MUSICA THEORICA 2024, V. 9.2
SCIENTIFIC ARTICLE
10.52930/mt.v9i2.298
Data do recebimento: 15/04/2024
Data da aprovação final: 27/11/2024

Análise musical do *Capricho Polonês* (1949) para violino solo de Grażyna Bacewicz

Musical Analysis of Grażyna Bacewicz's Polish Caprice (1949) for Solo Violin

Nathália Gidali
Adriana Lopes Moreira
Eliane Tokeshi

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo traz uma análise formal e estilística da obra *Capricho Polonês* (1949) para violino solo da compositora Grażyna Bacewicz (1909–1969). Propõe relacionar parâmetros como forma, recursos temáticos e motívicos, rítmica, articulação e agógica com base nos conceitos de *Capriccio* e *Hauptsatz* de Bonds (1991) e nas descrições de funções formais de Mathes (2007). O artigo menciona a busca por uma sonoridade que se assemelhe à do violino popular na Polônia, uma vez que o *Capricho Polonês* remete a uma dança popular polonesa, o *kujawiak*. Na conclusão, são destacadas especificidades do estilo composicional de Bacewicz nesta obra.

Palavras-chave: Grażyna Bacewicz. Capricho Polonês para violino solo. Análise musical.

Abstract: This article presents a formal and stylistic analysis of the work *Polish Caprice* (1949) for solo violin by the composer Grażyna Bacewicz (1909–1969). It aims to relate parameters such as form, thematic and motivic resources, rhythm, articulation, and agogics based on the concepts of *Capriccio* and *Hauptsatz* by Bonds (1991) and the descriptions of formal functions from Mathes (2007). The article mentions the quest for a sound reminiscent of popular Polish violin music, as the *Polish Caprice* refers to a Polish folk dance, the *kujawiak*. In conclusion, specificities of Bacewicz's compositional style in this work are highlighted.

Keywords: Grażyna Bacewicz. Polish Caprice for solo violin. Musical analysis.

© TeMA 2024 – ISSN 2525-5541

1. Introdução

Grande expoente da música polonesa do século XX e reconhecida por sua produção prolífica, a compositora Grażyna Bacewicz (1909–1969) teve sua trajetória composicional intrinsecamente ligada à sucessão de eventos político-sociais que aconteceram em seu país ao longo do século XX. As obras que compôs antes da guerra foram imbuídas de uma nítida tendência neoclássica francesa. Já as obras compostas após a Segunda Guerra Mundial, período no qual a Polônia foi ocupada por soviéticos que lhe impuseram valores do Realismo Socialista[1], passaram a ter temas marcados pela influência nacionalista. Por fim, a abertura política iniciada em 1956 permitiu que sua música absorvesse outras tendências musicais do Ocidente, como o atonalismo. Segundo a crítica musical Judith Rosen:

> Assim como a própria Polônia conecta a lacuna geográfica entre os países capitalistas e socialistas, Bacewicz, alinhada com os compatriotas músicos de seu círculo, preenche a lacuna entre o neorromantismo de Szymanowski e o modernismo de Lutosławski. (Rosen 1984, p. 15, tradução nossa)[2]

A música erudita polonesa do século XX apresenta-se como um fenômeno atípico na história da música ocidental justamente devido ao panorama político, social e cultural em que esteve inserida. Segundo Rosen (1984, p. 15), "é nesse período controverso de alternância entre liberdade criativa e proibições que a música polonesa do século XX floresce, por isso torna-se algo tão único no Ocidente e a compositora que melhor representa as mudanças e a síntese dessa música é Grażyna Bacewicz"[3].

---

[1] O Realismo Socialista foi uma doutrina dogmática imposta por Stalin em 1934 à URSS e aos países satélites. Dentre seus valores, havia a conjectura de que a arte promovia a emancipação humana por meio do que consideravam ser afirmativo da verdadeira cultura nacional. O realismo socialista era contrário a quaisquer influências ocidentais ou inovações, por eles consideradas formalistas (Norris 2001).

[2] No original: "As Poland, itself, bridges the geographical gap between capitalistic and socialistic countries, Bacewicz along with her closely-aligned musical compatriots bridges the gap between the neo-romanticism of Szymanowski and the modernism of Lutoslawski" (Rosen 1984, p. 15).

[3] No original: "It is in this controversial period of alternating between creative freedom and prohibitions that 20th-century Polish music flourishes, making it something so unique in the West, and the composer who best represents the changes and synthesis of this music is Grażyna Bacewicz" (Rosen 1984, p. 15).

Bacewicz foi também considerada uma grande virtuose do violino, tendo conquistado premiações em concursos, realizado turnês pela Europa como solista, sido *spalla* da Orquestra da Rádio Polonesa e participado do júri de importantes concursos de violino, como a terceira edição do Concurso Internacional de Violino Henryk Wieniawski, em 1957. Justamente por ser violinista, sua contribuição para o repertório de violino é vasta, variada e merecedora de grande destaque, incluindo concertos, sonatas para violino *solo*, sonatas para violino e piano, caprichos e até um quarteto para violinos.

Cabe ressaltar que o êxito de Bacewicz como compositora e intérprete em um meio dominado por homens não se deve apenas à excelência de seu trabalho, mas também ao fato de pertencer a uma família influente, poder participar da vida pública e não precisar se dedicar exclusivamente ao âmbito doméstico, como era esperado das mulheres em seu tempo. No entanto, isso não significa que ela não tenha enfrentado obstáculos em sua carreira e vida em decorrência de seu gênero.

Bacewicz também fez parte do grupo de compositores poloneses do século XX, como Szymanowski e Lutosławski, que contribuíram para a formação de uma identidade musical polonesa. Após a Primeira Guerra Mundial, com a recuperação da independência pelo seu país natal, a busca por uma identidade nacional tornou-se essencial. Com a invasão nazista e, posteriormente, a soviética, a criação dessa identidade passou a representar, de certa forma, uma forma de resistência (Thomas 2008, p. 60).

2. Uma breve biografia de Grażyna Bacewicz

Grażyna Bacewicz (Fig. 1) foi compositora, violinista e pianista, além de professora de violino, composição e contraponto. Teve uma importante atuação no cenário musical do século XX, tanto como violinista quanto como uma prolífica compositora, com mais de duzentas obras em seu catálogo, abrangendo diversas formações. Sua contribuição para o repertório de cordas é notável, principalmente para violino, com destaque para sete concertos para violino, sete quartetos de cordas e cinco sonatas para violino e piano.

Figura 1: Grażyna Bacewicz em 1936 (Bolesławska-Lewandowska; Dzierżanowski; Lindstedt)

A produção de Bacewicz pode ser dividida em quatro períodos, conforme a classificação estabelecida pelo especialista em música polonesa Adrian Thomas. As divisões propostas por Thomas marcam o que ele considera serem mudanças no estilo da compositora, as quais estão associadas a grandes acontecimentos musicais e extramusicais na história da Polônia. Essa classificação foi reforçada por Małgorzata Gąsiarowska, uma importante biógrafa da compositora:

> A música de Bacewicz geralmente dividida em quatro períodos (1932–44; 1945–54; 1955–60 e 1961–69) reconhece claramente os principais pontos de inflexão na história musical polonesa do pós-guerra. No entanto, qualquer avaliação da produção de Bacewicz deve reconhecer que sua estética composicional permaneceu notavelmente estável. Apenas o último período, que se inicia propriamente com o *Quarteto de Cordas n. 6* (1960), é nitidamente definido por suas tentativas de conciliar seu estilo estabelecido com os sons e técnicas de vanguarda, que atraíam seus colegas mais jovens. [...] A segunda metade da década de 1950 assume o papel de uma transição reflexiva, em grande parte alinhada com os dez anos anteriores e ocasionalmente profética da música da década final. (Thomas 1985, p. 25)[4]

[4] No original: "The customary division of Bacewicz`s music into four periods (1932–44; 1945–54; 1955–60 and 1961–69) clearly acknowledges the major turning points in post-war Polish musical history. Yet any assessment of Bacewicz`s oeuvre has to recognize that her compositional aesthetic remained remarkably stable. Only the last period, which properly dates from the Sixth String Quartet (1960), is clearly defined through her attempts to square her established style with the avant-garde sounds and techniques that were beguiling so many of her younger colleagues. […] the latter half of the 1950s assumes the role of reflective transition, broadly in tune with the

Judith Rosen discorda de Thomas ao observar, em sua monografia, que as mudanças estilísticas de Bacewicz ocorreram de forma gradual, levando anos para se concretizar. Dessa forma, Rosen valoriza mais a continuidade do desenvolvimento estilístico e menos as rupturas[5].

