

Abordagens Teóricas e Práticas das Dissonâncias Métricas na Sonatina para Flauta e Piano de Camargo Guarnieri

Pyero Talone
University of Missouri Kansas City
pyerotal@gmail.com

Resumo: Este artigo constitui um segmento de uma pesquisa mais ampla dedicada à música para flauta do compositor Camargo Guarnieri. Este trabalho culminou na minha tese de doutorado, na qual me dediquei sobre as composições de Guarnieri para flauta, particularmente as peças compostas para o flautista americano Carleton Sprague Smith, investigando aspectos estilísticos, interpretativos e contextuais. No decorrer da investigação para a tese, obtive acesso a críticas contemporâneas à composição da "Sonatina para Flauta e Piano", criada nos Estados Unidos, e às suas estreias em 1947, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Um tema recorrente nessas críticas foi a complexidade rítmica da obra, aspecto que parece ter influenciado significativamente as apresentações iniciais, possivelmente prejudicadas pela limitação de ensaios. Para compreender as referidas complexidades rítmicas e aprimorar a interpretação da peça, considerou-se apropriada uma análise baseada no conceito de consonâncias e dissonâncias métricas de Harald Krebs, conforme publicado em seu livro *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (1999). Este estudo visa explorar e elucidar as dissonâncias métricas presentes na Sonatina para Flauta e Piano, oferecendo uma interpretação que possa contribuir para uma compreensão mais profunda da obra, tanto do ponto de vista teórico quanto da performance.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri, Dissonâncias Métricas, Harald Krebs

Theoretical and Practical Approaches to Metric Dissonances in Camargo Guarnieri's Sonatina for Flute and Piano

Abstract: This article represents a segment of a larger research project dedicated to the flute music of composer Camargo Guarnieri. This research culminated in my doctoral thesis, where I examined Guarnieri's flute compositions, particularly those written for American flutist Carleton Sprague Smith, exploring stylistic, interpretative, and contextual aspects. During the course of my thesis research, I had the opportunity to examine contemporary critiques of Guarnieri's "Sonatina for Flute and Piano," premiered in both the United States and Brazil in 1947. A recurring theme in these critiques was the rhythmic complexity of the work, which significantly influenced its early performances, likely affected by limited rehearsal time. To better grasp these rhythmic intricacies and enhance interpretations of the piece, I employed an analytical approach rooted in Harald Krebs's concept of metrical consonances and dissonances, as discussed in his work "Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann." This study aims to uncover and clarify the metrical dissonances embedded within the Sonatina for Flute and Piano, offering insights that contribute to a deeper theoretical understanding and enriched performance.

Keywords: Camargo Guarnieri, Metrical Dissonances, Harald Krebs

Introdução

Assim como seu Improviso No. 2 para flauta solo (1942), Guarnieri compôs a Sonatina para Flauta e Piano (1947), enquanto estava nos Estados Unidos e dedicou-a a Carleton Sprague Smith, que desempenhou um papel crucial na promoção da carreira musical de Guarnieri nos Estados Unidos, no contexto das políticas de Boa Vizinhança. Ao dedicar suas obras para flauta a Smith, Guarnieri garantia que fossem executadas por uma figura de destaque no exterior, expressando ao mesmo tempo sua gratidão pelas contribuições essenciais de Smith para seu reconhecimento internacional e legado artístico.

A Sonatina foi estreada em 16 de fevereiro de 1947 (Parmenter, 1947), poucos dias após a conclusão de sua composição (Downes, 1947). A apresentação ocorreu na Biblioteca Pública de Nova York, provavelmente organizada pelo próprio Smith, então chefe da Divisão

de Música da biblioteca. Patrocinada pela Liga dos Compositores e organizada por Aaron Copland (Shepard, 2006, p. 645), a estreia fez parte de um recital de música de câmara dedicado às obras de Guarnieri e Alberto Ginastera. Guarnieri tocou as partes de piano de todas as suas peças de câmara, incluindo a Sonatina, que ele executou com Smith. A estreia brasileira da Sonatina, por sua vez, ocorreu em 28 de maio de 1947, alguns meses após o recital patrocinado pela Liga dos Compositores (França, 1947), executada pelo flautista Esteban Eitler e pianista Léo Peracchi (França, 1947).

