente distinto. As duas seções perfilam a terça Mi-Sol com o preenchimento de Fá#. O que muda é a ordenação dos intervalos. O tema tal como apresentado na seção A da *cadenza* é transformado no tema principal do terceiro movimento (vide Exemplo 2).

Exemplo 2: *Cadanza, tema da seção A*

The musical score for Example 2, titled "Exemplo 2: Cadanza, tema da seção A", is presented in a handwritten style. It features four staves. The top staff is for the Violino (Violin), marked "LENTO (♩=50)". The second and third staves are for the Orquestra (Orchestra), with the word "CADENZA AD LIBITUM" written across them. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A dashed line above the violin staff indicates a first ending. The music consists of a series of chords and intervals, primarily focusing on the third interval (Mi-Sol) with a F# filling. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Já o tema utilizado na seção B conforme o exemplo a seguir fornece os elementos principais para o trabalho desenvolvido no segundo movimento.

Exemplo 3: Cadenza- Tema da seção B



Como mencionado anteriormente, a *cadenza* contém as principais idéias desenvolvidas no segundo e no terceiro movimentos. No entanto, o material desenvolvido no primeiro movimento não é diretamente relacionado com o trabalhado na *cadenza*, como se o compositor procurasse disfarçar o parentesco como artifício gerador de contraste entre as duas partes distintas. Alguns contornos salientes são também utilizados no primeiro movimento, o primeiro destes pode ser encontrado tanto em episódios de curta duração quanto nas duas principais idéias temáticas do movimento. No exemplo a seguir o contorno melódico formado pelas notas Mi-Sol-Fá#-Mi-Ré-Mi, e que é significativo no primeiro movimento, encontra-se aninhado em passagens da *cadenza* tal como se mostra a seguir.



Se as passagens em questão não contêm citações imediatas dos materiais empregados no primeiro movimento, por outro lado estes mesmos contornos distintos encontram-se por assim dizer incrustados entre o material melódico de maneira imaginativa e livre. Outros sons interpolam e disfarçam a derivação direta deste contorno marcante (vide exemplos 4b e 4c, acima).

Esta introdução de caráter rapsódico oferece um desafio técnico considerável contrabalançado pelo fato de que o compositor evita o uso de qualquer barreira limitante quanto a construção métrica. A *cadenza* tem uma natureza de recitativo livre sem barras de compasso, enquanto que os movimentos rápidos têm uma métrica bem definida. Um outro aspecto importante a ser mencionado é que o material melódico remete à modalidade e à melodia de origem folclórica.<sup>5</sup> O tema da seção A está construído sobre uma coleção mixolídia Ré-Mi-Fá#-Sol-Lá-Si-Dó-Ré.<sup>6</sup> O tema da seção B é inicialmente apresentado como o modo maior mas inclui duas inflexões modais, uma inflexão lídia e outra mixolídia, uma primeira instância de bimodalidade como no exemplo 5 a seguir.

Exemplo 5: *Cadanza*, inflexões modais no tema da seção B

C Lydian

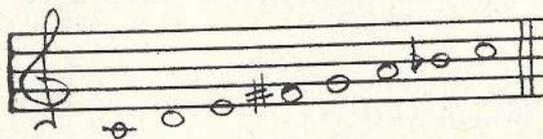
C Mixolydian

<sup>5</sup> O termo folclore aparece no contexto mencionado pelo próprio compositor podendo remeter-se à outras manifestações tradicionais, populares, urbanas, rurais e agregadas como sendo de origem não erudita.

<sup>6</sup> Opta-se pelo modo mixolídio em Ré e não pelo eólio em Mi tendo por base os acordes iniciais Ré-Lá-Mi.

É importante observar que o uso de mais de um modo em uma mesma linha melódica provém de uma ocorrência comum na música do nordeste brasileiro. A combinação do lídio com o mixolídio cria um novo padrão escalar, o exemplo a seguir mostra este modo centrado em Dó tal como na segunda seção da *cadenza*. Observe-se também que o primeiro tetracorde é lídio, portanto o intervalo formado entre o primeiro e o quarto graus, Dó-Fá#, é um trítoneo (quarta aumentada) e o segundo tetracorde deriva do mixolídio, portanto o intervalo formado entre o primeiro e o sétimo grau é o de uma sétima menor, Dó-Sib.

Exemplo 6: Modo híbrido em Dó



### O Primeiro Movimento

Este movimento, um *Allegro enérgico*, tem cento e setenta e um compassos, sendo sua execução estimada em quatro minutos, aproximadamente a mesma duração da *cadenza* que o antecede. Este movimento, de pequena proporção para um primeiro movimento de concerto, é monotemático e divide-se em duas seções. Estas duas seções integram um esquema binário AA' seguido de uma Coda. Num esquema binário mais usual a segunda seção apresenta contrastes temáticos, harmônicos e nas figurações rítmicas, mas neste caso o compositor trabalha uma idéia e suas variações. Assim sendo cada seção é subdividida em duas e o tema principal é apresentado na sua forma completa e seguido de um desenvolvimento curto mas derivado do

material inicial. A tabela a seguir (tabela 1) delinea as principais seções e subseções deste primeiro movimento.

TABELA 1: Principais seções e subseções do Primeiro Movimento

Seções	A			A'			CODA	
Áreas Temáticas	x	x'		x''	x		x'''	
Compassos	01	56	79	80	110	143	144	171

Exemplo 7: Primeiro Movimento, áreas temáticas

7a: x- seção A, c. 1-3

*Allegro energico* (♩ = 112)

7b: x' - Seção A, c. 56-59

7c: x'' - Seção A', c. 80-82

7d: x - Seção A, c. 110-112

## 7e: x''' - Coda, c.144-147

**PRESTO** (♩ = 114)

Handwritten musical score for the Coda section (measures 144-147). The score is in 2/4 time and marked **PRESTO** (♩ = 114). It features a violin part on the top staff and an orchestra part on the bottom staff. The violin part begins with a cadenza marked "alla coda" and measure 145. The orchestra part consists of four measures with various rhythmic patterns and dynamics.

Os exemplos acima isolam cada uma das seções denominadas de  $x$ ,  $x'$ ,  $x''$  e  $x'''$  respectivamente para que se esclareçam suas inter-relações (ex. 7a, 7b, 7c, 7d, 7e). O tema inicial de métrica binária simples (c.1-10) é apresentado pelo instrumento solista com o acompanhamento da orquestra. Não há uma introdução orquestral nem menção direta deste tema na *cadenza*. Apesar do sabor de novidade destes compassos enquadrados em uma métrica e intercalado por interjeições orquestrais, este tema está baseado em perfis intervalares já prefigurados na *cadenza*. O material rítmico-melódico contido do primeiro ao terceiro compasso fornece os elementos que serão desenvolvidos e reagrupados no decorrer do movimento. Por seu contorno distinto, este material será denominado como célula temática. Durante a primeira seção deste movimento (compassos 1 a 55) a inserção e reiteração desta célula cria pontos de imitação entre o violino solista e a orquestra, bem como dá surgimento a uma variedade de texturas polifônicas. A célula temática conduz motivos melódicos e impulsiona a figuração rítmica do discurso musical no desenrolar do movimento. Esta célula apresenta os contornos melódicos Mi-Ré-Mi e Mi-Sol-Fá# que foram inicialmente apresentados na *cadenza* (vide ex. 4). No seguinte exemplo pode-se observar como estes contornos prefiguram a célula temática.

Exemplo 8: Primeiro Movimento, célula temática



O uso prevalente de figurações de semicolcheias sobre um som reiterado na célula temática confere o impulso rítmico do movimento. Um outro aspecto rítmico que deve ser mencionado é o uso de síncopes recorrentes. Figurações rítmicas sincopadas tornam-se indispensáveis no discurso dos compositores nacionalistas sob a tutela de Mário de Andrade<sup>7</sup>. Dada a sua ligação com a música popular urbana e mesmo com a música folclórica, a síncopé é responsável pelo caráter dançante deste movimento e pela Coda. Camargo Guarnieri faz uso de processos rítmico-melódicos elaborados e mesmo na sua reiteração constante, a síncopé assume um papel preponderante.

A seção A inicia com a apresentação do solo de violino na sua forma completa e que inclui o acompanhamento da orquestra. Esta apresentação coincide com a primeira apresentação da área temática x como no exemplo a seguir.

<sup>7</sup> Camargo Guarnieri, apesar da restrita escolaridade formal, tinha em alta estima tanto seu aprendizado informal sob a tutela de Mário de Andrade quanto as aulas que frequentou no Mosteiro de São Bento na cidade de São Paulo. O compositor tinha vinte anos em 1927 quando conheceu seu futuro mentor e passou a incorporar elementos de forte sabor nacionalista nas suas composições.

## Exemplo 9: Primeiro Movimento, tema inicial, c. 1-10

*Allegro energico* (♩ = 112)

The image shows a handwritten musical score for the first movement, initial theme, measures 1-10. The score is written for violin and orchestra. The violin part is on the top staff, and the orchestra is on the bottom two staves. The tempo is marked 'Allegro energico' with a metronome marking of quarter note = 112. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings like 'f' and 'Tutti', and measure numbers 5 and 10 are circled.