A própria compositora, ao responder um questionário para a revista *Ruch Muzycny n. 7* ("A Draft Answer to an Unknown Questionnaire", 1969), dividiu sua música em três períodos:

> Eu divido minha música em três períodos: (1) juventude – bastante experimental, (2) – inapropriadamente chamado aqui de neoclássico e sendo realmente atonal, e (3) o período em que eu ainda me encontro. Cheguei a esse período pelo caminho da evolução (e não da revolução) através da Música para Cordas, Trompetes e Percussão, o Sexto Quarteto de Cordas (parcialmente serializado), a Segunda Sonata para Violino Solo e o Concerto para uma grande orquestra sinfônica. (Bacewicz 1969 *apud* Grażyna Bacewicz 2018)[6]

Neste artigo, abordaremos em detalhes apenas a primeira e a segunda fases composicionais de Bacewicz, por serem importantes para o entendimento de sua técnica, processos e escolhas no *Capricho Polonês* (1949). Para uma melhor compreensão da trajetória de Bacewicz, principalmente sua primeira fase composicional, traçaremos panoramas da música polonesa no início do século XX em algumas passagens.

---

preceding ten years and occasionally prophetic of the music of the final decade" (Thomas 1985, p. 25).

[5] Judith Rosen afirma não gostar de dividir a produção de Bacewicz em períodos justamente porque a compositora mantém uma base no estilo neoclássico e as mudanças são graduais, e um foco na divisão poderia obscurecer esse aspecto. No entanto, ao descrever as obras de Bacewicz em sua monografia, Rosen acaba seguindo a proposta de quatro fases proposta por Thomas. É importante lembrar que qualquer divisão da produção de um compositor nunca é definitiva e não consegue refletir toda a diversidade e unidade de sua produção composicional. Essas divisões são feitas por motivos didáticos, facilitando o entendimento das mudanças ao agrupar obras com processos composicionais semelhantes.

[6] No original: "I divide my music into three periods – (1) youth – very experimental, (2) – inappropriately called here neo-classical and being really atonal, and (3) the period in which I'm still located. I arrived at this period by way of evolution (not revolution), through the Music for Strings, Trumpets and Percussion, the 6th String Quartet (partly serialized), the 2nd Sonata for Violin Solo, and the Concerto for large symphony orchestra" (Bacewicz 1969 *apud* Grażyna Bacewicz 2018).

2.1. Primeira fase composicional de Bacewicz

Segundo o musicólogo polonês Stefan Jarociński (1965, p. 245), a música polonesa moderna foi influenciada fortemente por dois fatores: o Neoclassicismo e as obras de Karol Szymanowski (1882–1937). A primeira fase composicional (1932–1944) de Grażyna Bacewicz respondeu a ambas influências e estabeleceu a base de seu estilo.

O Neoclassicismo surgiu na Europa nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, quando as mudanças no estilo musical que vinham se consolidando no início do século XX foram interrompidas. Nesses anos de questionamentos e reavaliações das artes em geral, em alguns momentos o experimentalismo cedeu lugar à reinterpretação das formas, gêneros e estilos da música europeia dos séculos XVIII e XIX. "As tríades e as coleções diatônicas de alturas foram valorizadas, assim como a melodia simples e as texturas homofônicas foram reafirmadas [...], e as técnicas composicionais de períodos anteriores foram reavivadas sob uma nova roupagem" (Simms 1996, p. 235)[7].

Descendente de uma família de latifundiários poloneses, Karol Szymanowski (1882–1937) emergiu em um momento em que o governo de seu país deixava de incentivar iniciativas culturais e os compositores passavam a espelhar a cultura alemã em suas obras. Compelido a revigorar a composição polonesa (Thomas 2008, p. 5–6), encontrou nos ideais nacionalistas seu principal argumento. Passou a incluir temas poloneses em suas composições e a defender que seus conterrâneos fizessem o mesmo, tendo como propósito a criação de uma identidade polonesa para a recém-conquistada nação.

O estilo de Szymanowski[8] foi moldado pela tradição francesa de Debussy e Ravel, e influenciado pela poesia de Jean Cocteau e pela estética do grupo Les Six[9]. Mas foi a inventividade e as grandes formas de Stravinsky que o fascinaram,

---

[7] No original: "Triads and diatonic collections of pitches gained favor, and straightforward melody and homophonic textures were reasserted [...], and compositional techniques of earlier times were revived in a modern guise" (Simms 1996, p. 235).

[8] Stefan Jarocinski (1965) aponta que a música de Szymanowski não pode ser descrita como impressionista, fauvista nem expressionista, mas como um amálgama da tradição francesa, de Stravinsky e do neoclassicismo.

[9] O grupo Les Six era formado pelos compositores Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre. Jean Cocteau (1889–1963) foi um escritor interessado em cinema, artes visuais e música. Catalisou uma geração de artistas ao versar sobre

e os recursos composicionais de Scriabin o instigaram. Szymanowski opunha-se fortemente à tradição germânica, por considerá-la por demais conservadora e limitante ao desenvolvimento de uma música caracteristicamente polonesa. Mesmo as novas práticas alemãs, como o dodecafonismo de Schoenberg, lhe eram abomináveis (Thomas 2008, p. 7). Nesse contexto, via na música francesa uma alternativa para escapar da tradição germânica e orientou toda a próxima geração de compositores poloneses a aprimorarem os estudos em Paris.

Grażyna Bacewicz estudou composição no Conservatório de Varsóvia entre 1928 e 1932, na classe de Kasimierz Sikorski (1895–1986), compositor que seguia e professava os princípios neoclássicos. Nesse período, Karol Szymanowski era o diretor do Conservatório e exerceu uma influência direta em sua trajetória. Assim, se por um lado, obras como a *Symphoniette* para orquestra de cordas, uma das poucas composições iniciais preservadas de Bacewicz, foram baseadas no sistema tonal e em formas consolidadas, evidenciando a influência neoclássica em sua formação (Gąsiorowska 2019, p. 68), por outro, a presença de temas folclóricos, especialmente lituanos devido à ascendência familiar de Szymanowski, já era perceptível. Em 1932, a recomendação para a continuidade da formação em Paris veio do diretor do Conservatório e Bacewicz passou a estudar composição com Nadia Boulanger (1887–1979) e violino com André Touret, na *École Normale de Musique*, onde permaneceu por dois anos.

Kasimierz Sikorski (1895–1986), professor de Bacewicz no Conservatório de Varsóvia, havia estudado com Nadia Boulanger (1887–1979, na Fig. 2). Boulanger se tornou conhecida por ter ensinado importantes compositores, instrumentistas, arranjadores e regentes ao longo do século XX, como Igor Stravinsky (1882–1971), Aaron Copland (1900–1990), Walter Piston (1894–1976), Phillip Glass (1937), Almeida Prado (1943–2010), Astor Piazzolla (1921–1996) e Witold Lutoslawski (1913–1994), conterrâneo e contemporâneo de Bacewicz. Boulanger era grande admiradora de Igor Stravinsky e utilizava muitas de suas obras para a análise de processos composicionais em suas aulas. Embora tivesse uma predileção por Stravinsky, Boulanger abordava todos os estilos e períodos musicais em suas aulas e seus alunos eram incentivados a ter um conhecimento aprofundado e domínio técnico sobre todos eles (Barancoski 2014, p. 14).

