

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

**HELLEN DIAS MIZAEEL**

**SONATA PARA VIOLA E PIANO (1950) DE CAMARGO GUARNIERI:  
estudo técnicointerpretativo e tratamento editorial**

Belo Horizonte  
2011

HELLEN DIAS MIZAEAL

**SONATA PARA VIOLA E PIANO (1950) DE CAMARGO GUARNIERI:  
estudo técnicointerpretativo e tratamento editorial**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Belo Horizonte  
Escola de Música da UFMG  
2011

M618s Mizael, Hellen Dias.

Sonata para viola e piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnicointerpretativo e tratamento editorial [manuscrito] / Hellen Dias Mizael. – 2011.  
185 f.: il., enc.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

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

Inclui bibliografia, apêndice e anexos: p. 90-185.

Acompanha DVD: Recital de Defesa, realizado em 24 de setembro de 2011, no Auditório da Escola de Música da UFMG.

1. Música para piano – interpretação. 2. Música para viola - interpretação. 3. Guarnieri, Mozart Camargo, 1907-1993. I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 785.7092



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Curso de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna **Hellen Dias Mizael** em 24 de setembro de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis  
Orientador  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Emerson Luiz de Braggi  
Universidade Estadual de Campinas

---

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Aos meus pais, José Donizete e Sueli Mizael, pelo apoio, amor e dedicação ao longo de todos esses anos.*

## AGRADECIMENTOS

*A realização desse trabalho só foi possível graças às inúmeras pessoas que me apoiaram, oferecendo suporte e auxílio. Portanto, meus sinceros agradecimentos:*

*a Deus, por ter direcionado minha vida até esse momento, concedendo-me saúde e capacitação;*

*ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Aleixo, por seus preciosos ensinamentos, dedicação e interesse por meu trabalho;*

*ao meu noivo Alexander, por seu grande incentivo e ajuda nos momentos que precisei, pelo seu imenso amor e, principalmente, paciência nos momentos que estive longe;*

*aos meus pais e minhas irmãs Renata, Regiane e Denise, por me apoiarem em todos os sentidos, estando sempre ao meu lado;*

*à Prof<sup>a</sup> Lucielena Terribile, que esteve comigo desde o projeto desse mestrado, minha imensa gratidão. Seu auxílio e sugestões foram fundamentais para o delineamento de minha pesquisa;*

*ao violista Perez Dworecki, por suas entrevistas, conselhos e compartilhamento profissional. Seus ensinamentos ficarão gravados para sempre em minha memória;*

*à Carla Dworecki, por compartilhar seu acervo de partituras e fotos, cooperando grandemente para a realização desse trabalho;*

*aos meus amigos de BH: D. Marta, Sr. Abel, Lara, Paula, Izah, Marcy e Carla, pela hospitalidade, amizade e confiança;*

*ao Prof. Dr. Fausto Borém, pelas sugestões e assistência;*

*à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cenira Schreiber, que, além de me acompanhar ao piano transmitiu-me valiosas instruções artísticas;*

*a todos os professores do Mestrado em Música da UFMG que se dedicaram ao ensino com afinco e qualidade, em especial aos professores André Cavazotti, Flávio Barbeitas, Glaura Lucas, Maurício Freire e Maurício Loureiro;*

*a Gilmar Iria, pela ajuda e dedicação;*

*aos funcionários da Escola de Música da UFMG, em especial a Alan Antunes e Raquel de Oliveira, por todo o auxílio;*

*à CAPES e à FAPEMIG, pelo suporte financeiro.*

## RESUMO

O presente trabalho trata-se de um estudo técnico e interpretativo da *Sonata para Viola e Piano* (1950), de Camargo Guarnieri. Inicialmente, é realizado um estudo biográfico sobre o compositor, sua carreira musical e principais realizações artísticas. Inclui-se uma análise formal da *Sonata*, visando a destacar seus aspectos composicionais. Questões relacionadas à técnica da viola e presentes nessa obra são abordadas e complementadas com métodos de estudos e interpretação. Inclui-se também uma análise da performance musical do violista Perez Dworecki, o primeiro intérprete da obra em estudo. Ao final é realizada a digitalização e o tratamento editorial da *Sonata*, no qual se dispõe de sugestões de arcadas, dedilhados e revisão textual.

**Palavras-chave:** Camargo Guarnieri, viola: sonata, Perez Dworecki, performance musical.



## ABSTRACT

The present work relates to a technical and interpretative study of Camargo Guarnieri's *Sonata for viola and piano* (1950). Initially, a biographic study about the composer is done, as well as his musical career and major artistic achievements. It includes a formal analysis of the *Sonata*, aiming to give emphasis to its compositional aspects. Questions related to viola technique which are presented in this work are approached and complemented with methods of studies and interpretation. In addition an analysis of the violist Perez Dworecki's musical performance is done, the first performer of the work in study. At last a digitalization and a editorial treatment of this *Sonata* is done, in which it is included suggestions of strokes, fingerings and a text review.

**Keywords:** Camargo Guarnieri, viola: sonata, Perez Dworecki, musical performance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Perez Dworecki.....	18
FIGURA 2 - Perez Dworecki e a pianista Isabel Mourão.....	20
FIGURA 3 - Perez Dworecki em entrevista (06/09/2010).....	21
FIGURA 4 - Mário de Andrade, Lamberto Baldi e Guarnieri (1942) .....	26
FIGURA 5 - Camargo Guarnieri .....	29
QUADRO 1 - Contrastes entre as seções A e B do 2º Mov .....	39
TABELA 1 - Relações intervalares do <i>coral</i> da Coda Final, c. 169-174, 3º Mov .....	45
QUADRO 2 - Aparato crítico: Primeiro Movimento.....	86
QUADRO 3 - Aparato crítico: Segundo Movimento.....	87
QUADRO 4 - Aparato crítico: Terceiro Movimento .....	88

## LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1 - Tema apresentado pela viola, c. 5-8, 1º Mov.....	32
EXEMPLO 2 - Tema oculto entre as semicolcheias, c. 54-63, 1º Mov.....	33
EXEMPLO 3 - Rítmica incisiva, executada pela mão esquerda do piano, c. 21- 23, 1º Mov.....	34
EXEMPLO 4 - Característica rítmica do baião nordestino, executada pela mão esquerda do piano, c. 62-65, 1º Mov.....	35
EXEMPLO 5 - Motivo rítmico e/ou melódico do tema, c. 5-6, 1º Mov.....	35
EXEMPLO 6 - Apoio harmônico do piano em contratempos sincopados, c. 1-9, 2º Mov. ....	37
EXEMPLO 7 - Motivo rítmico anacrúzico presente entre os compassos 22-30,1º Mov. ....	37
EXEMPLO 8 - Passagem de caráter mais tenso, c. 40-49, 2º Mov.....	38
EXEMPLO 9 - Ostinato executado pela mão direita do piano na <i>subseção a'</i> (c. 58-70) do 2º Mov. ....	38
EXEMPLO 10 - Motivo melódico da <i>seção B</i> , 2º Mov. ....	39
EXEMPLO 11 - Motivo rítmico predominante na mão direita do piano, <i>seção B</i> , 2º Mov. ....	39
EXEMPLO 12 - Início do <i>tema A</i> , c. 2-3, 3º Mov. ....	41
EXEMPLO 13 - Início do <i>tema A</i> , c. 11-12, transposto uma quarta acima, 1º Mov.....	41
EXEMPLO 14 - Início do <i>tema A</i> , c.1, 2º Mov. ....	41
EXEMPLO 15 - Acompanhamento predominante, executado pelo piano na <i>seção A</i> , 3º Mov.....	41
EXEMPLO 16 - Fragmentos do <i>tema A</i> realizados pela viola em <i>pizzicato</i> e pelo piano em <i>staccato</i> , c. 90-94, 3º Mov.....	43
EXEMPLO 17 - Harmonização do <i>tema B</i> em <i>cordas duplas</i> , c. 97-120, 3º Mov.....	44

EXEMPLO 18 - <i>Afinação</i> da exposição do tema, c. 5-9, 1º Mov. ....	50
EXEMPLO 19 - <i>Afinação</i> dos intervalos de quarta, c. 50-53, 1º Mov. ....	51
EXEMPLO 20 - Trecho executado na quarta posição, c. 51, 1º Mov. ....	52
EXEMPLO 21 - Passagem em <i>cordas duplas</i> , c. 50-53, 1º Mov. ....	54
EXEMPLO 22 - Passagem em <i>cordas duplas</i> , seção B (c.97-120), 3º Mov. ....	55
EXEMPLO 23 - Passagem em <i>cordas duplas</i> oitavadas, c. 141-145, 3º Mov. ....	55
EXEMPLO 24 - Execução do <i>glissando</i> , c.148-153, 1º Mov. ....	56
EXEMPLO 25 - Execução do <i>glissando</i> , c. 40-43, 2º Mov. ....	57
EXEMPLO 26 - Estudo das <i>mudanças de posição</i> , c. 51-53, 1º Mov. ....	58
EXEMPLO 27 - Estudo das <i>mudanças de posição</i> , c. 90-94, 1º Mov. ....	58
EXEMPLO 28 - Estudo das <i>mudanças de posição</i> , c. 21-30, 3º Mov. ....	59
EXEMPLO 29 - Passagem que demanda um <i>vibrato</i> mais amplo devido a seu registro grave, c. 21-33, 1º Mov. ....	60
EXEMPLO 30 – Passagem que demanda um vibrato mais amplo devido a seu registro grave, c. 66-83, 1º Mov. ....	60
EXEMPLO 31 – <i>Acentos</i> executados de forma mais percussiva, c. 46-53, 1º Mov. ....	62
EXEMPLO 32 - <i>Acentos</i> executados de forma mais percussiva, c. 155 -173, 3º Mov. ....	63
EXEMPLO 33 - Acentuação realizada com o aumento de velocidade do arco e continuidade do <i>vibrato</i> , c. 84-86, 2º Mov. ....	63
EXEMPLO 34 – Maior pressão do arco na execução dos <i>acentos</i> , c. 100-105, 2º Mov. ....	64
EXEMPLO 35 - <i>Acentos</i> realizados com mais projeção e velocidade do arco, c. 54-61, 1º Mov. ....	64
EXEMPLO 36 - Indicação de <i>acentos</i> para a realização de uma passagem mais articulada, c. 1- 13, 3º Mov. ....	65

EXEMPLO 37 – <i>Acorde</i> expressivo, c. 7, 1º Mov. ....	65
EXEMPLO 38 - Realização do <i>acorde</i> quebrado, com o arco saindo da corda e sem ataque , c.11, 1º Mov. ....	66
EXEMPLO 39 – Realização dos <i>acordes quebrados</i> , com o arco saindo da corda e sem ataque, c. 121-122, 1º Mov. ....	66
EXEMPLO 40 - <i>Acordes</i> executados a partir de um pequeno ataque do arco vindo do ar, c.109 -110, 2º Mov. ....	67
EXEMPLO 41 - Passagem em <i>pizzicato</i> , c. 79-94, 3º Mov. ....	67
EXEMPLO 42 - Passagem em <i>ponticello</i> , c.39-64, 3º Mov. ....	69
EXEMPLO 43 - <i>Tema A</i> em <i>spiccato</i> , c. 1-10, 2º Mov. ....	70
EXEMPLO 44 - Realização do <i>spiccato volante</i> em três regiões diferentes do arco, c. 170-175, 2º Mov. ....	71
EXEMPLO 45 - O <i>spiccato</i> na execução dos compassos 154-174, 3º Mov. ....	72
EXEMPLO 46 - Passagem em <i>sul tasto</i> , c. 97-119, 3º Mov. ....	73
EXEMPLO 47 - Estudo das <i>variações das dinâmicas</i> , proposto por Sarch. ....	75
EXEMPLO 48 - Estudo das <i>variações das dinâmicas</i> em um som contínuo. ....	75
EXEMPLO 49 - Interrupção sonora através de uma cesura, c. 10, 1º Mov. ....	77
EXEMPLO 50 – Padronização da dinâmica em <i>forte</i> e execução das colcheias com <i>tenuto</i> , c. 15-22, 1º Mov. ....	78
EXEMPLO 51 - Execução do sol $\sharp$ sem <i>tenuto</i> , c. 40 e 148, 1º Mov. ....	78
EXEMPLO 52 – Execução de um <i>spiccato</i> mais curto e seco, c. 46-53, 1º Mov. ....	79
EXEMPLO 53 – Passagem realizada na corda Lá, c. 90-91, 1º Mov. ....	79
EXEMPLO 54 – Trinados sem acentos e <i>a tempo</i> , c. 128-136, 1º Mov. ....	79
EXEMPLO 55 – Execução de um <i>rallentando</i> pela viola e pelo piano, c. 151-165, 1º Mov. ....	80

