

## **Sugestões técnicas e interpretativas para o Mov.1 da *Sonata N.3*, para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri**

*Technical and interpretative suggestions for Mov.1 of "Sonata N.3", for cello and piano by Camargo Guarnieri*

### **Cinthia Fernandes Matias**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[cinthia.cello@gmail.com](mailto:cinthia.cello@gmail.com)

### **Carlos Aleixo**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[aleixor@musica.ufmg.br](mailto:aleixor@musica.ufmg.br)

### **Elise Pittenger**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[ebpitt@yahoo.com](mailto:ebpitt@yahoo.com)

**Resumo:** Proposta de estudo técnico e interpretativo para o primeiro movimento da *Sonata N.3* para violoncelo e piano (1977) de Camargo Guarnieri. Nela, são apresentadas sugestões para otimizar o estudo de excertos selecionados que trazem questões da técnica de mão esquerda e direita do violoncelo. Assim como questões técnicas, são registradas informações relativas à interpretação. Neste estudo, serão utilizadas fontes biográficas sobre o compositor para fundamentar as influências composicionais que se fizeram presentes no processo de criação da obra. Como fontes primárias, são utilizadas a partitura manuscrita e aulas particulares sobre a peça em questão feitas com o violoncelista Antônio Lauro Del Claro, a quem a obra foi dedicada. As aulas foram gravadas em vídeo, porém não foram publicadas. Os resultados buscam fundamentar uma performance coerente com a proposta do compositor.

**Palavras-chave:** Sonata para violoncelo de Camargo Guarnieri; Música brasileira para violoncelo e piano; Técnica de mão esquerda e direita do violoncelo.

**Abstract:** Proposal for a technical and interpretative study of the first movement of "*Sonata N.3*" for cello and piano (1977), by Camargo Guarnieri. Suggestions are presented to optimize the study of selected excerpts that raise questions about left- and right-hand techniques of the cello. As well as technical matters, information regarding interpretation is also provided. In this study, biographical sources are used to substantiate the compositional influences relevant to the composition process. Primary sources include the manuscript score and private classes about the aforementioned piece taken with the cellist Antonio Lauro Del Claro, to whom the work was dedicated. The classes were videotaped, but not published. The results seek to inform a well-founded performance that is coherent with the composer's proposal.

**Keywords:** Camargo Guarnieri's cello Sonata; Brazilian music for cello and piano; Cello left- and right-hand techniques.

## 1 – Introdução

Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907 - São Paulo, 1993) foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX. Possui um grande número de obras compostas, entre elas, sonatas para instrumento desacompanhado, óperas, cantatas, peças de câmara, concertos, sinfonias, obras para instrumento solista e piano e muitas peças curtas para piano solo. Entre as peças para violoncelo e piano estão três sonatas, duas cantilenas e o *Ponteio e Dansa*<sup>1</sup>. O presente trabalho tem como principal objetivo investigar e esclarecer alguns aspectos interpretativos e técnicos de mão esquerda e direita ligados diretamente ao primeiro movimento da *Sonata N.3* para violoncelo e piano, escrito em 1977. Este estudo faz parte de uma Dissertação de mestrado a ser defendida no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, na qual serão abordados em sua totalidade os aspectos técnicos e interpretativos dos três movimentos da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri.