A crítica de Virgil Thomson, que estava presente na estreia americana, destacou que as peças de câmara de Guarnieri não atingiram seu pleno potencial, em parte devido aos "intérpretes ineficientes" (Thomson, 1947). Da mesma forma, o crítico musical Eurico Nogueira França (1947) esteve presente na estreia no Brasil e expressou decepção por não conseguir apreciar totalmente a nova obra de Guarnieri devido à "mediocridade" da performance do flautista Esteban Eitler.

Tendo preparado performances da Sonatina para Flauta em várias ocasiões, empatico com as situações desconfortáveis enfrentadas pelos flautistas e pianistas durante as estreias americana e brasileira da peça, situações nas quais os intérpretes provavelmente não tiveram tempo suficiente para ensaiar e integrar todos os componentes. Em minha opinião, é a distinta "clareza" e a composição arquitetônica de Guarnieri que tornam a peça tão desafiadora, e ela realmente funciona apenas quando ambos os intérpretes compreendem seus pilares e estruturas. Embora a linguagem harmônica de Guarnieri apresente seus desafios, é no ritmo que reside a verdadeira dificuldade de integrar as partes, especialmente dentro da textura transparente da peça.

“Problemas rítmicos” e dissonâncias métricas

Ao escrever sobre a Sonatina, Smith destacou os "problemas rítmicos" do primeiro movimento, o sentimento nostálgico do segundo (“cheio de saudades, como dizem os brasileiros”) e o espírito essencial de uma dança popular como o samba no terceiro. “As ideias, no entanto, não são tratadas de maneira folclórica”, conclui ele (Smith, 1948). Considerando as poucas observações de Smith sobre a música da época, é razoável supor que a Sonatina de Guarnieri, de fato, o agradou: era “despretensiosa”, não excessivamente nacionalista, e possivelmente neoclássica em sua forma e componente contrapontístico.

Embora Smith tenha destacado os "problemas rítmicos" do primeiro movimento, outros estudiosos focaram na sua textura polifônica. Verhaalen (2005, p. 209) notou um "tratamento canônico", enquanto Mário Ficarelli e Paulo Castagna (2001) observaram a imitação de melodias em *stretto*. Nilson Moreira Júnior (2013) também mencionou a escrita contrapontística de Guarnieri em sua análise da peça. O próprio Smith (1947, p. 25) havia anteriormente caracterizado Guarnieri como um compositor que combinava habilmente "caráter folclórico com sentimento polifônico". Verhaalen (2005, p. 75) sugere que, como muitas das composições de Guarnieri são monotemáticas, ele enriquece suas obras usando frequentemente técnicas contrapontísticas. Essas técnicas, empregadas no primeiro movimento, incluem desenvolver temas ou sujeitos através de sequência, repetição, inversão, diminuição, aumento, fragmentação e extensão.

As questões rítmicas que Smith percebeu podem estar relacionadas ao uso constante de métricas mistas e assimétricas, bem como ao uso de acentos deslocados, criando uma sensação de intensa atividade rítmica tanto para os intérpretes quanto para os ouvintes. Porém, as complexas relações rítmicas entre as vozes, às quais Smith se referiu como "problemas rítmicos", é resultado da própria escrita polifônica de Guarnieri.

O primeiro movimento da Sonatina se encaixa formalmente no que Verhaalen (Verhaalen, 2005, p. 75) chama de “forma ABA monotemática altamente individual” de

Guarnieri, na qual o material B não é novo, mas sim um desenvolvimento do material A. Os primeiros dezenove compassos compreendem a primeira apresentação do tema, inicialmente no piano, seguida pela flauta. A melodia—na mão direita da parte do piano—serpenteia para cima e para baixo sobre uma linha de baixo ostinato na mão esquerda do piano. Quando a flauta assume a melodia, este padrão de ostinato é transferido para a mão direita (mm. 11-19, ver a mão direita do exemplo 1). Neste segundo momento, surge uma nova linha de baixo ostinato. O exemplo 1 mostra os compassos 11-14, o momento em que as três linhas aparecem sobrepostas pela primeira vez.