EXEMPLO 56 – Colcheias executadas sem acentos, c. 43-63, 3º Mov.....	82
EXEMPLO 57 – Colcheias articuladas próximo ao cavalete, c. 155-168, 3º Mov.....	83
EXEMPLO 58 – Colcheias articuladas entre o cavalete e o espelho, c. 169-173, 3º Mov.....	83
EXEMPLO 59 - Trecho da música <i>Apanhei-te cavaquinho</i> , de Ernesto Nazareh, c. 1-8.....	99
EXEMPLO 60 – Trecho da <i>Sonata para viola e piano</i> de Camargo Guarnieri, c. 1-4, 2º Mov.....	99

## LISTA DE ABREVIATURAS

C - Compasso(s)

EX - Exemplo(s)

FIG - Figura(s)

TAB - Tabela

Mov - Movimento

m - menor

M - maior

s.d - sem data

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
1.1	Delineamento da Pesquisa .....	22
<b>2</b>	<b>CAMARGO GUARNIERI</b> .....	<b>24</b>
<b>3</b>	<b>ANÁLISE FORMAL DA SONATA PARA VIOLA E PIANO</b> .....	<b>32</b>
3.1	Primeiro Movimento: <i>Tranquilo</i> .....	32
3.1.1	Exposição .....	32
3.1.2	Desenvolvimento .....	33
3.1.3	Re-exposição .....	34
3.1.4	Estrutura Rítmica .....	34
3.1.5	Estrutura Melódica .....	35
3.2	Segundo Movimento: <i>Scherzando</i> .....	36
3.2.1	Seção A .....	36
3.2.2	Seção B .....	38
3.2.3	Seção A' .....	40
3.3	Terceiro Movimento: <i>Com entusiasmo</i> .....	40
3.3.1	Seção A .....	40
3.3.2	Seção B .....	42
3.3.3	Seção A' .....	42
3.3.4	Seção B' .....	43
3.3.5	Seção A'' .....	45
3.3.6	Coda .....	45
<b>4</b>	<b>ANÁLISE TÉCNICA INTERPRETATIVA DA OBRA</b> .....	<b>47</b>
4.1	Análise técnica da <i>mão esquerda</i> .....	48
4.1.1	Afinação .....	48
4.1.2	Cordas duplas .....	53
4.1.3	Glissando .....	56
4.1.4	Mudança de posição .....	57
4.1.5	Vibrato .....	59
4.2	Análise técnica da <i>mão direita</i> .....	61
4.2.1	Acento .....	62



4.2.2	Acordes.....	65
4.2.3	Pizzicato .....	67
4.2.4	Ponticello .....	68
4.2.5	Spiccato .....	69
4.2.6	Sul Tasto.....	73
4.2.7	Variações de Dinâmica .....	74
<b>5</b>	<b>ANÁLISE DA PERFORMANCE DE PEREZ DWORECKI .....</b>	<b>77</b>
5.1	Primeiro Movimento: <i>Tranquilo</i> .....	77
5.1.1	Compassos 9-10.....	77
5.1.2	Compassos 15-22.....	78
5.1.3	Compassos 40 e 148.....	78
5.1.4	Compassos 44-53.....	78
5.1.5	Compasso 90.....	79
5.1.6	Compassos 128-134.....	79
5.1.7	Compassos 151-165.....	80
5.2	Segundo Movimento: <i>Scherzando</i> .....	80
5.2.1	Compassos 14 e 134.....	80
5.2.2	Compassos 24-28.....	80
5.2.3	Compassos 31 e 33.....	80
5.2.4	Compassos 46-53.....	81
5.2.5	Compassos 71-87.....	81
5.2.6	Compassos 100-111.....	81
5.2.7	Compassos 170-181.....	81
5.3	Terceiro Movimento: <i>Com entusiasmo</i> .....	81
5.3.1	Compassos 1-13 .....	82
5.3.2	Compassos 43-63.....	82
5.3.3	Compassos 65-78.....	82
5.3.4	Compassos 97-120.....	82
5.3.5	Compassos 155-174.....	83
<b>6</b>	<b>TRATAMENTO EDITORIAL.....</b>	<b>84</b>
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>89</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>90</b>
	<b>APÊNDICE.....</b>	<b>93</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>99</b>
	ANEXO A - Características do <i>Choro</i> no 2º Mov. ....	99
	ANEXO B - Cópia do Manuscrito: Primeiro Movimento .....	100
	ANEXO C - Tratamento Editorial: Primeiro Movimento .....	112
	ANEXO D - Cópia do Manuscrito: Segundo Movimento.....	126

ANEXO E - Tratamento Editorial: Segundo Movimento.....	140
ANEXO F - Cópia do Manuscrito: Terceiro Movimento .....	155
ANEXO G - Tratamento Editorial: Terceiro Movimento .....	171
ANEXO H – 1 DVD do Recital de Defesa.	

# 1 INTRODUÇÃO

O valor artístico e técnico-musical da *Sonata para viola e piano* (1950), do compositor Camargo Guarnieri, elevou sobremaneira o papel da viola como instrumento solista no Brasil, a partir da segunda metade do século XX. Uma vez que, até então, das poucas obras escritas especificamente para a viola, nenhuma delas apresenta o mesmo nível de exigência técnica como essa *Sonata*, podemos destacá-la como a primeira obra de relevância para o nosso repertório.

Contudo, assim como outras centenas de peças brasileiras, ela se encontrava em manuscrito<sup>1</sup> e somente alguns violistas possuíam a cópia do mesmo. Ocasionalmente o desconhecimento dessa *Sonata* por uma grande maioria da geração de violistas do século XXI. Primrose (*apud* MENDES, 2002, p. 1) discute sobre o complicado acesso às obras de viola em razão dos possíveis erros de manuscrito, entretanto considera que essa é uma ocasião oportuna para o violista “poder participar da construção de uma identidade para o instrumento”.

Dessa forma, a presente pesquisa visa contribuir tanto para o enriquecimento e divulgação do repertório brasileiro de viola quanto para o desenvolvimento científico na área da *Performance Musical*. Isso pode ser confirmado pelas palavras de Camargo Guarnieri:

Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida de sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida esta 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. (SILVA, 2001, p. 15).

Pode-se destacar que na primeira metade do século XX, a viola era raramente tratada como instrumento solista no Brasil devido: 1) à falta de

---

<sup>1</sup> Até o momento em que essa pesquisa não fora iniciada.

intérpretes; 2) à carência de um ensino focado especificamente para a técnica do instrumento, 3) e à existência de um limitado repertório<sup>2</sup>. Sua participação no cenário musical nesse período acabava restringindo-se somente a orquestras e quartetos de cordas (Mendes, 2002). Entretanto, com a chegada de centenas de músicos imigrantes ao Brasil, no final da II Segunda Guerra Mundial (1939-1945), essas circunstâncias são modificadas.

Em meio a esses imigrantes, procedidos de diversos países, encontravam-se alguns violistas, principalmente húngaros, como Bela Mori (1912-2006), Perez Dworecki (1920- ) e George Kiszely (1930-2010). Estes se estabeleceram na cidade de São Paulo no final da década de 40 e ocuparam ofícios de destaque como violistas e professores nas principais orquestras e escolas de música. A relevância desses violistas húngaros para a história da viola no Brasil é notória, ainda pelo fato de terem impulsionado respeitáveis compositores como Francisco Mignone (1897-1986), Marlos Nobre (1939- ), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Radamés Gnattali (1906-1988) e outros, a escreverem obras específicas para o instrumento, ocasionando, portanto, um aumento significativo do repertório para viola na segunda metade do século XX<sup>3</sup>.

Assim, neste trabalho, queremos destacar o violista Perez Dworecki (FIG. 1), devido à sua influência na criação da *Sonata para viola e piano* e à experiência de performance dessa obra junto ao próprio compositor.



FIGURA 1- Perez Dworecki.  
Fonte: Arquivo pessoal da Família Dworecki.

---

<sup>2</sup> De acordo com o *Catálogo de Música Brasileira para Viola* de André Nobre Mendes, até 1950, existiam apenas 17 obras escritas para viola nas mais diversas formações instrumentais (MENDES, 2002).

<sup>3</sup> Segundo o *Catálogo de Música Brasileira para Viola* de MENDES (2002), na segunda metade do século XX foram escritas aproximadamente 103 obras para viola.

Perez Dworecki<sup>4</sup> estudou violino e viola no Conservatório Franz Liszt em Budapeste no início dos anos 40. Dentre seus renomados professores destacam-se Léo Weiner (1885-1960), Zoltán Kodály (1882-1967) e Sándor Végh (1912-1997).

Com os acontecimentos da II Guerra Mundial, o violista refugiou-se no Brasil em 1947. Com pouco tempo de permanência no país, ele foi contratado para ser o primeiro violista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo.

Na década de 50, com o início da televisão e com a inclusão da orquestra nos arranjos da música popular brasileira, Perez trabalhou intensamente como violista nas orquestras das Rádios Gazeta, Tupi, TV Record, TV Cultura e da extinta TV Excelsior, tendo a oportunidade de relacionar-se com importantes compositores e maestros que atuavam junto a essas orquestras, como Radamés Gnattali, Villa-Lobos, César Guerra-Peixe e Henrique Simonetti e Camargo Guarnieri.

A partir desses contatos, surgiram importantes obras dedicadas ao violista Dworecki, como o *Concerto para viola e orquestra* e a *Sonata para viola e piano* do compositor Radamés Gnattali e as *Três peças para viola e piano*, de César Guerra Peixe.

Através da orquestra da RGE (Rádio Gravações Especializadas), Perez realizou inúmeras gravações com artistas da música popular brasileira como Agostinho dos Santos, Maysa, Gilberto Gil, Sérgio Bandeira entre outros.

Quanto à carreira acadêmica, Perez Dworecki lecionou durante 15 anos (1972-1987) na Universidade de São Paulo (USP). Sua influência como pedagogo estendeu-se também por meio dos festivais de música em Curitiba, Londrina e da Bienal Internacional de Música que ocorria na Escola de Comunicação e Artes da USP.

Por fim, a importância do trabalho musical que o violista Dworecki desenvolveu ao longo de sua carreira na sociedade artística brasileira pode ser

---

<sup>4</sup> Seu verdadeiro nome é Sándor Herzfeld e sua família é de origem judaica. Por ocasião da perseguição aos judeus na II Guerra Mundial, o violista precisou mudar sua identidade para Perez Dworecki. Em seus documentos de identidade, consta que ele é polonês, nascido no dia 12 de agosto de 1923, porém, o violista nasceu no dia 08 de dezembro de 1920 em Tamási, Hungria.

reconhecida, ainda, através de sua vasta discografia (APÊNDICE) e de sua dedicação na divulgação da música brasileira no Brasil e no exterior.



FIGURA 2 – Perez Dworecki e a pianista Isabel Mourão.  
Fonte: arquivo da família Dworecki.

Em depoimento, Perez Dworecki relata o seu primeiro contato com o compositor Camargo Guarnieri, ocorrido no final dos anos 40 através da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, em que o violista ocupava a posição de *spalla* das violas, enquanto Guarnieri assumia o cargo de regente supervisor da orquestra (VERHAALLEN, 2001). Em entrevista, o violista narra como surgiu a *Sonata*:

Não encomendei a Sonata, apenas sugeri que Guarnieri escrevesse algo pra viola. Eu disse a ele: - “Você já escreveu peças para violino e violoncelo, e ainda não escreveu nada pra viola, por que você não escreve algo pra viola?”. Um tempo depois, ele aparece com a Sonata e logo começamos a ensaiar (DWORECKI, 2010).

Assim, a *Sonata* foi escrita entre Junho e Setembro de 1950 e nela o compositor utiliza-se de elementos rítmicos e melódicos da música popular e folclórica como principais fontes temáticas.

A carreira do compositor, nessa época, já ostentava reconhecimento internacional, principalmente na América do Norte, onde algumas de suas obras -

como seu *Concerto nº1 para violino e orquestra* - foram premiadas. No Brasil, Guarnieri já era considerado o maior representante do nacionalismo musical modernista - legado estético de seu mentor Mário de Andrade. Fato que se confirma através de sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (07/11/1950), na qual o compositor defende arduamente o nacionalismo na música brasileira e combate a influência da técnica dodecafônica em nossa música.

