

Sonata nº1 para Violoncelo e Piano de Camargo Guarnieri: uma análise dirigida ao intérprete

Paulo César Martins Rabelo

Abstract: The first cello sonata was written in 1931 and it is a relatively early work of Guarnieri, who was only twenty-four; but it already shows a refinement of compositional technique. Through the analysis of the piece in terms of form, harmony, melody, rhythm, and texture the author intends to inform and guide the performer into Guarnieri's music. It is relevant his care for detail and inner logic of structural evolution, the nostalgic character and freedom of his melody, the complexity of his harmonic language, the richness of his rhythm, the marked presence of polyphony, all of this having a structural relationship with folk and popular Brazilian music.

Keywords: Camargo Guarnieri, cello, piano, sonata, analysis, performer.

A primeira sonata para violoncelo¹ foi escrita em 1931 e dedicada ao violoncelista brasileiro Iberê Gomes Grosso. É uma peça relativamente precoce (Guarnieri contava com apenas 24 anos), mas já mostra uma técnica composicional bastante refinada. Mário de Andrade escreveu uma crítica favorável dessa sonata na época de sua estréia (em 1935, no Teatro Municipal de São Paulo, com o violoncelista Calixto Corazza e o compositor ao piano). Ele elogiou seus temas dotados de grande beleza melódica e que eram desenvolvidos com muita lógica: “no Brasil existe pelo menos um compositor que sabe desenvolver” (Andrade, 1935, p. 135). De acordo com Luis Heitor de Azevedo (1956, p. 337), o compositor usa aqui um “extremo cromatismo onde cada som é livremente empregado”.

A sonata consiste de três movimentos. Seguindo sua orientação nacionalista, Guarnieri nomeou-os usando termos em português: “Tristonho”, “Apaixonadamente”, e “Selvagem” respectivamente, ao invés das tradicionais indicações de andamento em italiano.

Primeiro Movimento

Logo nos primeiros compassos, o violoncelo desacompanhado apresenta o tema I (veja Exemplo 1). O estilo da modinha está aqui presente, com seu caráter nostálgico, preferência por graus conjuntos, linhas descendentes e a ausência proposital da tônica nos compassos introdutórios.



Exemplo 1. Sonata nº 1, primeiro movimento, tema I, compassos 1-7

e sentimentos sempre deveriam aparecer quando estimulados pelas mesmas melodias. "O conteúdo da música são formas sonoras em movimento." (p. 62)

Os compositores, então, não desejam exprimir nada. A música não é expressão de nada. Hanslick pergunta: "Mas o que teriam tencionado exprimir os antigos artistas, que desenvolveram as possíveis formas de fuga? Absolutamente nada quiseram exprimir; seus pensamentos não irrompiam, mas penetravam na essência interior da arte..." (p. 25)

Assim como a música não exprime sentimentos, tampouco pode exprimir conceitos. A música é movimento, um fluir de sons, e se esgota nisso, não representa nada, assim como o fluir de um rio consiste nisso e em nada mais. A essência do fluir de um rio é seu próprio fluir.

O argumento que Hanslick usa para mostrar que a música não expressa necessariamente nenhum sentimento particular – isto é, que a determinadas composições não correspondem sentimentos específicos, únicos – é o fato de os compositores terem usado temas compostos para outros contextos em composições que exprimiriam sensações absolutamente contrárias: "Winterfield demonstrou que muitas das peças de *O messias*, mais famosas e mais admiradas por sua expressão religiosa, são retiradas de duetos profanos, na maior parte eróticos, que Händel havia composto (1711-1712) para a princesa-eleitora Caroline de Hannover a partir de madrigais de Mauro Ortensio." (pp. 48-9) O que, então, deve expressar a música segundo Hanslick? "idéias musicais". (p. 62)

Hanslick considera que houve uma evolução da música. No seu início, ela estava intimamente ligada às sensações e as emoções. Mas à medida que foi evoluindo tornou-se menos sensível e mais intelectual. Atinge-se um ponto em que ela é pura forma. Seus conteúdos foram perdendo-se em formas musicais primitivas, menos desenvolvidas. Chegou-se ao ponto em que nada no mundo natural está ligado à música. "Como a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual, só se pode falar dela com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas. Seu reino, na verdade, 'não é deste mundo'." (p. 65) Isto faz que ela não tenha conteúdo significativo. Assim, ela não diz nada significativo. Não podemos esperar ou procurar significados da música pura, instrumental: "Na música estão senso e lógica, mas musicais; ela é uma língua que falamos e compreendemos, mas que não somos capazes de traduzir" (p. 66) O simbolismo natural, sensível, emotivo, perdeu-se e deu passo a uma espécie de simbolismo puro.

