

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

CINTHIA FERNANDES MATIAS

**AS SONATAS PARA VIOLONCELO E PIANO DE M.C. GUARNIERI, EM
CONTEXTO: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA SONATA N.3**

Belo Horizonte

2021

CINTHIA FERNANDES MATIAS

**AS SONATAS PARA VIOLONCELO E PIANO DE M.C. GUARNIERI, EM
CONTEXTO: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA SONATA N.3**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Profº Drº Carlos Aleixo dos Reis

Coorientadora: Profª Drª Elise Pittenger

Belo Horizonte

2021

M433s Matias, Cinthia Fernandes.

As sonatas para violoncelo e piano de M. C. Guarnieri, em contexto [manuscrito]: aspectos técnico-interpretativos da sonata N.3 / Cinthia Fernandes Matias. - 2021.
71 f., enc.; il. + DVD

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Coorientadora: Elise Pittenger.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violoncelo. 3. Música para piano. 4. Guarnieri, Carmargo, 1907-1993. 5. Sonatas. I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Pittenger, Elise. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Cinthia Fernandes Matias**, em 13 de dezembro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Elise Barbara Pittenger

Universidade Federal de Minas Gerais
(coorientadora)

Prof. Dr. Valdir Claudino

Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Jessé Máximo Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis, Vice diretor(a) de unidade**, em 13/12/2021, às 12:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jessé Máximo Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 13/12/2021, às 12:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elise Barbara Pittenger, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2021, às 12:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Valdir Claudino, Músico**, em 14/12/2021, às 18:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de](#)



[novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1142213** e o código CRC **E36A26AE**.

Referência: Processo nº 23072.263597/2021-96

SEI nº 1142213

AGRADECIMENTOS

“E, quando fizerdes por palavras ou por obras, fazei tudo em nome do Senhor Jesus, dando graças a Deus Pai por ele.” Colossenses 3:17

Acima de tudo, agradeço a Deus, pois é Dele proveniente todo conhecimento.

Aos meus orientadores Carlos Aleixo e Elise Pittenger pelos conselhos, tempo, dedicação e orientação.

Aos membros da banca Valdir Claudino e Jessé Máximo Pereira.

Aos meus pais Célio e Gislaine pelas orações, cuidado, ensinamentos e por estarem presentes nos momentos mais importantes.

À família Brumana por me acolher em Belo Horizonte sempre que precisei.

Aos meus amigos Guilherme Siqueira e Mateus Berns e minha tia Josiane Vilaça pela ajuda na revisão do texto.

Aos meus colegas da Escola de Música da UFMG, principalmente a classe de violoncelo, com quem tive pouca convivência presencial, mas estiveram presentes online, como podiam e sempre que eu precisava.

À CAPES, pelo apoio financeiro e fomento da pesquisa do país.

Resumo

O objetivo deste trabalho é apresentar um estudo sobre as sonatas para violoncelo e piano de Mozart Camargo Guarnieri, assim como propor sugestões que enfatizam o conteúdo expressivo da Sonata N.3. Como fundamentação, considera-se a evolução de Guarnieri como compositor relacionando as suas três sonatas para violoncelo às suas três fases composicionais. Ademais, aulas individuais foram realizadas com o violoncelista Antônio Lauro Del Claro, a quem a Sonata N.3 foi dedicada e quem acompanhou todo o processo de criação das sonatas para violoncelo e piano. Essas aulas com Del Claro foram usadas para registrar as intenções e inspirações do compositor, como descrito a partir das memórias de convivência do violoncelista com Guarnieri. Fontes biográficas são utilizadas para traçar as influências que se fizeram presentes no processo de composição da obra. Por fim, este estudo propõe apoiar uma performance coerente com as intenções do compositor.

Palavras-chave: Sonata para violoncelo de Camargo Guarnieri; Música brasileira para violoncelo e piano; Antonio Lauro Del Claro.

Abstract

The objective of this work is to present a study of the composer Mozart Camargo Guarnieri's Sonatas for cello and piano, as well as proposing suggestions that emphasize the expressive content of the Sonata N.3. As a foundation for this study, Guarnieri's evolution as a composer is considered and his three cello sonatas are related to his three compositional phases. Furthermore, private classes were held with cellist Antonio Lauro Del Claro, to whom Sonata N.3 was dedicated and who was present in the realization of Guarnieri's sonatas for cello and piano. These classes with Del Claro were used to reflect on and record the composer's intentions and inspirations, as described in the cellist's memories of their shared experiences throughout the process of creating the sonatas. Biographical sources are used to trace the influences that were important to the compositional process of the work. Finally, this study proposes to support a performance that is coherent with the composer's intentions.

Keywords: Camargo Guarnieri's cello Sonata; Brazilian music for cello and piano; Antonio Lauro Del Claro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	14
Figura 2.....	20
Figura 3.....	20
Figura 4.....	21
Figura 5.....	22
Figura 6.....	23
Figura 7.....	23
Figura 8.....	24
Figura 9.....	25
Figura 10.....	25
Figura 11.....	26
Figura 12.....	28
Figura 13.....	29
Figura 14.....	29
Figura 15.....	30
Figura 16.....	30
Figura 17.....	31
Figura 18.....	31
Figura 19.....	32
Figura 20.....	33
Figura 21.....	34
Figura 22.....	37
Figura 23.....	37
Figura 24.....	38
Figura 25.....	38
Figura 26.....	39
Figura 27.....	39
Figura 28.....	40

Figura 29.....	40
Figura 30.....	41
Figura 31.....	41
Figura 32.....	42
Figura 33.....	44
Figura 34.....	44
Figura 35.....	45
Figura 36.....	46
Figura 37.....	47
Figura 38.....	47
Figura 39.....	48
Figura 40.....	49
Figura 41.....	51
Figura 42.....	52
Figura 43.....	53
Figura 44.....	54
Figura 45.....	54
Figura 46.....	56
Figura 47.....	57
Figura 48.....	58
Figura 49.....	59
Figura 50.....	60
Figura 51.....	60

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 A escrita para violoncelo de Guarnieri.....	11
1.2 Del Claro.....	12
1.3 Manuscrito	13
1.4 Revisão Bibliográfica.....	14
1.5 Metodologia	16
2. O COMPOSITOR E SUAS SONATAS PARA VIOLONCELO.....	18
2.1 Sonata N.1.....	19
2.2 Sonata N.2.....	26
2.3 Sonata N.3.....	35
3. SONATA N.3 - ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS.....	43
3.1 Primeiro Movimento.....	43
3.2 Segundo Movimento.....	50
3.3 Terceiro Movimento	55
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
APÊNDICE.....	66

1. INTRODUÇÃO

1.1 A escrita para violoncelo de Guarnieri

Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907 - São Paulo, 1993) foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX e 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, além de muitas peças curtas para piano solo. Entre as peças para violoncelo e piano estão três sonatas, duas cantinelas e o Ponteio e Dansa¹.

A obra musical de Guarnieri evidencia seu aspecto nacionalista, em geral, fazendo uso de modalismo e ritmos característicos do folclore e da música nativa, citando trechos ou temas parciais. O compositor também explora o uso da polifonia de uma maneira particularmente brasileira:

“...acompanhar uma canção com a própria melodia ou com elementos derivados dela já era usado na música folclórica brasileira há séculos atrás... Guarnieri foi, sem dúvida... influenciado por esse fato e tornou-se um exímio contrapontista” (Rabelo, 2002, p.20).

Outras técnicas composicionais de caráter nacionalista usadas nas obras de Guarnieri são a síncope, a polirritmia, os compassos irregulares, as mudanças de fração de compasso, os ostinatos rítmicos, a acentuação não convencional e a sequência melódica que não coincide com os tempos no seu padrão de repetição.

Guarnieri passou por três fases composicionais bem distintas. Essas fases podem ser claramente representadas em cada uma das suas três sonatas para violoncelo e piano: Sonata N.1 (1931), Sonata N.2 (1955) e Sonata N.3 (1977). O presente trabalho se propõe a realizar um estudo histórico de modo a relacionar a biografia do compositor com as três sonatas, buscando demonstrar suas características e evolução como compositor, bem como realizar um registro da idiomática de Guarnieri para a interpretação e técnica da Sonata N.3. Esta foi a última sonata escrita por ele, tendo sido dedicada a Antônio Lauro Del Claro, violoncelista

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

que esteve ativamente presente no processo de criação das três sonatas para violoncelo e piano e do choro para violoncelo e orquestra.

A autora deste estudo teve seu primeiro contato com música brasileira para violoncelo durante a graduação, no seu repertório para o recital de formatura estava o Ponteio e Dansa para violoncelo e piano de Guarneri. Após esse primeiro contato surgiu o interesse e a busca por mais do que Guarneri teria escrito para violoncelo, sendo encontrado as três sonatas. O interesse de fazer um estudo mais detalhado da Sonata N.3 surgiu visto que esta foi dedicada a Del Claro, que foi professor no Festival de Música de Londrina durante várias edições, onde a autora desde seus 14 anos teve oportunidade de conhecer e participar de máster classes com o violoncelista. Del Claro se mostrou à disposição para colaborar com este estudo e tornou-se uma fonte primária com todas as suas memórias de convivência com o compositor.

1.2 Del Claro

É salientada a participação do violoncelista Antônio Lauro Del Claro devido à sua atuação no desenvolvimento e experiência de performance das peças de Guarneri. A intenção aqui é registrar fatos importantes envolvendo o compositor, violoncelista e obra, com a finalidade de buscar compreender o conhecimento que não pôde ser anotado na partitura, deixando registrado o estilo que caracteriza a obra e o compositor. Para tal, além do manuscrito com as anotações de Del Claro, foram feitas aulas sobre a peça em questão com o violoncelista.²

Nascido em São Paulo no ano de 1950, Del Claro foi aluno de Jean Jacques Pagnot. Mais tarde, na Itália, teve como mentor no violoncelo Radu Aldulescu, e em música de câmara Enrico Mainard. Em seguida, Del Claro foi discípulo do renomado violoncelista Pierre Fournier em Genebra, tendo continuado a atuar nesse período em grupos de música de câmara como o 'Trio de Genebra', e em duo com o violoncelista Francês François Guye. De volta ao Brasil, passou a ocupar o cargo de primeiro violoncelista da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP) entre

² Detalhes sobre o cronograma das aulas no apêndice 6.2.