Sobre sua experiência junto ao compositor, no período em que ensaiaram e executaram a *Sonata no Rádio*<sup>5</sup>, Perez Dworecki declara:

Ele era um compositor muito criterioso, quando tocamos a *Sonata* pela primeira vez no rádio, ele não gostou de sua performance e eu não gostei da minha. Eu ainda não estava acostumado com a linguagem [musical] dele, uma linguagem muito individual e ao mesmo tempo brasileira. Guarnieri contribuiu não somente para evolução da técnica da viola, mas também para a evolução da música brasileira (DWORECKI, 2010).



FIGURA 3 – Perez Dworecki em entrevista (06/09/2010).

Fonte: arquivo pessoal de Hellen Mizael.

Na década de 60, Perez Dworecki gravou essa *Sonata* com o pianista Souza Lima<sup>6</sup> e a divulgou tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Essa obra também foi

<sup>5</sup> O violista não recorda em qual estação de Rádio foi executada a *Sonata*.

<sup>6</sup> DWORECKI, 1998 (remasterização).

gravada, no início da década de 50, pelo violista italiano Lionello Forzanti e pelo pianista Fernando Lopes<sup>7</sup> através da Rádio Mec. Sobre Forzanti sabe-se que ele foi violista do *Nuovo Quartetto Italiano* entre os anos 1945-47 e, segundo Flávio Silva,

[No Brasil] Lionelo foi contratado, no início dos anos 60, como violista da Orquestra de Câmara da Rádio Ministério de Educação, onde permaneceu por um período de três anos, até sair do país. Além de violista era um excelente maestro, tendo regido diversas vezes a referida Orquestra de Câmara (SILVA, 1998, p. 10).

### 1.1 Delineamento da Pesquisa

No segundo capítulo dessa dissertação, será realizado um aprofundamento na história de vida e realizações musicais do compositor Camargo Guarnieri com o propósito de compreendermos, de maneira mais ampla, as características da obra por meio de suas influências e experiências. Para tal, utilizaremos os livros de VERHAALLEN (2001) e SILVA (2001) e os estudos de ALMEIDA (2000).

No terceiro capítulo faremos uma análise formal e estrutural da obra com o intuito de conhecermos mais profundamente as idéias e concepções musicais utilizadas pelo compositor. Como referência, utilizaremos os estudos de SILVA (1998) e CANÇADO (1999) e os livros de PAZ (2002), ZAMACOIS (1990) e HINDEMITH (1998).

No quarto capítulo abordaremos sobre as possíveis dificuldades técnicas (de mão esquerda e mão direita) que um executante pode encontrar nessa *Sonata* e opções de estudo e interpretação também serão sugeridas. Fundamentaremos, assim, esse capítulo, através dos tratados de FLESH (1930; 2000) e GALAMIAN (1962; 1985) e os estudos de SARCH (1982).

Para complementar, no quinto capítulo, faremos uma análise da performance musical da *Sonata*, realizada pelo primeiro intérprete da obra, Perez Dworecki. Utilizaremos a gravação sonora DWORECKI (1998), como fonte primária.

---

<sup>7</sup> FORZANTI, 1998 (remasterização).



Por fim, no capítulo seis, serão registradas, no quadro *Aparato Crítico*, todas as variantes e deficiências existentes no manuscrito da *Sonata*. E, em seguida, indicaremos as correções e escolhas para o *Tratamento Editorial* da obra.

## 2 CAMARGO GUARNIERI

O compositor Mozart Camargo Guarnieri nasceu no dia primeiro de Fevereiro de 1907, na cidade de Tietê, São Paulo. Seu pai, Miguel Guarnieri, era um imigrante italiano que veio para o Brasil ainda criança, no final do século XIX. E sua mãe, Géssia de Arruda Camargo Penteado, provinha de uma rica e tradicional família de fazendeiros paulistas. Dessa união nasceram-lhes dez filhos: quatro homens e seis mulheres. Dentre estes, Camargo Guarnieri era o primogênito.

Além de exercer atividade como barbeiro em Tietê, Miguel Guarnieri, também era músico amador e tocava contrabaixo, flauta e piano. Sua paixão por música, principalmente pela ópera, justifica os nomes de todos os seus filhos homens: Mozart, Rossini, Bellini e Verdi.

Entre 7 e 8 anos de idade, Camargo Guarnieri iniciou seus estudos musicais. Contudo, ele era bastante relutante ao ensino, chegando a fugir das aulas de teoria musical. Para incentivá-lo, Miguel Guarnieri alugou um piano. E dona Géssia, que sabia tocar o instrumento, passou a dar aulas para o filho.

O menino estudava, mas passava a maior parte do tempo improvisando, atividade que o pai não aprovava completamente. Na verdade, a improvisação foi o início de seu desenvolvimento criativo e teve influência definitiva em sua música, na fluência e espontaneidade que a caracterizam (VERHAALLEN, 2001, p. 20).

Aos 11 anos de idade, Camargo Guarnieri compõe sua primeira obra: uma valsa para piano denominada “*Sonho de Artista*” (1918), a quem ele dedica ao seu novo professor de piano, Virgínio Dias, que, de forma insensata, desprezou sua composição. Contudo, o senhor Miguel acreditava no talento do filho de tal maneira que, em 1922, toda a família mudou-se para a cidade de São Paulo, a fim de prover os melhores estudos musicais para o jovem compositor. Nessa época, as obras de Guarnieri já apresentavam caráter nacional, uma vez que

A infância que Camargo Guarnieri viveu em Tietê foi fundamental na sua formação artística, não do ponto de vista técnico, mas como fonte de inspiração nacional que marcou toda a sua obra. Experiências como observar as manifestações populares e folclóricas próprias do interior paulista marcaram profundamente sua linguagem musical. (...) É possível dizer que a musicalidade interiorana paulista estava para a obra de Guarnieri assim como a musicalidade urbana carioca estava para a de Villa-Lobos (ALMEIDA, 2000, p.13).

Na capital, Guarnieri estudou piano com Ernani Braga e Antônio de Sá Pereira. E, através do regente italiano, Lamberto Baldi, o compositor recebeu orientações de harmonia, contraponto, fuga e orquestração (VERHAALLEN, 2001). Sobre sua metodologia e didática, Guarnieri revelou: “*Devo a Lamberto Baldi os ensinamentos mais eficazes e que constituem os princípios básicos que ainda hoje adoto*” (1985 citado por ALMEIDA, 2000). Até esse momento, Guarnieri já havia escrito muitas obras como canções, toadas, ponteios, choros e etc.. A *Dança Brasileira* (1928) e a *Sonatina n.º 1* (1928), por exemplo, obtiveram amplo prestígio da crítica musical paulistana quando foram criadas.

No ano de 1928, o jovem compositor é apresentado ao principal representante do modernismo brasileiro: o poeta e musicólogo Mário de Andrade. Sobre a aproximação dessas duas personalidades, Almeida faz o seguinte comentário:

O poeta modernista se impressionou tanto com o talento de Camargo Guarnieri e com sua estreita ligação com a música brasileira, que imediatamente identificou no jovem compositor a possibilidade de realização artística daquilo que ele, Mário, idealizava para a música nacional (ALMEIDA, 2000, p. 15).

Assim, fundamentado na estética nacionalista, Mário de Andrade passou a orientar Camargo Guarnieri em suas criações musicais. A importância do literato na vida do compositor é reconhecida ainda por seus ensinamentos históricos, literários e filosóficos (VERHAALLEN, 2001).

Nesse mesmo ano (1928), Mário publica tanto o *Ensaio sobre Música Brasileira* quanto a obra *Macunaíma*, textos que registram aspectos do folclore nacional e valorizam as raízes da nossa cultura. Sobre o *Ensaio*, Santos escreve:

(...) o *Ensaio*...precede uma coleção de melodias folclóricas coletadas em diversas partes do país. Pela pesquisa e pelo estudo, definindo o papel do criador erudito em sua relação com o material popular, os compositores contribuiriam para a determinação dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira. Pelo uso sistemático, chegariam a normatizá-los como processo habitual de composição, pois a “música artística não é fenômeno popular, porém desenvolvimento deste”. Mário analisa alguns aspectos constituintes das manifestações folclóricas como o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação, e a forma, passíveis de elaboração culta (SANTOS, 2004, p. 20-21).

Camargo Guarnieri, como nenhum outro compositor, aderiu aos procedimentos composicionais propostos por Mário de Andrade, o que o levou a ser reconhecido como um dos principais representantes da música nacional brasileira.



FIGURA 4 – Mário de Andrade, Lamberto Baldi e Guarnieri (1942).  
Fonte: SILVA, 2001, p. 345.

Em 1930, Guarnieri casa-se com sua primeira esposa, Lavínia Viotti, pianista paulistana, com quem teve um filho chamado Mário. Contudo, dois anos depois, o casal divorcia-se.

Em 1931, o compositor escreve um *Trio* para *violino*, *viola* e *violoncelo* no qual ele manifesta uma complexidade rítmica inspirada na música folclórica brasileira e uma “variedade de efeitos sonoros que aproveitam a riqueza tímbrica e técnica de cada um dos instrumentos” (MELO, 2001). Nessa época, o compositor inicia uma fase de interesse pelo atonalismo que perdurará até 1934. A *Sonata n.º 2* para *violino* e *piano* (1933), por exemplo, utiliza-se das dissonâncias como principal

elemento de expressividade. Sobre esse período, o compositor faz a seguinte declaração:

Fiquei enamorado do atonalismo, tanto que a minha terceira sonata [para violino e piano] é atonal. Tenho diversas obras, canções dessa época que são atonais. Mas, depois percebi que não batia com a minha sensibilidade, que, não era o caminho que eu deveria seguir. E, pouco a pouco fui me desligando do atonalismo (CAMARGO GUARNIERI, 2007).

No ano de 1935, algumas obras do compositor são apresentadas pela primeira vez na Semana de Arte Moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, como a *Sonata n.º 1 para violoncelo e piano* (1930), o *Quarteto n.º1* de cordas (1932), algumas *canções* e vários *ponteios*. Também nesse mesmo ano, Mário de Andrade, então diretor-fundador do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, cria o *Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo* e o *Coral Paulistano*, designando Camargo Guarnieri à regência desse còro cuja finalidade era divulgar obras para coral - com textos em português - de compositores brasileiros. Essa proposta de Mário de Andrade foi inovadora, uma vez que a elite paulistana, até então, estava mais habituada às óperas italianas e às músicas francesas. O *Coral Paulistano* passou a exercer, ainda, uma função social, apresentando-se em hospitais, escolas e asilos.

Como representante do Departamento da Cultura, no ano de 1937, o compositor participa do II Congresso Afro-Brasileiro no estado da Bahia, e recolhe mais de quatrocentas melodias e ritmos do folclore africano para serem transcritos.

Em 1938, o compositor casa-se com a cantora Anita Queiroz de Almeida e Silva. Nesse mesmo ano, ele é agraciado com uma bolsa de estudos e, juntamente com Anita, parte para Paris, onde estudou harmonia com Charles Koechlin, composição com Nadia Boulanger e regência com Charles Münch e François Ruhlmann. Sua estada na Europa, ainda permitiu-lhe o contato com muitos artistas de prestígio - como Darius Milhaud - e a possibilidade de apresentar suas obras através de recitais e concertos (ALMEIDA, 2000).

Devido à redução da verba que o governo lhe enviava mensalmente para subsidiar seus estudos e aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, permanecer na Europa tornara-se inviável para Guarnieri. Assim, o compositor decidiu retornar para o Brasil após ter ficado um ano e meio no exterior.

A década de 1940 marcou a carreira do compositor em relação ao seu reconhecimento internacional. O *Concerto n.º 1 para violino e orquestra* (1940), por exemplo, foi premiado em primeiro lugar no Concurso Internacional Fleischer Music Collection. Além disso, a União Pan-Americana convidou-o para passar seis meses nos Estados Unidos da América.

Desejoso de conhecer um outro ambiente musical e divulgar suas obras na América do Norte, Guarnieri aceita o convite da União Pan-Americana e parte para os Estados Unidos em outubro de 1942. Nesse país, o compositor teve muitas oportunidades de apresentar obras como: a *Suíte Infantil* (1929) para *orquestra*, canções, o *Trio* (1931) para *violino, viola e violoncelo*, a *Abertura Concertante* (1942) para *orquestra* e entre outras, obtendo excelentes críticas dos jornais norte-americanos.