Uma composição pode analisar-se independentemente das intenções do artista ou do contexto em que o artista a criou. Ela vale por si: "Imperscrutável é o artista; perscrutável, a obra de arte." (p. 70) "Sob o ponto de vista estético, é indiferente se Beethoven selecionava para todas as suas composições determinados assuntos; não os conhecemos, portanto, não existem para a obra. O que temos diante de nós é a obra mesma, sem qualquer comentário..." (p. 79) Cada composição, assim, possui uma 'fisionomia própria'.

Pathos e aísthesis

Na evolução da música, quanto maior o efeito emocional, menor o valor estético: "Quanto maior, porém, é a intensidade com que um efeito artístico age sobre o físico, portanto, quanto mais patológico é este efeito, mais diminuta é sua quota estética..." (p. 114)

Observamos na concepção de Hanslick uma antecipação de noções estéticas que só se concretizariam no final do século XIX e início do século XX. O formalismo e o abstracionismo foram aos poucos dominando o centro das concepções e discussões estéticas.

Muito do que depois foi feito nas artes, particularmente na pintura e na música, é uma conseqüência da dessemantização da noção de belo e da construção de uma sintaxe pura, de uma sintaxe que nem sequer forma parte de uma linguagem. Ou que forma parte de uma sintaxe superior, de segundo ou terceiro grau, que não fala para o consciente, que não admite palavras, conceitos e que se esgota na reunião intuitiva de símbolos sem

Exemplo 3. Sonata n° 1, primeiro movimento, tema III, compassos 102-114

Embora os três temas sejam contrastantes em caráter, eles também têm algumas características comuns que asseguram a coesão estrutural da peça. Todos eles começam com algum tipo de polirritmia (2 contra 3 no tema I, 3 contra 4 no tema II e 3 contra 2 no tema III); todos usam ritmos sincopados, movimento por grau conjunto e linhas descendentes. Os segmentos melódicos são tratados seqüencialmente, criando longas linhas melódicas. As frases são normalmente unidas por elisão e o fraseado assimétrico é uma constante. Por exemplo, os 34 primeiros compassos deste movimento podem ser agrupados da seguinte maneira em termos de fraseado: 6 + 5 + 7 + 16.

Dispositivos rítmicos característicos deste movimento são síncope, ostinato, polirritmia, e mudanças de compasso. Há dois casos de mudança de compasso aqui: uma mais duradoura no caso de temas diferentes (em que a pulsação métrica é alterada de acordo com o caráter do tema) e uma temporária (um ou dois compassos), cuja única função é acomodar o desenrolar de melodias (influência da prosódia indígena e da africana).

Tabela 1. Distribuição de seções, temas, e respectivas tonalidades no primeiro movimento da Sonata nº 1

Seções	Exposição		Desenvolvimento			Reexposição				Codetta	
	I	II	I	II	III	I	(III)	I	II	I	II
Temas											
Tonalidades	Lám	Mi (LM)	Lám	Mi (LM)*	DóM	Lá m	-	Lám	Lám	Lám	Mi (LM)
Compasso	1	35	55	74	102	133	146	152	166	189	194

* (LM) = Mistura dos modos lídio e mixolídio, isto é, uma escala maior com a sétima abaixada e a quarta elevada.

Embora este movimento seja escrito em forma sonata (veja Tabela 1), Guarnieri o faz com bastante liberdade. Abaixo estão relacionadas algumas características importantes de sua estrutura formal :

- a existência de um terceiro tema que é apresentado no Desenvolvimento e parcialmente reapresentado na Reexposição;
- o Desenvolvimento pode ser visto como uma variação da Exposição, pois a estrutura da última é mantida mais ou menos intacta (desconsiderando o tema III);
- a Reexposição é uma versão totalmente modificada e rearmonizada da Exposição.
- a Codeta combina a primeira metade dos dois temas principais, proporcionando unidade à peça.

A despeito do complexo vocabulário harmônico usado (para efeitos de cor), o movimento segue o esquema tonal tradicional, isto é, a Exposição vai da tônica para a dominante e a Reexposição mantém-se na tônica (ver Tabela acima). O tom da dominante aqui não é o tradicional (modo maior), mas uma dominante modal (modo lídio-mixolídio). Algumas características relacionam este estilo harmônico ao impressionismo francês (Ulehla, 1966, capítulos 8 a 11), que influenciou bastante os compositores brasileiros da época, tais como ausência de sensível, uso de tríades associado a modos ao invés de associado a escalas diatônicas maiores e menores (é digno de nota que os modos não são puramente diatônicos, como na música antiga mas, ao contrário, cheios de cromatismo), senso vago de tonalidade devido aos efeitos não diatônicos, movimento melódico livre de todos os membros do acorde (fundamentais, sétimas, nonas, etc.), e acordes paralelos.