---

novos rumos artísticos na geração que se seguiu a Satie, o que foi identificado como Neoclassicismo (Simms 1996, p. 180–181).

Figura 2: Grażyna Bacewicz, Kazimierz Serocki e Zygmunt Mycielski (direita) com Nadia Boulanger, em 1956 (Gladys *apud* Bolesławska-Lewandowska; Dzierżanowski; Lindstedt)

Em Paris, Grażyna Bacewicz aprofundou e amadureceu o estilo que vinha desenvolvendo anteriormente, buscando aprimorar a habilidade de dar unidade às formas por meio da justaposição de frases, da variedade de texturas e de cores instrumentais, tendo mantido as eventuais inserções de temas lituanos ou poloneses. A breve peça para violino e piano intitulada *Vitrail*, composta em 1932, ilustra bem o contexto musical parisiense, por ser "efêmera e oscilante, cheia de cores e ornamentos do Art Nouveau", mas ainda muito próxima do "'impressionismo-exótico' de Szymanowski" (Gąsiorowska 2019, p. 70)[10]. Esse aprimoramento técnico pode ser observado nas obras mais importantes dos anos que antecedem o início da Segunda Guerra Mundial: o *Concerto n. 1 para violino* (1937) e o *Quarteto de cordas n. 1* (1938), sua última composição a incluir temas lituanos.

Durante a Segunda Guerra, Bacewicz conseguiu escrever algumas peças, sendo a *Abertura para orquestra* (1943) a mais importante delas, por evidenciar seu processo de afastamento da tradição francesa e o desenvolvimento de um estilo particular e vigoroso dentro do neoclassicismo. "Sua sonoridade escura e grave aliada ao agressivo moto perpetuo evocam, intencional ou subconscientemente,

[10] No original: "[...] Ephemeral and swinging, full of Art Nouveau ornaments and colours, this music seems to draw on the 'impressionist-exotic' style of Karol Szymanowski [...]" (Gąsiorowska 2019, p. 70).

o sentimento da resistência da Polônia ocupada" (Thomas 2008, p. 26)[11]. A estreia da obra no primeiro Festival de Música Polonesa, realizada em Cracóvia em setembro de 1945, logo após o final da guerra, posicionou Bacewicz "entre os melhores compositores poloneses de seu tempo" (Rosen 1984, p.21)[12].

2.2. Segunda fase composicional de Bacewicz

Logo após o final da guerra e a desocupação alemã, a Polônia ficou totalmente sob o domínio da União Soviética, como um país satélite, seguindo a doutrina do realismo socialista.

Concebido em 1932, após a Revolução Cultural de 1928–1931, por Stálin e por figuras culturais do alto escalão soviético, como Maxim Gorki, o realismo socialista foi oficialmente anunciado como o projeto estético soviético em 1943, no Primeiro Congresso da União de Escritores Soviéticos:

> Em seu discurso, o czar cultural Andrei Zhdanov ofereceu uma definição ampla do "método do realismo socialista" como uma forma de "retratar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário... combinada com os moldes ideológicos e a educação do povo trabalhador no espírito do socialismo". (Tompkins 2013, p. 17, tradução nossa)[13]

Especificamente na música, o Partido Comunista preferia composições como hinos e cantatas que transmitissem mensagens ideológicas aprovadas por eles. No âmbito instrumental, o ideal era que as obras fossem programáticas, melódicas, otimistas e facilmente compreendidas pela grande massa. A doutrina estabelecia que a música soviética deveria buscar inspiração nos grandes mestres do passado, além de enfatizar e preservar a tradição e o folclore nacional. Por outro lado, considerava que as novas tendências ocidentais, que tinham Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky como importantes referências, priorizavam os

---

[11] No original: "[...] its dark, low tones and aggressive moto perpetuo invoke, intentionally or subconsciously, the mood of the determined resistance characteristic of occupied Poland" (Thomas 2008, p. 26).

[12] No original: "It immediately placed her among the best Polish composers of the time" (Rosen 1984, p. 21).

[13] No original: "In his speech, cultural tsar Andrei Zhdanov offered a broad definition of the "method of socialist realism" as a way to "depict reality in its revolutionary development...combined with the ideological remolding and education of the toiling people in the spirit of socialism" (Tompkins 2013, p. 17).

aspectos formais em detrimento do conteúdo. A doutrina rotulou essas tendências como formalistas e as rejeitou (Tompkins 2013, p. 18).

Inicialmente o realismo socialista contou com a adesão de vários artistas poloneses, tendo em vista que o desejo de maior exploração de uma música nacionalista era latente desde meados do século XIX e foi intensificado após a ocupação nazista (Gasiorowska 2019, p. 79). Ademais, a popularização da música para o grande público foi bem recebida por boa parte dos músicos poloneses. No período entre guerras, a organização musical Ormuz coordenou concertos musicais em cidades e vilas afastadas de centros culturais, dos quais Bacewicz participou tanto como violinista quanto como compositora de peças musicais educativas para diversos instrumentos. Contudo, a evidente repressão à liberdade ocorrida durante o agravamento da Guerra Fria trouxe aos compositores o desafio de encontrar "uma síntese entre a linguagem musical contemporânea e os elementos das tradições nativas dentro de um contexto de categorias estilísticas individuais" (Rosen 1884, p. 22–23, tradução nossa)[14].

Nesse contexto, uma maior ênfase no material folclórico polonês, sempre amalgamado a recursos neoclássicos, permitiu que Bacewicz se adequasse à nova realidade (Gąsiorowska 2019, p. 73). Entre os recursos composicionais que evidenciam o emprego do folclore por Bacewicz estão os ritmos de danças polonesas, como *mazurkas*, *oberek* e *kujiak,* além do uso de modos, em obras como *Dança Polonesa* (1948), *Oberek* (1949) e *Dança Mazoviana* (1951). Embora tenha se tornado membro da Związek Kompozytorów Polskic (ZKP)[15], Bacewicz optou por compor majoritariamente obras instrumentais e não programáticas. Escreveu quatro sinfonias, concertos para violino, concertos para piano, quartetos de cordas e várias peças curtas para instrumentos diversos, tendo conseguindo sobreviver criativamente sem sofrer censura durante o regime.

Ao final da segunda fase, o *Concerto n. 5 para violino* e a *Abertura polonesa*, ambos compostos em 1954, encerram a tendência folclórica de Bacewicz, e a *Partita* (1955) encerra simbolicamente a neoclássica. A convicção em favor da música absoluta – que lembra a visão defendida pelo vienense Eduard Hanslick

[14] No original: "[...] a synthesis between a contemporary music language and the elements of native traditions within a framework of individual, stylistic categories" (Rosen 1984, p. 22–23).

[15] Fundada no final de 1945, a União de Músicos Poloneses (ZKP) foi fundamental para a garantia do controle do Partido Comunista sobre a produção musical polonesa daquele período (Tompkins 2013, p. 97).

(1825–1904) – é externada na entrevista concedida ao crítico musical polonês Stefan Kisielewski em 1961: "a música não expressa nada; nem emoções comuns da vida humana. Ela simplesmente expressa a si mesma e seus próprios afetos" (Kisielewski *apud* Gąsiorowska 2019, p. 72, tradução nossa)[16].

Antes de apresentarmos nossa análise do *Capricho polonês*, destacamos alguns aspectos da análise de Hui Yun-Chung (2011, p. 40–45) sobre a *Sonata n. 4 para violino e piano* (1949), composta no mesmo ano que o *Capricho polonês*. A analista musical distingue o rigor com que a forma clássica de sonata em quatro movimentos é tratada, assim como as influências nacionalistas na manipulação do material melódico, baseado tanto em escalas pentatônicas e modais, que remetem ao folclore, como em escalas maiores e menores que aludem a temas populares urbanos.