Em 1944, Guarnieri recebe o primeiro prêmio no concurso “Luiz Alberto de Rezende” pela sua *Sinfonia n.º 1* (1944) e também no Concurso Internacional para Quartetos de Washington, com o seu *Quarteto de cordas n.º 2* (1944). Em 1947, sua *Sinfonia n.º 2* é premiada em segundo lugar no Concurso Internacional Sinfonia das Américas “o que elevou sobremaneira seu *status* de compositor na comunidade de compositores americanos” (VERHAALLEN, 2001).



FIGURA 5 - Camargo Guarnieri.  
Fonte: SILVA, 2001, p. 375.

Além de dedicar-se à composição, Guarnieri, nessa época, assumia o cargo de regente da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e lecionava composição em seu estúdio e nos conservatórios da cidade. Seu prestígio ainda era firmado no exterior, onde foi convidado muitas vezes para reger suas obras e ser júri em concursos internacionais, como o Concurso Internacional de Composição “Rainha Elizabeth, em Bruxelas (1953) e o Concurso Internacional de Piano “Tchaikowsky”, em Moscou (1958) (ALMEIDA, 2000).

Assim, reconhecido no Brasil e no exterior, Camargo Guarnieri ostentava respeito como um dos maiores representantes da música nacionalista. Deste modo, quando Joachim Koellreutter (1915-2005) cria o grupo Música Viva (1938-1952) com o intuito de promover a música contemporânea e sua estética dodecafônica e serial, Guarnieri posiciona-se veementemente contra esse movimento de renovação musical apregoando uma *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (7 de Novembro de 1950), na qual de maneira impetuosa, demonstra sua preocupação com a influência do serialismo no desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É justamente nesse momento mais combativo da vida do compositor em prol do nacionalismo musical que ele escreve as seguintes obras: *Sonata para viola e piano* (1950); *Sonata n.º 3 para violino e piano* (1950) e *Suíte Brasileira* (1950).

Em 1954, após 16 anos de casamento com a cantora Anita Queiroz, o compositor divorcia-se<sup>8</sup>. Ainda no ano de 54, sua *Sinfonia n.º 3* é eleita para solenizar os 400 anos da fundação da cidade de São Paulo e recebe o primeiro lugar do “Prêmio Carlos Gomes”.

Entre os anos de 1956-60, Guarnieri assume o cargo de assessor musical do ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado. Nesse período, o compositor tentou estabelecer o ensino de música nas escolas, assim como ocorria nos Estados Unidos, Europa e Rússia. Contudo seu plano não foi concretizado (VERHAALEN, 2001).

Em 1959, após o falecimento do compositor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri tornou-se presidente honorário da Academia Brasileira de Música. No ano de 1961, o compositor casa-se com a pianista Vera Sílvia Ferreira, com quem teve três filhos: Tânia, Míriam e Daniel Paulo.

A década de 60 foi ainda mais produtiva para Guarnieri. Segundo VERHAALEN (2001) “suas atividades de professor e membro de júris de concursos se intensificaram ainda mais”. Em 1967, por exemplo, o compositor lecionou nas Universidades de Uberlândia e de Goiás.

Em 1975 é fundada a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Osusp) e Guarnieri é nomeado regente titular e diretor artístico dessa orquestra. Nesse mesmo ano, o compositor escreve o *Choro<sup>9</sup> para viola e orquestra*, que é caracterizado por uma “linguagem longe do tonalismo e a utilização de séries dodecafônicas” (Lutero Rodrigues apud CAMARGO GUARNIERI, 2007).

Na década de 80, o compositor gravou vários discos com sua orquestra e muitas obras foram criadas, como a *8ª Sonatina*, *Sinfonia n.º 6* e *n.º 7*, várias canções, peças para piano, violão entre outras. Até os 80 anos de idade, Guarnieri continuava em plena atividade como compositor, regente e professor.

---

<sup>8</sup> O casal não teve filhos no período em que estiveram juntos.

<sup>9</sup> Segundo Lutero Rodrigues (*apud* CAMARGO GUARNIERI, 2007), o fato de Guarnieri nomear algumas de suas obras para instrumento solo e orquestra de *Choro* ao invés de *Concerto*, não modifica a linguagem musical da obra. Rodrigues ainda observa: “Como não há diferença formal significativa entre choro e concerto, pode-se afirmar que a escolha deste ou daquele termo foi ditada mais por critérios pessoais do que estéticos”. VERHAALEN (2001, p. 382), também define o *choro* orquestral de Guarnieri, como um “concerto com raízes nacionais, não uma serenata executada por pequenos grupos nas cidades”.



Em 1992, o compositor é homenageado pela Organização dos Estados Americanos (OEA) como o “Maior Músico das Três Américas” e recebe o Prêmio “Gabriela Mistral em Washington. Em dezembro desse mesmo, Camargo Guarnieri, com sua saúde debilitada, é internado no Hospital Universitário de São Paulo e veio a falecer no dia 13 de janeiro de 1993.

A herança musical que o compositor deixou para o Brasil e o mundo no século XX é de incalculável valor<sup>10</sup>. Sua dedicação ao ensino permitiu que ele formasse a primeira escola de composição no Brasil, conhecida como a *Escola Paulista de Composição*, integrada por Almeida Prado, Aylton Escobar, Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda e outros importantes compositores.

---

<sup>10</sup> O catálogo das obras de Camargo Guarnieri pode ser examinado no livro de Flávio Silva “*Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música*”. Ed. Imprensa Oficial, 2001.

### 3 ANÁLISE FORMAL DA SONATA PARA VIOLA E PIANO

#### 3.1 Primeiro Movimento: *Tranquilo*

O primeiro movimento está estruturado nos padrões da Forma Sonata Clássica ABA monotemática. Suas linhas melódicas - descendentes e ritmicamente sincopadas<sup>11</sup> - contrastam com pequenos arpejos ascendentes. As harmonias em quartas - uma linguagem habitualmente usada por Guarnieri - são inseridas neste movimento dentro de uma rítmica incisiva, que nos fazem lembrar das danças indígenas<sup>12</sup>. Segue abaixo uma análise dos principais elementos musicais do primeiro movimento dessa *Sonata* e suas estruturações dentro do estilo composicional de Camargo Guarnieri.

##### 3.1.1 Exposição

No EX. 1, a viola apresenta o tema sobre o centro de Mi maior, contudo, essas características tonais não prosseguem, pois a ausência de cadência fragiliza a tonalidade.



EXEMPLO 1 - Tema apresentado pela viola, c. 5-8, 1º Mov.

No compasso 11, o compositor escreve o fragmento inicial do tema transposto uma quarta acima no modo jônio sem a presença das características tonais do acompanhamento pianístico, mantendo, assim, os princípios harmônicos da primeira aparição do tema. Segue-se o desenvolvimento temático através de variações

<sup>11</sup> Essas características musicais contribuintes para a formação da música brasileira, foram herdadas de etnias africanas. (CANÇADO, 1999, p.9).

<sup>12</sup> Segundo KIEFER (1987, p. 37), os ritmos primitivos, ou seja, vigorosos, incisivos e insistentes passam a ser uma característica importante na música erudita do século XX.

motívicas e inversões até o aparecimento da *Codeta* (c. 32), que é caracterizada, inicialmente, pela precisão de um ostinato rítmico (executado pela mão esquerda do piano).

### 3.1.2 Desenvolvimento

Esta seção (c. 44-107) caracteriza-se, primeiramente, por um clima agitado e pela mudança na sonoridade da viola e do piano (sucedida pelas colorações harmônicas através de enarmonias<sup>13</sup>). Nos compassos 45 e 47, os *trinados* da viola preparam uma sequência rítmica de quartas paralelas temáticas, introduzidas pelo piano e intercaladas nos compassos seguintes pela viola. Entre os compassos 53 e 54, ocorre o ponto culminante dessa seção que, em seguida, é distendida entre sequências de semicolcheias (c. 54-61) alternadamente acentuadas. Os acentos em questão permitem a assimilação do tema oculto (EX. 2).

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in bass clef and contains measures 53 and 54, with a circled measure number '55' above it. The second staff is in treble clef and contains measures 55 and 56. The third staff is in bass clef and contains measures 57 and 58, with a circled measure number '60' above it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'pizz f.' and 'piano'.

EXEMPLO 2 - Tema oculto entre as semicolcheias, c. 54-63, 1º Mov.

Entre os compassos 63–107, tanto o timbre quanto o conteúdo harmônico e rítmico são contrastantes em relação à seção anterior. Nesta ocasião, expressivas linhas melódicas são inseridas dentro de uma rítmica menos incisiva. A partir do compasso 79, inicia-se uma preparação para a *ponte*. Nesta passagem, o piano apresenta o *tema* (iniciado no compasso 63) na mão direita através de uma linha melódica pentatônica, enquanto a mão esquerda se ocupa das quartas paralelas. A

<sup>13</sup> Nesse caso, os sustenidos são substituídos pelos bemóis.

harmonia da *ponte* (c. 90) acontece através do contraponto do piano e da linha melódica da viola. Este trecho também nos lembra o final da *codeta* (c. 38-42).

### 3.1.3 Re-exposição

A *re-exposição* tem início no compasso 108, e o *tema* reaparece com melodia e harmonização idênticas à *introdução* até o compasso 121. Logo após uma transição (c. 140-150), surge a *coda* (c. 150-165), tendo como o centro tonal em Mi e a harmonia em quartas. A oscilação entre o Mi maior da viola e sua harmonização em Mi menor, não determina o modo/tom.

### 3.1.4 Estrutura Rítmica

Enriquecida pelas síncopes, acentos deslocados e ritmos marcados, a linguagem rítmica deste movimento é tão importante quanto sua linguagem melódica ou harmônica, pois também manifesta a influência de danças indígenas<sup>14</sup> (EX. 3) e regionais nordestinas, como o *baião* (EX. 4)



EXEMPLO 3 - Rítmica incisiva, executada pela mão esquerda do piano, c. 21-23, 1º Mov.

<sup>14</sup> No ano de 1937, em viagem para a Bahia, Guarnieri registrou centenas de temas africanos e indígenas. E entre os anos de 1944-54, o compositor transcreveu 284 melodias e ritmos folclóricos das regiões norte e nordeste do Brasil, contudo, não especificados de quais danças ou tribos foram extraídos. Logo, não foi possível discernir a origem exata de determinados ritmos e melodias que influenciaram alguns trechos musicais utilizados por Guarnieri nessa Sonata.



EXEMPLO 4 - Característica rítmica do *baião* nordestino, executada pela mão esquerda do piano, c. 62-65, 1º Mov.

### 3.1.5 Estrutura Melódica

A estrutura melódica ocorre tanto por movimento direto quanto por inversão - os intervalos ascendentes são substituídos por correspondentes intervalos descendentes e vice-versa. O *modalismo* – elemento encontrado fartamente na música folclórica brasileira (PAZ, 2002) – caracteriza as melodias deste movimento através das escalas dos modos mixolídio (c.1-10; 15-50) e jônio (c. 11-13; 54-63). Já, o piano no compasso 54, cria uma harmonia em quartas sobrepostas com alterações cromáticas que não podemos classificar como tonal e nem modal. No compasso 66, a viola retoma o *tema* que, aos poucos, assume novamente o modo mixolídio. À partir do compasso 108 esse modo fixa-se em uma cadência, alternando a nota *mi* na viola e no piano.

As melodias presentes na *exposição*, no *desenvolvimento* e na *re-exposição*, são estruturadas pelo seguinte *motivo* rítmico e/ou melódico do *tema*:



EXEMPLO 5 – Motivo rítmico e/ou melódico do tema, c. 5-6, 1º Mov.

### 3.2 Segundo Movimento: *Scherzando*

Camargo Guarnieri estrutura o Segundo Movimento sob a forma de canção ternária A – B – A' – Coda, substituindo o tradicional *Minueto* (presente na maioria das sonatas clássicas) pelo gênero *Scherzando* do Romantismo, porém, em compasso 2/4. A vivacidade dos grupos de semicolcheias e a rítmica sincopada desse movimento colocam em evidência o caráter de um gênero da música popular urbana, típica do Brasil: o *Choro*<sup>15</sup>.

