

005 “EM MEMÓRIA DE UM AMIGO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE CAMARGO GUARNIERI PÓS-TONAL¹

Acácio Tadeu de Camargo Piedade²; Allan Medeiros Falqueiro³

RESUMO: Camargo Guarnieri é um compositor vinculado ao movimento nacionalista, e suas obras são geralmente analisadas e consideradas sob este viés. Na pequena peça para piano “Em memória de um amigo”, composta em 1972, parece não haver traços de seu nacionalismo típico. O presente artigo pretende investigar esta peça através de uma análise de classes de altura e refletir sobre a linguagem pós-tonal no repertório do compositor.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Musical; Musicologia-Etnomusicologia; Teoria musical; Música no contexto sócio-cultural e histórico.

Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa com foco na análise de músicas pós-tonais utilizando o método da teoria dos conjuntos de classes de altura⁴. Propomos aqui uma análise da peça *Em Memória de um Amigo*, composta para piano em 1972 por Camargo Guarnieri, utilizando esta perspectiva. O objetivo é buscar sua coerência interna, refletir sobre a linguagem utilizada e procurar traços do nacionalismo típico do compositor.

A trajetória de Camargo Guarnieri é bem conhecida (VERHAALLEN, 2001; SILVA, 2001). Profundamente relacionado e influenciado pelas idéias do Mário de Andrade do *Ensaio sobre a Música Brasileira* (SILVA, 1999), procurou desde cedo desenvolver uma linguagem nacional. Mais do que isto, envolveu-se com a causa do nacionalismo, e escreveu a famosa *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, em dezembro de 1950. Nessa altura, já era um compositor reconhecido nacional e internacionalmente, considerado, juntamente com Francisco Mignone, a grande promessa para o desenvolvimento de uma música nacional (AZEVEDO, 1956). A polêmica sobre esta carta já está bem descrita na literatura (EGG, 2006; KATER, 2001), e o que gostaríamos de salientar aqui é que, 22 anos após o manifesto, Guarnieri escreveu esta pequena peça para piano completamente atonal, isenta de traços nacionalistas aparentes. É verdade que um certo atonalismo faz parte da linguagem tardia do compositor, e estava já presente em alguns dos *Ponteiros*. Porém, o fato disto ocorrer em uma única peça isolada, aqui inteiramente despojada de traços tonais, uma obra pequena qual uma miniatura de Webern, com um *éthos* melancólico, este fato chama a atenção. Esse Camargo Guarnieri pós-tonal é

¹ Projeto de pesquisa “Estudos em análise musical e musicologia: da estrutura do texto musical ao contexto sócio-cultural e histórico”.

² Orientador. Departamento de Música

³ Bolsista PROBIC

⁴ Método analítico desenvolvido por Allen Forte (1973). Para conceituações e reformulações da música dita “pós-tonal”, ver SIMMS (1996) e MORGAN (1992). Neste artigo, empregaremos o termo “pós-tonal” no sentido das qualidades da música que surgiu do início do século XX, sucedendo historicamente aquela do período tonal, o da “prática-comum”.

que nos interessa aqui, e nos aventuramos em uma análise detalhada dos conjuntos de classes de alturas em busca da coerência interna da peça.

Análise

A obra fora encomendada ao compositor pelo pianista Caio Pagano em memória de seu pai, e é “é uma evocação da tristeza” (VERHAALLEN, 2001, pg. 103). Se esta tristeza é evidente ou não, comentaremos mais adiante neste artigo, mas o que se pode dizer de antemão é que basta ouvi-la ou tocá-la para se constatar claramente que ela foge completamente do tonalismo. Como identificar Camargo Guarnieri nesta peça? Um elemento familiar é a saliência da polifonia, um traço bem evidente do estilo de Guarnieri, presente, por exemplo, nos *Ponteios* (FIALKOW, 1995). Na sua estrutura formal, a obra também exhibe a simplicidade dos *Ponteios*: possui forma claríssima A-B-A, com clímax na parte B. Pode-se dizer que a parte B, que tem o dobro de compassos da parte A, é um tipo de desenvolvimento do material apresentado na parte A. De fato, chamaremos as três partes de exposição, desenvolvimento e re-exposição. A parte B é caracterizada por conter 3 divisões internas de 6 compassos, separados pela nota D no registro grave do piano. A parte A tem como característica principal a polifonia a duas vozes, uma delas chamaremos de “voz principal” e outra de “segunda voz”. A voz principal é a melodia *legato* na mão direita, sendo acompanhada pela segunda voz na mão esquerda (que chamaremos de “voz secundária”). Já no clímax da peça, o final da parte B, as duas mãos se unem para a execução de acordes e melodias oitavadas com a presença da sétima menor entre as notas. A re-exposição de A é quase uma repetição, com importantes elementos incluídos, e uma pequena *Coda* em estilo *moriendo*.