A textura é principalmente polifônica com três ou quatro vozes (veja Exemplo 4). É importante mencionar aqui que as simultaneidades melódicas brasileiras não deveriam ser confundidas com os processos europeus de contraponto. O último é muito mais rigoroso em suas regras de desenvolvimento. A polifonia de Guarnieri parece mais uma livre conversa entre as vozes.

Segundo Movimento

Se o primeiro movimento mostra alguma influência do caráter e características melódicas da modinha, o segundo é quase uma autêntica modinha. Logicamente, não se trata da citação de uma canção popular existente, mas sim de uma recriação desse gênero sentimental por Guarnieri. O violoncelo é, sem dúvida, um dos mais adequados instrumentos para expressar o conteúdo emocional da modinha. Suas possibilidades de fraseado cantabile e seu timbre rico e quente fazem dele um substituto ideal para a voz humana. O piano faz o papel do violão, o instrumento favorito para acompanhar a modinha (apesar de no começo deste século o piano ter sido preferido pela aristocracia para este fim). Parte do tema da modinha é mostrado no Exemplo 5.

Este movimento fornece um exemplo característico da forma ABA monotemática de Guarnieri. A seção B não apresenta material novo, mas apenas desenvolve o conteúdo da seção A. A harmonia é basicamente diatônica, centrada em Mi menor, apesar de a seção central mostrar um acentuado grau de cromatismo.

Síncope e mudanças de compasso estão intrinsecamente relacionadas à melodia. O compasso muda constantemente de 4/4 para 3/4 e 2/4. Esta diversidade rítmica serve para acomodar o desenrolar das líricas melodias.

Terceiro Movimento

Depois do nostálgico segundo movimento, vem o conclusivo “Selvagem”, que tem o caráter de uma dança frenética. O material rítmico-melódico desse movimento provém, sem dúvida, de danças folclóricas afro-brasileiras tais como batuque, lundu, ou maxixe. Todas elas têm em comum o uso de ritmos sincopados, compasso binário, canto responsorial, elementos coreográficos, improvisação, uso de terças paralelas e uma certa ingenuidade melódica (característica de canções infantis: veja Exemplos 6 e 7 nas próximas páginas). Guarnieri habilidosamente adiciona um certo tempero a elas: a ambivalência entre os compassos binário e ternário e a presença de um ostinato rítmico-melódico. Embora o compasso do primeiro tema seja 3/4, os tempos fracos são mais enfatizados do que o

Apaixonadamente

5

Exemplo 5. Sonata n.º 1, segundo movimento, compassos 1-10

primeiro tempo e a mão esquerda do piano tem claramente um ritmo de 2 contra 3. No caso do segundo tema o compasso varia constantemente entre 2/4 e 3/4. Ostinatos (em diferentes formas) permeiam o movimento e dão à música um forte impulso motor. O ostinato não é de maneira nenhuma característico das danças mencionadas anteriormente, mas é muito comum na música de Guarnieri. Este movimento também está escrito na forma ABA monotemática, o modelo estrutural favorito de Guarnieri.

A harmonia é principalmente diatônica e baseada no modo mixolídio, típico em melodias folclóricas brasileiras. A seção A está escrita no modo mixolídio em Lá e a seção B, no mixolídio em Mi (movimento de tônica para dominante). Os ostinatos dão estabilidade harmônica à peça, reforçando o centro tonal. Existe sempre um instrumento tocando um dos dois principais tipos de ostinato e às vezes os dois tipos são tocados simultaneamente. O primeiro tipo pode ser visto no exemplo 6 (mão esquerda do piano salientando a nota lá) e o segundo no exemplo 7 (mão esquerda do piano salientando a nota mi).