O compositor, em certa ocasião declarou que “A música brasileira, como produto de um país jovem, terá que buscar na música popular as suas características específicas (SILVA, 2001, p.15). Essa declaração justifica, assim, a linguagem nacionalista-urbana usada amplamente por Guarnieri em suas obras.

#### 3.2.1 Seção A

Os contrastes métricos - causados pela alternância dos compassos 2/4 e 3/8 - aliados às matizes das dinâmicas, sustentam uma melodia cromática e graciosa, assinalando, assim, um clima de entretenimento durante toda essa seção que subdivide-se em *a b a'*.

No início da *subseção a* (c. 1-22), enquanto o piano exerce apoio harmônico em contratempos sincopados (EX. 6), a viola apresenta sua primeira frase em semicolcheias descendentes (c. 1-4) e tem como resposta as alternâncias em fragmentos ascendentes que, todavia, não alteram o motivo musical até o compasso 9.

---

<sup>15</sup> Para evidenciar as características do segundo movimento às características de um *Choro*, utilizamos de uma comparação com o choro *Apanhei-te cavaquinho* de Ernesto Nazareh composto em 1915 (ANEXO A).

EXEMPLO 6 - Apoio harmônico do piano em contratempos sincopados, c. 1-9, 2º Mov.

Entre os compassos 15-22, o piano representa o *tema* enquanto a viola realiza o acompanhamento em síncopes. Um *episódio* (c. 22-30) antecede a entrada da *subseção b* (C. 30-58). Nesse *episódio*, a viola introduz um motivo rítmico anacrúzico composto por células atéticas que causam a sensação de um amplo *levare* (EX. 7).



EXEMPLO 7 - Motivo rítmico anacrúzico presente entre os compassos 22-30, 1º Mov.

No início da *subseção b* (c. 30-58), a voz superior do piano passa a executar o mesmo motivo rítmico que fora executado pela viola nos compassos 15-18, enquanto a voz inferior, acentua o ritmo em quartas sobrepostas até o compasso 39. A viola, nos compassos 40-49, gradualmente adquire um caráter tenso devido a vários elementos: a) às alternâncias dos valores rítmicos das células; b) ao uso do

compasso em silêncio com a intervenção repentina de acordes cheios do piano; c) ao uso de cromatismos melódicos realizados através de bemóis (EX. 8).



EXEMPLO 8 – Passagem de caráter mais tenso, c. 40-49, 2º Mov.

Segue-se uma densidade harmônica (c. 50-53) que logo vem a diluir-se no compasso 54, em que a mão direita do piano (em sua região central) inicia uma sequência rítmica (EX. 9) em forma de *ostinato* que estruturará, praticamente, toda a *subseção a'* (c. 58-70) – notória, também, por seu contraponto imitativo entre a melodia temática e a voz inferior do piano. Essa subseção, finaliza-se com a viola realizando um pedal com a nota *lá* 3, sobre arpejos ascendentes em quintas e quartas.



EXEMPLO 9 - Ostinato executado pela mão direita do piano na *subseção a'* (c. 58-70) do 2º Mov.

### 3.2.2 Seção B

A seção B (c. 71-119) é bastante contrastante em relação à seção A, quanto aos elementos: melodia, textura, andamento, caráter e modo (QUADRO 1). O pianíssimo vinculado às quiáteras *improvisadas*, nessa seção, são elementos que nos remetem a alguns gêneros da música brasileira como a modinha e a seresta.



QUADRO 1  
Contrastes entre as seções A e B do 2º Mov.

	SEÇÃO A	SEÇÃO B
<b>MELODIA</b>	Em semicolcheias	Em semínimas
<b>TEXTURA</b>	<i>Staccato</i>	<i>Legato</i>
<b>ANDAMENTO</b>	Razoavelmente rápido	Lento
<b>CARÁTER</b>	Grazioso	Tranquilo
<b>MODO</b>	Mixolídio	Dórico

Enquanto a viola apresenta o motivo melódico de B (EX. 10) por meio de uma pequena movimentação de tercinas, o piano (em quase toda a seção) fundamenta-se no motivo rítmico demonstrado no EX. 11.



EXEMPLO 10 – Motivo melódico da seção B, 2º Mov.



EXEMPLO 11 - Motivo rítmico predominante na mão direita do piano, seção B, 2º Mov.

O início da seção B apresenta-se no modo sol dórico (c. 71), com o centro em sol (c. 72-75). Entre os compassos 76-88, o motivo melódico de B desloca-se progressivamente, alterando o centro modal da passagem.

A partir do compasso 90, a melodia desenvolve-se de maneira intensa e apaixonada auxiliada pelo desenho rítmico-harmônico ascendente do piano (c. 88-99). Entre os compassos 101-111, a viola exprime grande volume sonoro e tensão, ocasionados pelos intervalos harmônicos sem resolução, acentos e uma dinâmica em *forte*. Logo mais (c. 112), esse clima é desvanecido com o aparecimento de uma *retransição* que contém o mesmo material melódico de A.

### 3.2.3 Seção A'

A seção A' (c. 120-167) é um retorno de A de maneira condensada. Enquanto A, apresenta-se no decorrer de 70 compassos, A' sucede-se em apenas 47 compassos. Entre os compassos 120-142 é apresentada a *subseção a''*, e entre os compassos 153-167, a *subseção b''*.

No compasso 170 inicia-se a *Coda*. A viola executa fragmentos (rítmico-melódicos) de *b*, enquanto o piano apresenta o mesmo motivo rítmico dos compassos 53-65. O contraste rítmico do piano com o melódico da viola cria a ideia da *Coda*, que é finalizada em C#m por meio de uma cadência (IV V I) nos graves do piano.

## 3.3 Terceiro Movimento: *Com entusiasmo*

O Terceiro Movimento encontra-se na Forma Rondó ABABA-Coda. Possuindo um caráter alegre e vigoroso dentro de um compasso binário, este movimento, nos remete às marchinhas carnavalescas, que tiveram seu tempo áureo no Brasil na primeira metade do século XX.

### 3.3.1 Seção A

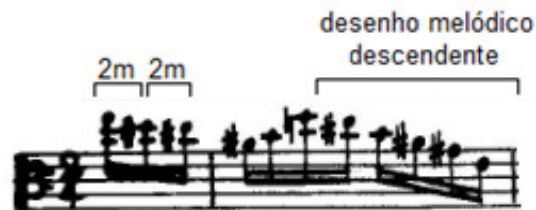
A seção A está localizada entre os compassos 1-38. O início do *tema A* do terceiro movimento (EX. 12) apresenta notáveis semelhanças com o início do *tema A* do primeiro movimento (EX. 13), a saber: 1) intervalo de 2m descendente e ascendente no início do tema; 2) desenho melódico descendente; 3) síncopes; 4) centro melódico modal em mi. Curiosamente, as duas primeiras notas do primeiro *tema* do segundo movimento (EX.14) são similares às primeiras notas do *tema A* do Primeiro e do Terceiro Movimento.



EXEMPLO 12 - Início do *tema A*, c. 2-3, 3º Mov.



EXEMPLO 13 - Início do *tema A*, c. 11-12, transposto uma quarta acima, 1º Mov.



EXEMPLO 14 - Início do *tema A*, c.1, 2º Mov.

Quanto ao acompanhamento do piano, ao longo de toda essa seção, fundamenta-se o seguinte exemplo:



EXEMPLO 15 - Acompanhamento predominante, executado pelo piano na *seção A*, 3º Mov.

Enquanto a mão direita conduz o movimento rítmico, a esquerda proporciona o apoio acentuado tanto nos tempos fortes quanto nos fracos. Cabe salientar que o

acento das síncopes na segunda metade do segundo tempo é bem determinante. No compasso 38, o piano termina em um acorde de C7M (dó com sétima maior), o qual é uma preparação para a entrada do *tema B* que ocorrerá no compasso seguinte.

### 3.3.2 Seção B

Essa seção (c. 39-65) surge de forma surpreendente com a indicação de um *piano*. O segundo *tema* - baseado na canção do folclore mineiro: “Peixe Vivo” – é apresentado pelo piano no modo lídio, enquanto a viola e o baixo do piano vibram a nota *si* de maneira mais intimista. O segundo *tema* ainda é acompanhado com uma segunda voz cromática que, por sua vez, contribui com o efeito desejado pelo compositor: deslocamento do acento forte da melodia folclórica.

A nota pedal em *si ponticello* da viola segue de forma obstinada em alternâncias com os arpejos acentuados de quartas justas (c. 43-65). Um acorde de *sol* suspenso diminuto (c. 65) prepara a volta de A, que terá seu centro modal em *lá*.

### 3.3.3 Seção A'

A seção A' (c. 66-85) inicia-se com uma dinâmica em *fortíssimo* e um acompanhamento austero em alternâncias de compassos 3/4, 2/2 e 5/4. Enquanto a viola realiza a variação do *tema* subdividindo as semínimas em duas colcheias - variação que será utilizada na *Coda* final - a mão direita do piano realiza um pedal com a nota *lá*, ao mesmo tempo em que a mão esquerda executa o ritmo em forma ostinato.

Para a volta do *tema B*, um *epísódio* é iniciado no compasso 86, no qual o *tema A'* - executado pela mão direita do piano - continua seu desenho melódico em um *diminuendo*. Nos compassos 90, 93 e 94, a viola responde (em *pizzicato*) ao acompanhamento pianístico através de fragmentos do *tema A* (EX. 16) e o baixo do piano realiza o mesmo em *staccato*.

É interessante frizar a relação de 2ªM (segunda maior) entre o *tema A'* – que tem seu centro em *lá* e o *tema B'* – que tem seu centro em *si*. Fato que determina o caráter modal do movimento.

EXEMPLO 16 - Fragmentos do *tema A* realizados pela viola em *pizzicato* e pelo piano em *staccato*, c. 90-94, 3º Mov.

### 3.3.4 Seção B'

Durante toda essa seção (c. 97-120), a viola expõe o segundo *tema* harmonizado em cordas duplas (EX. 17). As terças caipiras tonais não são ouvidas

nesse trecho, pois se encontram no modo lídio, por essa razão, VERHAALLEN (2001, p. 338) as denomina de *terças pseudo-caipiras*.

O acompanhamento (elemento, esse, preparado no compasso 93) segue discreto e com pouco movimento. O pedal em *si* (realizado pela mão direita do piano) estabelece o centro dessa seção e juntamente a alguns *staccatos* (realizados pela mão esquerda do piano) sustentam o *tema* que, por sua vez, se apresenta menos vivo em relação à sua primeira aparição (c. 39).

The image shows a musical score for Example 17, which is the harmonization of theme B in double strings, measures 97-120, 3rd movement. The score is written for two staves, likely representing the first and second violins. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'piu calmo' (half note = 120). The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The measures are numbered 100, 105, 110, 115, and 120.

EXEMPLO 17 - Harmonização do *tema B* em *cordas duplas*, c.97-120, 3º Mov.

Entre os compassos 121-124, a viola e o piano preparam-se para a volta de A, através de um ritmo marcante em cordas duplas (viola) e um *crescendo* e *accelerando* por ambos os instrumentos.

### 3.3.5 Seção A''

A seção A'' (c. 125-168) surge de forma súbita com a primeira frase do *tema* A no piano, que é acompanhada de um pedal em *sol* e *lá* sustentados. A viola, nessa ocasião, segue em um ritmo frenético até o compasso 128 e, no compasso 129, ela dá continuidade ao *tema*. A partir do compasso 141, o piano dá início a uma harmonia mais complexa e elaborada que será caracterizada, principalmente, a partir do compasso 147, por terças sobrepostas com acordes maiores e menores com sétimas, nonas e décimas primeiras, que não cadenciam. No compasso 154, o piano cede o *tema* para a viola que, por sua vez, o realizará variado ritmicamente e em uma terça abaixo (em relação ao *tema* A) através de colcheias e cordas duplas.

### 3.3.6 Coda

A Coda inicia em anacruse no compasso 169. Dentro de uma métrica em 3/2 subdividida em colcheias, a viola apresenta uma variação do primeiro *tema* em oitavas sobre um *coral* realizado pelas duas vozes superiores da mão direita do piano. Entre os compassos 169-174, enquanto os baixos caminham em quintas justas marcantes e sincopadas, o *coral* caminha em alternâncias de intervalos de quartas, quintas, sextas, terças, e segundas (TAB. 1). É importante destacar, ainda, que a *finalis* (mi) no baixo do piano contribui para a fixação do *modo*.