Esquema formal:

A	c. 1-9	Exposição	
B	c. 10-27	Desenvolvimento	Sub-divisões: B1(c.10-15), B2(c.16-21) , B3(c.23-27)
A	c. 28-39	Re-exposição	Coda(c. 35-39)

Exposição

Durante toda a parte A da peça, a voz secundária, executada pela mão esquerda, permanece apresentando o mesmo motivo quartal e descendente, gerando o conjunto 3-9:[0,2,7]⁵. Estes conjuntos aparecem em duplas, separados por um grau de diferença. Entretanto, algumas vezes, uma das notas deste conjunto é omitida, restando apenas um dos dois saltos de quarta. É aceitável argumentar que se trata de omissão, já que na re-exposição alguns destes conjuntos que não possuíam uma das notas reaparecem completos. O exemplo abaixo mostra os conjuntos formados pela voz secundária na exposição.

⁵ 5 Utilizaremos a lista de conjuntos proposta por Forte (1973 – Appendix I).

Ilustração 1 - Conjuntos 3-9:[0,2,7] e [0,5]

Já a voz principal, no decorrer de toda a peça, pode ser dividida em vários conjuntos que sempre acabam em uma nota com maior duração que as antecedentes. Esta parte A possui apenas três conjuntos na voz principal, os quais comentaremos a seguir.

Note-se que as notas de término destes três conjuntos também formam o conjunto 3-9, característico da voz secundária. Straus denomina este recurso como “elaboração em longa escala”⁶ (STRAUS, 1990, pg.72).

⁶ No original, *large-scale composing-out*.

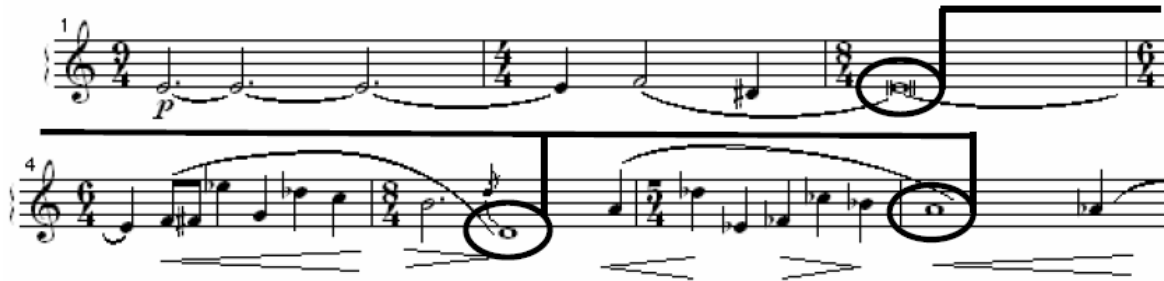


Ilustração 2 - Conjunto 3-9:[0,2,7] em larga escala

Este primeiro conjunto possui uma das características principais da peça: o cromatismo, representado pela coleção [D#,E,F], cuja forma prima é 3-1:[0,1,2]. Mas, contando com as duas primeiras notas do conjunto seguinte, o mesmo conjunto pode ser expandido com a adição da nota F#, tornando-se 4-1:[0,1,2,3]. A mesma nota F# também pertence à coleção [Db,Eb,F#,G], denominada 4-Z15:[0,1,4,6], seguido pela coleção [B,C,Db,D], também da categoria 4-1. Desta forma, pode-se ver o conjunto 4-Z15 como elo entre os dois conjuntos 4-1, conforme mostra o quadro abaixo.