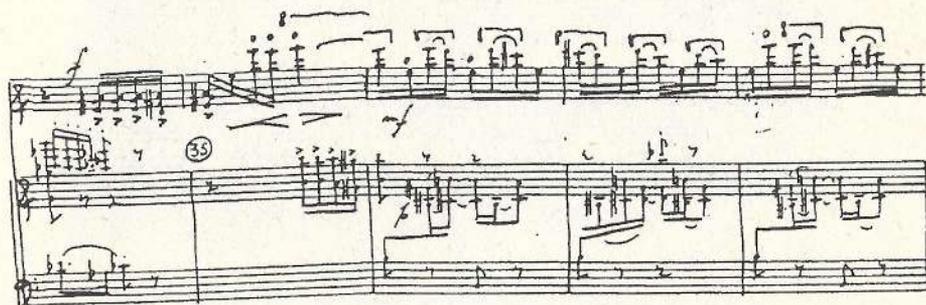
O material temático baseia-se no modo não diatônico Mi-Fá#-Sol-Lá-Sib-Dó-Ré e que é apoiado em sonoridades pentatônicas produzidas pela massa orquestral. Ainda que o contorno melódico do solo de violino abranja o intervalo de quinta diminuta com sua apojatura na quinta superior [Mi-Sol-Sib (Dó) Sib] os saltos de quarta e quinta, característicos da harmonia de quartas se destacam. Estes mesmos saltos tem um papel saliente na *cadenza*, de maneira especial nos acordes e nos saltos melódicos. O primeiro *tutti* (cômpasso 14-19) é uma intervenção curta e tem por função conduzir a orquestra para uma apresentação desenvolvida do material temático.

Exemplo 10: Primeiro Movimento, seção A, *tutti* orquestral, c. 14-19



Dos compassos 19 a 56, processa-se o episódio de desenvolvimento da área designada como x. Este desenvolvimento inicia-se pela apresentação da célula temática através de um enriquecimento das suas estruturas verticais. Nesta passagem, Camargo Guarnieri emprega pontos de imitação nos quais o instrumento solista interage com o acompanhamento. No c. 34, o violino executa uma passagem solo de efeito contrastante. Esta passagem curta e de efeito virtuosístico introduz material até este momento inédito. Considerando-se tanto as dimensões do movimento quanto deste material, esta passagem é muito breve para ser considerada como tema contrastante. Da mesma forma, ainda que exibindo certo grau de contraste, no seu contorno esta passagem é remanescente do material empregado na célula temática, tratando-se portanto de uma derivação do tema principal ilustrada no exemplo 11 a seguir.

## Exemplo 11: Primeiro Movimento, seção A, c. 34-38



O próximo *tutti* (c. 48-55) funciona como uma ponte entre a entrada do solo no compasso 56. Do compasso 56 ao 79, área temática x', o solo apresenta o tema inicial na forma de variação. Ainda que modificações sejam indiscutíveis, no seu contorno e elaboração esta é uma derivação direta do material principal. Assim como no início, as semicolcheias reiteradas incitam a uma condução rítmica vigorosa e propulsiva. Mesmo que dominada pelas semicolcheias repetidas, os padrões sincopados do acompanhamento orquestral e, ocasionalmente do próprio instrumento solista, formam uma oposição e enriquecem o discurso musical.

Exemplo 12: Primeiro Movimento, figuras sincopadas, c. 44-49

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is a single melodic line with complex rhythmic patterns and syncopation, while the lower staff is a piano accompaniment with chords and rhythmic support. A circled number '45' is placed above the first measure of the lower staff. The second system also consists of two staves, continuing the musical material with similar syncopated figures and piano accompaniment.

Comparada com a seção anterior, a seção designada como A' é mais curta. O tema principal retorna completo no compasso 80, assinalando o início da recapitulação. Este tema no entanto aparece transposto uma terça abaixo da apresentação original e com pequenas modificações no contorno melódico no compasso 87. Desta feita baseia-se no seguinte modo não diatônico: Sol-Lá-Sib-Dó-Réb-Mib-Fá-Sol.

## Exemplo 13: Primeiro Movimento, seção A', c. 80-89

O tema tem seu início anunciado pelas cordas mais graves mas imediatamente o solista arrebatada a idéia principal e a leva adiante (c. 80-89). Assim como na primeira seção, a célula temática prevalece como o principal material rítmico-melódico trabalhado nesta segunda metade deste primeiro movimento. Uma vez que o tema é recapitulado no início da seção A' (c. 80-89), o compositor retoma material previamente apresentado no desenvolvimento da área temática x da primeira seção A. Esta passagem do violino solo coincide com uma já apresentada na seção A (vide exemplo 11). Uma das modificações mais evidentes no trecho compreendido

entre os compassos 92 e 96 é a mudança de textura no acompanhamento. O próximo exemplo tem por finalidade demonstrar a passagem do violino solo no que tange a similaridade entra esta e a anterior (c. 36-40) e as modificações operadas no acompanhamento orquestral (vide Exemplos 14 a e b).

Exemplo 14a: Primeiro Movimento, seção A, c. 36-40

The image displays a musical score for Example 14a, titled "Exemplo 14a: Primeiro Movimento, seção A, c. 36-40". The score is written for violin and orchestra. The top system shows the violin part with a melodic line and a dynamic marking of "f". The middle system shows the orchestra accompaniment with various instruments and dynamics. The bottom system shows a close-up of the violin part with a circled measure number "40" and a dynamic marking of "f".

Exemplo 14b: Primeiro Movimento, seção A', c. 92-96

The image displays a musical score for Example 14b, titled "Primeiro Movimento, seção A', c. 92-96". The score is presented in two systems. The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many notes, slurs, and dynamic markings, including a forte 'f' in the first measure. The middle staff is also in treble clef and contains a more rhythmic line with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with slurs. A circled number '95' is located in the middle staff. The second system consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a few notes. The bottom staff is in bass clef and contains a complex bass line with many notes and slurs, including a forte 'f' in the first measure.

Após o desenvolvimento (c. 90-109), o tema principal retorna na sua forma original e com o mesmo perfil melódico (c.110). O tema é recapitulado pela orquestra sendo que este tutti orquestral é o mais longo de todo o movimento. Esta recapitulação da orquestra é seguida pelo ultimo solo do instrumento e antecede a Coda (c. 123-137). Esta passagem do violino solista está calcada na célula temática. A última subdivisão da seção A' (c.110-143) caracteriza-se pela reapresentação de x. O exemplo 15 mostra um trecho do último solo antes da Coda.

Exemplo 15: Primeiro Movimento, seção A', c. 123-130

The image displays a musical score for the first movement of the Second Concerto for Violin and Orchestra by Camargo Guarnieri, specifically measures 123 to 130. The score is arranged in three systems, each containing a violin part and an orchestral part. The violin part is written on a single staff, while the orchestral part is written on a grand staff (piano and cello/double bass). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A circled measure number '125' is visible above the violin staff in the second system, and another circled '130' is visible above the violin staff in the third system. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

A Coda (c.144-171) inicia com uma variação da idéia temática principal. Como se trata de material relacionado, esta seção foi denominada de área temática x<sup>'''</sup>. Durante a Coda, a idéia temática principal é modificada por elaborações que resultam em diminuição rítmica e que enfatizam em maior grau o padrão das semicolcheias reiteradas. O acompanhamento orquestral emprega figuras rítmicas sincopadas e esta figuração imprime um caráter ainda mais característico de dança a toda esta seção final.

Exemplo 16: Primeiro Movimento, Coda, c. 144-150

Handwritten musical score for the Coda section, measures 145-150. The score is written on two staves. The top staff is marked "PRESTO (♩ = 114)" and "alla coda". It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff shows a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 145 and 150 are circled at the beginning and end of the excerpt respectively.

Na Coda, os pontos de semelhança entre o material temático principal e o material usado nesta passagem ficam bem explícitos. Uma vez apresentado este contorno, o violino apoia-se no padrão sincopado da orquestra para prosseguir sua trajetória de semicolcheias reiteradas. A célula temática principal ocorre pela última vez quatro compassos antes do final e cabe (c. 168-169) ao violino exibi-la e concluir o movimento com a colaboração dos acordes finais da orquestra como no exemplo 17.

Exemplo 17: Primeiro Movimento, Coda, c. 166-17

The image displays a musical score for the Coda section of the first movement, measures 166-17. It consists of two systems of staves. The upper system is for the violin, and the lower system is for the orchestra. The violin part features a series of eighth notes with a syncopated rhythm, culminating in a final chord. The orchestra part provides harmonic support with chords and a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## O Segundo Movimento

O movimento que leva a designação de *Triste*<sup>8</sup> tem cento e treze compassos, é monotemático mas agrupa-se em três seções designadas como ABA. A seção intermediária funciona como um desenvolvimento do material apresentado na primeira e reapresentado ao final formando um esquema ternário convencional. No início da seção A (c. 1-34) as violas apresentam o som mi3 e este gradualmente assume o papel de pedal sobre o qual os violinos entoam uma linha melódica descendente e que termina sendo entregue aos violoncelos no compasso 19. Apesar de centrar-se em Mi, o cromatismo e o modalismo desta passagem obscurecem o foco tonal no decorrer do movimento. O primeiro episódio melódico é delineado pela clarineta (c. 4-14)

Exemplo 18: Segundo Movimento, passagem melódica nos c. 4-14

The musical score for Example 18 consists of two systems of staves. The first system shows measures 4 through 14, with a circled '5' above the first measure and a circled '10' above the tenth measure. The second system shows measures 19 through 24. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The melody is primarily in the violin parts, with the viola providing a pedal point. The cello/bass part has a melodic line starting at measure 19.