TABELA 1  
Relações intervalares do *coral* da Coda Final, c. 169-174, 3º Mov.

Compasso	Voz superior do piano					
	169	4ª aum	6ª m	3ª M	2ª M	5ª J
170	6ª m	5ª dim	5ª dim	3ª M	2ª M	6ª m
171	4ª aum	6ª m	3ª M	2ª M	5ª J	6ª m
172	6ª m	5ª dim	5ª dim	3ª M	2ª M	6ª m
173	4ª aum	6ª m	3ª M	2ª M	4ª dim	6ª m
174	4ª aum	6ª m	3ª M	2ª M	4ª dim	5ª J

Unindo a linha melódica do *primeiro tema* do 1º Movimento e os dois sons iniciais do *Scherzando* à variação da *Coda Final*, Guarnieri encerra a obra em unidade melódica através do mi natural.



## 4 ANÁLISE TÉCNICA INTERPRETATIVA DA OBRA

Segundo Carl Flesch (1873-1944), renomado violinista e pedagogo do século XX, a realização artística de uma performance depende antes de tudo do nosso grau de preparação técnica<sup>16</sup>. Uma vez que

As qualificações técnicas necessárias na arte de tocar violino podem ser resumidas no seguinte estilo lapidário: pureza absoluta da afinação e do timbre respeitando a dinâmica e sinais de interpretação agógicas, prescritas pelo compositor<sup>17</sup> (FLESCH, 1930, p. 64).

Também Ivan Galamian (1903-1981) ensina em seu livro *Principles of Violin Playing and Teaching* que a técnica do violino - que também se aplica à viola - deve ser fundamentada em três elementos básicos: *beleza do timbre, afinação exata e controle preciso do ritmo*.

Assim, cientes da importância do domínio da técnica do instrumento e partindo das premissas acima citadas, faremos um estudo das possíveis dificuldades técnicas (tanto da mão esquerda quanto da mão direita) que eventualmente surgem durante a execução dessa *Sonata*. Listamos a seguir os elementos mais relevantes que compõem a técnica da viola e nos quais podemos encontrar dificuldades na execução:

- *Mão esquerda*: afinação, cordas duplas, glissando, mudança de posição e vibrato;
- *Mão direita*: articulações de expressão (acentos, golpes de arco e pizzicatos), sonoridade (peso, ponto de contato, distribuição e velocidade do arco, quantidade de crina e dinâmicas), acordes, ponticello e sul tasto.

---

<sup>16</sup> Entende-se por *técnica dos instrumentos de cordas*, a “habilidade de ordenar mentalmente e executar fisicamente todos os movimentos necessários das mãos esquerda e direita, braços e dedos” (GALAMIAN, 1985, p.5).

<sup>17</sup> “The technical qualifications needed in the art of violin playing may be summarized in the following lapidary style: *Absolute purity of intonation and of tone while observing the dynamic and agogic signs of interpretation prescribed by the composer*” (FLESCH, 1930, p. 64).

#### 4.1 Análise técnica da *mão esquerda*

Tanto GALAMIAN (1985), quanto BOSÍCIO; LAVIGNE<sup>18</sup> ensinam que independente da técnica de cada instrumentista é importante atentar-se para as seguintes indicações relacionadas à mão esquerda:

1. Posição vertical dos dedos sobre a corda. Pois a correta colocação é importante para a afinação, para o som e para a articulação.
2. Flexibilidade do cotovelo esquerdo<sup>19</sup>.
3. Polegar relaxado, pois, quando tenso, ele é um dos responsáveis pela pressão excessiva contra o braço do instrumento prejudicando o bom funcionamento dos movimentos da mão esquerda.

Sugestões quanto à altura da mão, ao dedilhado ou à posição do cotovelo em determinada passagem musical está diretamente relacionada às particularidades físicas de cada instrumentista em relação à anatomia de suas mãos, dedos e braços. Contudo, o violista precisa estar sempre ciente para não realizar movimentos que possam causar tensão, a fim de que sua execução não seja prejudicada. O mesmo cuidado se aplica ao professor, que deve analisar em cada aluno quais ajustes devem ser feitos, a fim de permitir que os dedos sejam colocados perfeitamente (GALAMIAN,1985).

##### 4.1.1 Afinação

Ao estudar uma obra, o instrumentista de cordas poderá buscar diversas maneiras de se estudar a *afinação* como, por exemplo, através da repetição, comparação com corda solta, memória muscular etc.. Contudo, a afinação também pode envolver outros aspectos que muitas vezes passam despercebidos pelos

---

<sup>18</sup> BOSÍCIO, Paulo Gustavo; LAVIGNE, Marco Antônio. *Técnicas Fundamentais de Arco para violino e viola*. [S.1.:s.n], [19--], 62 p. Não publicado.

<sup>19</sup> Quando os dedos estiverem sobre a corda Dó, o cotovelo move mais para a direita, e quando sobre a Lá, mais para a esquerda.

instrumentistas, como a desafinação de arco (ocasionada pela compressão do arco sobre a corda), defeitos na *construção* do instrumento e na *manutenção* do mesmo. Sobre esse assunto, a violista e professora Glêsse COLLET escreve a seguinte orientação:

Um bom instrumento deve ter como resultado sonoro final, somando-se a tampa e o fundo, um som característico que varia de acordo com cada tipo de instrumento: violino, viola, violoncelo ou contrabaixo. Esse som final pode ser afetado desde os blocos estruturais, por serem às vezes mais grossos que o necessário, até a afinação do tampo e do fundo, que devem vibrar em concordância para que o instrumento seja rico em harmônicos facilitando assim a produção de sons resultantes. Outro defeito comum pode advir da relação entre a pestana, o braço e o cavalete. Todos devem estar perfeitamente alinhados para que não haja interferência no paralelismo das cordas, evitando-se dessa forma a desafinação das quintas. (COLLET, 2002, p. 13).

E sobre a importância de ter uma boa manutenção, o *luthier* Antenor Gomes Jr. Declara que

1) Cordas velhas ou por demais desgastadas podem interferir na afinação das quintas e na qualidade do som; 2) a combinação das cordas é muito importante para a obtenção de uma boa qualidade sonora e isso pode dificultar a afinação das quintas e eventualmente o equilíbrio sonoro entre as mesmas; 3) a altura das cordas pode afetar a afinação. Cordas muito altas com relação ao espelho podem provocar uma deformação do som no momento da pressão; 4) um espelho com marcas profundas devido à contínua digitação vicia a colocação dos dedos sobre as cordas; 5) o cavalete deve manter sempre o paralelismo das cordas. É comum haver diferenças entre as mais agudas e as mais graves devido ao uso dos afinadores; 6) a altura da queixeira é muito importante, visto que uma distância, maior ou menor, modifica a percepção auditiva do instrumento; 7) uma espaleira confortável e anatômica permite uma maior segurança ao tocar. (GOMES, 2001 *apud* COLLET, 2002, p.13).

Assim é fundamental que o instrumentista mantenha seu instrumento nas melhores condições possíveis, a fim de realizar uma performance de qualidade.

Seguem abaixo, as passagens musicais que versaremos a respeito da *afinação* e suas respectivas sugestões de estudo e interpretação:

A)



EXEMPLO 18 - *Afinação* da exposição do tema, c. 5-9. 1º Mov.

Ao estudarmos a afinação do EX. 18, é importante considerarmos a descendência cromática da bordadura e das síncopes do primeiro motivo melódico e a ascendência da bordadura e da linha melódica do segundo motivo. Pois a questão de afinação dessa passagem, é manter os sustenidos sem alterações enarmônicas, tanto da linha ascendente quanto da descendente. Portanto, a fim de ressaltar a tonalidade da passagem - que está no centro tonal de Mi maior - e evitar uma provável enarmonia para bemóis (visto que o desenho se apresenta de forma descendente), é válido ponderarmos sobre o sistema físico dos sustenidos (que são mais altos que o dos bemóis).

Esse tipo de afinação é conhecida como *afinação expressiva* ou *afinação pitagórica*<sup>20</sup> e ocorre quando o instrumentista compreende a função tonal ou melódica das notas, dos acordes e os sons passam a exercer sua “significação expressiva” (COLLET, 2002; RAABEN, 2003). Ou seja, se uma música encontra-se em Dó menor, por exemplo, procuramos tocar os bemóis mais baixos. Se em Mi maior, procuramos tocar os sustenidos mais altos. Contudo, é preciso que o violista esteja em concordância com a afinação temperada do piano, mantendo os intervalos justos das quintas, quartas e oitavas, com ou sem o acompanhamento.

<sup>20</sup> A tendência do temperamento pitagórico é que os intervalos de terças maiores soem altos, caracterizando uma dissonância, e os intervalos de terças e sextas menores soem bem baixos, sendo somente as quintas, oitavas e quartas, intervalos justos. Isso, devido às razões das frequências estabelecidas por Pitágoras em sua série harmônica por volta de 550 a. C. (COLLET, 2002).

Sugestões para o estudo do trecho:

- I. Estudar em ritmo lento, a fim de observar a direção e o centro tonal da passagem;
- II. Quando as oitavas, quartas e quintas justas, em relação ao piano, estiverem afinadas, é aconselhável cantar mentalmente as notas dessa passagem antes de tocá-las. Isso trará mais segurança ao instrumentista e, conseqüentemente, maior expressividade à passagem;
- III. Estudar no andamento indicado, tomando como medida de estudo, a fraseologia do tema.

B)



EXEMPLO 19 - *Afinação* dos intervalos de quarta, c. 50-53, 1<sup>o</sup> Mov.

Em conversa com violistas que estudaram essa *Sonata*, todos consideraram este trecho bastante trabalhoso para manter a afinação, devido às cordas dobradas em intervalos de quartas<sup>21</sup>, às mudanças de cordas e às mudanças de posição.

Há a possibilidade de tocar o compasso 51 na quarta posição<sup>22</sup> (cordas Ré e Sol) como mostra o EX. 20, entretanto, recomenda-se executá-lo na IV corda por dois motivos: primeiro, pela indicação do compositor e segundo, porque corresponde ao resultado sonoro de um som mais fechado e percussivo.

<sup>21</sup> Dentro da série harmônica pitagórica, a afinação das quartas justas é mais complexa em relação às quintas justas.

<sup>22</sup> Em entrevista com um dos primeiros intérpretes da obra, Prof. Perez Dworecki, este faz a seguinte observação sobre essa passagem: “Esse é um trecho muito difícil de afinar na IV corda, por isso prefiro tocar na quarta posição, pois proporciona uma afinação mais segura” (DWORECKI, 2010).



EXEMPLO 20 - Trecho executado na quarta posição, c. 51, 1º Mov.

Os movimentos (tanto de mão esquerda quanto da mão direita) envolvidos na passagem do EX. 19 exigem do violista um controle preciso dos mesmos - fator indispensável à afinação. A aprendizagem e a automatização desses movimentos está diretamente relacionada ao “domínio cerebral” ou da conscientização de detalhes dos movimentos das mãos esquerda e direita permitindo, assim, uma “diminuição significativa de erros na performance musical e da variabilidade das ações nos membros envolvidos nos movimentos da realização musical” (LIMA, 2006).

De acordo com o psicólogo cognitivo Howard Gardner<sup>23</sup>, essa habilidade sobre os movimentos motores finos das mãos e dos dedos que um instrumentista ou artesão possuem, é conhecida como Inteligência Corporal ou Cinestésica (COLLET, 2002, p. 94). Sendo assim, é através da *Cinesiologia*<sup>24</sup> que encontramos explicações para o processo da *aprendizagem* e do *desenvolvimento* motores exigidos na passagem do EX. 19, uma vez que foram necessárias muitas horas da prática lenta de cada movimento (aprendizagem) para que eles pudessem, juntos, serem aprimorados ao longo dos meses (desenvolvimento).

Entretanto, de acordo com LIMA (2006, p. 89-91) um *Feedback Cinestésico* e *Auditivo* não são suficientes para se alcançar uma afinação precisa. Através de experimentos realizados no grupo de pesquisa ECAPMUS (Ensino, Controle e Aprendizagem na Performance Musical), chegou-se à conclusão que uma orientação tátil e visual, juntamente com a integração sensorial, leva à aprendizagem da afinação de instrumentos não-temperados para um alto nível.

<sup>23</sup> Gardner é inventor da *Teoria das Inteligências Múltiplas*, teoria esta, que ele propõe em seu livro “Estruturas da Mente”, de 1983.