Ilustração 3 - conjuntos 4-1:[0,1,2,3] ligados pelo 4-Z15:[0,1,4,6]

O terceiro conjunto inicia-se com a coleção [A,Db,Eb,F], cuja forma prima é 4-Z29:[0,1,3,7], seguido pelo conjunto 4-1. Os conjuntos 4-Z29 e 4-Z15, além de exercer a mesma função de ligação entre conjuntos 4-1, também são inter-relacionados pela Relação-Z, significando que os dois possuem o mesmo conteúdo de intervalos mas não são nem transposição nem inversão um do outro (ver STRAUS, 1990, pg.67).



Ilustração 4 - Conjuntos 4-Z15:[0,1,4,6] e 4Z29:[0,1,3,7], seguidos pelos 4-1:[0,1,2,3]

A parte A termina com a aparição de um motivo com um salto de terça maior - que posteriormente servirá para a conclusão da peça, que acaba com a coleção [A,C,Db], 3-4:[0,1,5]. A presença da nota D no extremo grave do piano reforça o fim desta primeira parte.



Ilustração 5 - motivo e conjunto 3-4:[0,1,5]

Desenvolvimento

Guarnieri inicia a parte B1 no compasso 10, onde a principal mudança no nível secundário é a quebra do padrão 3-9 e os motivos quartais, bem como a inserção do conjunto 3-1, bastante cromático, primeiramente em ornamentos para a nota central do conjunto, mas também em larga escala nas notas mais agudas dos conjuntos.

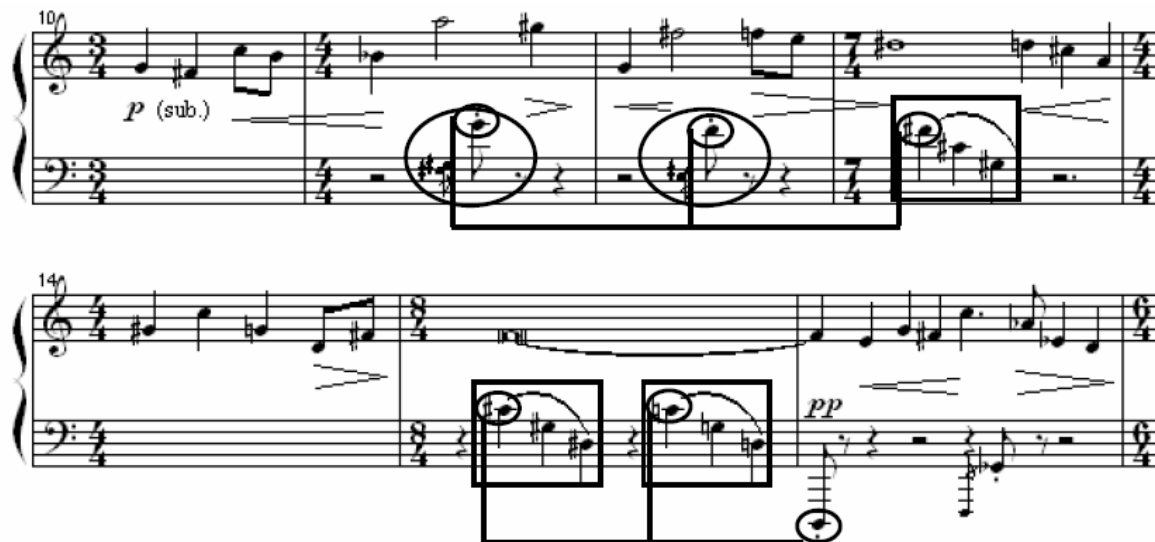


Ilustração 6 - Conjuntos 3-1:[0,1,2] em ornamentos e em larga escala. conjunto 3-9:[0,2,7]

Na voz principal, o quarto conjunto de notas inicia-se com a coleção [F#,G,C], 3-5:[0,1,6], e segue com uma escala cromática descendente com as 12 notas, mas com quebras de oitava. Porém, o conjunto termina duas notas antes do fim deste grande cromatismo.