<sup>8</sup> Esta designação refere-se ao caráter do movimento e não tem ligação com o gênero *Triste* do folclore argentino e uruguaio.

O contorno da passagem encontrada entre os compassos 8 a 13 é derivado do modo não diatônico Mi-Fá#-Sol#-La#-Si-Dó#-Ré-Mi. O arpejo de colorido mixolídio Mi-Sol#-Si-Ré é usado de maneira a realçar suas qualidades melódicas e sua associação com evocações nordes-tinas de caráter lírico (c. 4-5). Cabe ao violino apresentar o tema propriamente dito nos compassos 19 a 33. Este tema encontra sua origem na seção B da *cadenza* que antecede o primeiro movimento (vide Exemplo 3) e é aqui apresentado com aumentações rítmicas. Estas elaborações apontam para as habilidades do compositor que neste segundo movimento explora as características modais de maneira a valorizar o conteúdo francamente nacionalista projetado para obra.

Exemplo 19: Tema, c. 19-33

The image shows a musical score for a violin theme, consisting of three staves. The first staff begins with the dynamic marking 'ff conda' and 'p (molto soprano)'. The second staff is labeled 'E Lydian' and the third staff is labeled 'E Mixolydian'. The music is written in E major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a melodic line with a fermata over the final note. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic values and phrasing.

C Lydian

C Mixolydian

O material melódico utilizado inicialmente neste movimento resulta do uso combinado dos modos lídio e mixolídio. A primeira inflexão modal (c. 22-25) caracteriza-se pela quarta aumentada formada entre os sons Mi e Lá#. A outra, a passagem de sonoridade mixolídia (c. 31-33), estabelece um relacionamento marcante entre Ré e Mi, ou seja a ausência de sensível que caracteriza o modo. O tema por sua vez é escrito de maneira a revelar nítidos contornos vocais e estes, ao serem combinados com notas longas e sustentadas das cordas no acompanhamento, evocam um clima de nostalgia. É importante salientar a conexão deste motivo com a sua forma original na *cadenza* (vide exemplos 4 e 20).

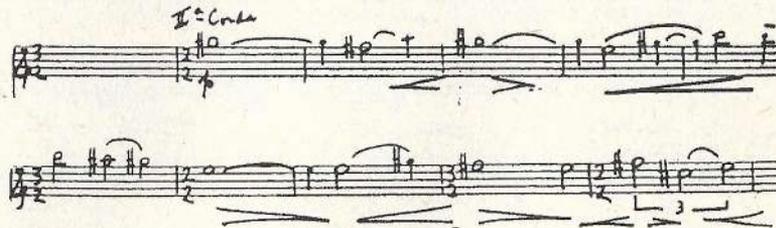
Exemplo 20: Segundo Movimento, motivos derivados da *cadenza* inicial

*II. Coda*

G<sub>1</sub>      F<sub>1</sub>      G<sub>1</sub>      G<sub>1</sub>      B      A<sub>1</sub>      G<sub>1</sub> :

A seção intermediária do movimento ou seja B (c. 35-89) é iniciada por uma ponte com material muito próximo do que foi utilizado nos compassos 4 a 7 e executado pelo naipe de cordas. Desta feita cabe aos sopros articular a passagem (c. 35-41) numa variação de instrumentação. O contorno melódico característico do movimento surge no compasso 42 em um registro uma oitava mais agudo.

Exemplo 21: Segundo Movimento, seção B, c. 41-52



Ainda na seção B é interessante detectar o aumento de energia motora no violino solista a partir do compasso 52, esta atividade rítmica e o volume atingem o ápice no compasso 56, a exata metade do movimento. Esta energia vai sendo arrefecida pelo solista e sopros até o retorno, compasso 90. Neste compasso inicia-se a recapitulação (c. 90-113) a cargo dos violoncelos no registro grave, ou seja, uma oitava abaixo do registro original.

Exemplo 22: Segundo Movimento, retorno da seção A, recapitulação do tema, c. 90-96

The image displays two systems of handwritten musical notation. The upper system covers measures 90 to 96. It features a Violin staff at the top and a Cello staff below it. The Violin part is marked '(cantabile)' and includes various dynamics and articulation marks. The Cello part is marked 'cello' and consists of a series of notes with slurs. The lower system also covers measures 90 to 96, showing a different arrangement of the Cello part, also marked 'cello'. Both systems include measure numbers in circles at the beginning of the first measure of each system.

O solista intervém (c. 103-113) e interage com a orquestra em reminiscências e reprises até o final deste movimento lírico, despretenso mas forte no poder de persuasão. Este movimento delinea um arco de dinâmicas bem discernível. Inicia-se em *pianississimo* e gradualmente cresce até o *forte* no compasso 56 para em seguida decrescer novamente até o *pianississimo* dos compassos finais. Conhecedor das ferramentas e das possibilidades composicionais, Camargo Guarnieri estabelece um movimento sonoro no qual a textura aos poucos se expande do Mi inicialmente mencionado até atingir no final um acorde pleno, do Mi mais grave do violoncelo até o Mi agudo do solista. As cordas preenchem e definem a sonoridade de Mi Maior no registro grave e médio. Assim como no movimento intermediário da *Quarta Sonata para violino e piano* e na peça para violino e piano *Encantamento*, Camargo Guarnieri produz um dos movimentos mais evocativos e de raro lirismo e conteúdo poético, numa demonstração característica da habilidade do compositor.

### O Terceiro Movimento

O terceiro movimento, *Allegro giocoso*, tem a extensão de 225 compassos e sua organização revela uma estrutura binária seguida de Coda. Cada uma das suas seções, A e A', subdivide-se em x e y como no diagrama apresentado a seguir:

TABELA 2: Seções do Terceiro Movimento

Seções	A			A'			CODA	
Áreas Temáticas	x	y		x'	y'		x''	
Compassos	01	65	113	114	168	193	194	225

Os exemplos a seguir demonstram trechos significativos de cada seção.

Exemplo 23: Terceiro Movimento, áreas temáticas x e y.

Exemplo 23a: x- seção A, c. 4-7

Handwritten musical score for Example 23a, measures 4-7. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in alto clef and contains block chords with stems pointing downwards. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking 'f' is present in the first measure, and a circled measure number '6' is written above the first measure of the top staff.

Exemplo 23b: y- seção A, c. 65-67

Handwritten musical score for Example 23b, measures 65-67. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff is in alto clef and contains block chords with stems pointing downwards. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking 'f' is present in the first measure, and a circled measure number '65' is written above the first measure of the top staff.

Exemplo 23c: x', seção A', c. 117-119

Musical score for Example 23c, measures 117-119. The score is written for three staves: Violin (top), Violoncello (middle), and Contrabaixo (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure. The score ends with a double bar line.

Exemplo 23d: y', seção A', c. 168-17

Musical score for Example 23d, measures 168-170. The score is written for three staves: Violin (top), Violoncello (middle), and Contrabaixo (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure. A circled measure number '170' is visible above the middle staff. The score ends with a double bar line.

Após uma breve introdução de quatro compassos executada pela orquestra, o tema que define o início da seção A é apresentado com seu ritmo sincopado, seu pulso reiterado e com o caráter de uma dança plena de vivacidade.

Exemplo 24: Ritmo Sincopado da seção A do Terceiro Movimento

Allegro giusto (♩ = 112)

A melodia executada pelo violino (c. 5-11) é uma variação rítmica do tema apresentado na cadenza que antecede o primeiro movimento, seu contorno melódico é mantido como pode ser confirmado nos próximos exemplos

Exemplo 25a: Tema do Terceiro Movimento

Exemplo 25b: Início da *Cadenza*



Ainda que o contorno melódico do tema inicial da referida *cadenza* seja mantido, o compositor elabora-o e substitui o estilo recitativo da primeira ocorrência por uma dança viva neste terceiro movimento. A diminuição rítmica e o acompanhamento rítmico e sincopado *col legno* das cordas reforçam e realçam os elementos de leveza e propulsão. Seguindo a apresentação do material temático (c. 5-27), o tema é novamente apresentado pela orquestra em *tutti* (c. 28-33) e com esta passagem conclui-se a seção x.

Do compasso 34 ao 64, passagens elaboradas sobre os tons Mi-Sol-L-Fá#-Mi e Mi-Ré-Mi previamente utilizadas na *cadenza* (vide exemplo 4) são elaboradas como num desenvolvimento. Nesta instância o compositor não só faz uso dos contornos melódicos característicos mas também recapitula passagens já anteriormente ouvidas na *cadenza*. O seguinte exemplo mostra este relacionamento e derivação rítmico-melódica.

Exemplo 26a:

EG F<sub>1</sub> E

Excerpt from the cadenza

E D E

EG F<sub>1</sub> E

E D E

Detailed description: This musical example consists of two staves of music. The top staff features a melodic line with several notes, some of which are marked with dots above them. Below this staff, there are two chord diagrams: the first is labeled 'EG F<sub>1</sub> E' and the second is 'E D E'. The bottom staff continues the melodic line, with a chord diagram labeled 'EG F<sub>1</sub> E' and another labeled 'E D E' below it. A bracket above the top staff spans the first two measures and is labeled 'Excerpt from the cadenza'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Exemplo 26b:

Detailed description: This musical example shows a single staff of music with a complex melodic line. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes. There are several annotations above the staff: a circled '60' above a specific note, and other markings that appear to be '41' and '01'. The staff is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings below the staff, possibly indicating fingerings or other performance instructions.