<sup>24</sup> As origens da palavra *cinesiologia* originam-se do grego *kinesis*, mover, e *ologia*, estudar (NEUMANN, 2006, p.3). Logo, *cinesiologia* significa o estudo dos movimentos.

Portanto, durante os estudos da passagem do EX. 19, procurou-se aplicar os seguintes recursos:

- I. Visualizar as disposições da mão e dos dedos no espelho (*orientação visual*);
- II. Utilizar o apoio do polegar ao saltar da 4<sup>a</sup> para a 7<sup>a</sup> posição (*orientação tátil*).
- III. Estudar em ritmo lento e em *detaché* as vozes separadamente, mantendo a posição dos dedos sobre as cordas dobradas e observando as distâncias percorridas por cada dedo no espelho;
- IV. Estudar as duas vozes (a quarta justa resultante) em *detaché*, certificando-se do controle de cada movimento e da afinação;
- V. Estudar as duas vozes em *staccato*, na região do talão e próximo ao cavalete, a fim de obter o timbre e a textura pertinentes a essa passagem;
- VI. Estudar no andamento indicado, não procurando tocar nota por nota mas pensar no gesto físico dentro de uma linearidade musical da frase, estabelecendo apoios e intenções.

#### **4.1.2 Cordas duplas**

As cordas duplas são amplamente empregadas nessa *Sonata*, sendo seus intervalos tanto consonantes quanto dissonantes. Dentre as várias passagens, optamos pelos EX. 21, 22 e 23, pois apresentam um nível maior de dificuldade na execução.

De acordo com Bloch (1905 citado por COLLET, 2002) “da prática de estudos com dois sons simultâneos, ou seja, cordas duplas, (...) ocorre o fenômeno do aparecimento de um terceiro som” o qual ele denomina de *som resultante*, sendo a observação atenta ao *som resultante*, essencial para clareza da afinação (HERMAN, 1964 *apud* COLLET, 2002). Ainda, antes de estudar cada caso, consideramos os seguintes tópicos:

- a. A simultaneidade de ambos os dedos ao incidirem sobre as cordas;
- b. A mão relaxada, para facilitar a mobilidade dos dedos;
- c. A atenção antecipada para a relação dos espaços entre os dedos.

Sobre este último tópico, o violista Primrose faz o seguinte comentário:

É essencial que o aluno exercite metodicamente as relações de abertura e fechamento dos dedos. (...) Aconselho que o aluno marque com lápis de cor as diferentes relações dos dedos de acordo com os intervalos, pois a cor é uma boa ajuda para a memória<sup>25</sup>. (DALTON, 1988, p. 148, tradução nossa).

A)



EXEMPLO 21 - Passagem em *cordas duplas*, c. 50-53, 1º Mov.

Para uma boa produção do *som resultante* nesta passagem, é necessário que os dedos sejam bem colocados sobre as cordas, e para que isso ocorra, o instrumentista precisa distribuir o centro da carne do dedo sobre a corda. Outro fator importante é a firme articulação da mão esquerda, para executar com clareza cada passagem entre as cordas duplas.

<sup>25</sup> “It is essential that a student work out very methodically the relationships of wide and close fingers. (...) I prescribe that the student mark in coloured pencil the various finger relationships according to the intervals. One marks them in colour because colour is a very good aid to memory”.



B)

EXEMPLO 22 - Passagem em *cordas duplas*, seção B (c. 97-120), 3º Mov.

A atenção antecipada para a relação dos espaços entre os dedos é primordial para facilitar o estudo de afinação dessa passagem. Portanto sugerimos que o violista siga a orientação de Primrose, fazendo as “marcações das diferentes relações dos dedos de acordo com os intervalos”. Ou ainda, marcar na partitura (em frente aos intervalos), o símbolo “ ] ” para identificar a posição de mão aberta nas terças menores, e o símbolo “ > ” para identificar a posição de mão fechada nas terças maiores.

C)

EXEMPLO 23 - Passagem em *cordas duplas* oitavadas, c. 141-145, 3º Mov.

Segundo GALAMIAN (1985), ao tocarmos oitavas em cordas duplas, “é aconselhável ouvir cuidadosamente a nota mais grave, uma vez que o ouvido é naturalmente mais rápido para ouvir a mais aguda”. Entretanto, o violista deve tomar todo o cuidado para não tocar a nota grave com mais som, pois a “pressão extra do arco necessária para tocá-la pode afetar a afinação e, portanto, requerer um ajuste especial no dedilhado”.

O som de *glissando*, que pode ocorrer entre as mudanças das oitavas, deve ser eliminado se esse efeito não for intencional. Para tal, o primeiro e o quarto dedo precisam ser relaxados na passagem de uma oitava para outra.

#### 4.1.3 *Glissando*

De acordo com o Dicionário Havard de Música (1997), o *glissando* é um efeito expressivo realizado por meio de um movimento deslizante de uma nota a outra. Ele pode ser executado de formas variáveis: lento, rápido, longo, ascendente ou descendente, contínuo ou articulado (*glissando cromático*).

Nessa *Sonata*, o *glissando* é bastante empregado e de diferentes formas, portanto, vale analisarmos os exemplos a seguir:

A)



EXEMPLO 24 – Execução do *glissando*, c.148-153, 1º Mov.

Devido ao clima atenuante dessa passagem, convém que o *glissando* seja executado um pouco lento, a fim de realçar o término tranquilo do movimento.

B)

EXEMPLO 25 – Execução do *glissando*, c. 40-43, 2º Mov.

Nesse trecho, o *glissando* entre as notas fá-dó e mi-si, é realizado de maneira mais rápida e curta, devido ao curto espaço de tempo entre as semicolcheias. No entanto, o *glissando*, presente entre as notas si-dó e lá-si bemol, é executado um pouco mais longo e com um aumento de velocidade no deslizamento antes de se chegar às notas dó e si bemol.

#### 4.1.4 Mudança de posição

A mudança de posição, segundo FLESCHE (2000, p.12), “constitui a parte mais desafiadora de toda a técnica de mão esquerda, pois envolve uma medição precisa e um delineamento claro das distâncias”. Portanto é importante que os instrumentistas de cordas atentem para as seguintes situações mais comuns que ocasionam mudanças imprecisas:

- I. Quando o braço em seu movimento, não se dobra com facilidade e rapidez suficiente (GALAMIAN, 1985);
- II. Mudança de posição sem antecipação do polegar;
- III. Mudança de posição sem flexibilidade do cotovelo esquerdo ;
- IV. A não-utilização de um dedo guia (intermediário).

Em virtude dos problemas citados, segue abaixo algumas sugestões de estudo para os principais exemplos que envolvem *mudança de posição* nessa *Sonata*.

A)

EXEMPLO 26 - Estudo das *mudanças de posição*, c. 51-53, 1º Mov.

No compasso 51, como as mudanças de posição (3<sup>a</sup>- 4<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>- 7<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>- 8<sup>a</sup>) encontram-se na região grave do instrumento (cordas Sol e Dó), é aconselhável que o violista mobilize, antecipadamente, o cotovelo esquerdo um pouco para a direita, a fim de deixar a forma da mão mais na vertical, proporcionando, assim, melhor articulação dos dedos.

B)

EXEMPLO 27 - Estudo das *mudanças de posição*, c. 90-94, 1º Mov.

Caso queira o intérprete executar a passagem do EX. 27 na corda Ré, recomenda-se que, no compasso 91, a mudança da quinta posição para a terceira (nota dó para sol sustenido) seja feita suavemente através da interação dos movimentos do pulso e antebraço. Antes de retornar para a quinta posição (primeiro dedo na nota si), no compasso 92, é aconselhável que o violista antecipe-se com um pequeno movimento do cotovelo esquerdo para a direita, a fim de preparar a forma da mão<sup>26</sup> para a quinta posição.

<sup>26</sup> Cabe lembrar, que a forma da mão deve ser baseada nas particularidades mecânicas e naturais de cada indivíduo.

C)

EXEMPLO 28 - Estudo das *mudanças de posição*, c. 21-30, 3º Mov.

Uma vez que essa passagem (EX. 28) expressa bastante brilhantismo dentro de um andamento relativamente rápido, é primordial que o ponto de contato do arco esteja entre o *espelho* e o *cavalete* (região que favorece a projeção e articulação sonora) fato que também coopera para mudanças de posição mais firmes e seguras.

Outra observação está entre os compassos 23-24. Ao tocarmos a sequência descendente das notas si, lá, sol $\sharp$  e fá $\sharp$ , podemos ter a propensão de, igual modo, declinar a mão para uma forma mais horizontal – o que não é recomendável nessa ocasião, uma vez que a passagem em questão seguirá logo mais a frente em ascendência, a partir da nota lá (c. 24). Portanto é aconselhável que o violista atente para não retirar a mão de sua forma original, e procure mantê-la na posição vertical com todos os dedos sobre a corda. Seguindo essas indicações, o instrumentista poderá alcançar a 8ª posição (c. 25) com mais comodidade.

#### 4.1.5 *Vibrato*

O *vibrato* pode ser um importante elemento para a interpretação musical, uma vez que o seu uso traz beleza e cor ao som (David OISTRACH, citado por COLLET, 2002). Apesar de a coloração do *vibrato* ser fundamentalmente uma questão de gosto pessoal (GALAMIAN, 1985, p. 38), ele deve ser trabalhado, coordenando o seu caráter ao conteúdo e ao estilo da música interpretada (RAABEN, 2003, p. 141).

Na viola, devido às suas cordas graves e uma espessura mais grossa de seu braço, o *vibrato* mais recomendado para esse instrumento é o *vibrato de braço*, pois este permite uma maior amplitude das vibrações sonoras. O movimento necessário para esse tipo de *vibrato* surge do cotovelo e do antebraço esquerdo, enquanto o pulso não deve se mover, mas seguir em alinhamento com o antebraço.<sup>27</sup>.

Seguem abaixo, os trechos que requerem um amplo *vibrato* devido à necessidade de maior vibração na região grave do instrumento (cordas Sol e Dó):

A)

Handwritten musical score for Example 29, measures 25-33. The score is in 2/4 time and features a melodic line with vibrato markings (v) and dynamic markings (p, mf, piano). The tempo is marked "CANTANDO".

EXEMPLO 29 - Passagem que demanda um *vibrato* mais amplo devido a seu registro grave, c. 21-33, 1º Mov.

B)

Handwritten musical score for Example 30, measures 65-83. The score is in 2/4 time and features a melodic line with vibrato markings (v) and dynamic markings (p, pp, piano). The tempo is marked "p. esprass.".

EXEMPLO 30 - Passagem que demanda um *vibrato* mais amplo devido a seu registro grave, c. 66-83, 1º Mov.

<sup>27</sup> Para maiores informações sobre os diferentes tipos de *vibrato* ver FLESCHE (2000, p. 21).

## 4.2 Análise técnica da *mão direita*

A multiplicidade de variações entre os movimentos do braço, antebraço, pulso e dedos, engloba toda a técnica da mão direita ou a técnica de arco. O aprimoramento dessa técnica, por parte dos instrumentistas de cordas, pode evitar muitos problemas técnicos e interpretativos relacionados à performance musical (SALLES, 2004). E de acordo com BOSÍSIO, LAVIGNE<sup>28</sup>, “parâmetros como timbre, dinâmica, fraseado, estilo, assim como todos os recursos expressivos – com exceção do *vibrato* e *glissandos* – dependem basicamente do arco” (19--, p.3) Portanto, diante da relevância da técnica de arco, procuramos destacar os três elementos básicos da produção de som, que são os seguintes:

- I. *Peso*: varia em função da corda e da região do arco. A região da ponta do arco, por ser mais leve, demanda mais peso que o talão, por exemplo;
- II. *Velocidade*: está intrinsecamente relacionada à distribuição do arco. Um bom fraseado sempre é atribuído a uma distribuição do arco bem planejada. E “assim como se obtém uma concepção clara dos dedilhados, deve-se procurar ter um plano orgânico de distribuição do arco, no decorrer do estudo de determinada obra<sup>29</sup>” ;
- III. *Ponto de contato*: é dividido basicamente em três regiões do instrumento: 1) próximo ao cavalete; 2) entre o espelho e o cavalete; 3) próximo ao espelho (para maiores informações sobre esse assunto ver FLESCH, 2000 p. 62).