Ex. 1. Camargo Guarnieri, Sonatina para flauta e piano, mov. I., mm. 11-14

Como pode ser visto no Exemplo 1, a fórmula de compasso para todas as vozes indica um compasso duplo simples. No entanto, o ostinato da mão direita sugere um compasso ternário. Além disso, a mão esquerda também toca um ostinato de três notas no que inicialmente parece ser uma versão binária aumentada do ostinato da mão direita, uma técnica contrapontística de variação motívica. O desafio de juntar todas as partes nessa textura polirrítmica e polimétrica é acirrado pelo uso constante de ritmos sincopados na parte da flauta, o que, por sua vez, reduz a concomitância dos tempos fortes entre as vozes. Como o exemplo 1 ilustra, o tema principal, tocado pela flauta, começa no contratempo do compasso anterior. Três compassos depois, os Réis no tempo fraco são acentuados, provavelmente para destacar o caráter sincopado da melodia, comum em gêneros brasileiros como o choro.

Para entender melhor os “problemas” métricos da Sonatina para Flauta de Guarnieri aplicarei a teoria das “dissonâncias métricas” de Harald Krebs, discutida em seu livro *Fantasy Pieces—Metrical Dissonance in the work of Robert Schumann* (Krebs, 1999). Krebs (1999, p. 23) define a métrica em uma obra musical como a combinação de todas os estratos de movimento (ou seja, séries de pulsações recorrentes) ativas nela. O autor divide esses estratos em três classes: estratos de pulsos, micropulsos e estratos interpretativos (Krebs, 1999, p. 23). O estrato de pulso é a série de pulsações mais rápida e abrangente, enquanto o micropulso é um estrato que aparece intermitentemente, movendo-se mais rapidamente do que o estrato de pulso (Krebs, 1999, pp. 254-255). No exemplo 1 o estrato de pulso é a colcheia, pois é a série de ataques mais rápida e abrangente na superfície musical do trecho. Como o trecho não possui nenhum valor de nota menor que a colcheia, ele não contém nenhum micropulso.

Nesta análise, focarei nos estratos interpretativos da Sonatina, que Krebs define como estratos que se movem mais lentamente que o estrato de pulso, permitindo ao ouvinte “interpretar” os dados brutos do estrato de pulsação, organizando pulsos em unidades maiores (Krebs, 1999, p. 23). Esses estratos são interpretados como fenômenos perceptíveis decorrentes da recorrência regular de eventos musicais de vários tipos (Krebs, 1999, p. 23). Os estratos interpretativos frequentemente emergem de uma sucessão regularmente espaçada do que Lerdahl e Jackendoff chamam de acentos fenomenais — “eventos na superfície musical que dão ênfase ou destaque a um momento no fluxo musical” (Krebs, 1999, p. 23)

Os estratos interpretativos podem ser rotulados com um número inteiro 'n'—também referido como "cardinalidade"—que indica o número de pulsos dentro do estrato. No exemplo 2, Krebs ilustra três estratos ao mesmo tempo, onde 1=colcheia. Sendo assim, um dos estratos interpretativos possíveis na mão esquerda do exemplo abaixo é denominado estrato-6, pois recorre a cada seis colcheias. O estrato-6, na mão esquerda, é sugerido por Krebs pelos seguintes acentos fenomenais: acentos de *nova duração* (produzidos pela colocação de durações longas entre curtas), de *densidade* (eventos com textura densa entre eventos com textura mais fina) e *novos eventos harmônicos* (mudanças no ritmo harmônico). O estrato 2 sugerido no baixo nos compassos 1-2 e clarificado nos compassos 3-4 é alcançado pelos ataques de mínimas e semínimas na mão esquerda, enquanto acentos de novos eventos melódicos estabelecem um estrato 3 na voz superior.