A área temática y (c. 65-113) apresenta e integra novos elementos ao discurso musical. O tema é apresentado no violino solo com o acompanhamento do tímpano, tambor e chocalho. A relação de ritmo entre solista e orquestra e a utilização das figurações sincopadas contra grupos de semicolcheias é semelhante ao material dos compassos 5-1. O acompanhamento percussivo sugerido pelas cordas *col legno* na passagem análoga é retomado pelos instrumentos de percussão. O tom e o espírito de dança permeiam esta seção y. O que distingue cada uma destas subdivisões é o contorno melódico diferenciado, neste caso a seção y se caracteriza pela execução no estilo de uma rabeça nordestina.

Exemplo 27: Terceiro Movimento, segundo tema na seção A, c. 65-7

The musical score for Example 27 consists of three staves. The top staff is for the Violino (Violin), the middle staff is for Percussão (Percussion), and the bottom staff is for Tímpano (Tympani). The Violino part begins with a forte (f) dynamic and a melodic line with a strong rhythmic pattern. The Percussão part includes a Timp line with a rhythmic pattern of eighth notes and a Chocalho line with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into measures 65 and 70.

Após a apresentação de y (c. 65-86) há uma passagem curta que tem por finalidade conduzir o discurso musical para a reprise modificada, A'. (c. 114). Nestes compassos de transição o compositor coloca o solista e a orquestra em um diálogo animado e o material utilizado tem relacionamento direto com material anteriormente utilizado (compare os c. 65-78).

A seção A' (c. 114-193) mantém-se muito próxima de A, é uma recapitulação de material previamente utilizado.

The image shows a musical score snippet consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes, some beamed together, and a few longer notes. A circled number '120' is placed above the staff. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and '>' (accent), scattered throughout the score. The notation is dense and detailed, typical of a classical or modernist score.

Nesta recapitulação vamos direcionar esta descrição inicialmente para a sua primeira parte - x". Seu contorno temático característico é apresentado pela orquestra (c. 117-122) e retomado em seguida pelo solista (c. 123-128). Nesta seção um desenvolvimento de pequena proporção elabora o material temático (compassos 140-168) e encaminha o discurso musical para uma recapitulação de y'. Esta passagem, com características de desenvolvimento devido às elaborações motivicas, nos remete a uma passagem análoga na primeira seção (c. 34-64). A diferença entre as duas está na escolha de instrumentação, Camargo Guarnieri opta por mudar os instrumentos e suas combinações quando reapresenta o mesmo material, modificando portanto o timbre. Neste caso específico (c. 140-168) o violino apresenta o que antes foi oferecido pela orquestra. No próximo exemplo há uma comparação entre o material apresentado na área designada x' da seção A' e o da primeira exposição na seção A .

Exemplo 29a: Seção A', c. 146-15

Exemplo 29b: Seção A, c. 47-52

Musical score for Example 29b, Section A, measures 47-52. The score consists of three systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has three staves. The third system has three staves. A circled number '50' is placed above the second staff of the second system. The music features complex rhythmic patterns and dense textures.

Musical score for Example 29b, Section A, measures 47-52. This block shows a continuation of the musical notation from the previous block, consisting of three systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has three staves. The third system has three staves. The music features complex rhythmic patterns and dense textures.

A área temática y' da seção A' (c. 168-193) inicia com material previamente utilizado (vide exemplo 27), cabendo à orquestra introduzi-lo. O solo segue após o breve episódio orquestral (c. 175), e constata-se que esta seção é de fato uma apresentação variada da área y da seção A.

Exemplo 30: Terceiro Movimento, trecho do segundo tema na seção A', c. 168-174

The image displays a musical score for a piano introduction of a theme. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score begins with a piano (p) dynamic marking. The first staff contains a melodic line with a circled measure number '170' above it. The grand staff below shows a complex accompaniment with dense chordal textures and rhythmic patterns. The score concludes with a fermata over the final measure.

A Coda (c. 194-225) é feita de motivos do primeiro tema (vide exemplo 25) e é conduzida pelo solista numa variação ainda mais elaborada do material inicial deste terceiro movimento. A flauta e a clarineta articulam fragmentos melódicos reminescentes à introdução do segundo movimento.

Exemplo 31: Terceiro Movimento, Coda, c. 194-202

*Presto* (♩ = 144)

*ff alla corte* (195)

(195)

(200)

O caráter dançante do movimento é intensificado na Coda pela insistência da figuração sincopada e o aumento de velocidade da unidade de tempo.

## 2. Traços nacionalistas no *Segundo Concerto para Violino e Orquestra*

A produção musical de Camargo Guarnieri e a questão do nacionalismo na música brasileira estão tão relacionadas que se tornam inseparáveis. Orientado por Mário de Andrade na adoção explícita do nacionalismo como ideologia subjacente à sua música, o compositor abraçou esta causa sem hesitação. Sua produção musical espelha este posicionamento e, em mais de uma ocasião, empenhou-se na busca de materiais originais colhido em manifestações populares e tradicionais do Brasil, em particular do nordeste. No entanto, o peso da herança européia na sua formação fez com que ele mantivesse laços estreitos com moldes neoclássicos. A maioria das suas obras reflete, pela forma, gênero, escrita contrapontística e idioma harmônico ampliado, seu comprometimento com esta tendência estética. As duas vertentes, nacionalismo e neoclassicismo foram sintetizadas pelo compositor, e o repertório brasileiro ganhou um enorme incremento de esmerada e numerosa produção.

Camargo Guarnieri explora o rico manancial do repertório folclórico e de tradições populares como fonte de inspiração. Seguindo os preceitos de Andrade, raramente utiliza-os diretamente, usa-os como ponto de partida na obtenção de ambientes musicais propícios a elaborações, são a pedra de toque do discurso musical. Cavazotti e Silva relata como o respeito e a amizade de Camargo Guarnieri por Mário de Andrade não apaziguaram a crítica insistente deste último pelo excessivo uso de escrita polifônica, harmonia por demais carregada de notas adicionadas e de dissonâncias contundentes e sem resolução adequada. Na opinião de Andrade este tipo de escrita é uma ostentação e impossibilita a sua apreciação pelas massas (Cavazotti e Silva, 1998, p. 146-147). Esta asserção não fica nada a dever da ideologia do realismo social propagada pela Rússia na década de 1930 e que tanto influenciou a Andrade e seus seguidores.

A adoção do nacionalismo andradiano manifesta-se na música de Camargo Guarnieri em traços marcantes e identificáveis tais como:

- 1) Uso de figurações rítmicas que remetem às danças brasileiras, ao complexo da síncope, reiterado tanto no nível da unidade de tempo, quanto na métrica e na hipermétrica.
- 2) Contornos melódicos que privilegiam a segunda, sua inversão em sétimas e nonas e sucessões de terças que perfilam acordes de sétima trabalhados em contraponto e como pontos de imitação, repetição e elaboração.
- 3) Uso de timbres evocativos da música popular e folclórica, uso de instrumentos não sinfônicos agregados à orquestra tradicional.

Ao analisar a música brasileira, faz-se necessário abordar o complexo da síncope e mais especificamente a figuração rítmica sincopada de segmentos de colcheias e semicolcheias. É neste contexto que Camargo Guarnieri utiliza estas figurações, como o elemento brejeiro ou matreiro das danças populares brasileiras tais como o baião ou o miudinho, transpostas para o ambiente da música de concerto. Como observado por Béhague (1980), de maneira geral estabelece-se um relacionamento entre a subdivisão do pulso em semicolcheias estáveis e a linha sincopada. No caso particular da produção musical de Camargo Guarnieri esta característica é uma constante no parâmetro ritmo e pode ser observada nos seguintes exemplos.

Exemplo 31: Figuras sincopadas do Primeiro Movimento, c. 144-147

Handwritten musical score for Example 31, showing a violin part and piano accompaniment. The tempo is marked **PRESTO** (♩ = 114). The score includes a circled measure number **145** and the instruction *alla cava*. The violin part features syncopated rhythms, and the piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

Exemplo 32: Figuras sincopadas no Terceiro Movimento, tímpani, c. 65-67

Handwritten musical score for Example 32, showing a timpani part. The score includes a circled measure number **65** and the instruction *Timp.*. The timpani part features syncopated rhythms, and the piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

As freqüentes ocorrências de padrões sincopados contribuem para acentuar o caráter dançante de passagens e de seções e contribuem sobremaneira para criar uma forte associação entre este concerto e a música popular brasileira com seus ritmos fortes e reconhecíveis do samba e do batuque. A escolha da métrica é um outro aspecto relacionado de perto com as manifestações musicais nacionais. A música folclórica brasileira é predominantemente binária, algumas vezes ternária e há ocorrências de binário composto. No *Segundo Concerto* Camargo Guarnieri estabelece um ambiente musical no qual as formas de um neoclassicismo pontual são preenchidas e recheadas de material nacionalista distinto e característico em todos seus parâmetros. No entanto, este material é elaborado de maneira a estabelecer um relacionamento com a moldura exterior formal. Os processos de elaboração contrapontísticos transformam este material aparentemente ingênuo em música de concerto da mais alta sofisticação e nível artístico.

Os três movimentos têm um pulso básico binário apesar da escrita resultar por vezes em reagrupamentos ternários simples e compostos. A apresentação do material temático é feita através de métrica binária, a exceção fica por conta do segundo movimento onde hemíolas e deslocamentos de compasso criam efeitos rítmicos contrastantes (c.19-33). Nos dois movimentos exteriores há diversas combinações de armaduras de tempo mas estas restringem-se principalmente às seções de desenvolvimento como no terceiro movimento, c. 47-60 e 146-152.