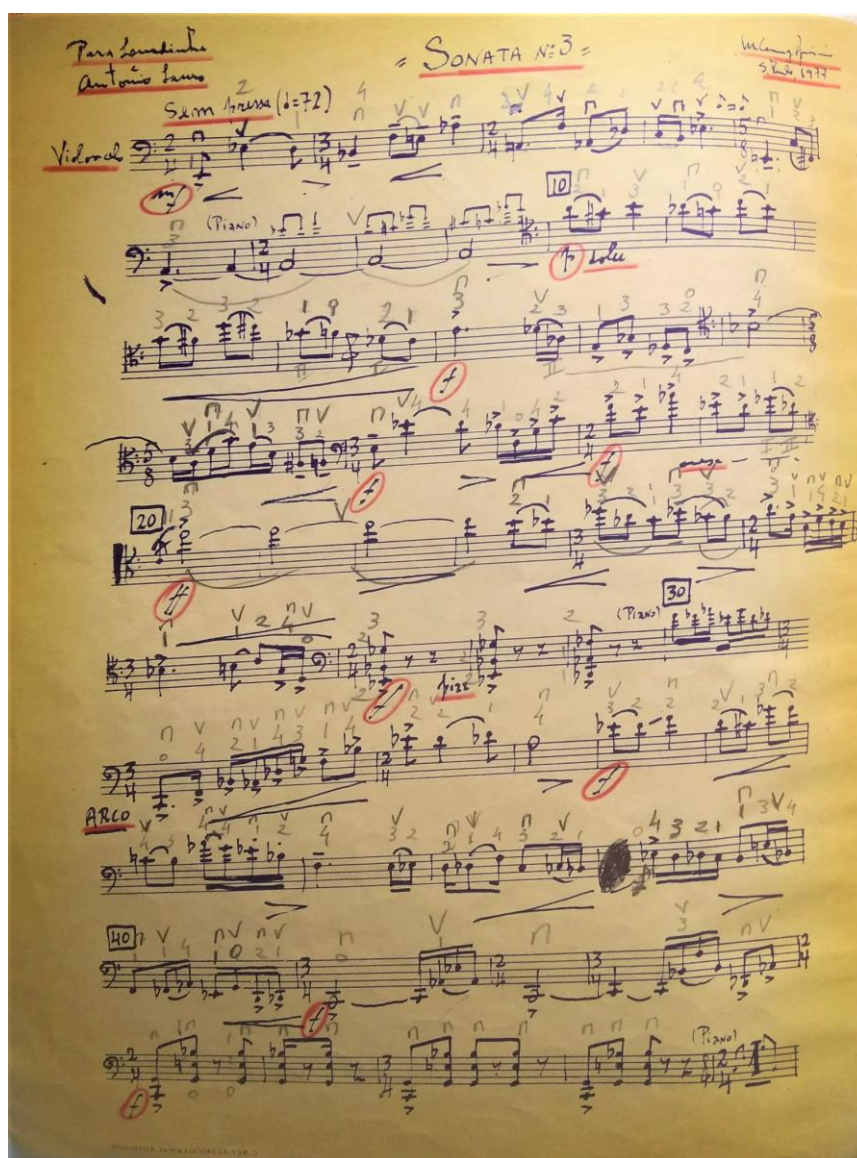
A representatividade da obra de Camargo Guarnieri no contexto musical brasileiro é extensa, contando com cerca de 600 obras. Muitas ainda estão na forma de manuscrito e, mesmo diante destes dados, percebe-se a necessidade de ampla divulgação. É possível encontrar uma vasta quantidade de estudos sobre a vida de Camargo Guarnieri, porém há uma escassez de estudos a respeito das obras para violoncelo deste compositor, o que justifica a decisão da pesquisa desta obra. Até o presente momento, apenas duas pesquisas com foco no repertório violoncelístico de Guarnieri foram encontradas: um estudo realizado por Paulo César Martins Rabelo, que utilizaremos para a revisão bibliográfica, intitulado: “A Música para Violoncelo e Piano de Guarnieri” (2002), e a dissertação de mestrado realizada por Carlos Márcio Norberto Bicalho, intitulada: “Considerações sobre o Ponteio e Dansa para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça brasileira” (2014).

Concluída em 1977 e dedicada a Antônio Lauro Del Claro, a *Sonata N.3* foi uma obra escrita por encomenda da Funarte (Fundação Nacional de Arte). Sua cópia manuscrita foi lançada

---

<sup>1</sup> “Dansa” está escrito na forma usual da época em que a peça foi publicada.

pelo Serviço de Difusão de Partituras da USP, um tratamento editorial foi produzido pela Funarte, e também outro, pela Ponteio Publishing Co. Nova York de 1999. Escolhemos usar como fonte para este estudo a cópia do manuscrito que conseguimos com Antônio Lauro Del Claro, o primeiro violoncelista a trabalhar a peça diretamente com o compositor. Essa cópia contém anotações a lápis feitas pelo violoncelista, tornando-se uma fonte relevante para o estudo. A partitura editada da obra apresenta erros significativos de notas, ritmos, articulações e divergência na quantidade de compassos no terceiro movimento, justificando, portanto, nossa escolha de trabalhar com a cópia do manuscrito (Figura 1).



**Figura 1** - Página 2 do manuscrito da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri disponibilizada pelo violoncelista Antônio Lauro Del Claro.

Mais adiante, apresentaremos trechos selecionados do primeiro movimento da *Sonata N.3* que apontem para alguns desafios técnicos e musicais a serem resolvidos. Desses aspectos técnicos, encontramos acentos, *pizzicato*, *pizzicato* de acordes, acordes de três e duas notas, corda dupla e mudanças de posição. Essas e outras informações relativas à interpretação serão desenvolvidas e tratadas no capítulo 3.

## 2- O compositor e suas sonatas para violoncelo

Camargo Guarnieri compôs três sonatas para violoncelo e piano, sendo elas: *Sonata N.1*, *N.2* e *N.3*. A *Sonata N.1* foi concluída em 1931 e dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso, a *Sonata N.2* foi finalizada em 1955 (sem dedicação) e a *Sonata N.3* foi finalizada em 1977, escrita por encomenda da FUNARTE, e dedicada ao violoncelista Antônio Lauro Del Claro, como dito anteriormente. Coincidentemente, as sonatas representam de forma nítida cada uma das três diferentes fases composicionais de Guarnieri. Destarte, a presente seção objetiva relacionar essas fases do compositor com suas sonatas para violoncelo e piano e, ao mesmo tempo, apresentar sua evolução como compositor.