Ex. 2. Robert Schumann Davidsbündler op. 6 no. 2, mm. 1-4 (Schumann, 1887)

Múltiplos estratos podem estar ativos em uma composição ao mesmo tempo, e é a interação entre esses estratos que determina se há consonância ou dissonância métrica. Uma dissonância métrica ocorre quando há um desalinhamento dos estratos; e uma consonância métrica ocorre quando há "alinhamento máximo dos estratos, existindo quando todas os pulsos de todos os estratos interpretativos coincidem com os pulsos em todos os estratos que se movem mais rapidamente" (Krebs, 1999, p. 254). O exemplo 2 apresenta um estrato 2 (1 = colcheia) sugerido no baixo durante os compassos 1-2 e consolidado nos compassos 3-4. Este estrato 2 interage com o estrato-6 para produzir a consonância primária 6/2. Além disso, o estrato-6 também interage com um estrato-3 formado por acentos de *novos eventos melódicos* para criar a consonância 6/3. Apesar de ter duas consonâncias métricas, o exemplo 2 não é inteiramente consonante devido ao desalinhamento do estrato 3 e do estrato 2, resultando em um estado de dissonância (Krebs, 1999, pp. 30–31).

Para Krebs (Krebs, 1999, p. 178), os conflitos métricos e suas resoluções devem ser transmitidos ao ouvinte da maneira mais clara possível e, para tocar passagens metricamente conflitantes corretamente, é preciso saber exatamente onde começam e onde terminam. No caso da Sonatina de Guarnieri, mais de dois estratos interpretativos incongruentes são combinados em várias áreas, um fenômeno que Krebs (Krebs, 1999, p. 59) categoriza como dissonância "composta". Por isso, a compreensão dos conflitos métricos — ou "problemas rítmicos", como Smith os denominou — em todas as vozes é crucial para uma execução mutuamente informada da peça.

1º movimento – Allegro

Ao longo de grande parte do primeiro movimento da Sonatina, há três estratos interpretativos que interagem entre si. Um exemplo disso pode ser observado nos compassos 11-14, onde todos os três estratos estão presentes:

Exemplo 3. Camargo Guarnieri, Sonatina para Flauta e Piano, mov. I., mm. 11-14 (Guarnieri, 1998)

Acentos registrai (pontos altos circutados no compasso 12 e ponto baixo no compasso 14) sugerem um estrato-4 (1=colcheia) na parte da flauta. Enquanto isso, embora a mão direita toque colcheias diretas a cada batida, um estrato antimétrico-6 é criado por acentos registrai (pontos baixos a cada três batidas) e acentos de novos eventos no domínio harmônico. Da mesma forma, a mão esquerda delinea um agrupamento de três notas, reforçado por acentos de densidade, mas devido à pausa que segue cada uma delas, um estrato 12 é sugerido.

Para Krebs (Krebs, 1999, p. 31), a dissonância pode ser formada pela associação de pelo menos dois estratos interpretativos cujas cardinalidades são diferentes e não são múltiplos/fatores uma da outra. Dado que esse tipo de dissonância surge da associação de grupos de pulsos não equivalentes, ele usa o termo “dissonância de agrupamento”, que pode ser rotulada com um “G” seguido por uma razão das cardinalidades dos estratos envolvidos, sendo listada primeiro a maior cardinalidade (Krebs, 1999, p. 31). Dito isso, a dissonância de agrupamento composta entre as três vozes da passagem acima pode ser rotulada como G12/6/4. Se apenas as cardinalidades fossem consideradas, seria possível argumentar que, embora G12/6/4 englobe a dissonância simples G6/4, ela também engloba duas consonâncias simples: 12/4 e 12/6. A ambiguidade do estrato-12 se deve ao fato de que 12 é um múltiplo tanto de 4 quanto de 6, tornando-o metricamente consonante tanto com a mão direita quanto com a flauta, que por sua vez são dissonantes entre si. Quer se ouça/toque a mão esquerda enfatizando uma consonância métrica com a flauta (estrato-4) ou a mão direita (estrato-6), sempre será ouvida uma dissonância métrica em relação à outra voz. Além disso, a maneira sincopada com que Guarnieri escreveu a segunda mão faz com que soe como um estrato antimétrico, independentemente das cardinalidades dos estratos.