Tanto no primeiro quanto no terceiro movimento, há ocorrências do padrão 3+3+2 como resultado da subdivisão das figurações rítmicas. Este desenho rítmico está associado a uma outra manifestação popular freqüentemente emulada por Camargo Guarnieri, o samba rural paulista que exhibe o seguinte padrão 3+3+2. Ocorrências do padrão rítmico associado ao samba rural paulista ocorrem nos exemplos a seguir (vide Exemplos 33a e 33b).

Exemplo 33a: Primeiro Movimento, c. 36-37

Musical score for Example 33a, showing a violin part with a descending melodic line and a piano accompaniment. Below the score are three notes: D, B, G.

Exemplo 33b: Terceiro Movimento, c. 86-87

Musical score for Example 33b, showing a violin part with a descending melodic line and a piano accompaniment. Below the score are six notes: D, B, G, D, B, G.

Quanto aos contornos melódicos representativos do nacionalismo brasileiro, Béhague (1980) comenta que a organização melódica tende a seguir os padrões associados com a Europa tais como melodias arqueadas, graus conjuntos e força gravitacional melódica e aponta ainda para o frequente uso de frases curtas e simétricas. A tensão melódica criada por saltos intervalares ocorre no início da canção, e via de regra é seguida ou por um conjunto de sons descendentes ou no caso de uma melodia estática de notas repetidas. Esta tendência nitidamente descendente tem sido atribuída às influências do ocidente europeu e o oeste da África na música brasileira. Uma proporção alta de cadências terminam na dominante ou na medianta. Acresça-se a isto um grande número de canto quasi-recitativo, com pouca ou nenhuma estrutura métrica e com alguma ornamentação.

O seguinte exemplo mostra a canção folclórica *Olê Lioné*, uma canção do Rio Grande do Norte. Esta canção retrata alguma das características mencionadas por Béhague tais como a linha descendente e o canto quasi-recitativo.

## Exemplo 33: Canção “Olé-Lioné” (Alvarenga, 1982, p. 167).

Lento quase recitativo  
SOLISTA e falante

Solo

Da Bé - i - a ma mandaram U - ma ca - mi - sa bordada

Na a - bar - tura da ca - mi - sa Tinha o nome da se - nada Li - o - nel

Coro Solo

O - lé Li - o - nel Cadê Li - a - nô? Ou'eu ta - ve na va -

ren - da Quando a mare - na passô Li - o - nel...

Um outro aspecto importante a ser mencionado é que melodias e fragmentos melódicos são permeados de inflexões modais, algumas não diatônicas e estruturadas em formações escalares pentatônicas como é o caso de muitos cantos nordestinos. Nos próximos dois exemplos estão um canto em Dó mixolídio que inicia na medianta e termina na dominante e o seguinte que é uma cantoria de cego estruturada no Dó lídio.

Exemplo 34a: Canção no modo mixolídio em Dó, *Samba do Matuto* (Andrade, 1962, p.102)

*Allegretto* PERNAMBUCO.

Eu sou do a - zed dum po - u - ja do A. A. - go . e . Po - lo ri - ma e o tra - ça . do que é .  
fal - ta . a . ba - la - da tem sa - tu - se mu - lto . bo - a . Mas tem um pi - garro a a - ga - g - ma - qui - não . sai

Exemplo 34b: *Canção de Cego* no modo Lídio. (Andrade, 1962, p. 149)

Lento, recitado. NORDESTE

Eu sou do a - zed dum po - u - ja do A. A. - go . e . Po - lo ri - ma e o tra - ça . do que é .  
fal - ta . a . ba - la - da tem sa - tu - se mu - lto . bo - a . Mas tem um pi - garro a a - ga - g - ma - qui - não . sai

O *Segundo Concerto* de Camargo Guarnieri exibe características melódicas imbuídas dos elementos acima descritos tais como inflexões modais, melodias vocais e o caráter dançante. Salienta-se o estilo recitativo e vocal do início da *Cadenza* do primeiro movimento (vide Exemplo 2) com suas inflexões vocais e que nos remete de imediato para manifestações folclóricas. Esta melodia é posteriormente recapturada e estruturada como dança no terceiro movimento (vide Exemplo 25), perdendo seu caráter vocal e adquirindo o de dança.

Como previamente mencionado, este concerto apresenta um número muito significativo de contornos melódicos que sugerem o ambiente sonoro da música folclórica ou popular do nordeste mesmo que não haja citação direta deste material. Este ambiente é criado pelo uso de inflexões modais, em particular o uso do chamado modo nordestino. Os compassos de introdução do segundo movimento são uma instância desta ocorrência e como observado anteriormente, (vide Exemplo 6) esta formação é o resultado da combinação dos modos lídio e mixolídio.

Exemplo 35: Segundo Movimento, o modo híbrido em Mi, c. 8-12

As inflexões modais estão de tal maneira imersas na escrita de Camargo Guarnieri que se tornam uma marca inconfundível, como atesta a melodia principal do violino no início do segundo movimento.

Exemplo 36: Segundo Movimento, inflexões modais no tema inicial

The image shows a musical score for the beginning of the second movement of Camargo Guarnieri's Violin Concerto No. 2. The score is in 2/4 time and E major. It features three staves of music. The first staff is marked 'p (molto soprano)'. The second staff is labeled 'E Lydian' and the third 'E Mixolydian'. The music consists of a single melodic line with various intervals and accidentals characteristic of these modes.

Esta formação escalar híbrida não é diatônica, Bártok na Europa central já havia detectado e recolhido formações escalares semelhantes e até então pouco valorizadas no vocabulário da música de concerto (Antokoletz, 1993, p.26). De maneira análoga aos seus colegas europeus e seus contemporâneos, Camargo Guarnieri demonstra um domínio inegável dos processos de elaboração melódica tal como visto no emprego do modo não-diatônico Mi-Fá#-Sol-Lá-Sib-Dó-Ré-Mi no qual se estrutura o tema do primeiro movimento do concerto. Este modo é uma das permutas do modo nordestino em Dó. Ao proceder a uma rotação sistemática deste modo, o compositor passa a contar com uma coleção flexível de notas relacionadas entre si, um processo sofisticado no qual fica patente o trânsito entre a matéria prima e os processos de elaboração composicionais.

TABELA 3: Modo híbrido não-diatônico em Mi pelo processo de rotação a partir de Dó

Dó- Ré Mi Fá# Sol Lá Sib Dó
Ré Mi Fá# Sol Lá Sib Dó Ré
Mi Fá# Sol Lá Sib Dó Ré Mi

Outro aspecto de vinculação ao nacionalismo é a inserção de instrumentos populares da música urbana na orquestra sinfônica. Além do caráter percussivo já impresso na escrita das cordas, o compositor cria possibilidades timbrísticas novas ao invocar o som da rabeca na linha do solo e ao adicionar o chocalho no naipe da percussão. A rabeca é um instrumento rústico cuja origem remonta aos instrumentos precursores da família dos violinos e de provável origem ibérica. Este instrumento ainda é encontrado em festas religiosas e seculares no nordeste brasileiro. A rabeca é caracterizada neste concerto pelo uso de sua característica mais audível, o uso de uma nota pedal sobre a qual se apóia uma melodia de notas repetidas e com rápidas oscilações de registro. Entre os compassos 99 e 105 do terceiro movimento este procedimento fica bem estabelecido. No entanto, na área y da seção A do terceiro movimento que o som deste instrumento é recapturado em seu sabor mais autêntico tanto pelo estilo de execução quanto pela ambientação de dança popular.

Exemplo 37: Terceiro Movimento, o violino usado como rabeca nordestina, passagem solo, c. 65-73

The image displays a musical score for a solo violin and orchestra. The top system features a violin staff with a complex, rhythmic melody, marked with a circled '65' and a dynamic marking of *f*. Below the violin staff are staves for the orchestra, including a section labeled 'Timpani' with rhythmic patterns. The bottom system continues the violin solo, marked with a circled '70' and a dynamic marking of *f*, with a crescendo hairpin leading to a section marked *p*. The orchestral accompaniment continues with rhythmic patterns in the lower staves.

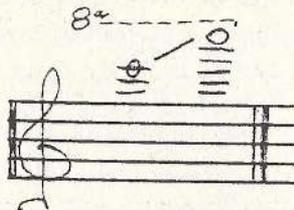
### 3. Escrita violinística no *Segundo Concerto para Violino e Orquestra*

A escrita violinística adotada pelo compositor no coletivo das suas obras e na especificidade deste concerto remetem a uma abordagem conservadora. Camargo Guarnieri, um pianista desenvolvido e que chamava a atenção pela qualidade suave porém segura da sonoridade produzida, não recebeu treinamento em instrumentos de cordas. Tendo estudado tratados de orquestração tais como o de Berlioz durante sua estadia em Paris (1938) e sob a tutela de Koechlin, foi na prática diária de regente e compositor que desenvolveu a capacidade de escrever para outros instrumentos. Sabe-se que o compositor, em mais de uma instância, mostrou-se avesso aos conselhos de eminentes instrumentistas.<sup>8</sup> Em algumas poucas ocasiões aceitou sugestões da violinista Maria Vichnia, a quem sua *Quinta Sonata para violino e piano* é dedicada (Cavazotti e Silva, 1998, p. 64). O violinista Henryk Szeryng não se interessou por executar a obra, inicialmente dedicada a ele, por discordar da escrita violinística, em especial do registro extremamente agudo da *cadenza* inicial.