Mário de Andrade exerceu uma importante influência sobre a vida e as obras de Camargo Guarnieri. Podemos notá-la desde as primeiras peças do compositor, incluindo a *Sonata N.1* para violoncelo e piano de 1931. Após uma apresentação da *Toada* para piano em 1930, Andrade escreveu uma crítica no Diário de São Paulo e nela se mostrou preocupado com a direção que o expoente talento de Camargo Guarnieri estava tomando:

[...] Adquirida uma tal e qual habilidade de compor, me parece que Camargo Guarnieri repousou sobre isso, convicto de que aqui no Brasil, isso basta pra que um artista seja criador. Infelizmente tem bastado mesmo. Porém esse repouso na facilidade não é digna de Camargo Guarnieri nem do destino que ele pode ter.

[...] Me parece que Guarnieri está sendo por demais complacente pra consigo mesmo. Não analisa, não tem severidade pra com suas próprias criações e não concebeu ainda com nitidez o que seja o artista se repetir (apud, VERHAALLEN, 2001, p.29).

Logo depois dessa crítica, Camargo Guarnieri não deixou de empregar em suas obras os elementos que marcaram sua composição, como a sincopa, o cromatismo, o ostinato, a independência entre melodia e acompanhamento e temas folclóricos trabalhados de forma indireta. Mas no ano seguinte, com a *Sonata N.1*, Camargo Guarnieri introduziu novas

particularidades, como a textura a três vozes, a politonalidade e a dissolução harmônica, possivelmente como uma resposta às críticas de Andrade. A resposta de Andrade à novidade foi:

Essa concepção polifônica é perfeitamente contemporânea, e mais ou menos o resultado atual a que levou tantos compositores, à dissolução do conceito harmônico por excelência, isto é, a marcha dos acordes por meio da dissonância preparada e resolvida. Mas são raros os compositores atuais que levaram o seu polifonismo a uma sistematização tão audaciosa como a de Camargo Guarnieri (apud, BARBIERI, 1994, p.78).

A *Sonata N.1*, escrita na tradicional forma sonata, apresenta-se muito livre de padrões clássicos. Os três movimentos são chamados, por exemplo, de *Tristonho*; *Apasionadamente* e *Selvagem*, com o emprego de termos em português ao invés dos termos tradicionais utilizados na designação dos movimentos. O primeiro movimento se distingue pela presença de três temas bastante singulares; o segundo movimento, assim como as duas sonatas seguintes, possui características da *modinha*, gênero popular brasileiro; no terceiro movimento são nítidos os ritmos dançantes, e este é definido por ser marcado, gíngado e articulado, e traz como seu diferencial o uso da homofonia.

Na década de 50, Camargo Guarnieri entra em uma nova fase composicional, e um aspecto que distingue essa fase é o da linguagem mais tonal. Nesse período, o compositor teve a oportunidade de desenvolver e divulgar seu trabalho na Europa e nos Estados Unidos, e seu reconhecimento é notado pela quantidade de prêmios e honrarias.

A *Sonata N.2*, composta neste período, possui três movimentos monotemáticos e ligados entre si, intitulados, respectivamente: *Allegro Moderato*; *Melancólico*; *Festivo, bem ritmado*. Essa obra apresenta curtos temas, contrastando com as obras da primeira fase composicional de Guarnieri; também utiliza a bitonalidade e envolve o emprego frequente de terças, quartas e cordas duplas - algumas das características marcantes desta segunda fase. O primeiro movimento apresenta principalmente ritmos nordestinos, como o do baião, por exemplo. O segundo movimento traz novamente a *modinha*, somando-se à textura homofônica. No terceiro movimento, há frequente repetição de notas, simplicidade e mais uma vez o ritmo do baião, o qual sugere uma inspiração nas cantigas infantis brasileiras.

A diferença entre a *Sonata N.3* (1977) e as duas primeiras *Sonatas* para violoncelo é bem evidente por esta possuir uma característica serialista, uma tendência que, contraditoriamente, foi muito criticada pelo próprio compositor em sua “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” de 1950. Esta carta foi escrita com a intenção de alertar os jovens músicos do Brasil que estavam se envolvendo demasiadamente com o movimento Música Viva, liderado por Koellreutter<sup>2</sup>, que trazia para a música brasileira características como o *dodecafonismo*<sup>3</sup>. Sobre essa linguagem, Camargo Guarnieri afirma no início de sua carta: “corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música”, reiterando ainda sobre os compositores que aderiram ao movimento: “[...] estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileira, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais” (apud KATER, 2001, p.119-120).