3. Análise formal e estilística do *Capricho Polonês* (1949) de Grażyna Bacewicz

O *Capricho Polonês* foi composto em 1949, período de predominância do realismo socialista na Polônia. A peça tem nítidas influências do ideário nacionalista, por reproduzir sonoridades do violino popular do país e possivelmente inspirar-se na dança popular *kujawiak* (Chung 2011, p. 25).

Originária da região de Kujawy, a dança *kujawiak* era, a princípio, dançada com simplicidade e solenidade em ocasiões festivas (Trochimczyk [s.d.])[17]. Por ser acessível a qualquer indivíduo e por sua natureza festiva, ela se espalhou por toda a Polônia e foi transmitida entre gerações. É caracterizada por possuir forma ternária (ABA'), com uma seção central mais rápida e uma finalização em uma tonalidade diferente da inicial. A métrica ternária costuma apresentar semifrases de dois compassos, com notas estendidas e acentuadas no segundo compasso. Sua linha melódica é geralmente executada pelo violino, e tende a incluir várias

[16] No original: "[...] music does not express anything; no ordinary emotions from human life. It simply expresses itself and its own affections" (Kisielewski *apud* Gąsiorowska 2019, p. 72).

[17] Um exemplo audiovisual das danças *kujawiak* e *oberek* pode ser encontrado em <https://www.youtube.com/watch?v=Xv0djIKRMMc>. No exemplo, os dançarinos que fazem parte da Zespół Tańca Ludowego Poligrodzianie, localizada em Poznań, na Polônia, participaram de um festival de danças populares de vários países em O Rosal, na Galicia, Espanha, no dia 25/07/2019 (Polish folk dance, 2019).

repetições temáticas e a exploração do intervalo de terças menores, com o intuito de criar uma atmosfera melancólica. Em relação ao andamento, os dois principais etnógrafos poloneses do século XX apresentam divergências, embora concordem em que a *kujawiak* seja, de fato, uma dança mais lenta, com um *accelerando* mais próximo de seu final. Para Oskar Kolberg, a *kujawiak* propriamente dita inicia-se após uma introdução lenta e, ao final, atinge a exuberância da *oberek*. Já Jozef Blizinski descreve a presença de um acelerando ao final, mas sem que o vigor da *oberek* seja alcançado, pois a *kujawiak* deve manter um caráter sério e melancólico (Goldberg 2016, p. 230).

O *Capricho Polonês* de Bacewicz apresenta várias das características formais e estilísticas da *kujawiak* descritas acima. Hui-Yun Chung (2011, p. 25) classifica sua forma como ternária ABA' (c. 25–48, 49–90, 91–124), precedida por uma introdução lenta de 24 compassos, com caráter recitativo. A seção A apresenta o tema no andamento *Allegro non troppo*, a seção B inclui passagens mais rápidas e a seção A' é marcada por um *accelerando* no final da peça.

Divergindo da proposta de Hui-Yun Chung, de classificação do *Capricho Polonês* como uma forma ternária, nossa análise se propõe a compreender a obra em duas seções. Observamos que o título da obra de Bacewicz faz referência ao capricho, que possui uma estrutura binária. Também consideramos o andamento, com uma seção lenta e outra rápida, e a duração, já que ambas as seções têm aproximadamente o mesmo tempo. Por fim, atentamos para as funções formais[18] de exposição, desenvolvimento e justaposição[19] cumpridas por frases e seções da obra, conforme o estudo de Mathes (2007).

---

[18] "Processos temáticos como exposição, repetição, resposta, contraste, continuação e fragmentação ilustram como as frases são geradas". Ao considerarmos suas funções formais, "examinamos como as frases e seções podem ser diferenciadas de acordo com seu papel junto à forma". "Frases expositivas podem incorporar outras funções, particularmente a função de desenvolvimento, quando as frases são expandidas ou os motivos são elaborados". "Na prática, uma frase, combinação de frases ou seção de uma obra pode apresentar características de mais de uma função. [...] Canções ou hinos simples são basicamente expositivos; [...] obras com formas contínuas, como fugas ou prelúdios, são expositivas e de desenvolvimento" (Mathes 2007, p. 79–80, 94).

[19] A justaposição acontece quando duas ideias musicais ou texturas contrastantes alternam entre si. A ideia de justaposição é transmitida pela subitaneidade da alternância e pela ausência de transição entre uma ideia e outra. Contraste timbrísticos, incluindo instrumentação, dinâmica, articulação, podem contribuir para identificar ideias contrastantes (Mathes 2007, p. 93).

Voltando-nos aos nossos dois últimos argumentos, destacamos que a primeira seção, *Andante*, tem função introdutória e remete a um recitativo, cuja principal característica é privilegiar o caráter declamatório. O fato de os recitativos costumarem preceder peças vocais e de o *Capricho Polonês* ser inspirado em uma dança folclórica caracterizada por ritmos mais rápidos e marcados reforça a ideia de que esta primeira seção lenta constitui em si uma ideia preambular. Na segunda seção, que corresponde a todo o *Allegro non Troppo* e que é uma seção mais rápida e contínua, a compositora apresenta o tema principal, por isso uma das funções formais presente nessa seção é a de exposição. Outras funções formais possíveis de se identificar nesta segunda seção são a de justaposição, pois o tema é sempre interrompido por um episódio, e a de desenvolvimento, uma vez que a cada repetição do tema e/ou de um episódio nota-se uma variação que move a obra adiante.

Quando ao nosso primeiro argumento, assinalamos que a forma ternária proposta por Chung pressupõe uma seção intermediária contrastante às outras duas (ABA'), o que não acontece no *Capricho Polonês*, uma vez que o mesmo tema é constantemente retomado por todo o capricho, consequentemente não há uma mudança no material temático que permita a divisão em uma forma ternária. Outro fator que enfraquece essa hipótese é que o *Allegro non Troppo* não apresenta pontos cadenciais que permitam dividi-lo em três seções.

A proposta binária parte, sobretudo, do princípio de que a obra é um capricho, que por definição não é seccional:

> No século XVIII [...] o conceito de forma orientado tematicamente é aplicável a praticamente todas as formas [...], pois, com a possível exceção da fantasia e do capricho intimamente relacionados, não há gêneros verdadeiramente 'atemáticos'. Na verdade, a fantasia e o capricho revelam-se exceções significativas que ajudam a elucidar a base temática da forma, pois, no âmbito da música instrumental [das obras musicais do século XVIII], esses são os únicos gêneros que podem legitimamente afirmar estar totalmente desvinculados de qualquer tipo de padrão estereotipado. [...] Baseiam-se na variedade de suas ideias temáticas e não na manipulação e desenvolvimento de um único tema ou um número limitado de ideias relacionadas. A elaboração pode certamente estar presente em uma fantasia e, de fato, frequentemente está; mas esta qualidade não é essencial, ao passo que o é para todas as outras formas no período aqui considerado. (Bonds 1991, p. 114–115)[20]

[20] No original: "The eighteenth century's [...] the thematically oriented concept of form is applicable to virtually all forms [...], for with the possible exception of the fantasia and the closely

O capricho, então, não corresponde às formas convencionais seccionais – como forma binária, ternária, sonata, etc. – justamente por não propor uma forma elaborativa, ou seja, que apresenta uma ideia musical e se desenvolve através de seus elementos constitutivos (Bonds 1991, p. 115–116).