Conclusões

Villa-Lobos, Francisco Mignone e Guarnieri constituem a grande trilogia de compositores nacionalistas no Brasil. Diferentemente dos outros dois, a música de Guarnieri raramente é de natureza improvisatória, mas, ao contrário, cuidadosamente concebida em todos os seus aspectos. Enquanto muitos compositores brasileiros tentaram impressionar os ouvintes através do exotismo, Guarnieri escolheu um caminho diferente. Seu cuidado pelo detalhe, desenho e lógica interna da evolução estrutural impediu-o de cair no tipo de composição óbvia, fácil. Na maioria de suas peças, Guarnieri integra a música folclórica e nativa com a corrente dominante da música ocidental, num estilo predominantemente neo-clássico (em termos de forma, instrumentação e desenvolvimento

Exemplo 6. Sonata n.º 1, terceiro movimento, tema I, compassos 1-13

musical). Ele raramente cita temas populares ou folclóricos, mas, ao invés disso, imbuí seu próprio idioma original com o modalismo e ritmos daqueles temas. Durante o final da década de 1960, Guarnieri caminhou para um idioma musical mais universal (em contraposição ao seu tradicional estilo nacionalista), usando atonalismo e serialismo combinados com elementos nativos.

Como um melodista nato, Guarnieri incorporou o nostálgico caráter de gêneros populares tais como a modinha e a moda de viola. Suas melodias são freqüentemente expandidas e dão o efeito de se auto-desenvolverem. Elas normalmente se originam em pequenos motivos rítmicos ou melódicos que formam a base de todo o material. As frases são ora regulares, ora irregulares em comprimento e freqüentemente são unidas por elisão. Movimento por grau conjunto, notas repetidas, e linhas descendentes são elementos melódicos predominantes. Escalas modais são usadas com abundância, especialmente provenientes dos modos mixolídio, frígio, lídio ou uma mistura destes.

A linguagem harmônica de Guarnieri é bastante complexa, embora relações

35

Cello

Piano

35 (*misterioso*)

42

48

Detailed description of the musical score: The score is for Cello and Piano. It consists of three systems of music, each with two staves. The first system starts at measure 35. The Cello part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 37. The Piano part has a complex rhythmic accompaniment with frequent changes in meter: 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4. The piano part includes fingering numbers (7) and dynamic markings like \ll and \gt . The second system starts at measure 42. The Cello part continues the melodic line. The Piano part continues the rhythmic accompaniment. The third system starts at measure 48. The Cello part continues the melodic line. The Piano part continues the rhythmic accompaniment. The tempo/mood is marked 'misterioso'.

Exemplo 7. Sonata nº 1, terceiro movimento, tema II

funcionais sem dúvida existam. Acordes alterados, falsas relações e acordes de cinco ou mais sons são comuns em suas peças; todavia eles usualmente colorem mais do que mascaram as implicações harmônicas. Harmonias de quartas também aparecem em certos períodos de sua vida criativa (especialmente no começo da década de 1930 e na de 1970). Embora baseado na linguagem européia, Guarnieri criou um estilo harmônico bastante pessoal, intrinsecamente relacionado com sua veia contrapontística e caracterizado por harmonizações modais, cromatismo, bitonalidade e tonalidade livre.

A polifonia é muito mais representativa da música brasileira do que a harmonia. O costume de acompanhar uma música com a própria melodia ou com elementos derivados dela começou no Brasil entre cantores populares do campo há séculos atrás. Na música popular urbana do Brasil, as contra-melodias e as variações temáticas empregadas por flautistas seresteiros e os baixos melódicos tocados por violonistas nas modinhas são característicos do caráter polifônico dessa música. Guarnieri foi, sem dúvida, influenciado por essa música e tornou-se um exímio contrapontista. Suas texturas são basicamente polifônicas. Mário de Andrade (1972, p.52) até mesmo comparou o prazer e a habilidade do compositor em resolver problemas polifônicos com os de Johannes Ockeghem.

A música brasileira mostra um conflito entre o ritmo europeu (agrupado em compassos) e os ritmos ameríndio e africano (prosódico). Mário de Andrade afirma que os cantores rurais brasileiros aceitam o tempo, mas rejeitam o compasso. Através de padrões aditivos de tempos (como os gregos fizeram), ao invés da subdivisão dos tempos (como os europeus fizeram), o cantor segue a determinação fisiológica de *arsis* e *tesis* e ignora a doutrina do compasso. Essas influências resultaram em um ritmo livre, sem medição rígida. O ritmo na música de Guarnieri é um elemento vital. As sutis complexidades rítmicas presentes em suas obras derivam de influências nativas e também da linguagem da música erudita. Mecanismos freqüentemente encontrados são a síncope, polirritmia, compassos irregulares, mudanças de fração de compasso, ostinatos rítmicos, acentuação variada e não convencional e a técnica de permutação (seqüências melódicas que não coincidem com os tempos no seu padrão de repetição).