Porém, anos mais tarde, em entrevista para “A Gazeta” de São Paulo em 13 de dezembro de 1963, o compositor fala sobre as “Experiências contemporâneas”, esclarecendo sua opinião a respeito do dodecafonismo:

- Apesar de toda essa situação confusa, gerada pela falta de cultura e em decorrência das experiências contemporâneas, felizmente, acrescenta o compositor Camargo Guarnieri, quando aparece um verdadeiro talento, as experimentações dodecafônicas etc. são superadas e ele acabaria criando música. Recordo a propósito os exemplos muito dignos de Dellapiccola e de Petrassi. Também é necessário que se diga que é mais fácil compor pelo processo dodecafônico ou eletrônico do que pela técnica tradicional. Nesta técnica, a música parte de dentro para fora e quando o compositor vai ouvi-la, apenas identifica aquilo que já havia sentido dentro dele. No processo dodecafônico, a partitura se compõe fora do músico e ele a ouve apenas quando ela está terminada ou quando estão relacionadas as suas diferentes partes.
- Costumam dizer que eu tenho ódio às experiências da composição musical contemporânea, mas isto é uma mentira, declara Camargo Guarnieri. Pelo contrário, como experiências, julgo-as de grande importância, porque podem ser úteis aos verdadeiros músicos nas suas realizações criadoras (apud, WENET, 2009, p.288).

---

<sup>2</sup> Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), de origem alemã, foi compositor, flautista, regente e professor. Criou em 1939 o movimento “Música Viva” integrado por jovens compositores como Guerra Peixe, Eunice Catunda, Claudio Santoro e Edino Krieger.

<sup>3</sup> Proposto por Arnold Schoenberg (1874-1951), o “dodecafonismo é uma forma de organizar os doze sons da escala cromática na tentativa de suprimir o sentido de tonalidade. Desta forma, organizam-se os sons em séries de doze elementos que são tratados de forma serial, ou seja, por transposição, retrogradação e inversão (inclusive retrogradação da inversão)” (HARTMANN, 2011, p.103).

Portanto, a partir desta declaração, dá-se a entender que o compositor se posicionava altamente contra o uso da técnica dodecafônica por músicos com pouca ou nenhuma experiência, mas não se contrapunha ao uso do método por compositores já experientes.

Toda essa situação exerce um impacto direto sobre a terceira fase composicional de Guarnieri, a qual é conhecida pela ausência de tonalidade e pela exploração de aspectos seriais, sem abandonar as características nacionais. A *Sonata N.3* segue esse aspecto não tonal, mas apresenta polarizações ao redor de certas notas. Ela possui três movimentos, intitulados, respectivamente: *Sem pressa*; *Sereno e Triste*; e *Com Alegria*. O primeiro movimento, assim como nas sonatas anteriores, está na forma ABA, mas nesse caso cada seção mostra seu próprio desenvolvimento (RABELO, 2002, p.52). O segundo movimento continua com sua similaridade em relação às outras sonatas para violoncelo e piano, no estilo modinha. O terceiro movimento está na forma *rondó*, e nele a voz principal circula entre piano e violoncelo de forma muito nítida.

### **3- Sonata N.3 - Primeiro Movimento**

Aos 78 anos, Guarnieri declarou:

Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida da sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida essa como a soma das diversas músicas nacionais. No caso de países jovens como o Brasil, essa responsabilidade aumenta, porque não se trata apenas de enriquecer o acervo universal da música, senão de afirmar a música nacional brasileira (apud, SILVA, 2001, p.15).

Desde muito cedo, a música de Camargo Guarnieri absorve os elementos folclóricos brasileiros, mesmo que indiretamente. A partir de tal fato, compreende-se que os elementos que totalizam o que entendemos como a música folclórica brasileira são derivados principalmente da miscigenação entre as contribuições indígenas, africanas e portuguesas. Segundo VERHAALLEN (2001, p.64), apesar de os elementos da cultura indígena serem de difícil observação, existe a possibilidade de uma influência indígena da região de São Paulo ter

inspirado a música de Guarnieri, a saber, a utilização de motivos melódicos breves. Para exemplificar, podemos observar o motivo no segundo e terceiro tempos do c.2 (Figura 2).



**Figura 2** – Tema A, c.1-5 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Entre colchetes, um breve motivo de três notas que é desenvolvido no decorrer do movimento.