Ilustração 7 – Conjunto 3-5:[0,1,6] seguido pelo cromatismo de doze notas

Em seguida, encontramos duas novas coleções [G#,A,C] e [D,F,F#], ambos com a mesma forma prima, 3-3:[0,1,4], com um conjunto 3-9 entre eles.



Ilustração 8 - Conjunto 3-9:[0,2,7] entre dois conjuntos 3-3:[0,1,4]

Esta mesma coleção de notas também tem como característica a presença de quatro conjuntos 3-4 internamente, caso utilize cada nota como iniciante de um novo conjunto.



Ilustração 9 - Conjuntos 3-4:[0,1,5]

No c. 16 inicia-se a seção B2. Novamente, a nota D aparece no extremo grave do acompanhamento, de forma a deixar claro uma nova subseção. A partir deste ponto, Guarneri abandona de vez o conjunto 3-9 do acompanhamento, utilizando apenas saltos de nonas menores.

O sexto conjunto de notas pode ser dividido em duas coleções [C,E,F#,G] e [Db,D,Eb,Ab], formando, respectivamente, os conjuntos 4-Z29:[0,1,3,7] e 4-6:[0,1,2,7]. O primeiro é o mesmo conjunto do terceiro grupo de notas, já o segundo, é um super-conjunto do conjunto 3-9, que virá a aparecer na voz secundária, na re-exposição.

Ilustração 10 - Conjuntos 4-Z29:[0,1,3,7] e 4-6:[0,1,2,7]

Visto como um grande conjunto, esta coleção se assemelha ao segundo conjunto, ambos possuindo a mesma forma prima, 8-5:[0,1,2,3,4,6,7,8].

Ilustração 11 - Conjuntos 8-5:[1,2,3,4,6,7,8]

A coleção seguinte é iniciada com o conjunto [G,B,C], 3-4, e é seguido por um conjunto cromático 6-1:[0,1,2,3,4,5]. O conjunto que inicia a coleção H é o [G#,C#,D], 3-5:[0,1,6], também seguido por conjunto cromático 4-1:[0,1,2,3].

Ilustração 12 - 3-4:[0,1,5], 6-1:[0,1,2,3,4,5], 3-5:[0,1,6], 4-1:[0,1,2,3]

Entretanto, ao se analisar as duas coleções como uma unidade, surgem três conjuntos 4-1, [F,F#,G,Ab], [C#,D,Eb,E] e [F,F#,G,Ab] novamente.



Ilustração 13 - 3 conjuntos 4-1:[0,1,2,3] seguidos.

Em seguida, Guarnieri utiliza um recurso de composição muito comum em peças de Bartók, onde duas notas simultâneas, a partir de uma oitava, seguem em movimento contrário, afunilando-se de encontro a uma nota central (unísson). A partir deste conjunto, um *crescendo* leva ao ponto culminante da peça.



Ilustração 14 – Conjunto 3-1:[0,1,2] e não sei como nomear o grupo

Ainda aparece o conjunto 4-6:[0,1,2,7] na mão esquerda, que logo em seguida pára de executar acompanhamento para se juntar à mão direita em acordes, que formam os conjuntos 3-11:[0,3,7], 3-5:[0,1,6] e 3-9:[0,2,7]. Na mão direita, o grupo de notas representa o conjunto [Ab,B,C,C#,D], denominado 5-4:[0,1,2,3,6]. Novamente o conjunto 3-9:[0,2,7] na mão esquerda, com uma nova aparição do D grave, marcando uma nova sessão da parte B.