1976 e 1983. Foi nesse período que Del Claro conheceu o então diretor e maestro da OSUSP, Camargo Guarnieri.

Na convivência diária com o compositor, Del Claro foi apresentado às obras: Sonata N.1 e N.2, Ponteio e Dansa, Choro e Cantinela N.1, e posteriormente à Cantinela N.2 e Sonata N.3. Com Guarnieri ao piano, Del Claro teve a oportunidade de revisar e propor mudanças nas peças com a pretensão de, quando necessário, deixar a técnica mais exequível ao instrumento. Em 1983, Del Claro assumiu o cargo de professor na Universidade de Campinas, onde permaneceu até sua aposentadoria em 1998.

Sendo um dos mais importantes violoncelistas no cenário nacional, no dia 27 de agosto de 2019, Antônio Lauro Del Claro assumiu a cadeira número 57 da Academia de Música do Brasil, cujo patrono é Iberê Gomes Grosso. Del Claro atuou e atua fortemente na divulgação da música brasileira, realizando estreias mundiais de obras de grandes compositores, como Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Sérgio Vasconcelos, Edmundo Villani-Côrtes e Claudio Santoro, além de ter várias delas dedicadas ao seu nome. Atualmente, continua trabalhando na disseminação da música brasileira com o seu concerto intitulado “Cello em solo brasileiro”, onde apresenta obras solo para violoncelo compostas exclusivamente por brasileiros.

1.3 Manuscrito

A respeito da Sonata N.3, sabe-se que sua conclusão data de 1977, tendo sido uma obra escrita por encomenda da Funarte (Fundação Nacional de Arte). Sua cópia manuscrita foi lançada 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. Não conseguimos acesso a edição produzida pela Funarte e a edição da Ponteio Publishing apresenta divergências significativas de notas, ritmos e articulações. Escolhemos então usar como fonte para este estudo a cópia do manuscrito que conseguimos com Del Claro. Essa cópia contém anotações a lápis feitas pelo violoncelista, tornando-se uma fonte relevante para o estudo, justificando, portanto, nossa escolha de trabalhar com a cópia do manuscrito (Figura 1).

Figura 1. Página 2 do manuscrito disponibilizado pelo violoncelista Antônio Lauro Del Claro referente à parte do violoncelo da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri.

1.4 Revisão Bibliográfica

A representatividade da obra de 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 sua ampla divulgação. É possível encontrar uma vasta quantidade de estudos sobre a vida de Guarnieri, porém há uma escassez de estudos a respeito das obras para violoncelo

deste compositor, o que justifica a decisão de estudo 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 revisão bibliográfica, intitulado: “A Música para Violoncelo e Piano de Guarnieri” (2002), e a dissertação de mestrado redigida 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).

Ademais, utilizamos fontes biográficas sobre o compositor para fundamentar as influências composicionais que interferiram no processo de composição das sonatas. Listamos, a seguir, essas fontes:

- Marion Verhaalen (2001) apresenta um estudo aprofundado de vida e obra, intitulado “Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida”. O trabalho é empenhado no delineamento da carreira profissional do compositor, seu desenvolvimento e suas influências. Por fim, a autora realiza uma investigação analítica de cada uma das obras de Guarnieri.

- Flávio Silva (2001) é o organizador do livro intitulado “Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música”. Este foi um trabalho coletivo, dividido em cinco partes: a vida do compositor; cartas ou trechos de cartas trocadas pelo compositor, Mário de Andrade e outros artistas; iconografia; análise das obras; e, por fim, o catálogo completo de suas obras.

Destacamos também pesquisas com foco na técnica do violoncelo que utilizamos como fonte de reflexão para a análise técnica com vista à execução musical da Sonata N.3, listadas a seguir:

- Christopher Bunting (2004) é o autor do livro “*El arte de tocar el violonchelo*”, onde descreve uma série de questões relacionadas à técnica do violoncelo. O autor tece comentários e propõe exercícios para o desenvolvimento da habilidade instrumental,

entrelaçando fatores mentais e físicos que, segundo sua visão, influenciam diretamente o funcionamento da prática do instrumento.

- Gerhard Mantel (1995) escreveu o livro “*Cello technique: Principles and forms of movements*”, onde discorre em três partes sobre a técnica do violoncelo, abordando as questões físicas e fisiológicas envolvidas na prática.

- Robert Suetholz (2015) escreveu “Técnicas de Reeducação Corporal e a Prática do Violoncelo”, a saber, um estudo dedicado à assistência para músicos, provendo informações sobre a saúde física relacionada ao violoncelo. O livro é dividido em duas partes, sendo a primeira destinada à pedagogia e técnica de mão esquerda e direita do violoncelo, e a segunda, aos conteúdos de técnica para a reeducação corporal.

1.5 Metodologia

Trata-se de um estudo de natureza qualitativa, visto que, segundo Minayo:

a pesquisa qualitativa [...] trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (Minayo, 2009, p.22).

O estudo a ser realizado também pode ser classificado como descritivo, pois como dita a definição de Triviños (1987), citado por Tatiana Gerhardt e Denise Silveira (2009, p.35), “a pesquisa descritiva exige do investigador uma série de informações sobre o que deseja pesquisar. Esse tipo de estudo pretende descrever os fatos e fenômenos de determinada realidade”. Aliado à investigação teórica está o estudo prático a respeito da performance da música brasileira de Guarnieri, compreendendo a utilização dos pensamentos, interpretações e experiências de autores e violoncelistas relevantes ao assunto aqui abordado.

Iniciaremos no capítulo 2 com uma contextualização entre o compositor e suas três sonatas para violoncelo e piano. Desta forma, discorreremos simultaneamente acerca da vida de Guarnieri, suas fases composicionais e seu processo de evolução como compositor. O capítulo 3 avança para os aspectos técnico-interpretativos de

cada um dos três movimentos da Sonata N.3, além de apresentar possíveis inspirações do compositor para a escrita e execução de determinados trechos, sendo encerrado com as considerações finais relativas ao conhecimento alcançado.

2. O COMPOSITOR E SUAS SONATAS PARA VIOLONCELO

Como apontado previamente, 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. Coincidentemente, as sonatas representam de forma nítida cada uma das três diferentes fases composicionais de Guarnieri. Destarte, apresentaremos essas fases relacionando com suas sonatas e através delas mostrando a evolução de Guarnieri como compositor.

Guarnieri compôs suas primeiras peças a partir de 1920, porém todas as suas produções escritas no período de 1920 a 1928 são obras cujo manuseio o próprio autor proibiu. Em um catálogo de obras escrito pelo compositor, no qual se encontram 220 obras, é feita a seguinte observação:

As obras que escrevi de 1920 a 1928 não representam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço em minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão da sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo (Guarnieri apud Barbieri, 1993, p.19).

1928 foi o ano em que Guarnieri conheceu Mário de Andrade. Escritor, poeta, ensaísta e musicólogo brasileiro, Andrade exerceu importante papel na consolidação do Movimento Modernista no Brasil. Em seu primeiro contato com o autor, Guarnieri apresentou-lhe suas composições para piano, Dança Brasileira (1928) e Canção Sertaneja (1928). Mário de Andrade percebe em Guarnieri um compositor brasileiro que realmente se importa com a questão cultural nacional, e Guarnieri encontra nele um extraordinário mentor, pelo qual passa a ser orientado regularmente em estética e cultura.

2.1 Sonata N.1

A Sonata N.1, escrita em 1931, foi composta no período inicial da carreira de Guarnieri como compositor. Até 1930, algumas de suas obras principais foram: Sonatina N.1 (1928), Canção Sertaneja (1928), Dança Brasileira (1928) e Toada (1929), todas para piano. 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 digno 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 (Andrade, 1930 apud Verhaalen, 2001, p.29).

Logo depois dessa crítica, Camargo Guarnieri não deixou de empregar em suas obras os elementos que marcaram sua composição, como a síncopa, o cromatismo, o ostinato, a independência entre melodia e acompanhamento e temas folclóricos trabalhados de forma indireta. As Figuras 2 e 3 representam algumas características do processo criativo do compositor. O ostinato e a síncopa são utilizados nas figuras para representar o que pode ser uma das justificativas para Andrade afirmar que Guarnieri estava se repetindo.

Figura 2. Partitura do piano da Dança Brasileira (1928) de Camargo Guarnieri, compassos 1-14.
Ostinato em ritmo sincopado, independência entre melodia e acompanhamento.

Figura 3. Partitura do piano da Canção Sertaneja (1928) de Camargo Guarnieri, compassos 1-10.
Ostinato e melodia em ritmo sincopado.

No ano seguinte à crítica, ao mesmo tempo em que o compositor manteve estas características nas suas obras, ele também incluiu elementos novos, como a textura a três vozes (Figura 4), a politonalidade e a dissolução harmônica, possivelmente em resposta às críticas de Andrade.

Figura 4. Partitura do piano da Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento II, compassos 5-12, textura a três vozes.

Após a estreia da Sonata N.1, 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, a 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 (Andrade 1935 apud Castagna e Ficarelli, 1994, p.78).

A Sonata N.1 possui uma cópia manuscrita por J. Carboni datada de 1950 e recebeu tratamento editorial pela Ponteio Publishing Co. Nova York de 1999. Quatro gravações foram encontradas: a primeira coube a Antônio Guerra Vicente e Belkiss Carneiro Mendonça, pela Editora Universidade de Brasília em 1981; a segunda e terceira gravações foram realizadas por Antônio Lauro Del Claro e Laís de Souza Brasil, pela Funarte em 1988 e pela Tom Brasil em 1997; e, por fim, a quarta gravação foi feita por Antônio Meneses e Celina Szrvinsk pela *Avie Records* em 2009.

A Sonata N.1 para violoncelo e piano foi concluída em 28 de outubro de 1931 e estreada em 27 de maio de 1935 no Theatro Municipal de São Paulo durante a

Semana de Arte Moderna³ pelo violoncelista Calixto Corazza, com o compositor ao piano. Apesar de tê-la escrito na tradicional forma sonata, o compositor apresenta uma peça muito livre de padrões clássicos. Os três movimentos são chamados, por exemplo, de “Tristonho”, “Apaixonadamente” e “Selvagem”, com o emprego de termos em português ao invés dos termos tradicionais utilizados na designação dos movimentos.