Merecem discussão alguns aspectos importantes da técnica violinística em relação às idéias musicais expressas nesta obra. Quatro categorias de procedimentos técnicos ficam definidas: 1 – âmbito, 2 – cordas múltiplas, 3 – passagens de virtuosidade e 4 – efeitos especiais.

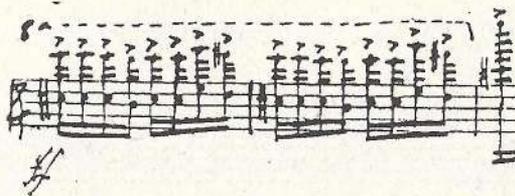
1) Com relação à primeira categoria, o âmbito, torna-se evidente que o compositor tem a escolha de explorá-lo em toda plenitude. Dadas as características do instrumento, o registro agudo tem sido sistematicamente favorecido em um grande número de passagens em todos os concertos mais conheci dos e tocados. O uso do registro agudo tornou-se uma norma seguida no decorrer desta obra pelo compositor. No entanto o uso de registro super agudo dos compassos iniciais excede esta norma (vide exemplo nº 2) e ao empregar os sons entre Mi 4 e Dó 5 o compositor adota uma escrita cujo resultado sonoro entra em conflito com a intensidade da linha melódica e com a dinâmica *fortissimo*.

<sup>9</sup> Entrevista com o prof. Marcello Guerchfeld em setembro de 1999.

Exemplo 38. Âmbito do tema inicial da *Cadenza*

Com relação aos compassos iniciais do concerto, o violinista americano Leopold LaFosse, ao executar o *Segundo Concerto* em 1998, observou que a dinâmica e o âmbito são limitantes, sendo difícil se não impossível realizar com acuidade a indicação de *fortissimo* dada a agudeza do registro.<sup>10</sup> Além disto, a afinação e a expressão ficam severamente comprometidas pela distância ínfima entre as notas. Acresça-se a isto a dificuldade de se obter um vibrato convincente e adequado aos preceitos modernos de execução violinística. Em uma outra passagem (c. 156-157) na Coda do primeiro movimento, há também uma passagem excepcionalmente aguda. Esta passagem apresenta um problema de performance pois nela está inserida a célula temática principal do primeiro movimento (vide Exemplo 8) e esta precisa ser articulada com muito interesse e intenção musical. A isto acrescenta-se o fato da passagem estar escrita em décimas paralelas, o que em si já apresenta um desafio para o instrumentista.

Exemplo 39: Primeiro Movimento, décimas paralelas, c. 156-158

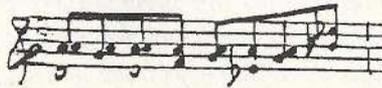


<sup>10</sup> Entrevista pessoal concedida em Outubro de 1999.

Por outro lado, cabe salientar que em todo o restante do concerto o compositor explora a questão de registro com muito equilíbrio e propriedade como em uma obra exemplarmente bem acabada.

2) A discussão das cordas múltiplas implica na execução de intervalos de uníssono, segundas, terças, quartas, quintas, sextas, oitavas e décimas com o uso de duas, três e até quatro cordas do instrumento soando simultaneamente. Com exceção do segundo movimento onde não há ocorrência de cordas duplas, esta escrita com uso de cordas múltiplas é encontrada freqüentemente nos dois movimentos rápidos do concerto, incluindo-se também a *cadenza* inicial como pode se observar nos seguintes exemplos.

Exemplo 39a: Cordas Duplas, uníssonos e segundas na *cadenza*



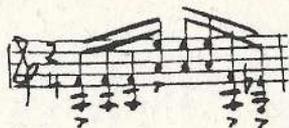
Exemplo 39b: Cordas Duplas: terças, Terceiro Movimento, c. 110-11



Exemplo 39c: Cordas Duplas: quartas- *cadenza*



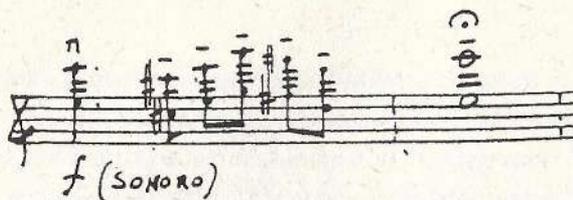
Exemplo 39d: Cordas Duplas: quintas e sextas, Terceiro Movimento, c. 166.



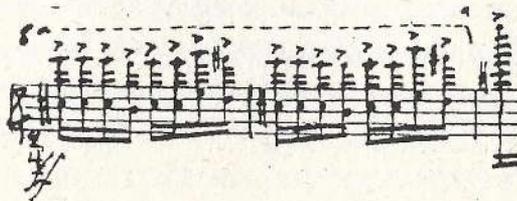
Exemplo 39e: Cordas Duplas: sétimas, Primeiro Movimento, c. 57

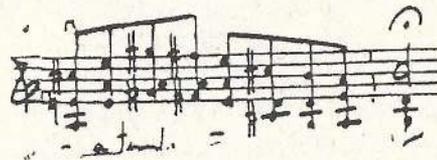


Exemplo 39f: Cordas Duplas, oitavas, *cadenza*

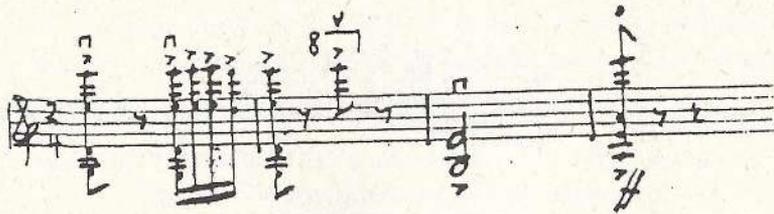


Exemplo 39g: Cordas Duplas, décimas, Primeiro Movimento, c. 156-157.



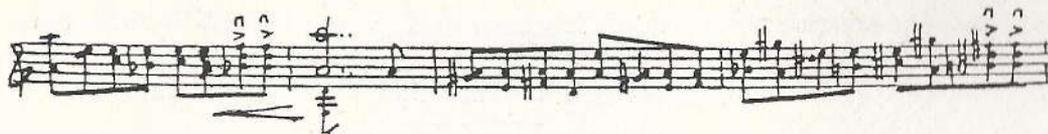
Exemplo 39h: Cordas Múltiplas, *cadenza*

## Exemplo 39i: Cordas Múltiplas, Primeiro Movimento, c. 168-17



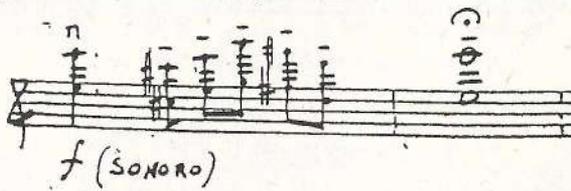
Estas ocorrências de cordas múltiplas têm apresentação variada e alguns padrões são mais frequentes. Cordas duplas com o intervalo de quarta são consistentemente usadas, não só em movimento paralelo mas também misturadas com outras combinações intervalares. O compositor evita utilizar uma determinada configuração intervalar tais como só terças ou só oitavas, quando um único intervalo é mantido, isto ocorre por um período breve. Cordas duplas com segundas, sextas e sétimas aparecem sempre em combinação com outros tipos de intervalos. Muitas ocorrências de quintas e sextas estão alojadas em cordas triplas e quádruplas, mas também ocorrem em combinação com outros padrões intervalares. O seguinte exemplo é uma demonstração de uma passagem na qual as cordas múltiplas são utilizadas com uma variedade de combinações intervalares.

Exemplo 40: *Cadenzia*, cordas duplas e múltiplas combinadas em uma única passagem



Nas sonatas para violino e piano, Cavazotti e Silva (1998, p.90) observou que certos tipos de cordas múltiplas são usadas intencionalmente na representação de idéias e expressões musicais particulares. Neste concerto no entanto, estas características são menos específicas, podendo-se no entanto observar que, em muitos casos as cordas múltiplas com oitavas entram em cena para evocar um senso de grandiosidade e para melhor realçar e enriquecer o contorno melódico. Uma destas instâncias está exemplificada a seguir (vide Exemplo 41), neste caso as oitavas estabelecem um clima de intensidade sonora e ao mesmo tempo dão relevo ao curto episódio melódico.

Exemplo 41: Uso das Oitavas para enfatizar o contorno melódico



O conteúdo motivico deste episódio tem um estreito relacionamento com a célula temática principal. Cordas duplas em combinação com o intervalo de quarta são utilizadas em contextos diferenciados mas remetem à intenção do compositor em capturar o moderno idioma violinístico e de estabelecer fortes pontos de contato com a escrita do século XX.

Exemplo 42: Terceiro Movimento, quartas paralelas



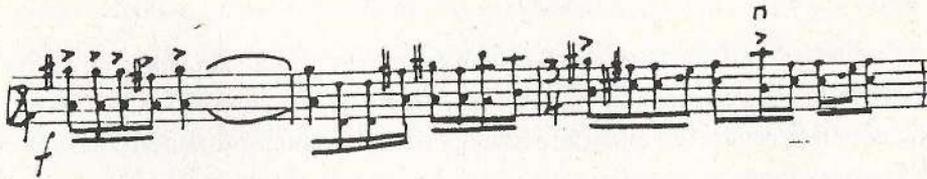
Dadas suas características temáticas e motivicas, muitas das ocorrências de cordas múltiplas têm por função imprimir variedade aos padrões de notas repetidas, como no próximo exemplo, a célula temática do primeiro movimento é apresentada em diferentes combinações:

Exemplo 43: Cordas múltiplas em diferentes ocorrências da célula temática no Primeiro Movimento.