Em termos de forma, Guarnieri normalmente usa um tipo pessoal de forma ABA. A seção B não é realmente um material contrastante mas um contínuo desenvolvimento do conteúdo de A. Através da expansão das frases, repetição seqüencial, desenvolvimento motivico, e aumento de atividade harmônica, Guarnieri geralmente faz uma rerepresentação da seção A, criando um contínuo efeito cíclico. Esta rerepresentação, chamada re-exposição por Guarnieri, é normalmente uma versão encurtada, modificada, ou re-harmonizada da original. Certamente, desvios deste formato podem ser encontrados. A descrição acima é apenas uma tendência. Sua utilização da forma sonata-allegro é livre, com esquemas tonais incomuns e com temas que vêm às vezes em uma ordem diferente na seção de re-exposição. Guarnieri emprega os gêneros tradicionais (sonata, sinfonia, quarteto de cordas, concerto, etc.) embora às vezes dê a eles nomes brasileiros, por exemplo *Ponteio* e *Choro*.

Considerações sobre performance

Guarnieri não escrevia peças fáceis ou didáticas. Essa é provavelmente uma das razões por que sua música não é popular entre estudantes de música. A maioria de suas obras para violoncelo requer um considerável domínio técnico do instrumento. Alguns conselhos ao violoncelista interessado em tocar essas peças seguem:

- Os movimentos lentos provêm da modinha, que é originalmente uma peça vocal.

O executante deve, pois, usar um estilo expressivo e cantabile, tratando os saltos vocalmente (sem pressa, com tempo suficiente). Não há necessidade de esconder os glissandos: esse é um gênero realmente sentimental.

- Os movimentos do tipo dança provêm diretamente da música folclórica. No interior do Brasil essas danças são tocadas com rabecas bem rústicas. Desse modo, alguma aspereza no som é permitida e mesmo bem-vinda. No caso da interpretação do baião, que está presente em quase todos os movimentos rápidos, deve-se enfatizar, através de uma articulação clara e precisa, as notas que definem seu padrão rítmico, ou seja,

- O violão é, sem dúvida, o instrumento mais popular no Brasil. Quando Guarneri pede um *pizzicato* ele está pensando neste instrumento. Assim, é aconselhável um certo cuidado para que estas figuras sejam tocadas com som pleno e harpejando no caso de acordes.

- O executante deve em geral evitar excessiva regularidade de acentuação. Às vezes, tempos fortes não deveriam nem mesmo ser enfatizados. Quando não houver nenhuma alusão a esse respeito na música, lembre-se de que essas peças possuem forte influência da música popular e folclórica, que empregam um ritmo mais livre do que a típica música clássica européia.

As peças de Guarneri para violoncelo e piano constituem uma valiosa contribuição para o repertório do instrumento. Elas mostram inspiração, refinamento técnico e uma escrita idiomática para ambos os instrumentos. Para os violoncelistas interessados em encontrar novo repertório, esta é, sem, dúvida uma escolha gratificante.

Notas

1- No ano passado foi lançada nos Estados Unidos a primeira edição desta sonata, publicada pela Ponteio Publishing, Inc. Trata-se de uma edição bem cuidada e que, apesar de tardia, é bem-vinda visto que o manuscrito é de difícil leitura. Na página da Paulus (www.paulus.org.br), que é a representante da Ponteio no Brasil, podemos encontrar informações sobre essa e muitas outras partituras de compositores brasileiros. A gravação mais fácil de ser encontrada é a do violoncelista Antonio del Claro lançada recentemente pela gravadora Atração (CD 32059, que pode ser adquirido no site www.atracao.com.br).

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.

_____. "Uma Sonata de Camargo Guarneri", *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: vol. II, 1935.

APPLEBY, David. *The Music of Brazil*. Austin: The University of Texas Press, 1983.

AZEVEDO, Luís Heitor de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

CHURCHILL, Mark Charles. *Brazilian Cello Music: a Guide for Performing Musicians*. Tese de Doutorado, University of Hartford, 1987.

FREIRE, Helena. *The Piano Sonatinas and Sonata of Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado, Indiana University, 1984.

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

KELLY, Pamela Preston. *The Ponteiros of Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado, The University of Maryland, 1993.

ULEHLA, Ludmila. *Contemporary Harmony*. New York: The Free Press, 1966.

VERHAALLEN, Marion. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado, Columbia University, 1971.

Paulo Rabelo é natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, é professor adjunto da Escola de Música da UFG, onde atua na extensão, na graduação e no mestrado. Doutor em música pela Ohio State University (1996) sua tese de doutorado consiste em um estudo analítico sobre a obra para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Mestre em música pela University of Georgia (1993). Foi membro efetivo da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Atualmente é coordenador das Oficinas de Música e Teatro da EMAC/UFG, um programa de extensão voltado à comunidade goianiense.