2º movimento – Melancólico

Embora os “problemas rítmicos” tenham sido apontados em respeito ao primeiro movimento, é válido demonstrar como a análise de dissonâncias métricas também se faz profícua nos demais movimentos da peça. O segundo movimento da Sonatina para flauta, Melancólico, é, afinal, outro exemplo das interações entre linhas melódicas e acompanhamento que, neste caso, como Smith apontou, projetam um sentimento nostálgico. Como outros autores sugeriram, esse sentimento nostálgico, indicado pelo termo melancólico e outras características melódicas, refere-se, essencialmente, ao regionalismo bucólico da cultura caipira em São Paulo (Moreira Júnior, 2013, p. 84). Moreira Júnior (2013, p. 89) observa que a tradição caipira de cantar em terças paralelas é observada nos compassos 49-53, mas, mais importante, é observada de maneira deslocada ao longo do movimento: o piano introduz o tema e, como em um cânone de duas vozes, a flauta o repete, uma terça acima, seis compassos depois.

A escrita contrapontística de Guarnieri permite experimentações engenhosas com dissonâncias métricas. Como mostra o exemplo 4, o movimento "Melancólico" apresenta uma linha de baixo ostinato na mão esquerda do piano que, devido aos seus acentos duracionais e registrais (ponto baixo), sugere um estrato-3 (1=colcheia). Enquanto isso, a mão direita e a flauta delineiam canonicamente uma melodia aparente de estrato-2. Esses dois estratos combinados projetam uma dissonância G3/2.

No entanto, dentro de uma melodia expressa notacionalmente em estrato-2, acentos dinâmicos (crescendos e tenutos) e acentos melódicos (veja a flauta no exemplo 4), organizam a pulsação de colcheias em um estrato antimétrico-3, resultando na dissonância subliminar de agrupamento G3/2 contra a mão direita, e uma consonância 3/3 com a mão esquerda. Quando essa ambiguidade ocorre, o intérprete pode se encontrar em uma encruzilhada. Como observa Krebs (Krebs, 1999, pp. 29, 47), passagens subliminarmente dissonantes podem facilmente parecer consonâncias, então cabe ao intérprete decidir quais estratos destacar quando a notação do compositor não deixar claro quais estratos devem ser proeminentes. Em passagens subliminarmente dissonantes (onde o compasso notado não recebe absolutamente nenhuma confirmação, e a música é localmente consonante), o performer pode comunicar a dissonância subjacente com gestos físicos, como sugere Krebs (1999, p. 177).

Exemplo 4. Camargo Guarnieri, Sonatina para Flauta e Piano, II mov., mm. 6-9

3º movimento – Saltitante

Descrito por Smith (Smith, 1948), França (França, 1947) e Ficarelli e Castagna (Ficarelli; Castagna, 2001) como uma expressão do espírito de uma dança popular, o terceiro movimento da Sonatina para Flauta, "Saltitante," tem a flauta trabalhando quase ininterruptamente sobre uma melodia contínua de semicolcheias, enquanto o piano marca um ritmo que evoca, na visão de Ficarelli e Castagna, a batida de um violão. Como mostra o Exemplo 5, os acentos registraes (ponto alto), melódico de novos eventos e dinâmico (crescendos) delineiam claramente um estrato-4 (1=semicolcheia) na flauta durante a maior parte do movimento. Embora esse estrato interpretativo esteja em consonância 4/2 com a mão direita em estrato-2 do piano, ele projeta uma dissonância de agrupamento com o padrão rítmico da mão esquerda.

Exemplo 5. Camargo Guarnieri, Sonatina para Flauta e Piano, mov. III, mm. 1-4

A mão esquerda delinea um estrato interpretativo de 3+3+2 criada por acentos de duração, novos eventos harmônicos, registrais e dinâmicos. Esse padrão rítmico é conhecido, no contexto de grande parte da música popular latino-americana, como *tresillo*. A sincopação sistemática fornecida pela mão esquerda é enfatizada por um acento no último tempo (penúltimo pulso de semicolcheia) de cada compasso. É aconselhável que o pianista, portanto, destaque o ritmo da mão esquerda contra o pulso suave do material melódico, para retratar a característica sensação sincopada da música popular brasileira.