Paulo Rabelo (2002, p.23-24) fala sobre o primeiro movimento: “O estilo da modinha está aqui presente com seu caráter nostálgico, graus conjuntos, linhas descendentes e ausência proposital da tônica nos compassos introdutórios”. O tom principal no início é Lá menor e o tema I (Figura 5) apresentado pelo violoncelo nos sete primeiros compassos será desenvolvido e transportado diversas vezes. No decorrer da peça, há uma frequente imitação entre violoncelo e piano com base neste tema.



Figura 5. Parte do violoncelo da Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 1-7. Tema I.

O tema II (Figura 6), apresentado no compasso 35 pelo piano e repetido em seguida pelo violoncelo, é contrastante com o primeiro. No tema I o violoncelo é acompanhado por acordes e algumas vezes paralelas, enquanto no tema II o piano acompanha com uma melodia em ostinato (Rabelo, 2002, p.25). A obra frequentemente apresenta temas desunificados e sem apresentar momentos de clímax e continuidade, porém Guarnieri mostra sua genialidade unificando as vozes em momentos sutis usando dinâmicas, articulações e a própria harmonia.

³ A semana da arte moderna é fortemente associada à Semana de 22, porém o evento continuou nos anos seguintes e destacamos que a estreia da sonata N.1 foi na Samana da Arte Moderna do ano de 1935.

35 Più mosso $\text{♩} = 72$

38

Figura 6. Parte do piano da Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 35-41. Tema II na mão direita do piano e ostinato na esquerda.⁴

No desenvolvimento, o tema II continua sendo acompanhado pelo ostinato, alterando apenas o motivo deste ostinato (Figura 7).

74 $\text{♩} = 72$

espressivo

78

espressivo rall.

⁴ Devido à dificuldade enfrentada para encontrar partituras de peças de Guarnieri, algumas figuras apresentam distorção, pois foram conseguidas através de fotos que originalmente já apresentavam essas irregularidades.

Figura 7. Parte do piano da Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 74-82. Tema II, novo motivo em ostinato na mão esquerda do piano.

O tema III (Figura 8) é apresentado ainda no desenvolvimento, compasso 102, consistindo em uma variação do primeiro tema, agora com caráter alegre, virtuoso e com características de choro. No compasso 133 é iniciada a reexposição e no compasso 189, uma codeta que encerra o primeiro movimento.

Figura 8. Parte do violoncelo da Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 119-133. Tema III.

O segundo movimento é claramente escrito em forma ABA monotemático e apresenta fortes características de uma modinha. Rabelo (2002, p.29) enfatiza: “Se o primeiro movimento mostra alguma influência do caráter e característica melódica da modinha, o segundo é quase uma autêntica *modinha*”. Nesse movimento podemos encontrar, logo no começo, uma textura a duas vozes iniciada pelo piano, que logo é incrementado por uma terceira voz no violoncelo, como representado na Figura 4 – uma polifonia que segue até o fim do movimento.

O segundo movimento esboça tranquilidade, expressividade e sensibilidade. A melodia principal caracterizada pelo grande fraseado e pelo uso livre dos portamentos no violoncelo remete o ouvinte a como o compositor nomeou o movimento, “Apaixonadamente”. O tema principal (Figura 9) é reapresentado no desenvolvimento, um tanto mais sincopado e com o piano se sobressaindo um pouco mais que o violoncelo: este apenas preenche o material melódico do piano. Depois de uma grande pausa em ambos os instrumentos no compasso 42, é iniciada a reexposição

do tema inicial com um enriquecimento técnico na mão esquerda do piano, terminando o movimento.



Figura 9. Parte do violoncelo da Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento II, compassos 6-10. Tema principal.

Assim como o segundo movimento, o terceiro foi escrito em forma ABA monotemático, mas se diferencia dos outros movimentos em sua homofonia. Ou seja, sempre que um instrumento apresenta o tema, o outro acompanha e geralmente esse acompanhamento é um ostinato. Este movimento nomeado 'selvagem', onde são nítidos os ritmos dançantes, é definido por ser marcado, gingado e articulado, nele prevalece o uso dos compassos 2/4 e 3/4 alternados e por vezes simultâneos.

O piano introduz o tema I acompanhado por um ostinato cromático. Em seguida, o violoncelo aborda esse tema (Figura 10) enquanto o piano mantém o ostinato.

Figura 10. Parte do violoncelo da Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento III, compassos 14-27. Tema I.

O tema II (Figura 11) é iniciado no violoncelo com um novo motivo no ostinato do piano. Em seguida, no desenvolvimento, o piano amplifica o tema II, apresentando uma longa variação sobre este, e o violoncelo permanece no acompanhamento em

ostinato. Na reexposição, um cânone é iniciado pelo piano e, por fim, uma coda com base no material do tema II é exposta para finalizar a peça.



Figura 11. Parte de violoncelo da Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento III, compassos 35-42. Tema II.

Abordando a obra tecnicamente, é exigido do instrumentista habilidade de tocar confortavelmente em qualquer posição e ser capaz de controlar dinâmicas, ritmos e golpes de arco contrastantes. Os golpes de arco mais usados são o *staccato*, *detaché* e *legato*; o *ponticello* (arco perto do cavalete) e *tastiera* (arco próximo ao espelho) são exigidos somente no terceiro movimento. Ainda citando aspectos relacionados à mão direita, a peça requer o uso de acentos, acordes, *pizzicato* e arcos de longa duração. Em relação à técnica de mão esquerda, as principais ferramentas utilizadas são o vibrato, glissando e mudanças de posição.

Após a estreia da Sonata N.1 em 1935, além da crítica ao compositor, Mário de Andrade teceu uma agradável apreciação a respeito da performance no Diário Nacional: "Sonata para violoncelo e piano [...] me parece uma das obras mais significativas da música brasileira contemporânea", bem como escreveu, "Se trata de uma obra fortíssima, extremamente bem arquitetada, severa, mesmo na sua construção" (Andrade 1935 apud Castagna e Ficarelli, 1994, p.77 e 82).

2.2 Sonata N.2

Houve um intervalo de aproximadamente 20 anos entre a criação da primeira e da segunda sonata. Nesse período, Camargo Guarnieri teve a oportunidade de desenvolver e divulgar seu trabalho na Europa e nos Estados Unidos. Em 1938 recebeu do Estado de São Paulo uma bolsa para estudar na Europa, mas com o

advento da Segunda Guerra Mundial, Guarnieri retornou ao Brasil em 1939. Em 1942 esteve pela primeira vez nos Estados Unidos, quando foram executadas muitas de suas obras em Nova York, retornou em 1947 e lá foi premiado pela Sinfonia N.2 no Concurso Internacional 'Sinfonia das Américas' (Verhaalen, 2001).

Entre outras obras premiadas nesta segunda fase composicional, estão: o Concerto N.1 para violino e orquestra, premiado pela *The Fleischer Music Collection of the Philadelphia Free Library*, oferecido por Samuel S. Fels no ano de 1942; a Sinfonia N.1, premiada no concurso patrocinado pelo Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, em 1943; o Quarteto N.2, premiado no Primeiro Concurso Internacional para Quartetos, patrocinado pela *Chamber Music Guild* de Washington D.C. em conjunto com a *RCA Victor Recording Company*, em 1943; o Concerto N.2 para piano e orquestra, premiado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, nomeado ao prêmio "Alexandre Levy", em 1946. Além disso, em 1945, Guarnieri passou a ocupar a cadeira nº 23 na Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Leopoldo Miguez (Silva, 2001).

A década de 50, época da criação da Sonata N.2, foi um período muito fértil para Guarnieri. Em 1953 o compositor foi convidado para participar do júri do Concurso Internacional de Composição Rainha Elisabeth, na Bélgica. Em 1954 recebeu uma medalha de honra ao mérito oferecida pela sua cidade natal, Tietê, e continuou a receber honrarias, como o prêmio "Carlos Gomes" no Concurso IV Centenário em São Paulo, com a sua Sinfonia N.3 (Verhaalen, 2001).

Finalizada em 1955, a Sonata N.2 foi estreada 10 anos mais tarde por Calixto Corazza e Camargo Guarnieri no teatro de Paramount em São Paulo. A peça possui uma cópia manuscrita lançada pelo Serviço de Difusão de Partituras da USP e um tratamento editorial pela Ponteio Publishing Co. Nova York de 1999. Antônio Lauro Del Claro e Laís de Souza Brasil realizaram as duas gravações encontradas, a primeira pela Funarte em 1988 e a segunda pela Tom Brasil em 1997.

A partir dos anos 50 é notável a crescente experiência do compositor. Guarnieri se apresenta mais confiante, esta nova fase composicional é iniciada e um aspecto

que a distingue é a linguagem mais tonal. A Sonata N.2 possui três movimentos monotemáticos e ligados entre si, intitulados, respectivamente: “*Allegro Moderato*”, “Melancólico” e “Festivo, bem ritmado”. Contrastando com a Sonata N.1, essa obra apresenta curtos temas, bitonalidade e o uso frequente de terças (Figura 12), quintas e sextas.

Figura 12. Parte do piano da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento III, compassos 115-132. Textura em terças na voz do violoncelo.

O uso da bitonalidade é exemplificado mais uma vez na Sonata N.2, a qual pode ser observada com frequência nessa peça. Nos primeiros compassos do terceiro movimento, por exemplo, o piano está em Mi maior e o violoncelo, em Ré maior (Figura 13).



Figura 13. Parte do piano da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento III, compassos 7-11. Bitonalidade.

Guarnieri manteve certas qualidades de sua juventude, como o uso de ritmos que caracterizam a brasilidade de sua música. O baião, por exemplo, é encontrado no primeiro movimento da Sonata N.2 (Figura 14).

Figura 14. Parte do piano da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, compassos 149-156. Ritmo de baião na mão esquerda do piano.

O primeiro movimento da Sonata N.2, *Allegro Moderato*, está na forma sonata e é iniciado pelo piano, que apresenta o tema I (Figura 15), seguido pelo violoncelo. Desde o início, ele mostra um diálogo de perguntas e respostas, contrastando com a

Sonata N.1, porém semelhante ao que acontece no terceiro movimento da Sonata N.3.

Figura 15. Parte do violoncelo da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 1-15. Tema I na mão esquerda do piano respondido pelo violoncelo em seguida.