Exemplo 43a: c. 22-24



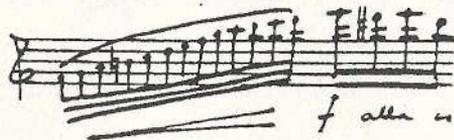
Exemplo 43b: c. 57-59



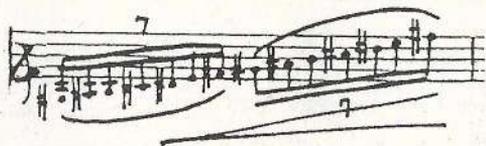
3) Nesta categoria, entende-se por passagem virtuosística a ocorrência de grupos de notas sucessivas de duração semelhante ou igual tal como em escalas e arpejos e passagens corridas.

Exemplo 44: Escalas e Arpejos.

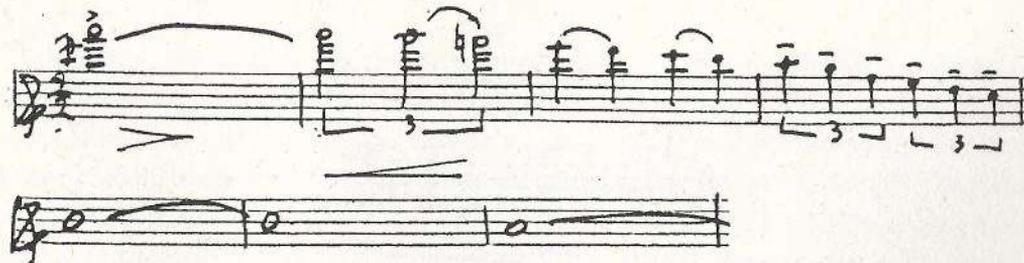
Exemplo 44a: Escalas na *cadenza*



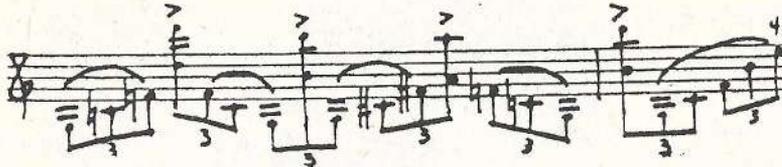
Exemplo 44b: Primeiro Movimento, c. 56



Exemplo 44c: Segundo Movimento, c. 60-66



Exemplo 45a: Arpejos, *cadenza*



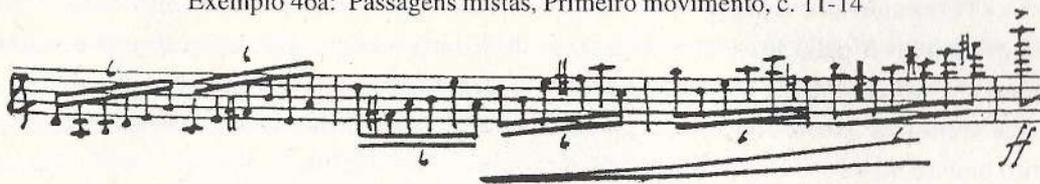
Exemplo 45b: Terceiro Movimento, c. 107-109



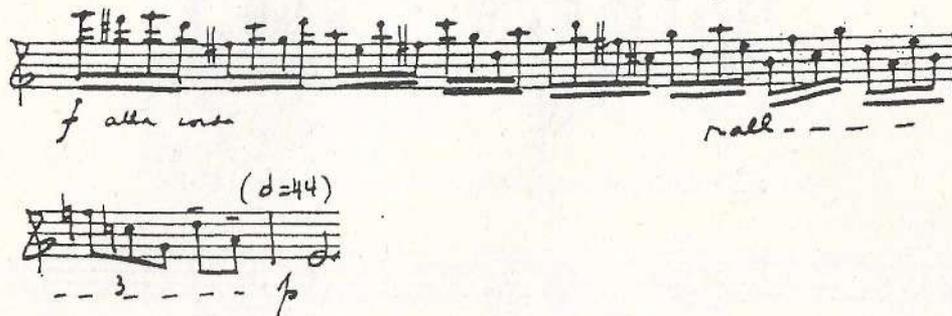
Exemplo 45c: Arpejos, Segundo Movimento, c. 78-79



Exemplo 46a: Passagens mistas, Primeiro movimento, c. 11-14



Exemplo 46b: Passagens mistas, *Cadenza*



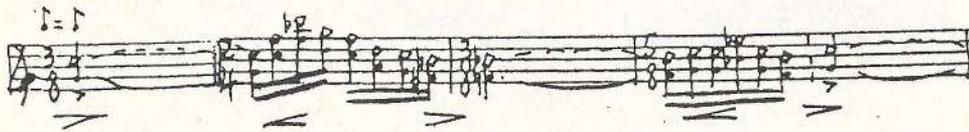
Passagens mistas com características semelhantes às do exemplo anterior ocorrem mais frequentemente no primeiro movimento e sua cadenza inicial do que nos demais movimentos. Os arpejos merecem um comentário à parte quanto a sua figuração intervalar. Nos séculos anteriores esta figuração instrumental assume um contorno triádico, mas somente neste século é que compositores adotam arpejos em quartas. Camargo Guarnieri, de maneira coerente com a adotada em relação às cordas múltiplas, utiliza padrões de arpejos em quartas.

4) O compositor utiliza os recursos básicos do instrumento tais como harmônicos, trinado, glissandos e pizzicatos. Dos dois tipos de harmônicos produzidos pelo instrumento, o natural e o artificial, tanto um quanto o outro podem ser apresentados em sons simples ou em cordas múltiplas. Neste concerto há passagens escritas em harmônicos artificiais tanto no primeiro quanto no terceiro movimento.

Exemplo 47a: Harmônicos, Primeiro Movimento, c. 44-46



Exemplo 47b: Harmônicos no Terceiro Movimento, c. 147-150



Outras instâncias de harmônicos consistem em inserções de curta duração em passagens nos dois movimentos rápidos. Nesta categoria encontram-se os harmônicos denominados de naturais e ocorrem tanto em cordas simples quanto duplas. Apesar da linguagem arrojada no que tange os processos formais, Camargo Guarnieri evita empregar efeitos especiais ou mesmo exóticos tais como *scordatura* ou efeitos percussivos. Há, no entanto, uso freqüente de pizzicatos de mão esquerda combinados com harmônicos (vide exemplo 50b).

Os trinados são de fato ornamentos, mas dada a variedade de padrões possíveis e seu estreito relacionamento com o idioma violinístico, o compositor usa este artifício como um pedal ou como apoio e acompanhamento. Só no terceiro movimento é que uma passagem de curta duração (compassos 165-167) emprega um trinado em cordas duplas. Neste mesmo movimento outros trinados aparecem com maior frequência.

Exemplo 48a: Trinados no Terceiro Movimento, c. 165-167



Exemplo 48b: Trinados na *Cadenza*

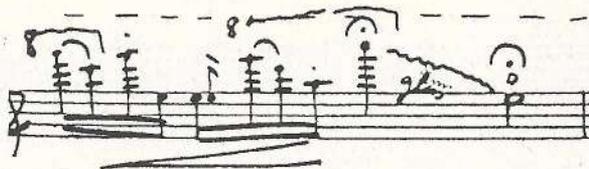


## Exemplo 48c: Trinados no Terceiro Movimento, c. 190-193

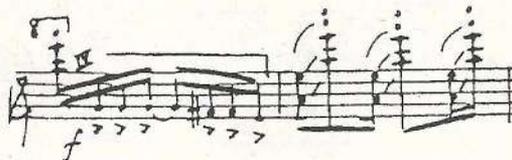
The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff contains a melodic line with a trill-like figure starting at measure 190. The middle and bottom staves show complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests. The notation is in black ink on aged paper.

Os glissandos são de dois tipos, cromáticos e não-cromáticos, respectivamente mostrados nos exemplos 49 a e b. O glissando cromático também é chamado de portamento, mas neste caso fica o primeiro termo por tratar-se de passagens de maior extensão e que abarcam mudanças de posição. Os glissandos não-cromáticos não apresentam sons estritamente definidos entre o som de saída e o de chegada, mas o glissando cromático deve soar como uma formação escalar de semitons. Os dois tipos são obtidos pelo escorregar do dedo na corda e desta maneira são utilizados neste concerto como um efeito especial em alguns episódios de curta duração na *cadenza* do terceiro movimento.

Exemplo 49a: Glissando cromático na *cadenza*



Exemplo 49b: Glissando não cromático, Terceiro movimento, c. 73-74

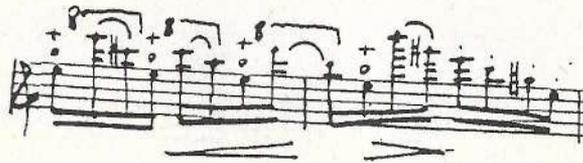


Semelhante aos glissandos, os *pizzicati* são usados em passagens breves e não se constituem em maiores dificuldades para o intérprete. Este artifício instrumental pode ser dividido em dois tipos, os de mão esquerda e os de mão direita e integram a escrita violinística desde os seus primórdios no século XVI (Boyden, 1990, p. 278). Nesta obra o compositor utiliza pizzicatos de mão esquerda, mantendo-se próximo à tradição virtuosística do século XIX. Este recurso instrumental está inserido principalmente na *cadenza* do primeiro movimento como ilustrado a seguir.