Conclusão

Em seu sétimo capítulo, Krebs (1999, p. 177) reforça a importância, para o performer, de se ter ciência da localização e do escopo das dissonâncias métricas nas obras que executam. O performer deve comunicar o significado das passagens metricamente dissonantes, sentir as ondas de tensão e relaxamento criadas pelas dissonâncias métricas e suas resoluções, e transmiti-las ao público.

Na música de câmara, é consenso que cada músico deve estar ciente não só de sua própria parte, mas também das outras vozes que compõem a peça a ser executada. Embora isso seja uma prática comum, este artigo pretendeu sublinhar os benefícios adicionais da identificação de consonâncias e dissonâncias métricas. Primeiramente, essa prática pode auxiliar na tarefa, muitas vezes desafiadora, de sincronizar vozes rítmicamente complexas, permitindo aos músicos se familiarizarem com a estrutura dessas passagens. Em segundo lugar, a identificação dessas características métricas pode informar decisões interpretativas que enriquecem a performance da obra em questão.

No primeiro movimento, *Allegro*, a identificação dos diferentes estratos interpretativos é essencial para navegar pelas complexidades rítmicas que tornam desafiadora a junção das partes de flauta e piano. No segundo movimento, *Melancólico*, a interpretação expressiva é fundamental para transmitir o contexto emocional específico influenciado pelo regionalismo caipira. A utilização de terças paralelas e o manejo da ambiguidade interpretativa em passagens com dissonâncias subliminares (como G3/2) demandam decisões interpretativas claras para equilibrar esses elementos. No terceiro movimento, *Saltitante*, a caracterização rítmica, especialmente através da notação de semicolcheias e do padrão *tresillo* na mão esquerda do piano, define o caráter saltitante da peça. Destacar a sincopação sistemática da mão esquerda contra o pulso melódico é crucial para capturar a energia e o estilo de uma dança popular brasileira, contribuindo para uma interpretação mais interessante.

É importante destacar que este estudo é de caráter preliminar, tendo analisado apenas algumas amostras de cada movimento. Embora os resultados forneçam uma base inicial para a

compreensão das dissonâncias métricas e sua aplicação prática, uma análise mais aprofundada e abrangente poderia revelar nuances adicionais e proporcionar aos intérpretes uma compreensão mais rica e completa.

Referências

- Downes, O. (1947, fevereiro 24). 2 South American Composers' Guests. *The New York Times*.
- Ficarelli, M., & Castagna, P. (2001). Sonatas e sonatinas a duo. Em F. Silva, *Camargo Guarnieri: O tempo e a música* (p. 423–435). Ministério da Cultura, FUNARTE; Imprensa Oficial SP.
- França, E. N. (1947, junho 6). Audição de Obras de Camara. *Correio da Manhã*.
- Guarnieri, C. (1998). *Sonatina para flauta e piano*. Irmãos Vitale.
- Krebs, H. (1999). *Fantasy pieces: Metrical dissonance in the music of Robert Schumann*. Oxford University Press.
- Moreira Júnior, N. A. (2013). *Sonatina para flauta e piano de Guarnieri e Melopéias nº 3 de Guerra-Peixe: Interação entre o popular e o erudito na construção de uma interpretação musical* [Doctoral dissertation]. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Parmenter, R. (1947, fevereiro 16). The World of Music: Symphony Dedicated to U.N. Sought. *The New York Times*.
- Schumann, R. (1887). *Davidsbündlertänze, Op.6* (C. Schumann, Org.). Breitkopf & Härtel,.
- Shepard, J. (2006). The Legacy of Carleton Sprague Smith: Pan-American Holdings in the Music Division of the New York Public Library for the Performing Arts. *Notes*, 62(3), 621–662. JSTOR.
- Smith, C. S. (1947, novembro). Brazil's Big Four. *The Musical Digest*, 29, 22–25.
- Smith, C. S. (1948). Reviewed Works: Sonatina for Flute and Piano by Halsey Stevens; Sonatina for Flute and Piano by Camargo Guarnieri. *Notes*, 6(1), 178.
- Thomson, V. (1947, fevereiro 24). Music: Two South Americans. *New York Herald Tribune*, 10.
- Verhaalen, M. (2005). *Camargo Guarnieri, Brazilian composer: A study of his creative life and works*. Indiana University Press.