O tema II (Figura 16), apesar de novo, lembra bastante o I. Antes do desenvolvimento, a mão direita do piano se torna a voz principal, enquanto o violoncelo em *pizzicato* e a mão esquerda do piano acompanham em ostinato.

Figura 16. Parte do violoncelo da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 20-24. Tema II.

Um clímax é apresentado no desenvolvimento quando o violoncelo mostra o tema I aumentado usando cordas duplas (Figura 17). A reexposição volta com o tema I em cânone, e o tema II é rerepresentado com um novo acompanhamento.



Figura 17. Parte do violoncelo da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 79-83. Tema I.

O *Piú mosso* termina o movimento, e a respeito desse trecho, Rabelo afirma (2002, p.42): “Aqui temos um exemplo do gênero *Embolada* [...] cada sílaba do texto é colocada sobre uma nota em padrões de rápidas semicolcheias” (Figura 18). Assim, o tema I é reafirmado, porém em um andamento mais rápido.

Figura 18. Parte do piano da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 140-144. Início do *Piú mosso*.

O segundo movimento, Melancólico, possui muito em comum com o segundo movimento da Sonata N.1 (Tristonho). Ambos lembram a modinha brasileira e estão no modo menor, ambos são estruturados na forma ABA, sendo B um desenvolvimento

com a presença de bastante variação harmônica, e nos dois, o piano tem uma importante parte expressiva no centro do movimento (Rabelo, 2002).

No início (seção A, Figura 19), numa textura homofônica o violoncelo apresenta uma melodia e é acompanhado pelo ostinato do piano que se assemelha ao tema I do primeiro movimento. Na seção B o piano desenvolve o material de A até a reaparição do primeiro tema, que termina no compasso 47 e inicia o coda. Aqui o material temático é novamente desenvolvido na voz do violoncelo na mesma tonalidade do início, Dó sustenido maior.

The image shows a handwritten musical score for the piano part of the Sonata N.2 for cello and piano by Camargo Guarnieri, movement II, measures 1-8. The score is titled "MELANCOLICO (♩=60)" and includes a tempo marking "(molto rallentato)". The score is written on multiple staves, showing a complex texture with intricate harmonic and melodic development. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 19. Parte do piano da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento II, compassos 1-8. Seção A.

O terceiro movimento, Festivo, revela-se bem ritmado. Assim como os outros movimentos, foi construído na forma ABA monotemático. O começo é apresentado pelo violoncelo com um motivo ritmado e em cordas duplas, o tema I é apresentado pelo piano no compasso 8 (Figura 20), e no decorrer da peça esse tema será

desenvolvido por ambas as vozes. Sobre este tema, Verhaalen (2001, p.347) afirma: “Este tem sabor de uma cantiga infantil, semelhante à do Ponteio N.17 para piano”.

Figura 20. Parte do piano da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento III, compassos 10-19. Motivo ritmado e em cordas duplas no violoncelo, e tema I a partir do compasso 8 no piano.

O tema é reapresentado pelo violoncelo no compasso 22 e no compasso 42 inicia-se a seção B, quando o tema volta para o piano e é desenvolvido principalmente ritmicamente. Essa seção é marcada pelos acentos, pela irregularidade da métrica e pelas constantes mudanças de fórmulas de compasso (Figura 21).

Figura 21. Partitura do piano da Sonata N.2 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento III, compassos 41-50. Em vermelho, início da seção B no compasso 42.

O compasso 114 retoma a seção A com o tema no violoncelo e a reexposição começa mais energética, posteriormente diminuindo a energia, porém finalizando energético mais uma vez.

Podemos dizer que essa é a Sonata mais desafiadora tecnicamente entre as Sonatas para violoncelo e piano de Guarnieri. Tal conclusão se deve ao uso constante de cordas duplas conjunto ao andamento rápido, aos grandes saltos, às muitas mudanças de posição em trechos curtos, à assimetria e ao uso constante da bitonalidade.

Assim como na Sonata N.1, na Sonata N.2 são recorrentes o *staccato*, o *detaché* e o *legato*. O *martelé* aparece diversas vezes, principalmente no primeiro e no terceiro movimento, e de diversas maneiras, como em acordes, em cordas duplas e em ligaduras. Para isso, é exigido ao violoncelista saber diferenciá-los. Vibrato, corda dupla e mudança de posição são os aspectos mais utilizados pela mão

esquerda e é importante ressaltar que o violoncelista deve ter um bom controle no contraste das dinâmicas que estão em sucessiva mudança, principalmente no segundo movimento.

2.3 Sonata N.3

Por volta de 1965, iniciou-se uma nova fase para Guarnieri. A ausência de tonalidade e o sistema serial em suas peças marcaram esse período e a obra que iniciou o novo estágio do compositor é a Seresta para piano e orquestra de 1965. A partir de então, o sistema serial pode ser encontrado em obras como o Concerto N.4 para piano e orquestra de 1968, Choro para flauta e orquestra de câmara de 1972, Sonatina N.7 e 8 para piano de 1971 e 1982, Sonata para piano de 1972, Choro para viola e orquestra de 1975, além da Sonata N.3 para violoncelo e piano de 1977 (Silva, 2001).

Assim como observado com as Sonatas N.1 e N.2, passou-se um intervalo de aproximadamente 20 anos entre a escrita das Sonatas N.2 e N.3. A diferença entre a Sonata N.3 (1977) e as duas primeiras Sonatas para violoncelo é bem evidente por esta possuir esta 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 Koellreutter⁵, que trazia para a música brasileira características como o *dodecafonismo*⁶. 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” (Guarnieri, 1950 apud Kater, 2001, p.119-120).

⁵ 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.

⁶ 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).

Porém, anos mais tarde, em entrevista para “A Gazeta” de São Paulo de 13 de dezembro de 1963, o compositor discorre acerca das “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 Dellapicolla 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 (Guarnieri, 1963 apud Wenet, 2009, p.288).

Portanto, a partir dessa 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 exploração da ausência de tonalidade e de aspectos seriais, sem abandonar as características nacionais. A Sonata N.3 possui três movimentos, intitulados, respectivamente: “Sem Pressa”, “Seren e Triste” e “Com alegria”. Sobre essa sonata, Paulo Rabelo (2002, p.51) faz os seguintes apontamentos:

Sua veia nacionalista torna-se menos observável, e um movimento em direção a um estilo mais internacional pode ser constatado. O primeiro movimento da sonata em questão segue esse caminho. Ele não é atonal (no sentido de negar sistematicamente a tonalidade), nem é tonal (no sentido de usar relações funcionais tonais). Esse movimento pode ser descrito como não-tonal pois, apesar de não detectarmos uma harmonia tonal, existe uma polarização em torno de certas notas [...].

O primeiro movimento, escrito na forma ABA com uma grande coda no fim, não apresenta tonalidade, mas possui uma polarização na nota Mi; e apesar da forma ABA, cada seção mostra seu próprio desenvolvimento (Rabelo, 2002). Como na Sonata N.1 e diferentemente da Sonata N.2, a textura se torna polifônica em determinados trechos. O primeiro movimento inicia com o tema I em uníssono entre violoncelo e piano (Figura 22).

Figura 22. Parte do piano da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 1-6. Tema I.

Logo em seguida, o piano desenvolve o material de três notas apresentado no segundo compasso (Figura 23 e 24).

Figura 23. Parte do violoncelo da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 1-2. Material de três notas desenvolvido pelo piano a partir do compasso 7.

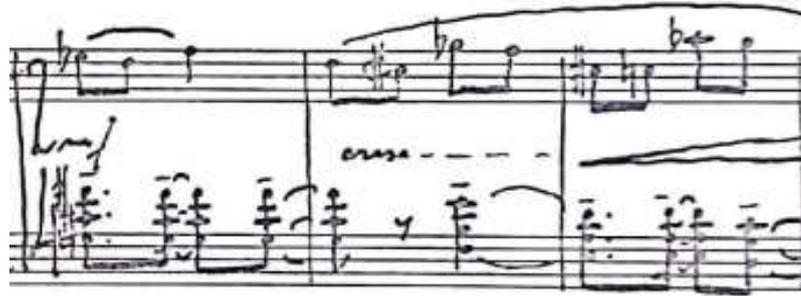


Figura 24. Parte do piano da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 7-9. Desenvolvimento das três notas do compasso 2.

Um trecho polifônico segue a partir do compasso 12, e os compassos 48-52 marcam uma ponte para o início da seção B no compasso 53. A seção B é caracterizada pela diminuição do andamento (Figura 25), o violoncelo fica com a melodia até o trecho em *pizzicato*, quando a melodia vai para o piano.

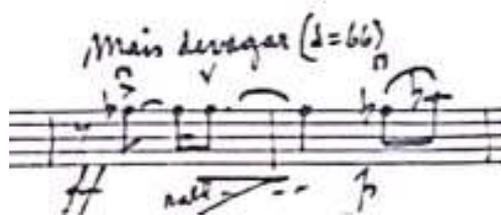


Figura 25. Parte do violoncelo da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 53-54. Início do trecho “Mais devagar”.

Uma ponte para a reexposição é exposta pelo piano usando o tema principal uma quarta aumentada abaixo do original (trítono) (Figura 26), mas a reexposição realmente acontece cinco compassos depois, iniciada no violoncelo (de volta ao tom original).

Figura 26. Parte do piano da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 85-88. Início do trecho “Tempo Primo” em compasso 87.

Para fechar o movimento, uma longa coda é introduzida, constituindo-se de semicolcheias no violoncelo e acordes no piano. Este fim é marcado pela vitalidade, energia e vigor em ambas as vozes (Figura 27).

Figura 27. Parte do violoncelo da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento I, compassos 113-141. Coda.

O segundo movimento, em forma ABA, assim como os segundos movimentos das outras duas sonatas já citadas, remete-nos às modinhas brasileiras. Um ostinato na mão esquerda do piano persiste durante todo o movimento sustentado pelo baixo da mão direita. O violoncelo introduz o tema principal na anacruse do compasso 9 (Figura 28), e esse tema se desenvolve e modula durante a peça.

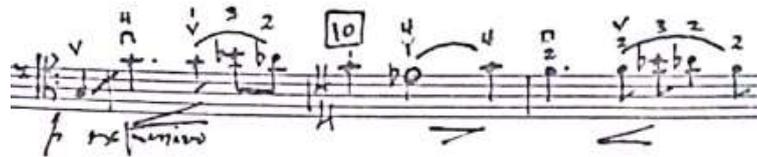


Figura 28. Parte do violoncelo da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento II, compassos 9-11. Tema principal.