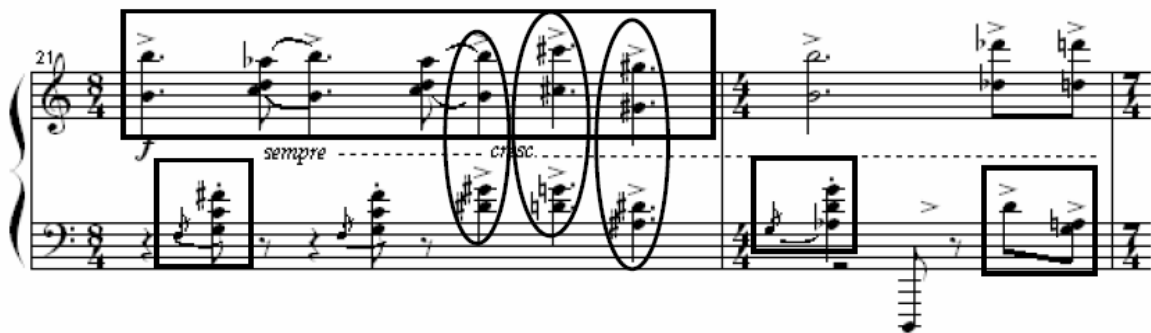


Ilustração 15 - 4-6:[0,1,2,7], acordes com 3-1, 3-5 e 3-9, melodia formando o conjunto 5-4:[0,1,2,3,6].

Atingimos a seção B3, o clímax da obra. O conjunto 3-9 é usado como ornamento para uma nota aguda estridente, como é referido pelo compositor, seguido por um acorde pianíssimo na região grave do piano, formando o conjunto [Db,Eb,E,Gb,Ab], de forma prima 5-23:[0,2,3,5,7]. Em seguida, as notas da melodia formam o conjunto [B,D,Eb,E,F], novamente o 5-4:[0,1,2,3,6]. Complementado por um novo acorde grave, formando o conjunto [Db,Eb,F,Gb,Ab], também 5-23.

The image shows a musical score for measures 23 and 24. The treble clef contains a melodic line with a large oval highlighting a specific phrase. The bass clef contains chordal accompaniment. Dynamics include *ff* and *pp*. The word *estridente* is written above the treble clef. Two boxes in the bass clef show chord diagrams for the accompaniment.

Ilustração 16 - 3-9:[0,2,7] como ornamento, 5-23:[0,2,3,5,7] nos acordes, 5-4:[0,1,2,3,6] na melodia.

O ornamento e o primeiro acorde grave são repetidos, mas continuados diferentemente, formando o conjunto 5-6:[0,1,2,5,6] na melodia e 5-11:[0,2,3,4,7] no acorde. Por fim, um cromatismo descendente faz a ponte para a re-exposição, com o conjunto 4-1:[0,1,2,3].

The image shows a musical score for measures 25 and 26. The treble clef contains a melodic line with a large oval highlighting a specific phrase. The bass clef contains chordal accompaniment. Dynamics include *ff*, *fff*, and *pp*. Two boxes in the bass clef show chord diagrams for the accompaniment.

Ilustração 17 - Repetição literal dos primeiros tempos do compasso, mas com o conjunto 5-6:[0,1,2,5,6] na melodia seguido pelo 5:11[0,2,3,4,7]. 4-1:[0,1,2,3] como ponte.

A reexposição conta com os três grupos melódicos originais da parte A intactos, mas com significantes variações na voz secundária. Entre elas, a união dos conjuntos 3-1 e 3-9, já comentado na primeira aparição deste conjunto na melodia, formando o conjunto 4-6:[0,1,2,7]. O conjunto 3-5:[0,1,6] também passa a fazer parte da voz secundária.

28/ *a tempo*

P

pp

31/

Ilustração 18 - Conjuntos 4-6:[0,1,2,7] e 3-5:[-,1,6].

Como pode ser percebido na figura acima, o D grave também foi antecipado para o fim do primeiro grupo melódico. A *Coda* possui claramente o padrão de melodia e acompanhamento da parte A, mas com a transformação do conjunto 3-9 em 3-5 no acompanhamento e a exploração do motivo apresentado no final da parte A, com o salto característico de terça maior, mas que se transforma em sétima maior em sua última aparição, concluindo a peça.

34/

Ilustração 19 - Conjuntos 3-9:[0,2,7] e 3-5:[0,1,6] no acompanhamento e a presença do motivo na melodia.