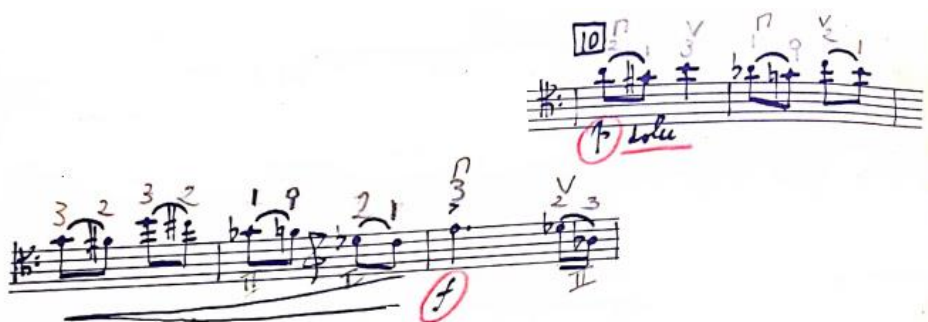
Este breve, porém, importante motivo de três notas é desenvolvido no decorrer de todo o movimento. As contribuições africanas se encontram nas danças e nos ritmos complexos, aspectos que Camargo Guarnieri usa amplamente em suas peças, inclusive no terceiro movimento da *Sonata N.3*. Ainda segundo VERHAALLEN (2001, p.65), as contribuições portuguesas foram “as formas poéticas e as canções de quatro estrofes, com seu caráter distintamente nostálgico”, o qual encontramos no segundo movimento da *Sonata N.3*.

Este movimento está estruturado na forma ABA. Camargo Guarnieri desenvolveu e empregou com regularidade essa estrutura em que o tema A é apresentado na primeira seção e desenvolvido na seguinte, criando, assim, peças monotemáticas. Outro aspecto ocorrente nas obras do compositor e nesta obra são as mudanças de caráter, que trazem destaque à linha melódica. Camargo Guarnieri demonstrou um afastamento do tonalismo a partir de 1935. Como aponta SILVA (2001, p.18), o compositor caminhou até o tonalismo livre, chegando ao atonalismo. Esta última tendência é identificada na *Sonata N.3*. RABELO (2002), inclusive, afirma sobre o primeiro movimento:

Ele não é atonal (no sentido de negar sistematicamente a tonalidade), nem é tonal (no sentido de usar relações funcionais tonais) [...] pode ser descrito como não tonal pois, apesar de não detectarmos uma harmonia tonal, existe uma polarização em torno de certas notas (RABELO, 2002, p.51).

O material do c.2 é o que dá origem ao motivo no c.10-14 (Figura 3). Esse é um trecho que traz uma possível dificuldade técnica devido às constantes mudanças de posição, à melodia desconexa e ao supracitado não tonalismo. Os dedilhados e arcadas na Figura 3 são os sugeridos no manuscrito do violoncelista Del Claro. Segundo o intérprete (2019), as escolhas

foram feitas de modo que as mudanças de corda e de posição acompanhem as mudanças de arco com o intuito de deixar quase imperceptíveis os *portamentos*, assim como auxiliar na caracterização de um fraseado longo – um atributo comum nas peças de Camargo Guarnieri.



**Figura 3** – C.10-14 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Trecho de possível dificuldade técnica.

No estudo da afinação, sugere-se que sejam ignorados os demais elementos, como a articulação, a dinâmica e o ritmo, e que seja trabalhada somente a afinação. O estudo consiste em repetir a primeira nota e em ligar a segunda nota à seguinte, conforme o exposto na Figura 4, exemplificando o estudo nos c.10-14. A intenção neste processo é focar-se principalmente nos intervalos e em suas relações.



**Figura 4** - Sugestão de estudo de afinação para os c.10-14 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri.

A partir do c.10, a textura torna-se polifônica, aliada à mudança para um registro mais agudo quando é instigada a sensação de direcionamento rumo ao Fá do c.14. A quantidade de arco pode auxiliar nesse direcionamento. É recomendado que no trecho (c.10-14) a quantidade de arco utilizada aumente gradativamente, criando essa sensação de movimento e tornando o *crescendo* no c.12 mais presente e evidente.

A segunda parte da seção A é iniciada no c.31 (Figura 5) e apresenta um caráter mais denso e articulado com relação à primeira parte, devido ao registro grave e às articulações

percursivas. Nitidamente, são essas alterações que fomentam as mudanças no caráter na peça. O “*martelé*”, por vezes conhecido como “*martellato*”, é amplamente utilizado no primeiro movimento com a intenção de promover variações de caráter devido ao seu aspecto marcado e articulado.



**Figura 5** – C.31-40 da parte do Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Segunda parte da seção A.

Segundo Gerhard Mantel (1995, p.211), o *martelé* é precedido de uma pressão no arco antes de cada nota, o que gera um começo explosivo. Em seguida, o volume do som é reduzido. O efeito resultante deverá ser um início de nota seco, rápido e curto; a firmeza do dedo indicador deve ser retirada logo após o início da nota para que a pressão na corda seja reduzida, diminuindo-se também a velocidade do arco. O violoncelista precisa observar o quanto de pressão será necessário, pois os extremos devem ser evitados, como o excesso de pressão, que ocorre quando o momento de relaxamento demora a acontecer, ou a falta de preparação, que causa a inexistência do início marcado da nota, o qual é essencial para essa articulação. Tanto o arco para cima quanto para baixo devem ser preparados antecipadamente, mas deve-se lembrar que o arco para cima exige uma maior pressão que o arco para baixo.