O desenvolvimento se inicia no compasso 31 e o violoncelo continua majoritariamente como voz principal. Após o ponto mais alto do movimento ser alcançado no compasso 40 (Figura 29), é iniciada a reexposição, terminando suave e calmo – característica de toda a linha melódica do movimento.

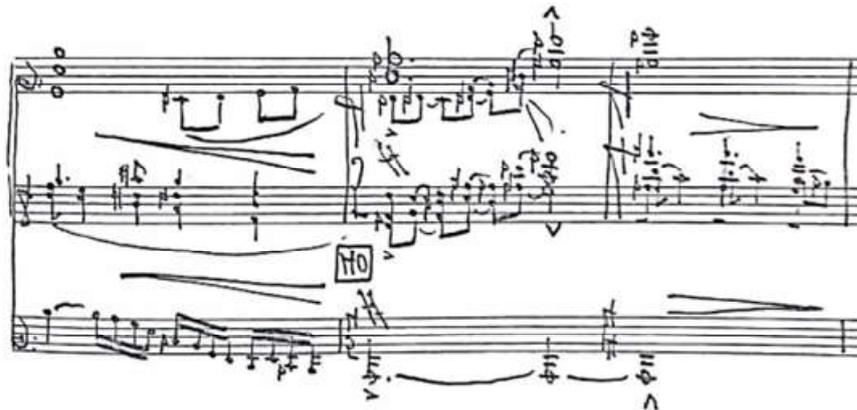


Figura 29. Parte do piano da Sonata N.3, movimento II, compassos 39-41. Clímax do movimento no *fortíssimo* do compasso 40.

O terceiro movimento está na forma Rondó. A voz principal percorre os dois instrumentos durante todo o movimento, sendo muito bem costurado, mostrando claramente essa troca. O início alegre e determinado já caracteriza o nome do próprio movimento (“Com alegria”). O tema é iniciado pelo violoncelo no compasso 3 (Figura 30) e repetido uma quinta acima pelo piano no compasso 23, dando início à seção B.

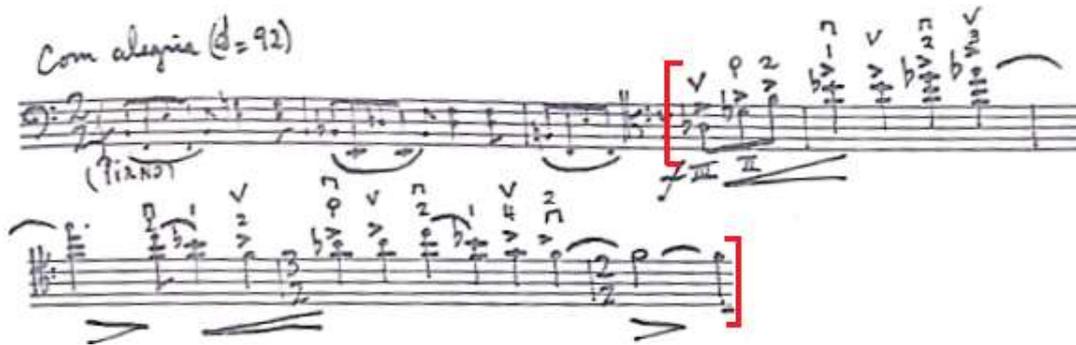


Figura 30. Parte do violoncelo da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Guarnieri, movimento III, compassos 1-7. Tema principal.

A seção C (compasso 47) inicia uma nova melodia no piano, enquanto o violoncelo acompanha em cordas duplas. Esse tema é tocado em oitava no piano (Figura 31), característica usada no primeiro movimento (Rabelo, 2002).



Figura 31. Parte do piano da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento III, compassos 47-51. Início da seção C.

Antes da coda, acontece uma reexposição do primeiro tema, onde esse é ampliado através do acréscimo de cordas duplas no violoncelo (Figura 32). A coda é uma representação em uníssono do tema I do primeiro movimento.

Figura 32. Parte do violoncelo da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, movimento III, compassos 90-102. Trecho da reexposição.

Os golpes de arco usados nessa obra são: *staccato*, *detaché* e o *legato*. O fato de a obra ter características seriais dificulta o trabalho com a afinação, além de a peça possuir muitas mudanças de posição consideradas dissonantes, principalmente no segundo movimento. Surgem também aspectos técnicos, tais como: acentos, *pizzicato*, acordes, corda dupla, glissando e o vibrato. Questões sobre a técnica e interpretação desta peça são discutidos no capítulo 3.

3. SONATA N.3 - ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS

3.1 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 Verhaalen (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 segundo compasso (Figura 33). 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 Verhaalen (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.

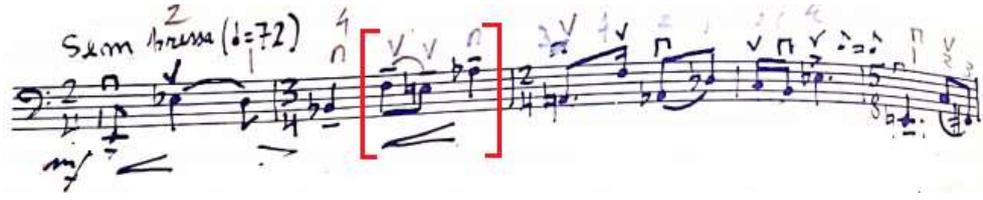


Figura 33. Parte de Violoncelo da Sonata N.3, movimento I, compassos 1-5. Entre colchetes, o breve motivo de três notas que é desenvolvido no decorrer do movimento.

O primeiro movimento da Sonata N.3 possui a característica de explorar com frequência a tessitura grave do violoncelo, além das aparições contínuas de articulação percussiva, o que nitidamente fomenta as mudanças no caráter da peça. No início dos ensaios com o piano, a posição utilizada foi aquela em que o violoncelista fica na frente da caixa de ressonância do piano. Porém, no decorrer dos ensaios, foi notado que era necessário exaustivo esforço para que essas mudanças de caráter fossem perceptíveis, visto que o som do violoncelo era encoberto pelo piano em determinados trechos, principalmente nos graves e não percussivos. A solução encontrada para contribuir com a equalização sonora dos instrumentos foi posicionar o violoncelo ao lado esquerdo e um pouco mais à frente do pianista, como mostra a foto a seguir (Figura 34⁷).



Figura 34. Imagem da gravação da Sonata N.3 em julho de 2021 no Cine Teatro Universitário Ouro Verde (Londrina). Na imagem, a violoncelista Cinthia Matias, o pianista André Bertocini, e colaborador Gabriel Gobbi.

⁷ A gravação foi realizada no período da pandemia do Covid-19, por essa razão protocolos de segurança foram seguidos, como o uso de máscara e o distanciamento de no mínimo de 2 metros.

O primeiro 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. Guarnieri demonstrou um afastamento do tonalismo, como aponta Silva (2001, p.18), ele caminhou até o tonalismo livre (segunda fase composicional), chegando ao atonalismo (terceira fase composicional). Esta última tendência é identificada na Sonata N.3.

O tema A é apresentado nos primeiros 4 compassos de forma monofônica, e o restante do movimento é inspirado a partir do mesmo. O material do segundo compasso é o que dá origem ao motivo nos compassos 10-14 (Figura 35). 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 35 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.

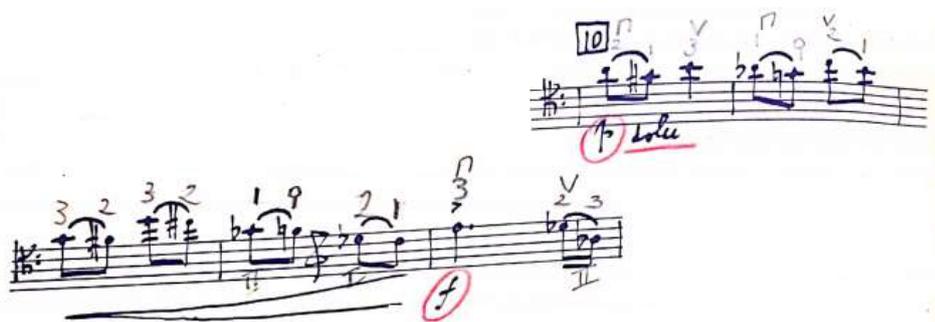


Figura 35. Parte do violoncelo da Sonata N.3, movimento I, compassos 10-14. Sugestão de dedilhado.

Vale destacar a questão das frases longas que foi muito enfatizado por Del Claro no decorrer das aulas realizadas. Del Claro salienta esse desejo do compositor principalmente na primeira seção (compassos 1-20) e segunda seção (compassos 53-74).

Levando em consideração que este movimento nos remete ao caráter colérico e agressivo, devido à ausência de tonalidade e tessitura grave, sugerimos que as articulações devam remeter a esse caráter e destacar o conteúdo expressivo. Doravante, discutiremos a respeito do *martelé* no violoncelo, por vezes conhecido como “*martellato*” – articulação que é colocada com maior frequência neste movimento pelo compositor (Figura 36).



Figura 36. Parte de violoncelo da Sonata N.3, movimento I, compasso 31. Exemplo de trecho em *martelé*.

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. A definição de Mantel corresponde ao que se sugere necessário à interpretação deste movimento. Complementando, 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 deve ser preparado antecipadamente, mas deve-se lembrar de que o arco para cima exige uma maior pressão que o arco para baixo.

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 37. O violoncelista acrescenta que o movimento do cotovelo direito durante o acorde deve fazer um desenho circular no ar e o acorde reproduzido deve soar abrupto e agressivo.

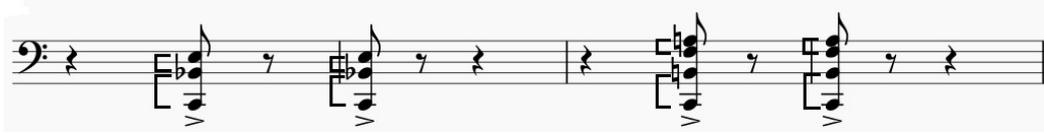


Figura 37. Parte de violoncelo da Sonata N.3, movimento I, compassos 49-52. Os colchetes indicam a sugestão de quebra do acorde.