## Exemplo 50a: Cadenza



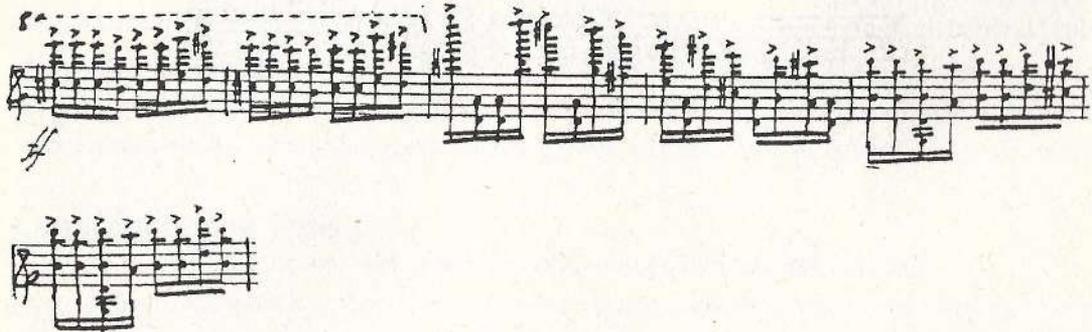
## Exemplo 50b: Primeiro Movimento, c. 92-93



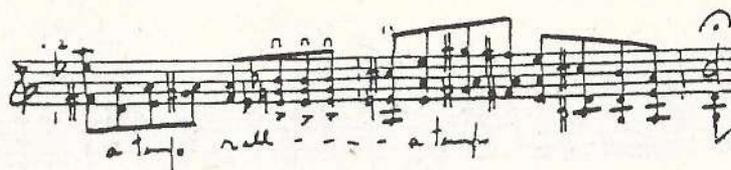
Tendo mencionado alguns dos principais recursos e efeitos desta obra, é importante salientar que quanto ao arco, Camargo Guarnieri opta pelo uso do *détaché* e de golpes de arcos tradicionais. No segundo movimento, no entanto, a produção sonora condizente com a atmosfera da obra pede o uso de arcos muito ligados e um som muito sustentado. Com relação à produção sonora, este movimento representa um desafio para o instrumentista, principalmente no que diz respeito à velocidade do arco, pressão e sua colocação na corda, ou seja o ponto de contato.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Vide Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* (1985), para uma explicação mais detalhada sobre a técnica de arco.

Exemplo 51: Primeiro Movimento, Ataques acentuados em *détaché*, c. 156-161



Há neste concerto uma quantidade considerável de ataques acentuados, tanto em cordas simples quanto duplas e estes ocorrem principalmente no primeiro movimento e na cadenza. Neste movimento observa-se golpes acentuados em *détaché* tanto em passagens curtas como longas. Nas passagens de longa duração a manutenção destes golpes de arco requerem um dispêndio considerável e contínuo de energia por parte do solista. Também as cordas triplas, de ocorrência freqüente no primeiro movimento requerem habilidade especial do solista, neste concerto as três cordas devem ser atacadas ao mesmo tempo, os acordes não são arpejados e requerem uma combinação habilidosa de velocidade, pressão e um bom ponto de contato entre as cordas e o arco.

Exemplo 52a: Acordes não arpejados na *cadenza*

Exemplo 52b: Acordes não arpejado no Primeiro Movimento, c. 19-20



Como mencionado ao longo desta discussão, o problema crucial na execução deste concerto é o registro extremamente agudo do seu início e a dificuldade de produção de um som compatível e artístico neste registro. Cabe ao violinista executar o início do concerto na corda Mi que é a corda menos flexível de todas as quatro, numa distância exígua do cavalete, portanto esta passagem continua sendo um desafio sem resolução satisfatória visto que o compositor por mais de uma vez recusou-se a permitir que esta passagem fosse executada uma oitava mais grave.

Finalizando este comentário sobre algumas das técnicas empregadas na execução do concerto, conclui-se que Camargo Guarnieri é mais conservador na técnica de arco do que na de mão esquerda e que talvez o concerto fosse mais executado se os seus compassos iniciais pudessem ser transpostos para uma região onde a produção sonora rendesse mais sem perda de substância musical. Ao contrário, isto valorizaria a obra e faria com que a mesma competisse em pé de igualdade com os concertos escritos neste século, uma posição inegavelmente merecida tanto pela sua complexidade composicional quanto pelo resultado artístico.

## Considerações Finais

Nesta obra, Camargo Guarnieri combina formas tradicionais com processos mais ousados. A *cadenza* inicial traz uma inovação formal significativa para o concerto de violino e no seu prosseguimento o compositor não usa a tradicional forma sonata para o restante do movimento. O compositor munido de uma novidade formal, demonstra mais uma vez seu poder de elaboração e pode-se dizer que esta obra está baseada em princípios monotemáticos. Os processos utilizados na elaboração de motivos e da transformação dos temas instigam e gratificam a curiosidade do analista. Trata-se de uma obra coesa na qual a *cadenza* inicial é a fonte de todo material trabalhado posteriormente em todos os três movimentos, uma estratégia composicional que aponta para o domínio e a competência do seu autor.

Como mencionaddo brevemente em seção anterior, Camargo Guarnieri foi o discípulo que mais aderiu aos postulados de Mário de Andrade, quem abraçou a causa desde sua juventude até a última das suas obras. Elementos de forte colorido nacionalista sempre estiveram amalgamados à sua produção, ainda que estes tenham passado pelo crivo do seu gosto apuradíssimo

e da sua refinada habilidade composicional. Apoiando-se no postulado “a música que não parte de um princípio nacionalista não tem razão de ser no Brasil” (Andrade, citado por Kiefer, 1983, p.30). Camargo Guarnieri buscou empregar material de inspiração popular e folclórica inserido na música de concerto para assegurar a produção de uma música enfaticamente nacionalista. Assim sendo, o parentesco entre elementos rítmicos e melódicos que formam os contornos mais salientes a serem elaborados no decorrer do discurso musical, ou seja, as canções e danças do nordeste brasileiro, bem como o samba rural paulista, estão claramente definidas pelas figuras rítmicas sincopadas, pelos padrões escalares de forte sabor modal e pelos coloridos invocados na instrumentação. No entanto o concerto não deixa dúvida quanto ao seu alinhamento à estética neoclássica e à influência musical européia da primeira metade do século XX. Com sua multiplicidade de figurações rítmicas e sua sobriedade tonal, esta obra relaciona-se intimamente à política cultural vigente da época, qual seja a mescla de componentes de brasilidade sem abrir mão de uma inserção internacional.

Como na maioria das suas obras, o compositor conseguiu reunir as melhores qualidades de dois mundos, a harmonia contemporânea, o esmero formal, a técnica violinística exigente e de difícil resolução com os aspectos mais concretos e marcantes da música brasileira. O comentário de Caldeira Filho aplica-se também a esta obra: “Para ele [Camargo Guarnieri], o Brasil não é descritível ou representável, mas um sensível objeto excitador da emotividade. Para ele, o Brasil é emoção” (citado por Vasco Mariz, 2000, p. 253). Por tudo aqui exposto, esta obra merece execuções mais frequentes e uma boa edição de performance.

## Referências Bibliográficas

- Alvarenga, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.
- Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. (reimpressão da edição de 1939)
- \_\_\_\_\_. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. (reimpressão da edição de 1928)
- Antokoletz, Elliott. "Transformations of a Special Non-Diatonic Mode in Twentieth-Century Music: Bartok, Stravinsky, Scriabin and Albrecht." *Music Analysis* 12 (January 1993): 25-45.
- Appleby, David. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *A Música Brasileira e Seus Fundamentos*. Washington D.C.: Organization of American States, 1948.
- \_\_\_\_\_. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1956.
- Béhague, Gérard. *The Beginning of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators, 1971.
- \_\_\_\_\_. "Brazil" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley, ed.. New York: Macmillan Publishing Co., 1980, 3, p. 221-244.
- \_\_\_\_\_. "Guarnieri," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley, ed.. New York: Macmillan Publishing Co., 1980, 7, p. 774-775.
- \_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.
- Boyden, David D. *The History of Violin Playing From Its Origins to 1761*. New York: Oxford University Press, 1990.

Cavazotti e Silva, André. "The Sonatas for Violin and Piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on The Style of a Brazilian Nationalistic Composer." Tese de Doutorado, Boston University, 1998.

Dahlhaus, Carl. "Nationalism and Music". In: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of The Late Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *Nineteenth Century Music*, trad. J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

França, Eurico Nogueira. *Música do Brasil: Fatos Figuras e Obras*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

Galamian, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching*. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.

Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

Marcondes, Marco Antônio, ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.

Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 198

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

Randel, Don Michael, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*, 3<sup>a</sup> ed. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Tyndall, Robert E. *Musical Form*. Boston: Allyn & Bacon. 1964.

Verhaalen, Marion. "Guarnieri – Brazilian Nationalist." *Clavier*, (January 1977): 18-19.

\_\_\_\_\_. "The Solo Piano Music of Mignone and Guarnieri." Tese de Doutorado, Columbia University, 1971.

Vincent, John. *The Diatonic Modes in Modern Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1951.

Wisnik, José Miguel. *O Coro dos Contrários: A Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.