Utilizamos para exemplificar o estudo do *martelé* os c.31 e 32 (Figura 6), contudo, orienta-se que essa mesma sugestão de estudo seja realizada em outros trechos com o mesmo padrão de articulação. Para os trechos com esse modelo de acentuação, recomendamos um estudo organizado que auxilie na pré-coordenação dos movimentos necessários. Como sugerido na

Figura 7, recomenda-se que as pausas sejam utilizadas para a organização das mãos para o próximo ataque de nota.

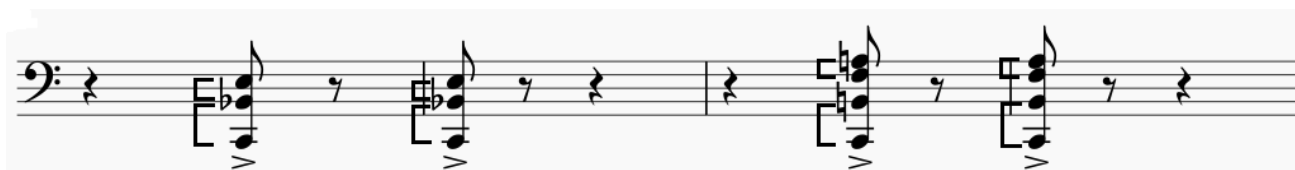


**Figura 6** – C.31 e 32 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Exemplo de trecho em *martelé*.



**Figura 7** – Sugestão de estudo de *martelé* dos c.31 e 32 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri.

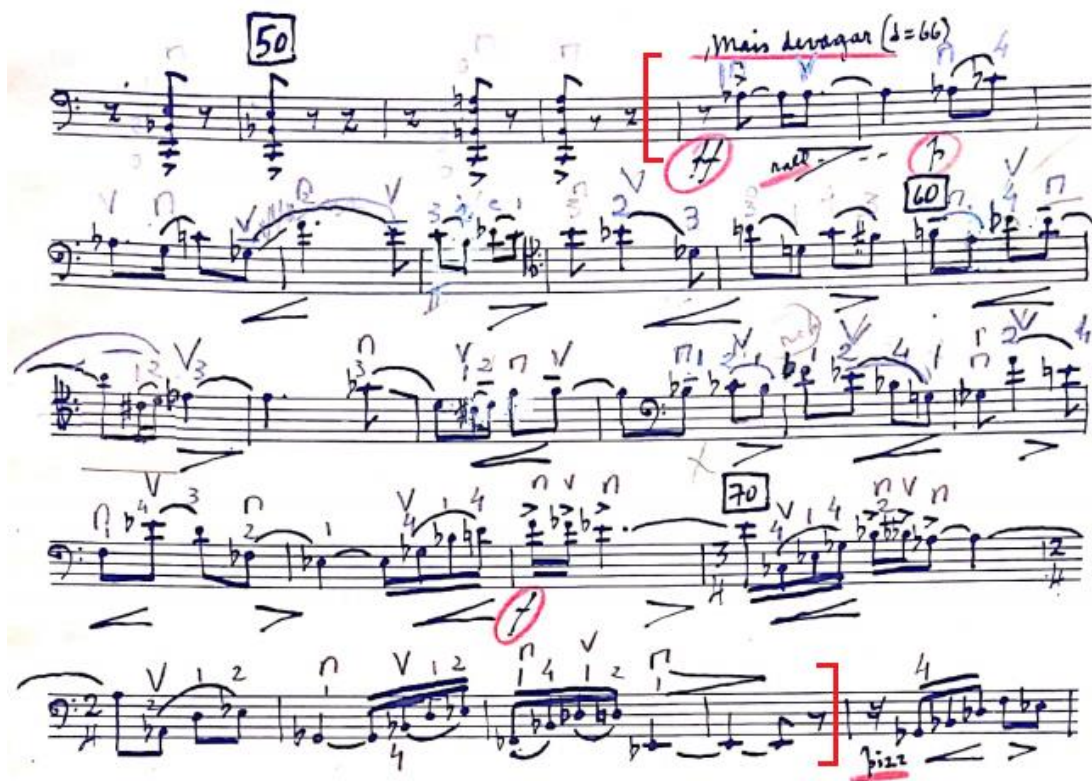
Sobre os acordes de três ou quatro notas, DEL CLARO (2019) aconselha que estes sejam divididos em duas partes, como exemplificado através dos colchetes na Figura 8. O autor acrescenta que o movimento do cotovelo direito durante o acorde deve fazer um desenho circular no ar.



**Figura 8** – C.49-52 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Os colchetes indicam a sugestão de quebra do acorde.