No compasso 53 (Figura 38) 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 (compassos 53-74) apresenta algumas síncopas, 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 Guarneri em relação aos grandes fraseados, assim como a intenção deste trecho em apresentar um alto contraste com relação à seção A. Portanto, é importante que o intérprete volte a sua atenção para os movimentos suaves nas mudanças de arco.

Figura 38. Parte de violoncelo da Sonata N.3, movimento I, compassos 49-75. Entre colchetes, a primeira parte da seção B, trecho *cantabile* e *legato*.

Em relação à junção com o piano, a seção B é um trecho no qual é altamente recomendado aos instrumentistas o conhecimento do conteúdo da parte do outro, pois esse trecho mostra uma melodia bastante desconexa. Não obstante, a consciência do material do outro instrumento facilita a união dessas vozes.

Na segunda metade da seção B (compassos 75-87, Figura 39), 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 na mão esquerda ou apenas aliviando a pressão do dedo da nota tocada.

The image shows a handwritten musical score for cello, measures 71-88. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. It features various articulations and dynamics. A red bracket highlights measures 75-87, labeled 'pizz.' and '80'. The tempo is marked 'Tanto primo (♩=72)' and the dynamics range from 'p' to 'f'. The word 'RAZI.' is written at the bottom of the page.

Figura 39. Parte de violoncelo da Sonata N.3, movimento I, compassos 71-88. Entre colchetes, a segunda metade da seção B, trecho de *pizzicato*.

Apesar de anteriormente termos enfatizado que esse movimento possui com frequência trechos bem articulados, nesta ocasião sugerimos que se utilize o *pizzicato* ressonante em todo o trecho (compassos 75-87), pois possivelmente o compositor pretendeu fazer uma alusão ao violão, citado por Rabelo (2002, p.80) e também por

Del Claro (2021) que relatou que este trecho deveria rememorar as serestas. Outra sugestão é que as dinâmicas dos compassos 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* soará. 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 compassos 113-141 (Figura 40) é chamado por Rabelo (2002, p.57) de “coda-clímax”, pois exibe o máximo de energia e vitalidade do movimento.

Figura 40. Parte de violoncelo da Sonata N.3, movimento I, compassos 113-141. Coda.

Sobre o caráter do trecho, a linha do violoncelo é composta principalmente por quartas e segundas melódicas com acordes percussivos. É possível que neste trecho Camargo Guarnieri tenha sido inspirado pelas músicas rurais brasileiras. Sendo assim, sugere-se uma aspereza no som do violoncelo para representar uma qualidade sonora característica da rabeca, instrumento utilizado nessas mesmas músicas rurais.

Nos trechos de cordas duplas, sugere-se iniciar o golpe de arco como em *spiccato* (o arco salta levemente da corda), pois essa articulação dá o caráter percussivo ao trecho. Para os demais compassos, sugerimos o uso do *detaché*, pois isso enfatiza a mudança de caráter de melódico para percussivo, ressaltando a particularidade do trecho.

3.2 Segundo Movimento

Intitulado “Seren e Triste”, esse movimento mantém o tradicional padrão das sonatas anteriores, tendo sido inspirado na *modinha* brasileira. Para embasamento teórico, iniciaremos o presente capítulo esclarecendo as origens e características desse gênero.

A ascensão da burguesia na sociedade europeia trouxe como consequência a migração da zona rural para a urbana. Entre os resultados das mudanças de hábito que essa transformação social causou, está o surgimento da prática musical doméstica em contrapartida à atividade musical erudita (ópera e a música sacra), e é desse ponto que nasce a *modinha* portuguesa. Monteiro (2018, p.126) define-a nos seguintes termos:

Modinha é um gênero musical que está nas raízes da musicalidade do Brasil e de Portugal. Esse gênero é proveniente das populações rurais portuguesas que migraram tanto para os grandes centros urbanos de Portugal quanto para as diversas colônias do Império Português, levando suas tradicionais canções, a que chamaram “modas”. A moda portuguesa encontra na colônia da América um lugar propício para se desenvolver e aos poucos se hibridiza com o lundu, música praticada pelos negros da colônia, originando a partir daí a “*modinha* brasileira”, caracterizando um gênero próprio, que quando levado a Portugal, encantou a corte e a sociedade portuguesa setecentista.

De acordo com Castagna (2014, p.2 e 6), a *modinha* destacava-se pela melodia triste e amorosa, sentimental, por sua harmonia simples, por sua fácil execução e por ser majoritariamente no modo menor. Em relação a esse último aspecto, Guarnieri compôs o segundo movimento na tonalidade de Dó menor, embora a Sonata N.3 seja inspirada nas concepções serialistas.

As primeiras modinhas apresentavam terças e sextas paralelas, ornamentações nas linhas vocais, melodias ricas em intervalos diminutos, passagens ágeis e acompanhamento do cravo. Porém, o final do Século XVIII apresenta o surgimento de um novo tipo de modinha. Nele, as mudanças em destaque são: canção a uma voz acompanhada pelo piano, linha melódica mais diferenciada a partir da alteração dos tempos fortes e a oscilação dos acentos. Foi esse tipo de modinha que se estabeleceu no Brasil, desenvolveu-se no século XIX e foi a inspiração do segundo movimento da Sonata N.3. No entanto, no Brasil, o instrumento acompanhador tradicional da época era a viola (de arame)⁸, visto que o piano era encontrado apenas nas casas mais ricas do país (Castagna, 2014, p. 7 e 8).

Sobre o estilo “modinha” na composição de Guarnieri, Rabelo afirma (2002, p. 29):

Logicamente, não se trata da citação de uma canção popular existente, mas sim de uma recriação deste gênero sentimental por Guarnieri. O violoncelo é, sem dúvida, um dos instrumentos mais adequados para expressar o conteúdo emocional da *modinha*. Suas possibilidades de fraseado *cantabile* e seu timbre rico e quente fazem dele um substituto ideal para a voz humana.

A estrutura do movimento está na forma ABA monotemática. O tema principal (Figura 41) é desenvolvido e rerepresentado em cada uma das seções. O tema A é apresentado nos compassos 1-28, o tema B nos compassos 31-42, e o tema A' nos compassos 46-65. Assim como no primeiro movimento, Del Claro enfatizou a questão das frases longas neste movimento. Estas são reconhecíveis facilmente, pois cada uma das seções no violoncelo representam uma grande frase.

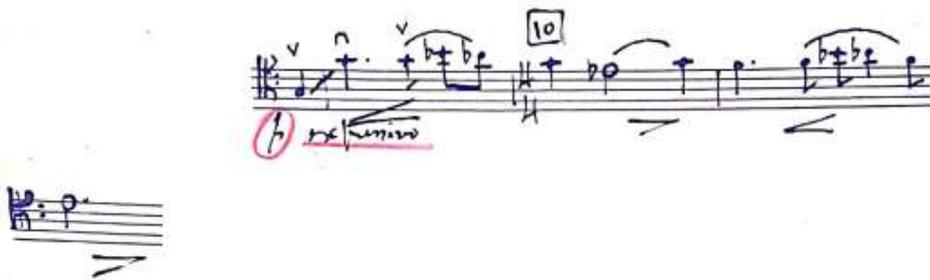


Figura 41. Parte do violoncelo da Sonata N.3, movimento II, compassos 11-12. Tema principal.

⁸ A viola de arame foi introduzida na cultura brasileira pelos portugueses no século XVI, e por intermédio dela se alcançou uma linguagem musical nacional. No século XIX, foi substituída pelo violão (Taborda, 2002, p.134).

Este movimento é iniciado com uma introdução de 8 compassos no piano com material desenvolvido a partir do tema principal. De imediato, o piano apresenta um motivo sincopado em ostinato na mão direita que persiste durante todo o movimento, acompanhado pelo baixo da mão esquerda, promovendo um ambiente “Serenos e Triste”, que nomeia o movimento (Figura 42).

The image shows a handwritten musical score for the piano introduction of the second movement of Sonata No. 3. The score is in 3/4 time and features a syncopated ostinato motif in the right hand, highlighted in red. The left hand provides a bass accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte), and performance instructions like 'Sereno e Triste (i=66) Lisabetta' and 'poco animato'.

Figura 42. Parte do piano da Sonata N.3, movimento II, compassos 1-9. Introdução. Em vermelho, motivo sincopado em ostinato.

Logo no primeiro gesto do violoncelo podemos notar uma referência às modinhas pioneiras, o *glissando* (Figura 43, letra A, compassos 8-9). É importante lembrar que apesar dos ornamentos das primeiras modinhas serem inspirados no excesso de virtuosismo das grandes óperas, esse gênero musical se desenvolveu para algo mais sensível e afetivo. Os *glissandos* indicados nesse movimento pelo compositor são exemplificados na figura a seguir:

A) $(2 \ 1 \ 1 \ 3 \ 2)$

B)

C)

D)

Figura 43. A) compassos 8-9; B) compassos 30-31; C) compasso 56; e D) compassos 64-65 da parte para violoncelo da Sonata N.3, movimento II. *Glissandos*.

Levando em consideração que as modinhas são obras serenas e a princípio cantadas, os dedilhados sugeridos (Figura 43) buscam colaborar na execução de um *glissando* característico. O *glissando* nos exemplos A, C e D é na verdade um *portamento* (ornamento na nota de chegada). No caso do exemplo A, o dedilhado entre parênteses propicia um portamento mais audível e diminui a quantidade de mudanças de posição no mesmo compasso. No exemplo B, o intérprete tem a opção de fazer um *glissando* maior, visto que as notas de saída e chegada estão na mesma corda. Enfatizando, o intérprete pode adicionar leveza e pouca velocidade na execução dos *glissandos* e *portamentos* para lembrar a ternura das modinhas.

A seção B, iniciada no compasso 30, é marcada pelo clímax do movimento encontrado no compasso 40. A dinâmica *crescendo* na parte do violoncelo é indicada apenas nos compassos 38 e 39. Mas, segundo o manuscrito do piano e por solicitação de Del Claro, esse *crescendo* deve vir do compasso 37 e persistir até o apogeu no compasso 40 (Figura 44).

Figura 44. Parte do violoncelo da Sonata N.3, movimento II, compassos 34-42. Em vermelho, sugestão de dinâmica.