Para contextualizar a noção histórica de capricho e fantasia, Bonds (1991, p. 115) cita Johann Mattheson (1681–1764), teórico musical do século XVIII, Johann Adam Klein (1738–1824), teórico musical que viveu após Mattheson e Heinrich Christoph Koch (1749–1816), que estabeleceu o conceito de período em 1782. A compreensão da fantasia por Mattheson como um estilo e não como um gênero[21] desloca o foco das características legitimadas por convenção para as afinidades entre obras musicais. Referindo-se à forma da fantasia, Mattheson considera a ausência de um *Hauptsatz* formal, isto é, de uma ideia temática principal, como uma das características distintivas de fantasia do século XVII. Klein associa o capricho às considerações de Mattheson ao considerar que "uma melodia que não se liga a um Hauptsatz nem a um ritmo distinto é chamada de fantasia ou capricho" (Klein 1738 *apud* Bonds 1991, p. 115)[22]. No *Musikalisches Lexikon*, Koch (1802) define o termo *Capriccio* como um tipo de obra que não se conforma às formas e modulações convencionais, pois o compositor cede ao clima de sua fantasia e engenho. Koch ressalta que ao mesmo tempo que o capricho seja livre, isso não significa que a obra seja caótica. Significa apenas que a concatenação de suas ideais não segue padrões convencionais e que "[...] o

related capriccio, there are no truly "athematic" genres. In point of fact, the fantasia and the capriccio prove to be revealing exceptions that further help elucidate the thematic basis of form, for within the realm of instrumental music, these are the only genres that can legitimately claim to be wholly unrelated to any kind of stereotypical pattern. They are [...] based on the variety of their thematic ideas rather than on the manipulation and development of a single theme or a limited number of related ideas. Elaboration can certainly be present within a fantasia and indeed often is; but this quality is not essential, whereas it is to all other forms in the period under consideration here" (Bonds 1991, p. 114–115).

[21] Consideramos estilo no sentido de que denotar a maneira segundo a qual uma obra de arte é executada e "agrupar exemplos de música de acordo com as semelhanças entre eles" (Pascall 2001), e gênero como uma "classe, tipo ou categoria legitimada por convenção", podendo abranger características as mais diversas, como instrumentação, local de apresentação e caráter (Samson 2001).

[22] No original: "A melody that binds itself to neither a Hauptsatz nor a distinct rhythm is called a fantasia or capriccio" (Klein *apud* Bonds 1991, p. 115).

Hauptsatz não precisa necessariamente desempenhar o papel predominante que exerce em outras formas. [...]" (Bonds 1991, p. 115)[23].

Vale lembrar que o estilo fantasia é característico da música instrumental do século XVIII, uma época em que a música instrumental ainda estava se desenvolvendo como um elemento independente da música vocal. Por conseguinte, buscava-se explorar ao máximo as qualidades dos instrumentos para os quais a obra era escrita, ou seja, a escrita era idiomática. Além disso, almejava-se que tais peças, como os caprichos, soassem como uma improvisação, o que resultava em uma forma e uma organização temática e harmônica menos rígidas e mais livres. No século XIX, Paganini compôs os virtuosísticos 24 *Caprichos para violino solo*, Op. 1 "não meramente como uma coleção de estudos ou exercícios, mas como uma mistura perfeita e bem equilibrada de técnica violinística e conteúdo musical (como mais tarde se encontraria também nos *Estudos*, Op. 10 e 25 de Chopin)" (Neill 2001)[24].

O *Capricho Polonês* é uma obra do século XX que utiliza do conceito de capricho em seu próprio título, mas não corresponde ao estilo fantástico da música instrumental do século XVIII. A palavra capricho no título remete a uma ideia de liberdade formal, indicando que a obra explora uma escrita idiomática para o violino com o intuito de soar como uma improvisação.

A obra de Bacewicz apresenta um *Hauptsatz*, ou seja, um material temático bastante nítido que permeia toda a peça. Este *Hauptsatz* não é um elemento característico do capricho conforme apresentado por Koch, nem do estilo fantástico. Sua repetição ocorre justamente porque é inspirado na dança *kujawiak*, na qual a presença de um material temático recorrente é característica importante.

Voltando à divisão formal, o *Capricho Polonês* pode então ser dividido em duas seções: uma seção A, mais lenta e em tonalidade menor, com função introdutória, sinalizada na partitura com o andamento *Andante*; e uma seção B, mais rápida, *Allegro non troppo*, com maior movimento harmônico, que apresenta um tema e suas variações, cuja atmosfera é constantemente interrompida por

---

[23] No original: "[...] the Hauptsatz need not necessarily play the predominant role it does in other forms [...]" (Bonds 1991, p. 115).

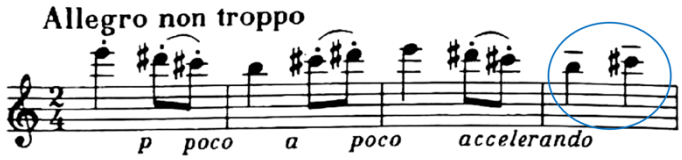
[24] No original: "not merely as a collection of studies or exercises, but as a perfect and well-balanced blend of violin technique and musical content (as would later be found in Chopin's Études, Op. 10 and 25)" (Neill 2001).

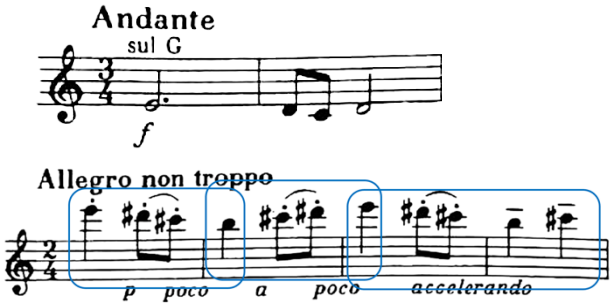
episódios. As interrupções acabam por demandar novas retomadas do material em desenvolvimento inicialmente exposto, de maneira que vai sendo estabelecido um movimento de expansão e adensamento, sobretudo em relação a cromatização melódica e diminuição rítmica. A Tab. 1 apresenta a organização estrutural do *Capricho Polonês*, segundo a nossa análise.

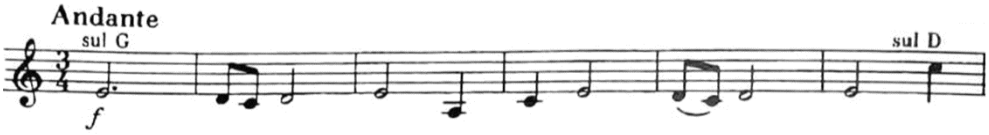
Andamentos	**Seções**	**Subseções**	**Materiais temáticos**	**Compassos**
Andante	Seção A			c. 1–24
Allegro non troppo	Seção B	Subseção B1 (centro tonal Mi)	Tema (primeira aparição)	c. 25–32
			Episódio 1	c. 32–40
			Tema (segunda aparição)	c. 41–44
			Episódio 2	c. 45–48
		Subseção B2 (centro tonal Ré)	Tema (terceira aparição)	c. 49–56
			Episódio 1	c. 56–64
			Episódio 3	c. 65–78
		Subseção B3 (centro tonal Dó)	Tema (quarta aparição)	c. 79–82
			Episódio 4	c. 83–84
			Tema (quinta aparição)	c. 85–88
			Episódio 4	c. 89–90
		Subseção B4 (centro tonal Lá)	Tema (sexta aparição)	c. 91–94
			Episódio 5	c. 95–101
			Tema (sétima aparição)	c. 102–105
			Episódio 6	c. 106–113
			Coda	c. 114–124