No c.53 (Figura 9) tem início a seção B do movimento, com atmosfera *cantabile* e *legato*. A execução do *legato* exige movimentos suaves nas trocas de direção do arco. A intenção é a de evitar ruídos entre as notas; para tal fim, propõe-se que dedos e pulso façam movimentos leves e sutis (SUETHOLZ, 2015, p.45). Entretanto, a rítmica nesta primeira parte da seção B (c.53-74) apresenta algumas sincopas, o que gera a possibilidade do uso espontâneo do *portato* (nota levemente destacada). DEL CLARO (2021) é mais uma vez enfático e observa a

aspiração de Guarnieri em relação aos grandes fraseados, assim como a intenção deste trecho de apresentar um alto contraste em relação à seção A. Portanto, é importante que o intérprete volte a sua atenção para os movimentos suaves nas mudanças de arco.



**Figura 9** – C.49-75 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Entre colchetes, a primeira parte da seção B, trecho *cantabile* e *legato*.

Na segunda metade da seção B (c.75-87, Figura 10), o violoncelo realiza o acompanhamento com *pizzicato*. BUNTING (1999, p.182-184) aborda dois tipos de *pizzicato*: o *pizzicato* “suono” e o *pizzicato* “secco”, que chamaremos respectivamente de *pizzicato* ressonante e *pizzicato* percussivo. No *pizzicato* ressonante, a técnica consiste em beliscar o *pizzicato* e continuar o movimento do braço direito desenhando uma curva no ar após a sua execução, pois esse movimento previne qualquer inibição que poderia dificultar a reverberação do golpe. O *pizzicato* percussivo consiste no ato de parar a vibração da corda com algum dedo que esteja livre da mão esquerda ou apenas aliviando a pressão do dedo da nota tocada.



**Figura 10** – C.71-88 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Entre colchetes, a segunda metade da seção B, trecho de *pizzicato*.

Sugerimos que se utilize o *pizzicato* ressonante em todo o trecho (c.75-87), pois possivelmente o compositor pretendeu fazer uma alusão ao violão (RABELO, 2002, p.80), lembrando que a música e características brasileiras exercem forte influência sobre as obras de Camargo Guarnieri. Entretanto, devido ao andamento rápido, o movimento circular após o *pizzicato* deverá ser curto e rápido, a fim de acompanhar o andamento. Outra sugestão é que as dinâmicas dos c.75-87 sejam reproduzidas a partir da velocidade em que se belisca a corda, ou seja, quanto mais lenta a ação de beliscar, mais *piano* soar. Quando se trata de acordes em *pizzicato*, a sugestão é que estes sejam arpejados, ainda fazendo-se referência ao violão. Do mesmo modo, DEL CLARO (2021) aconselha a execução dos acordes de forma arpejada, com o polegar próximo ao fim do espelho.

O trecho dos c.113-141 (Figura 11) é chamado por RABELO (2002, p.57) de “coda-clímax”, pois exhibe o máximo de energia e vitalidade do movimento.



*detaché*, pois isso enfatiza a mudança de caráter de melódico para percussivo, ressaltando a particularidade do trecho.

## 4 – Conclusão

A execução de uma peça musical implica a realização de escolhas técnicas e interpretativas. Dependendo dessas escolhas, o intérprete poderá elaborar diferentes interpretações para a mesma obra, interferindo na mensagem repassada. Para que essas escolhas sejam bem alicerçadas, é necessário fundamentá-las em um sólido conjunto de conhecimentos a respeito da obra a ser estudada. Sugerimos que estes conhecimentos sejam teóricos, histórico-sociais, analíticos e aqueles baseados em práticas interpretativas. Dessa forma, será possível dar sustentação a uma performance mais coerente e próxima do texto original.

No decorrer deste trabalho, buscou-se evidenciar trechos do primeiro movimento da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri que apresentassem dificuldades técnicas na execução e que, conseqüentemente, pudessem interferir na realização artística. A partir desse entendimento, fizemos a sugestão de exercícios e o registro das intenções do compositor em relação à peça para promover um estudo eficiente e uma performance coerente.

Considerando que a simples leitura da partitura ainda não é o suficiente para uma boa interpretação, mesmo que o compositor tenha sido minucioso em suas indicações, oferecemos neste capítulo uma série de propostas para a compreensão das intenções do compositor. Porém, é essencial que o artista sustente o interesse e a motivação para permitir com que suas próprias ideias sejam acrescentadas à sua interpretação, pois o objetivo aqui não é gerar performances impessoais, mas sim provê-lo auxílio a partir de trechos, otimizando o estudo e aprimorando os fraseados para que, por fim, o próprio músico desenvolva caráter e significado à peça. Em síntese, além de fornecer um corpo de sugestões técnicas e interpretativas, esta pesquisa ainda demonstra ter um potencial divulgador da obra sobre a qual se debruçou, que é pouco conhecida no meio musical.