No compasso 40 o violoncelo chega a um *fortíssimo* e mantém uma nota longa, sendo necessário mudar a direção do arco. Nos ensaios com o piano, foi combinado que as trocas de arco aconteceriam junto com gestos do piano; dessa forma, tiramos as ligaduras dos compassos 40 e 41 e mantemos apenas a última ligadura para a nota Lá bemol, conectando assim os acentos do piano às arcadas do violoncelo (Figura 45).

Figura 45. Parte do violoncelo da Sonata N.3, movimento II, compassos 39-42. Nas flechas vermelhas, notas acentuadas do piano.

Esse é um movimento homofônico. A linha melódica é predominantemente do violoncelo, mas este é substituído pelo piano nas transições entre as seções. Devido às alterações dos tempos fortes e à oscilação dos acentos (características das modinhas), a métrica se altera entre 3/4, 4/4 e 5/4 para comportar a melodia. E por

fim, as marcações de articulações trazem à memória outra característica da modinha. Coincidentemente, este também é um aspecto encontrado com frequência em Guarnieri. As articulações são adicionadas para apresentar diferenças (às vezes repentinas) de caráter e devem ser então executadas com notória distinção.

Com este movimento, Guarnieri optou por adicionar tonalidade e lirismo no meio desta sonata de caráter intenso. Isto posto, o intérprete é levado a um momento de reflexão que traz equilíbrio à peça, rompendo com o aspecto vigoroso do primeiro e terceiro movimentos.

3.3 Terceiro Movimento

Após um momento de calma apresentado no segundo movimento, a sonata volta a mostrar intensidade e energia, caracterizando-se por golpes marcados, articulados e pela alternância repentina das vozes. Embora o terceiro movimento apresente muitos acentos, assim como o primeiro movimento, neste caso a escrita é mais rítmica e dançante. O terceiro movimento é intitulado “Com Alegria”, possui andamento sugerido de mínima=92 bpm e pode ser dividido em seções A-B-A-coda, o que caracteriza um Rondó.

As principais dificuldades desse movimento são: andamento, afinação e conexão entre as vozes. Em relação ao andamento, Guarnieri indica como referência: mínima=92 bpm, mas o mais importante é manter a clareza entre as partes (violoncelo e piano).

Em relação à afinação, o movimento é constituído de uma melodia de difícil memorização, acidentes ocorrentes, saltos, e a extensão do violoncelo é amplamente utilizada – fatores que dificultam a execução e exigem estudos sistemáticos de cada trecho.

No decorrer dos ensaios, uma das dificuldades encontradas foi trabalhar a conexão entre as vozes. Em alguns trechos é evidente o contraponto que acontece entre o piano e violoncelo, como o mostrado na figura a seguir:

Figura 46. Partitura do piano da Sonata N.3, movimento III, compassos 37-45. Os trechos em azul correspondem a uma ação e os em vermelho, à reação⁹.

No trecho acima, vemos como é comum o diálogo entre as vozes: durante o trecho todo ocorre um sistema de ação e reação entre violoncelo e piano. O que foi notado com a experiência de estudo deste movimento é que, devido à velocidade rápida do andamento, existe a possibilidade de estes gestos tão importantes para a interpretação não serem claramente audíveis durante a execução – o que seria um erro, visto que um fator muito importante para dar sentido ao terceiro movimento é exatamente essa alternância entre as vozes.

Relativo à articulação, o movimento tem uma linguagem seca e acentuada, com o *martelé* como indicação mais frequente. O importante a destacar no tocante a esse

⁹ O compasso 37 apresenta falha de edição, segundo o manuscrito: para uma execução correta é necessário o acréscimo de uma pausa de colcheia antes do fim do compasso na parte do piano.

assunto é que a figura utilizada é a seguinte: >, e há uma variedade de nomes para ela, como: *martelé*, *marcato* e *martellato*. O emprego desses nomes foi encontrado em diversos autores, tais como Suetholz (2015), Mantel (1995) e Bunting (1999). Porém, as definições são análogas: um golpe acentuado e separado, tocado com acento e energia (execução essa indicada para articulação do *martelé* no primeiro movimento, abordado no subcapítulo 3.1). Observamos essa mesma maneira de escrever e articular não só neste terceiro movimento, como também no primeiro movimento da Sonata para viola e piano de Guarneri com interpretação de Perez Dworecki (viola) e João de Souza Lima (piano). Como visto nos compassos 46-53 abaixo (Figura 47), a execução do violista é um *spiccato* curto e seco. Portanto, concluímos que Guarneri utiliza essa mesma figura de articulação para representar o *spiccato*, uma articulação que normalmente seria mais leve.



Figura 47. Parte da viola da Sonata para viola e piano de Camargo Guarneri, movimento I, compassos 46-53.

A escrita do sinal representante do *martelé* direciona o executante a uma articulação mais pesada, à maneira do primeiro movimento, neste caso gerando ruídos e a incompreensibilidade das notas, discordando com a determinação do compositor no título do movimento (“Com alegria”). Com a observação e experimentação, notou-se que o *spiccato* (semelhante ao utilizado por Perez Dworecki) condiz melhor para transmitir a alegria e o aspecto dançante desse movimento. Em resumo, nos trechos de colcheias, é sugerida a execução em *spiccato*, isto é, o arco salta na corda. O intérprete deve se certificar de que o arco está pronto para cada nota, ficando próximo à corda para uma articulação mais nítida.

Doravante, exporemos acerca dos dedilhados e arcadas deste movimento. Iniciando pela primeira seção (compassos 1-23), esse trecho começa explorando a região média para o agudo do violoncelo; o dedilhado sugerido por Del Claro busca reduzir a quantidade de mudanças de posição, deixando uma maior fração de tempo para a preparação de cada uma das notas que devem ser articuladas. Essa busca por uma articulação mais nítida justifica o dedilhado incomum do terceiro compasso (sétima posição na terceira corda).

O compasso 17 é o único do trecho em que escolhemos um dedilhado diferente de Del Claro: utilizamos a quarta posição a partir do terceiro tempo fazendo o dedilhado: 4, 4, 2, 4 e 1 no Mi bemol (dedilhado sugerido em baixo na Figura 48). Dessa forma, o Mi bemol fortíssimo terá a intensidade que a corda Lá oferece.

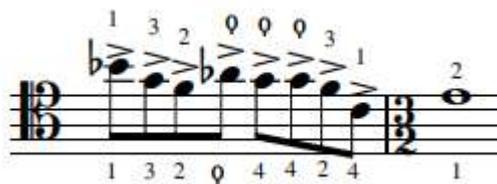


Figura 48. Parte do violoncelo da Sonata N.3, movimento III, compassos 17-18. Sobre as notas, dedilhados sugeridos por Del Claro. Abaixo das notas, nossa sugestão de dedilhados.

As arcadas do trecho da Figura 49 são sugestões de Del Claro. As indicações utilizadas comportam a melodia e as mudanças de métrica; no compasso 4, por exemplo, as arcadas para cima antecipam o arco para baixo e o decrescendo na anacruse do compasso 5. As arcadas para cima no compasso 6 antecipam o arco para baixo da anacruse do compasso 7, e o mesmo acontece do compasso 11 para o 12.

Com alegria (♩ = 92)

(Pizz.)

Handwritten musical score for the cello part of Sonata No. 3, Movement III, measures 1-23. The score is written on five staves. The tempo is marked "Com alegria (♩ = 92)". The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Several chords and passages are highlighted with red boxes, indicating "arcadas" (double bar lines). Handwritten annotations include fingerings (1-3), bowings (V, V), and other performance instructions. A blue bracket under the first staff indicates a rhythmic pattern (4 4 2 4).

Figura 49. Parte do violoncelo da Sonata N.3, movimento III, compassos 1-23. Em vermelho, as arcadas.

Nos compassos 24-31 (Figura 50) o piano reapresenta o tema principal enquanto o violoncelo acompanha. Ao longo dos ensaios com o piano, foi percebido que o dedilhado previamente escolhido no violoncelo causava um leve atraso, levando a uma desconexão com o piano. Inicialmente, escolheu-se fazer os *pizzicatos* com o polegar da nota grave para a aguda, mas a transferência entre arco e pizzicato é rápida e o tempo para a troca não estava sendo suficiente; por essa razão, para diminuir as chances de atraso dos *pizzicatos*, sugere-se tocá-los com os dedos indicador e médio da mão direita fazendo um acorde do agudo para o grave. Dessa maneira, a forma da mão no arco vai sair minimamente do lugar, possibilitando uma volta rápida para a posição no arco normal.

Figura 50. Parte do violoncelo da Sonata N.3, movimento III, compassos 24-31. Flechas vermelhas indicando acordes do agudo para o grave.

A seção B do movimento é iniciada pelo piano e acompanhada pelo violoncelo no compasso 47. O violoncelo acompanha em quintas paralelas, um padrão comumente encontrado em peças de Guarneri.

Nesse caso, Del Claro recomenda o dedilhado exemplificado na Figura 51. Usando os harmônicos nas quintas a uniformidade das colcheias é quebrada, deixando assim o ritmo de baião marcado pelos acentos mais audível.

Figura 51. Compassos 47-52 da parte do violoncelo da Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarneri. Em vermelho, notas harmônicas.

Após a segunda apresentação da seção A (compasso 66), um trecho de transição é exposto antes do coda, onde o tema principal do primeiro movimento é lembrado de forma mais lenta.

A partir daqui, está registrado parte do relato feito pelo professor Del Claro na primeira aula privada (gravada, mas não publicada), feita em agosto de 2019. Nessa primeira aula, Del Claro relata que as Sonatas foram compostas em três fases distintas da vida do compositor e que na terceira (quando foi escrita a Sonata N.3), o compositor se encontrava numa fase muito ruim. Adentrando num âmbito mais pessoal, por vezes o chamavam de “Amargo Guarnieri”. Del Claro acrescenta que essa poderia ser uma obra que representava bem esse período da vida do compositor. O primeiro movimento se apresenta sério, por vezes até agressivo; o segundo movimento, levando para um lado poético, pode representar a calma em meio à tempestade, trazendo a reflexão e o autoconhecimento para que por fim seja entendido que a vida é feita de adaptações, de altos e baixos; o terceiro movimento representa a esperança, finalizando alegre e dançante.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 estruturadas, 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.