Tabela 1: Forma e Seções do *Capricho Polonês*

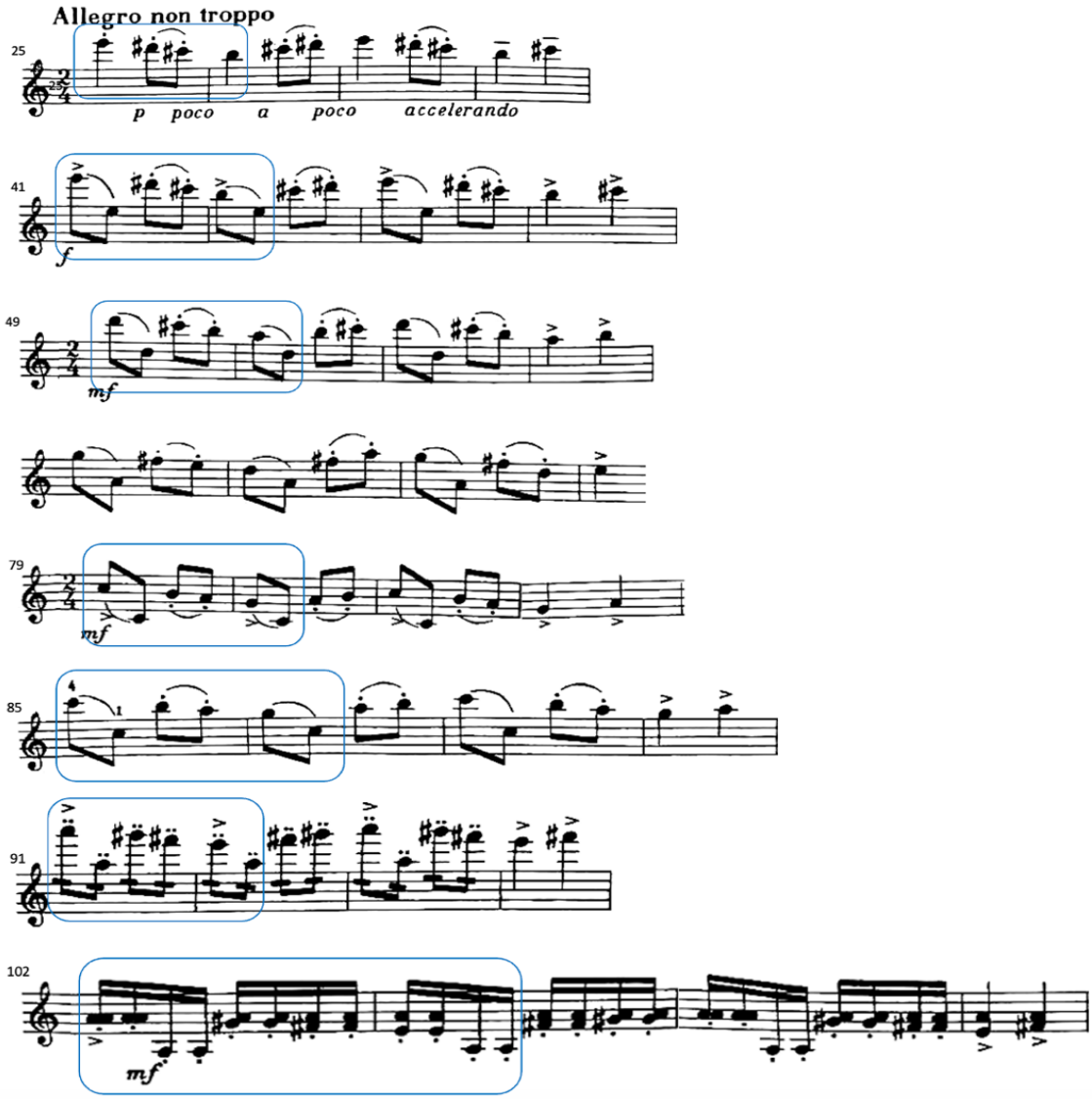
Os centros tonais explorados pela compositora também desempenham um papel importante para entender a nossa proposta analítica, conforme apresentado na Tab. 1. A primeira seção, introdutória, estabelece o centro Mi, realizando uma elisão com a segunda seção. A partir da segunda seção, a centralidade se desloca ao longo de uma quinta justa, de Mi a Lá (excetuando-se o Si). É a partir da pluralidade de centros tonais da seção B que decidimos dividir esta seção em quatro subseções, nas quais cada uma apresenta o tema uma ou duas vezes e episódios em seu respectivo centro tonal.

Remissões à descrição da dança *kujawiak* mencionada anteriormente podem ser identificadas em várias características da obra. No entanto, Bacewicz as miscigena com aspectos próprios do capricho. Nesse sentido, podemos citar as passagens rápidas da subseção B3 e o *accelerando* do trecho final do *Capricho* (Episódio 6 e Coda), a presença do tema proposto pela compositora (Ex. 3) e suas repetições em diversos centros tonais e com diferentes variações (Tab. 1), a manutenção da tonalidade de Lá maior atingida na subseção B4, não havendo um retorno à tonalidade inicial de Mi menor (Tab. 1), e a interlocução entre a métrica binária e as notas estendidas e acentuadas ao final de quatro compassos (Ex. 3).

Exemplo 1: Tema do Capricho Polonês e notas acentuadas ao final do quarto compasso do tema (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 25–28)

O tema é formado a partir de variações do motivo principal, apresentado ao início da obra (Ex. 2). Ao ser explorado em suas várias aparições através da técnica de variações em desenvolvimento, sobretudo variações de altura, direção e articulação (de *legato* para *spiccato* e *détaché*), o motivo principal torna-se um elemento que conduz e unifica a composição.

Exemplo 2: Motivo principal e formação do tema principal através de justaposições de suas variações em desenvolvimento (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 1–2, 25–27)

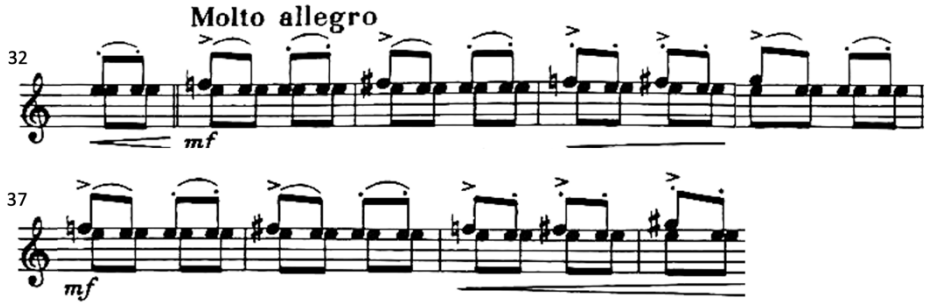
Na seção A (c. 1–24), que funciona como um recitativo lento, a compositora estabelece o *legato* como articulação, explora região mais grave do violino e indica que a melodia seja executada nas cordas Sol e Ré (Ex. 3). Esses aspectos contribuem para a concepção de uma sonoridade aveludada do violino e para o estabelecimento do caráter melancólico.

Exemplo 3: Na Seção A, estabelecimento de *legato*, cordas Sol e Ré e linha melódica na região grave do violino (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 1–6)

A primeira aparição do tema cumpre uma função formal de exposição. Contudo, nas suas reaparições ao longo da seção (Ex. 4), as diversas variações rítmicas, de articulação e de centro tonal lhe conferem a função formal de desenvolvimento, uma vez que são formados por variações em desenvolvimento do motivo principal.

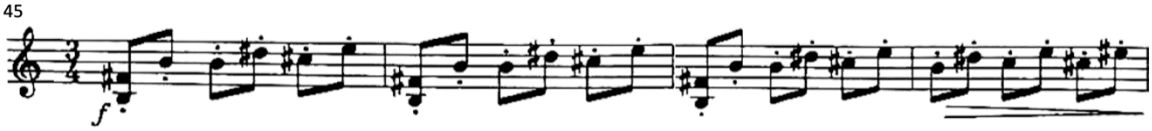
Na primeira variação do tema (c. 41–44, Ex. 4), a primeira e a última nota do motivo se fragmentam em duas, formando intervalos de oitava e quinta. Esse recurso é mantido nas variações subsequentes, sendo acrescido de diminuição rítmica nas duas últimas variações (c. 91–92 e 102–103, Ex. 4).