## Referências de texto

1. BUNTING, Christopher. (1999) **El arte de tocar el violonchelo**. Madrid, Spain: Ediciones Pirámides.
2. HARTMANN, Ernesto. (2011) **Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das 6 Peças para piano de Cláudio Santoro e das Miniaturas n.1 para piano de Guerra-Peixe**. Opus, Porto Alegre, vol.17, no.1, p.97-132.
3. KATER, Carlos. (2001) **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez.
4. MANTEL, Gerhard. (1995) **Cello technique: Principals and forms of movements**. Bloomington, USA: Indiana University Press.
5. RABELO, Paulo César Martins. (2002) **A música para violoncelo e piano de Guarnieri**. Goiânia: Ed. Da UFG.
6. SILVA, Flávio. (2001) **Camargo Guarnieri: O tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo.
7. SUETHOLZ, Robert. (2015) **Técnicas de Reeducação Corporal e a Prática do Violoncelo**. Editora Prismas. São Paulo.
8. VERHAALLEN, Marion. (2001) **Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo/ Imprensa Oficial.
9. WENET, Klaus. (2009) **Camargo Guarnieri: histórias e reflexões sobre a música no Brasil**. São Paulo: Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de São Paulo - USP, Escola de Comunicação e Artes -ECA.

## Referências de vídeo

1. DEL CLARO, Antônio. (2019) **Aula de violoncelo da peça Sonata N.3 para violoncelo e piano de Guarnieri**. Vídeo de 53 minutos e 42 segundos. Vídeo particular não publicado.
2. DEL CLARO, Antônio. (2021) **Aula de violoncelo da peça Sonata N.3 para violoncelo e piano de Guarnieri**. Vídeo de 69 minutos e 42 segundos. Vídeo particular não publicado.

Nota sobre os autores

**Cinthia Fernandes Matias** formou-se no curso de Música - Bacharel em Violoncelo no ano de 2017, na Universidade Estadual de Maringá (UEM) sob orientação do Prof<sup>o</sup> Me. Pedro Ludwig. Foi instrutora de violoncelo do Programa Arte Cidadã da Prefeitura Municipal de Chapecó e

instrutora e violoncelista da Orquestra de Câmara Unochapecó (2018-2019). Como bolsista CAPES, atualmente é mestranda em Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais sob orientação do Prof<sup>o</sup> Dr. Carlos Aleixo e coorientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Elise Pittenger.

**Carlos Aleixo dos Reis**, natural da cidade de Itabira, Estado de Minas Gerais, é Professor Associado de Viola da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado pela mesma instituição, Carlos concluiu o Mestrado nos Estados Unidos no ano de 1996, com o título "Master of Music in Viola Performance" na Shenandoah University. Em maio de 2006, como bolsista da CAPES/MEC, concluiu o Doutorado em Artes Musicais Performance/Viola (EUA). Como solista, já esteve à frente da Orquestra da Escola de Música da UFMG, Fairfax Symphony Orchestra (EUA), Orquestra de Câmara SesiMinas/Musicoop, Orquestra de Câmara BDMG e Orquestra Sinfônica Nacional do Teatro Claudio Santoro/Brasília. Carlos tem atuado como professor de Viola em Festivais no Brasil, apresentando master classes e palestras na área de performance do instrumento. Lecionou como professor de viola na Shenandoah University (EUA) e como Professor de Cordas na Loudon County Public School de 2003 a 2006. Nos anos 1995-96 e 2004- 05, teve o nome incluído no livro "Who's Who Among American Universities & Colleges". Como regente, realizou e organizou a 1<sup>a</sup> Turnê Americana da Orquestra Jovem Gerais (NY, Pensilvania, Yale University, Washington/DC e Chicago).

**Elise Pittenger** é professora de cello na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também coordena a área de Música de Câmara e o Grupo de Violoncelos e realiza um projeto de pesquisa sobre música brasileira para violoncelo. Natural de Baltimore, EUA, ela se mudou para o Brasil em 2010 para integrar a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, na qual exerceu o cargo de chefe do naipe de violoncelos de 2011 a julho de 2015. Elise possui Doutorado em Performance Musical pela McGill University (Canadá), sob a orientação do cellista Matt Haimovitz, e Mestrado pela Rice University (EUA), onde estudou com Norman Fischer. Possui também Bacharelado em Literatura pela Yale University (EUA). Elise possui grande experiência em música de câmara, tendo sido integrante do Haven String Quartet (EUA) por dois anos; no Brasil ela tem desenvolvido trabalhos com os pianistas Gustavo Carvalho e Rodrigo Miranda, o percussionista Fernando Rocha (Duo Qattus) e com colegas na UFMG (Sonante 21). Ela tem grande interesse em música contemporânea e traz esse interesse para o seu trabalho na UFMG, através de pesquisas, matérias acadêmicas e colaborações com a área de composição.