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 estudo uma série de propostas para a compreensão das intenções do compositor. Interligamos neste estudo as diferentes fases de Guarnieri e como isso pode influenciar a interpretação de suas peças. Ademais, partindo do conhecimento da grande influência de Mário de Andrade e da cultura brasileira sobre as obras de Guarnieri, buscamos nos aprofundar e buscar determinar com mais cautela quais seriam estas inspirações, visto que o Brasil possui um vasto conjunto de características culturais. Como concluído, Guarnieri buscou suas inspirações desde as modinhas originárias de Portugal, passando pelas influências indígenas e rurais sudestinas e nordestinas do Brasil, até o serialismo europeu.

Guarnieri entendia por “música universal” a soma de diversas características nacionais, e sem dúvida ele foi um dos inovadores e firmadores de nossa música nacional. Inferimos, assim, que a evolução de Guarnieri nunca foi limitada: o compositor foi influenciado pelo movimento vanguardista que trouxe o serialismo ao Brasil, porém nunca deixou de se expressar nacionalmente, estendendo assim a sua constante inovação.

No decorrer deste trabalho, buscou-se evidenciar determinadas pretensões do próprio compositor para a Sonata N.3, principalmente as informações que foram passadas através da oralidade para o violoncelista Antônio Lauro Del Claro. Através desse registro somado ao estudo histórico e comparativo, objetivou-se a otimização

do tempo de estudo de violoncelistas interessados nesta obra. Do mesmo modo, algumas informações a respeito da técnica do violoncelo foram apontadas com mais precisão na intenção de colaborar com pianistas que possam estar em busca de informações concernentes à Sonata N.3.

Foram acrescentadas sugestões a respeito de estilo, articulações (quando havia mais de uma possível interpretação para determinada indicação), dedilhados, arcadas, e buscamos fundamentar todas as recomendações a partir do histórico biográfico do compositor e suas demais peças, afim de destacar o conteúdo expressivo de cada movimento. A partir das informações e sugestões aqui registradas, cada artista deve somar às suas próprias aspirações e ideias, provendo performances alicerçadas nas inspirações do compositor – cada uma, porém, com seu caráter e concepções pessoais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. 3ª Ed. São Paulo: Villa Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em:

<<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acesso em: 16/03/2021.

ANDRADE, Mário de. Uma sonata de Camargo Guarnieri; pesquisa, introdução e notas Paulo Castagna e Mário Ficarelli. Cadernos de Estudo: Análise Musical, São Paulo, 1994, p.76-103.

BARBIERI, Domenico. Camargo Guarnieri e o ano de 1928 - Fronteira Catalográfica. Revista Música, São Paulo, 1993, p. 19-29.

BICALHO, Carlos Márcio Norberto. Considerações sobre o Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano de Camargo Guarnieri, contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

BUNTING, Christopher. El arte de tocar el violonchelo. Madrid, Spain: Ediciones Pirámides, 1999.

CASTAGNA, Paulo. Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2014.

DEL CLARO, Antônio Lauro. (08/2019) Aula de violoncelo da peça Sonata N.3 para cello e piano de Guarnieri. Vídeo de 53 minutos e 42 segundos. Não publicado.

DEL CLARO, Antônio. (10/2019). Aula de violoncelo da peça Sonata N.3 para violoncelo e piano de Guarnieri. Vídeo de 69 minutos e 42 segundos. Não publicado.

DEL CLARO, Antônio. (03/2021). Aula de violoncelo da peça Sonata N.3 para violoncelo e piano de Guarnieri. Vídeo gravado via Zoom Meetings de 69 minutos e 48 segundos. Não publicado.

DEL CLARO, Antônio. (06/2021). Aula de violoncelo da peça Sonata N.3 para violoncelo e piano de Guarnieri. Vídeo gravado via Zoom Meetings de 62 minutos e 41 segundos. Não publicado.

GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise. Métodos de Pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Sonata N.3 para violoncelo e piano. Intérpretes: Antônio Lauro Del Claro, Laís de Souza Brasil. In: CD Camargo Guarnieri - Sonatas Para Violoncelo E Piano, faixa 7. Acervo Funarte, 1988. (CD de áudio)

GUARNIERI, Mozart Camargo. Sonata N.1 para violoncelo e piano. Manuscrito, 1977. 1 partitura. Solo

GUARNIERI, Mozart Camargo. Sonata N.1 para violoncelo e piano. Manuscrito, 1977. 1 partitura. Piano.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Sonata N.2 para violoncelo e piano. Manuscrito, 1977. 1 partitura. Solo

GUARNIERI, Mozart Camargo. Sonata N.2 para violoncelo e piano. Manuscrito, 1977. 1 partitura. Piano.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Sonata N.3 para violoncelo e piano. Manuscrito, 1977. 1 partitura. Solo

GUARNIERI, Mozart Camargo. Sonata N.3 para violoncelo e piano. Manuscrito, 1977. 1 partitura. Piano.

HARTMANN, Ernesto. 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, v. 17, n. 1, 2011, p.97-132.

KATER, Carlos. Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção a modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

MANTEL, Gerhard. Cello technique: Principals and forms oh movements. Bloomington, USA: Indiana University Press, 1995.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. Modinha: um estudo etimológico sobre o termo. Intelléctuss, Ano XVII, n.1, 2018. p.125-143

RABELO, Paulo César Martins. A música para violoncelo e piano de Guarnieri. Goiânia: Ed. Da UFG, 2002.

SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri: O tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SUETHOLZ, Robert. Técnicas de Reeducação Corporal e a Pratica do Violoncelo. Editora Prismas. São Paulo, 2015.

TABORDA, Márcia. A viola de arame: origem e introdução no Brasil. Em Pauta, v.13, n. 21, 2002. p.133-152.

VERHAALLEN, Marion. Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida. Editora da Universidade Estadual de São Paulo/ Imprensa Oficial. São Paulo, 2001.

WENET, Klaus. Camargo Guarnieri: historias e reflexões sobre a música no Brasil. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de São Paulo (USP) - Escola de Comunicação e Artes (ECA). São Paulo, 2009.

APÊNDICE A - Comparação entre as Sonatas

Colocamos a seguir as diferenças e as semelhanças das três sonatas para violoncelo e piano de Guarnieri no formato de tabela. Nela foram expostas algumas das características principais de cada sonata e também aspectos comuns na composição de Guarnieri do período em questão para cada Sonata.

	Sonata N.1 (1931)	Sonata N.2 (1955)	Sonata N.3 (1977)
Linguagem musical	- Tonalismo harmônico	- Tonalismo livre	- Atonalismo
1º movimento	- Forma sonata	- Forma sonata	- Forma sonata
	- Harmonização tonal e modal	- Tonalismo livre	- Tendência serial com polarização em Mi
	- Politemático	- Monotemático	- Monotemático
	- Grandes frases	- Frases curtas	- Grandes frases
	- Textura principalmente polifônica	- Textura principalmente homofônica	- Textura variante
2º movimento	- Estrutura A-B-A	- Estrutura A-B-A	- Estrutura A-B-A
	- Modinha	- Modinha	- Modinha
	- Modo menor (Mi menor)	- Modo menor (Dó# menor)	- Modo menor (Dó menor)
	- Textura polifônica	- Textura homofônica	- Textura homofônica
	- Trechos com três vozes simultâneas	- Constante diálogo entre violoncelo e piano	- Constante diálogo entre violoncelo e piano
	- Monotemático	- Monotemático	- Monotemático
	- A-B-A monotemático	- A-B-A monotemático	- A-B-A politemático

3º movimento	- Modal	- Modal com trechos de politonalismo	- Tendência serial com polarização em Sib
	- Mudança métrica constante	- Mudança métrica constante	- Mudança métrica constante

APÊNDICE B - Aulas com Del Claro

Data: 21 de julho de 2019

Local: Festival Internacional de Música de Londrina

Conteúdo trabalhado: Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri

Data: 23 de julho de 2019

Local: Festival Internacional de Música de Londrina

Conteúdo: Sonata N.1 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri

Data: 28 de agosto de 2019

Local: casa do Prof. Del Claro – São Paulo

Conteúdo: Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri

Data: 18 de outubro de 2019

Local: casa do Prof. Del Claro

Conteúdo: Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri

Data: 10 de março de 2021

Local: aula via Zoom meetings

Conteúdo: Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri

Data: 26 de maio de 2021

Local: aula via Zoom meetings

Conteúdo: Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri

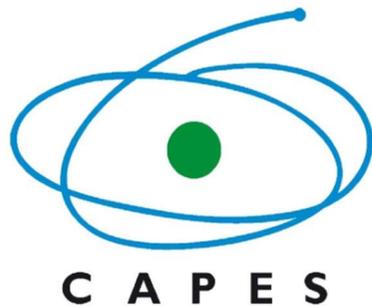
Data: 24 de junho de 2021

Local: aula via Zoom meetings

Conteúdo: Sonata N.3 para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri

**Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Performance Musical**

RECITAL DE MESTRADO



Cinthia Matias



Recital Online

12/2021

Cinthia Matias

Natural de Londrina, Paraná, iniciou seus estudos em 2009 com o professor Francisco Chagas no Projeto Criança Feliz, seguindo com o mesmo professor para o programa de aulas da Divisão de Música da Universidade Estadual de Londrina. Em 2014 ingressou no curso de bacharelado pela UEM – Universidade Estadual de Maringá, onde foi aluna de Pedro Ludwig e monitora no EMU - Escola de Música da UEM. Em 2018 e 2019 foi instrutora de violoncelo no Programa Arte Cidadã, neste período fez aulas com Hans Twitchell e Adriane Savytzki. Em 2019 ingressou para o mestrado em Performance musical na UFMG sob orientação de Carlos Aleixo e Elise Pittenger. Em 2020 e 2021 foi integrante da Academia Orquestra Ouro Preto. Atualmente é violoncelista na Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz em Belém - PA.

Programa

Paul Hindemith (1895-1963)

Sonata para Violoncelo Solo op.25 N.3

Ernani Aguiar (1950-)

Melodias N.2

Ernani Aguiar (1950-)

6 duetos para violoncelo

Villa-Lobos (1887-1959)

Assobio a Jato – Movimento I

Gaspar Cassadó (1866-1967)

Requiebros

Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993)

Sonata N.3 para violoncelo e piano

Músicos convidados: André Bertocini, Tiago Imbiriba e Clara Nascimento.