Exemplo 4: Tema e variações, formados a partir do motivo e suas variações em desenvolvimento (sob os retângulos) (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 25–32, 41–44, 49–56, 79–82, 85–88, 91–94, 102–105)

O Episódio 1 (c. 32–40, Ex. 5) apresenta uma seção de cordas duplas e pedal de Mi sob um contorno melódico cromático sinuoso. A articulação sobrepõe *legato* e *spiccato*, "brincando" com arcadas "dentro da corda" e "fora da corda". Em outras palavras, um golpe de arco mantém a continuidade do som ao permanecer em fricção entre a crina e a corda, enquanto o outro golpe começa e termina com a crina do arco distante da corda, resultando em um contato breve da crina com a corda e criando notas desconectadas em sua sonoridade. Os

trechos em cordas duplas e triplas, corda solta[25], padrão rítmico simples, linhas melódicas modal e cromática, e arco saltado remetem a uma sonoridade da tradição de violino popular na Polônia, a qual conhecemos por experiência pessoal e por observação de vídeos de violinistas executando obras folclóricas polonesas.

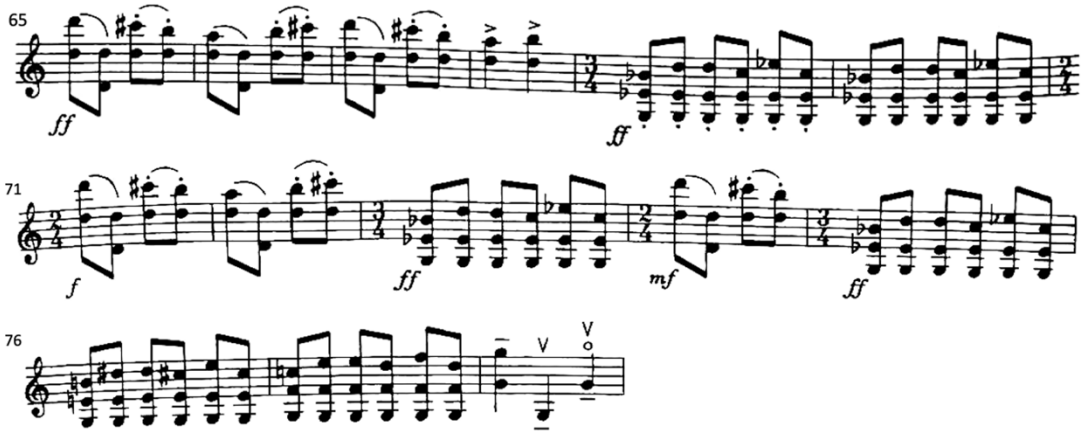


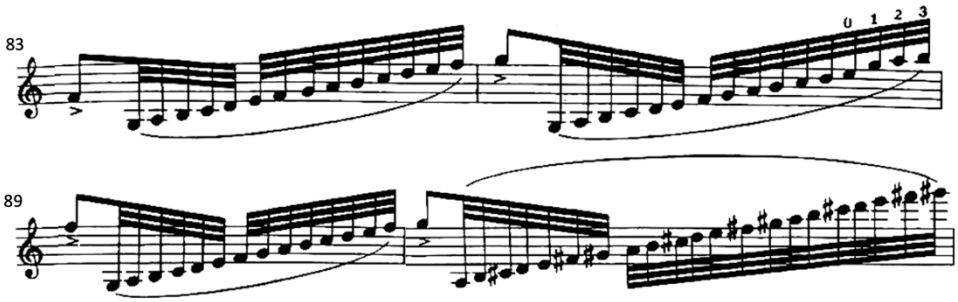
Exemplo 5: No Episódio 1, sobreposição de *legato* e *spiccato*, cordas duplas e triplas, corda solta, padrão rítmico simples, linhas melódicas modal e cromática (Grażyna Bacewicz. *Capricho Polonês*, c. 32–40)

O Episódio 2 (c. 45–48, Ex. 6) apresenta um novo material, bastante diferente daquele apresentado no Episódio 1, com métrica ternária e articulação inteiramente em *spiccato*. Outra característica marcante deste episódio é que ele é mais curto, e o material rítmico e melódico é quase o mesmo em seus quatro compassos. Além disso, o recurso de cordas duplas é utilizado apenas na primeira nota de cada compasso, enfatizando o tempo forte.

Exemplo 6: No Episódio 2, articulação em *spiccato*, linearidade e ênfase no tempo forte (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 45–48)

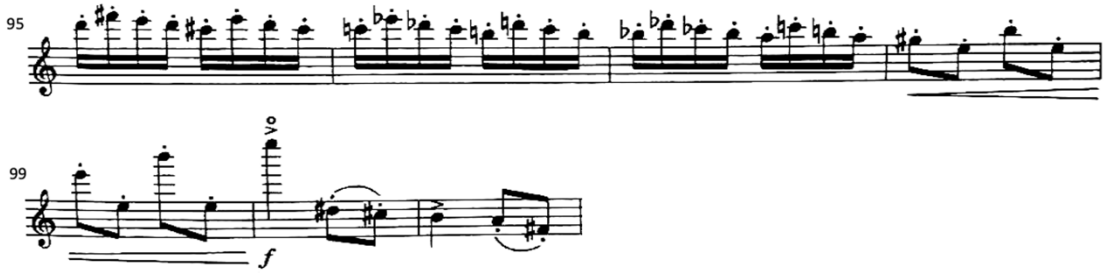
Os Episódios 1 a 3 têm um caráter impetuoso e ruidoso, interrompendo abruptamente o tema, sem transições. Assim, a narrativa mais jocosa, alegre e leve do tema alterna-se à narrativa em cordas duplas, homorrítmica, mais impetuosa e cromática, mas ainda bastante jocosa. Esse recurso de justaposição é formativo do Episódio 3 (c. 65–78, Ex. 7), sendo potencializada pela métrica

[25] Na técnica de violino, o conceito de corda solta se refere ao ato de tocar as cordas sem nenhuma intervenção de dedilhado da mão esquerda.

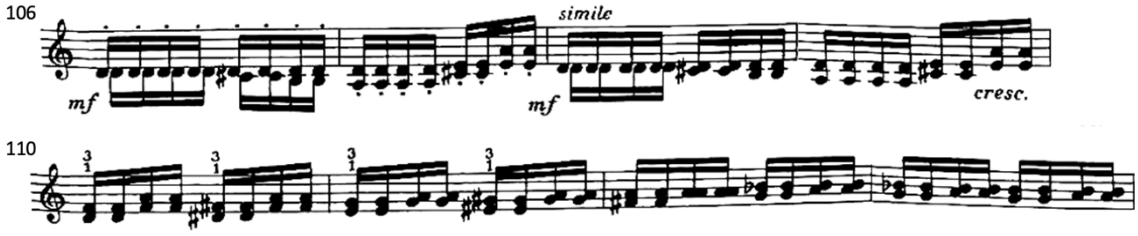
mista, e por diferenças de articulação, região explorada e densidade, uma vez que os acordes soam bem mais cheios do que o fragmento do tema. Um processo de eliminação, em que ambos ficam menos extensos e, portanto, a troca de atmosferas fica mais dinâmica, resulta em uma energia mais frenética. Nos acordes, atacados com vigor pelo arco, a corda solta Sol é acompanhada das outras duas cordas presas. Em andamento rápido e com dinâmica *fortíssimo*, a execução desses acordes exige ataque veemente que acabam por produzir uma sonoridade rica em ruídos.