Conclusão

A tecnicidade da análise de classes de altura revela um lado importante da linguagem pós-tonal de Camargo Guarnieri nesta peça: coerência organizacional. Seria importante desenvolver uma análise motivico-temática acurada para confrontar com os resultados da presente análise, o que certamente necessitaria maior espaço do que o disponível para este artigo. Mesmo assim, podemos destacar, nas seções A e B, o

contraponto entre o *cantabile* cromático e o ponteadado quartal. É notável também, em B, o elemento temático da colcheia *stacatto*, isolada, com um ou duas notas ornamentais que, uma oitava abaixo, circundam cromaticamente a nota, este elemento motivico infiltrando-se no clímax e na re-exposição.

Enfim, não faltam pontos interessantes no nível motivico desta peça. Com o mapeamento dos conjuntos de classes de altura em mãos, um próximo passo poderá incorporar esta dimensão analítica e enriquecer o estudo desta peça.

Guarnieri estava em má situação financeira quando compôs esta peça. A encomenda de Caio Pagano pedia apenas uma peça, sem nenhuma outra recomendação, fosse estilística ou de outra natureza. E Camargo Guarnieri compôs esta miniatura em memória de seu amigo, pai de Caio Pagano, esta pequena elegia atonal, vinte e dois anos após a *Carta Aberta* (EGG, 2006). Do nacionalismo aqui resta muito pouco. Dahlhaus diria que esta é uma peça de música absoluta, absolutamente cosmopolita (DAHLHAUS, 1989). De seu estilo habitual resta aqui algum espírito sertanejo oculto, algo como um ponteadado velado tanto no tratamento polifônico quanto na forma. Com esta análise, que pela natureza do método empregado é bastante desencarnada de qualquer sentimentalidade, podemos encontrar coerências significativas no nível das classes de alturas. Isto evidencia, no mínimo, uma organização prévia da peça que buscou unidade. Estamos longe de afirmar que Guarnieri pensou em classes de alturas. Acreditamos que Guarnieri utiliza o atonalismo de forma intuitiva, a partir da escuta do próprio dodecafonismo, tão prestigiado entre seus pares na época. Um grande compositor que se dava ao luxo de entrar na onda pós-tonal com todo seu talento e intuição, obtendo bons resultados em termos de coerência de conjuntos.

REFERÊNCIAS:

- 1 - AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- 2 - DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of Los Angeles Press, 1989.
- 3 - EGG, André Egg. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *R. cient./FAP*. Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006.
- 4 - FIALKOW, Ney. *Os Ponteados de Camargo Guarnieri*. Tese de doutorado. EUA: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.
- 5 - FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 6 - FORTE, Allen. *The Harmonic Organization of the Rite of Springs*. New Have and London: Yale University Press, 1978.
- 7 - GROSSI, Alex Sandra. O Idiomatico de Camargo Guarnieri nas obras para piano.
- 8 - KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.
- 9 - MARTINS, José Henrique. *Os estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 1993.
- 10 - MORGAN, Robert. Canonic reformulations in a post-tonal age. In Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman (eds.) *Disciplining Music Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, pp. 44-63.
- 11 - NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Ricordi

Brasileira, 1981.

12 - RODRIGUES, Lutero. *As características da Linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2001.

13 - SILVA, André Cavazotti. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento. *Anais do XII Congresso da ANPPOM*. Salvador: 1999.

14 - SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri. O tempo e a música*. São Paulo: Imprensa Oficial/FUNARTE, 2001.

15 - SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth-Century - Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1996.

16 - STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

17 - VERHAALEN, Marion. Camargo Guarnieri: expressões de uma vida. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

Em Memória de um Amigo

Einem Freund zum Gedächtnis

In Memory of a Friend

M. Camargo Guarnieri, 1972

A *Triste (d - pp)*

B **C**

D

E

F **G** **H**

This page of musical notation consists of five systems of staves. The first system includes circled sections labeled I and J, with dynamics *cresc.* and *f*, and the instruction *sempre cresc.*. The second system features circled sections K and L, with dynamics *ff*, *estriante*, and *pp*. The third system includes a circled section labeled A, with dynamics *fff*, *pp*, and the instruction *all.* followed by *tempo*. The fourth system contains circled sections B and C. The fifth system concludes with the instruction *rall.* and a *pp* dynamic. The notation includes various time signatures (3/4, 7/4, 6/4, 8/4, 9/4) and complex rhythmic patterns.