Exemplo 7: No Episódio 3, justaposição e rarefação (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 65–78)

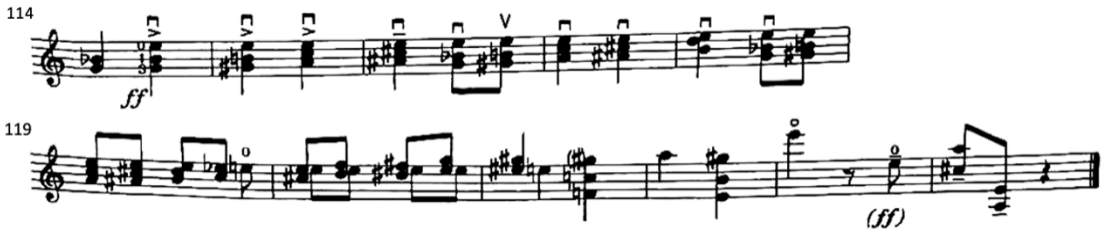
Na Subseção B3 (entrada do tema em Dó maior), o processo de justaposição com interrupções é dissolvido. O Episódio 4 (c. 84–84, 89–90, Ex. 8) apresenta passagens escalares rápidas, sendo as duas primeiras em Sol Maior e a última em Lá Maior. Esse é um trecho que parece virtuosístico pela velocidade das escalas e por atingir uma região mais aguda do violino.

Exemplo 8: No Episódio 4, dissolução (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 83–84 e 89–90)

O Episódio 5 (c. 95–101, Ex. 9) apresenta uma passagem rápida em *spiccato* ou *sautillé* em um movimento descendente, em que cada primeira nota do grupo de quatro semicolcheias formará uma escala cromática descendente.



Exemplo 9: No Episódio 5, cromatismo (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 95–101)

O Episódio 6 (c. 106–113, Ex. 10) é um outro trecho em cordas duplas caracterizado pela agitação rítmica devido ao uso de semicolcheias, com cromatismo nas terças que mudam a cada tempo dos compassos. Este episódio prepara a sensação e a percepção de agitação e grandiosidade necessária para na Coda.

Exemplo 10: No Episódio 6, agitação rítmica (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 106–113)

A Coda (c. 114–124, Ex. 11) apresenta uma série de acordes cromáticos acompanhados de um *accelerando*, criando uma crescente agitação e tensão que preparam o ouvinte para o acorde final. A conclusão é marcada por um efeito cômico, gerado pela expectativa de um final grandioso, frustrada pela quebra de um acorde de Lá Maior em notas curtas, com ritmo simples e no registro médio do violino.

Exemplo 11: Na Coda, quebra de expectativa (Grażyna Bacewicz, *Capricho Polonês*, c. 114–124)

4. Considerações finais

A atitude de aparente resiliência de Bacewicz diante da situação político-social polonesa na primeira metade do século XX se reflete na composição do *Capricho Polonês*.

A compositora reveste de nacionalismo a sua escolha por uma das formas tradicionais menos específicas da literatura tonal, e com isso abre para si um espaço historicamente sedimentado, mas criativamente aberto. A narrativa recitativa inicial cumpre a função do parlando-rubato das canções camponesas. No entanto, ao optar por uma narrativa contínua, Bacewicz confere à seção uma intimidade sem sentimentalismo ou superficialidade e dota-a de uma direcionalidade que conduz seu foco para a entrada da segunda seção, onde encontra grande liberdade compositiva.

Ao direcionar a atenção do ouvinte para uma melodia original, moldada a partir de padrões de contorno e rítmicos de domínio popular nacional, e reservar para si espaços episódicos díspares, Bacewicz cria um ambiente aberto à inovação. Em vez de simplesmente interpolar os três primeiros episódios, ela opta pela fricção da interrupção. Durante a alternância dos três últimos episódios, o tema vai se tornando mais cromático e ritmicamente denso, cedendo ao inaudito.

Referências

1. Bacewicz, Grażyna. 1949. *Polish Capriccio for solo violin*. Cracóvia: PWM. 1 partitura.
2. _____. 1969. Numer poświęcony pamięci Grażyny Bacewicz. *Ruch Muzyczny*, v. 13, n. 7, p. 4.

3. _____. 2018. *Polish Music Center*. Los Angeles: USC Thornton School of Music. Disponível em: <https://polishmusic.usc.edu/research/composers/grazyna-bacewicz/>. Acesso em: 27 ago. 2024.

4. Barancoski, Ingrid. 2014. *Traços da influência de Nadia Boulanger na música de Almeida Prado*. In Congresso da ANPPOM, 24, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Brasiliana. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2598/public/2598-9888-1-PB.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2024.

5. Bolesławska-Lewandowska, Beata; Dzierżanowski, Lech; Lindstedt, Iwona (Coord.). s.d. Grażyna Bacewicz: pictures, photos. Warsaw: Polish Composers' Union and Polish Music Information Centre, [*s.n.*]. Disponível em: <https://bacewicz.polmic.pl/en/photos/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

6. Bonds, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric:* Musical Form and the Metaphor of Oration. Harvard: Harvard University Press.

7. Chung, Hui-Yun. 2011. *Grażyna Bacewicz and her violin compositions:*from a perspective of music performance. Tese (Doutorado em Música) – College of Music, The Florida State University, Tallahassee. Disponível em: <https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A182808>. Acesso em: 28 ago. 2024.

8. Gąsiorowska, Małgorzata. 2019. Grażyna Bacewicz: the polish sappho. *Musicology Today*, Varsóvia, v. 16, p. 66–102. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/339819228_Grazyna_Bacewicz_-_The_Polish_Sappho>. Acesso em: 28 ago. 2024.

9. Goldberg, Halina. 2016. Nationalizing the *Kujawiak* and the Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurka. *19th Century Music,* v. 39, n. 33, p. 223–247. Disponível em: <http://www.ucpress.edu/_journals.php?p=reprints>. DOI: 10.1525/ncm.2016.39.3.223. Acesso em: 28 ago. 2024

10. Jarocinski, Stefan. 1965. Polish music after world war II. *The Musical Quarterly,* v. 51, n. 1, p. 244–258. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/740903>. Acesso em: 6 abr. 2023.

11. Mathes, James. 2007. *The analysis of Musical Form*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

12. Norris, Christopher. 2001. Socialist realism. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45326>. Acesso em: 28 ago. 2024.

13. Neill, Edward. 2001. Paganini, Nicolò. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40008>. Acesso em: 28 ago. 2024.

14. Pascall, Robert. 2001. Style. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27041>. Acesso em: 28 ago. 2024.

15. Plominska, Marta. 2023. *Polish Nationalism and the Flute Sonatina:* the Influence of Folklore on the Inter-War Composers Tadeusz Kassern, Wojciech Kilar and Aleksander Tansman. Las Vegas. 75 p. Tese (Doutorado em Música) - University of Nevada, Las Vegas. Disponível em: <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/thesesdissertations/article/5766/&path_info=Plominska_unlv_0506D_14043.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2024

16. Polish Folk Dance: Kujawiak & Oberek. 2019. Plataforma Youtube: Folk Dances Around the World. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xv0djIKRMMc>. Acesso em: 28 ago. 2024.

17. Rosen, Judith. 1984. *Grażyna Bacewicz:* her life and works. Polish Music History Series. Los Angeles, California: Friends of Polish Music, University of Southern California School of Music.

18. Samson, Jim. 2001. Genre. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>. Acesso em: 28 ago. 2024.

19. Simms, Bryan R. 1996. *Music of the twentieth century*: style and structure. 2. ed. NY: Schirmer Books.

20. Thomas, Adrian. 1985 *Grażyna Bacewicz*: chamber and orchestral music, polish music history series 3. Los Angeles, California: Friends of Polish Music, University of Southern School of Music.

21. _____. 2008. *Polish music since Szymanowski*. 2. ed. Cambridge: Cambrigde University Press.

22. Tompkins, David G. 2013. *Composing the Party Line*: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany. Purdue: Purdue University Press.

23. Trochimczyk, Maja. s.d. Kujawiak. *Polish Music Center*. Los Angeles: USC Thornton School of Music, [*s.n.*]. Disponível em: <https://polishmusic.usc.edu/research/dances/kujawiak/>. Acesso em: 6 abr. 2023.