Esses três elementos, apesar de raramente serem indicados nas partituras, precisam sempre estar em equilíbrio para que haja qualidade na produção sonora. Segue abaixo a análise das articulações de expressão referentes à técnica da mão direita que julgamos importantes para a execução dessa *Sonata*:

---

<sup>28</sup> BOSÍSIO, Paulo Gustavo; LAVIGNE, Marco Antônio. *Técnicas Fundamentais de Arco para violino e viola*. [19--], [S.1.:s.n], 62 p. Não publicado.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 57

### 4.2.1 Acento<sup>30</sup>

Buscando a sonoridade dos instrumentos de percussão usados pelos nativos em suas danças, procuramos executar os *acentos* dos EX. 31 e 32 de forma mais dura e percussiva. Para tal interpretação, os seguintes recursos foram utilizados:

- I. Mais pressão e velocidade do arco na região do talão (onde o arco possui mais peso);
- II. Ponto de contato do arco próximo ao cavalete para que o arco não esbarre em outras cordas;
- III. Uso do *spiccato* como golpe de arco, a fim de que o acento venha do ar, ocasionando, assim, maior pressão.

A)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in 3/8 time, the middle in 2/4, and the bottom in 3/8. The music features rhythmic patterns with accents and dynamic markings like 'ff' and '(Pizz)'. A circled '50' is visible on the middle staff.

EXEMPLO 31 - *Acentos* executados de forma mais percussiva, c. 46-53, 1º Mov.

<sup>30</sup> Entende-se por acento, ao ataque de uma nota com uma rápida e repentina queda do volume do som, visando enfatizá-la e concedendo-lhe, assim, uma maior força de expressão (*Ibidem*, p. 59).



EXEMPLO 32 - Acentos executados de forma mais percussiva, c. 155 -173, 3º Mov.

Na seção B do segundo movimento, os acentos dos EX. 33 e 34 não são articulados igualmente. Como no compasso 84 (EX. 33), os acentos são realizados juntamente com uma ligadura e a dinâmica encontra-se nas proximidades de um *mezzo-forte* em ascensão, a acentuação é realizada apenas com o movimento de pronação da mão direita e com o aumento de velocidade do arco. Já o EX. 34, encontra-se dentro de uma dinâmica em *fortíssimo*, portanto recomenda-se que o intérprete aumente tanto a velocidade quanto a pressão do arco.

C)

EXEMPLO 33 - Acentuação realizada com o aumento de velocidade do arco e continuidade do *vibrato*, c. 84-86, 2º Mov.

D)



EXEMPLO 34 – Maior pressão do arco na execução dos *acentos*, c. 100-105, 2º Mov.

Na passagem do EX. 35, os *acentos* destacam a temática do movimento. Portanto, uma vez que eles são executados na metade superior do arco é aconselhável que o violista:

- I. Aumente a pressão do arco, dada à sua leveza nesta região;
- II. Aumente a velocidade do arco para que o som tenha maior projeção e não fique extremamente seco.

E)

EXEMPLO 35 - *Acentos* realizados com mais projeção e velocidade do arco, c. 54-61, 1º Mov.

Apesar de o compositor não ter indicado *acentos* na passagem do EX. 36, é aconselhável que o violista realize os *acentos* sugeridos (>) caso ele busque maior articulação da mão direita e destaque das síncopes.

*con entusiasmo* ( $\text{♩} = 112$ )

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth notes with accents (>) and fingerings (5, 10, 15) indicated in circles. The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. They also contain eighth notes with accents and fingerings. The music is marked with a forte 'f' dynamic.

EXEMPLO 36 - Indicação de *acentos* para a realização de uma passagem mais articulada, c. 1- 13, 3º Mov.

#### 4.2.2 Acordes

Segundo BOSÍCIO; LAVIGNE<sup>31</sup>, o estudo dos acordes de 3 e 4 sons “envolve uma série de questões como, o tipo de ataque, pressão, velocidade do arco, ponto de contato, condução de vozes etc”.. E quanto à sua execução, esses acordes podem ser *quebrados*, *simultâneos* ou *arpejados*. Cabe ao intérprete avaliar qual maneira é a mais pertinente ao “estilo da obra, do andamento, do tempo útil para a preparação do acorde, assim como da dinâmica e da direção do arco”.

Para a execução dos acordes presentes nessa *Sonata*, é importante considerarmos, previamente, o contexto musical em que estão inseridos. Nos três movimentos, os acordes apresentados pela viola, possuem dinâmicas em *mezzo-forte*, *forte* ou *fortíssimo*, exceto, o acorde do compasso 7 do primeiro movimento (EX. 37) que se encontra inserido dentro de um *piano espressivo*.

A)

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth notes with a piano expressive 'p. espress.' marking below the staff.

EXEMPLO 37- Acorde expressivo, c.7, 1º Mov.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 30-31.

Considerando o caráter *tranquilo* e a dinâmica em *piano* da passagem acima, optamos por realizar o acorde com o arco iniciando o movimento apoiado nas cordas e sem ataque<sup>32</sup>. Uma vez que a execução do acorde *simultâneo* requer maior pressão sobre as cordas e o acorde *arpejado* é geralmente utilizado em andamentos lentos, esses acordes não são os mais adequados para essa passagem, mas, sim, o acorde *quebrado*, executado de forma seccionada.



EXEMPLO 38 - Realização do *acorde quebrado*, com o arco saindo da corda e sem ataque, c.11, 1º Mov.



EXEMPLO 39 - Realização dos *acordes quebrados*, com o arco saindo da corda e sem ataque, c. 121-122, 1º Mov.

Por sua vez, os acordes dos compassos 109-110 (EX. 40) são realizados a partir de um pequeno ataque do arco vindo do ar. Apesar do clima tenso e a sensação de expansão harmônica, aconselha-se que o violista execute esses acordes com bastante calma (seguindo a indicação do compositor no início da seção B: *Calmo*).

<sup>32</sup> A palavra “ataque”, nesse sentido, tem o significado de “agressão”.



EXEMPLOS 40 - *Acordes executados a partir de um pequeno ataque do arco vindo do ar, c.109 -110, 2º Mov.*

### 4.2.3 *Pizzicato*

Para Primrose, o instrumentista nunca deve tocar o *pizzicato* e tê-lo por garantido (DALTON, 1988, p. 137), uma vez que este é um importante elemento na *performance* e deve ser estudado com a devida atenção. O violista ainda esclarece que a posição do polegar (apoiado no espelho ou livre) ao executar um *pizzicato* é facultativa, e depende da personalidade do som que cada instrumentista deseja executar.

Na passagem do EX. 41, os *pizzicatos* podem ser realizados de duas maneiras, a primeira (c. 79-86) mais *percussiva* e a segunda (c. 93-94), mais *ressonante*.

EXEMPLO 41 - Passagem em *pizzicato*, c. 79-94, 3º Mov.

Ao executarmos os tetracodes em *pizzicato*<sup>33</sup> (c. 79-86), as cordas graves (Sol e Dó) têm a tendência de sobressaírem mais que as agudas (Lá e Ré), portanto, segundo as orientações do Prof. Perez DWORECKI (2010), é aconselhável que o violista toque as cordas graves com mais leveza e rapidez, dando ênfase às cordas agudas. E para que o som *resultante* do tetracorde fique mais equilibrado e claramente audível, recomenda-se, ainda, que o ponto de contato para a execução dessa passagem seja entre o espelho e o cavalete.

A desaceleração rítmica do piano no compasso 92 e o *decrescendo* no compasso 93 permitem a mudança de caráter no *pizzicato* da viola (c. 93 e 94) que precede ao *piú calmo*. Assim, para ressaltar o caráter melódico presente neste segundo trecho, procurou-se executar os *pizzicatos* em cima do espelho e com mais vibrato, a fim de proporcionar uma maior ressonância às notas.

#### 4.2.4 Ponticello

É importante esclarecermos a diferença entre o *ponticello* e o *sul ponticello*, pois muitas vezes compositores ou instrumentistas não são precisos na demonstração das diferenças que há entre essas duas terminologias. Apesar da preposição italiana *sul* ter o significado de “sobre” ou “em”, na terminologia musical, a palavra *sul ponticello* é usada para indicar quando o arco deve ser executado *próximo* ao cavalete, a fim de enfatizar os harmônicos mais altos da nota fundamental, produzindo, assim, um som agudo, sibilante e nasal. Agora, quando o compositor deseja que o som produza um efeito extremamente comprimido, ele apenas se utiliza da palavra *ponticello*, sugerindo que o arco seja executado *sobre* o cavalete (SARCH, 1982, p. 19-20).

Segundo SARCH (1982, p. 21), “uma falha comum dos instrumentistas de cordas na performance das passagens em *sul ponticello* [*e ponticello*], é a falta de consistência na qualidade do som por não manter o arco sobre o mesmo lugar na corda”. Portanto, no EX. 42, é preciso que o violista atente para o controle do arco -

---


<sup>33</sup> É discutível se o símbolo (π) assinalado sobre os tetracordes, faz referência à execução do *pizzicato* a partir da corda grave para a aguda ou se ele alude a arcada para baixo. Todavia, ao consultar as gravações de Perez DWORECKI (1998) e Lionello FORZANTI (1998), intérpretes contemporâneos de Camargo Guarnieri, optei por executá-los em *pizzicato*, assim como esses violistas realizam em suas gravações.

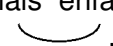
principalmente nas notas longas - impedindo que ele se desvie de seu ponto de contato. O fato de essa passagem ainda estar dentro de uma dinâmica em *piano* e o violista ter de amenizar o peso do arco contribui para que o arco saia facilmente de seu ponto de contato, alterando a característica do som do *ponticello*.

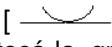


EXEMPLO 42 - Passagem em *ponticello*, c.39-64, 3º Mov.

#### 4.2.5 *Spiccato*<sup>34</sup>

De acordo com GALAMIAN (1962 *apud* SALLES, 2004) o movimento do *spiccato* na corda é representado através do movimento semicircular: . Sobre esse assunto, o violinista faz as seguintes observações:

O movimento tem ambos os componentes, horizontal e vertical. Se o componente horizontal é mais enfatizado que o vertical, então o movimento será aplainado: . Neste caso, o som terá mais substância e será mais redondo, leve, soando como nas vogais. Se o componente vertical é mais proeminente, o movimento é estreito e mais profundo: U, e conseqüentemente o som será mais pontiagudo, mais acentuado e mais percussivo. (GALAMIAN 1962, *apud* SALLES, 2004, p. 52).

<sup>34</sup> “O *spiccato* é executado de forma que o arco se movimenta descrevendo um semicírculo [  ], ou seja, o movimento parte do posicionamento do arco fora da corda, passando a tocá-la gradativamente e depois abandonando-a, voltando ao posicionamento fora da corda” (SALLES, 2004, p. 79).

É importante lembrar, ainda, que o movimento para a realização do *spiccato* tem sua origem no *detaché* simples, por isso recomenda-se que as passagens em *spiccato* sejam primeiramente estudadas em *detaché*, pois o fato deste golpe de arco possuir nenhum tipo de variação de pressão ou nuance sonora, ele é o mais indicado para o instrumentista exercitar a qualidade sonora em toda a sua extensão<sup>35</sup>. Os autores ainda afirmam que:

Muitos problemas que ocasionam a falência de um *spiccato*, advêm de questões que não dizem respeito ao golpe de arco propriamente dito. Dentre outros poderíamos citar a contratura do braço, a ausência de paralelismo, sonoridade deficiente, distribuição ou quantidade de arco defeituosa, falso ponto de contato, mudança de corda irregular, inclinação desproporcional do arco, etc<sup>36</sup>.

Sendo assim, as orientações a respeito dos procedimentos para o estudo do *spiccato* são aplicadas nos seguintes trechos:

A)



EXEMPLO 43 - Tema A em *spiccato*, c. 1-10, 2º Mov.

A fim de destacar a graciosidade do *Segundo Movimento* dentro de uma dinâmica em *piano*, recomendamos - após uma análise dessa melodia com caracteres do *choro* brasileiro - a tocar o *spiccato* de forma graciososa como recomenda o compositor. De acordo com a pesquisa, sugerimos os seguintes procedimentos:

<sup>35</sup> BOSÍCIO, Paulo Gustavo; LAVIGNE, Marco Antônio. *Técnicas Fundamentais de Arco para violino e viola*. [19--], [S.1.:s.n], 62 p. Não publicado, p. 24.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 24.



- I. O *spiccato* seja realizado no meio (ou pouco abaixo do meio) do arco;
- II. O cotovelo esteja posicionado abaixo do punho, para maior leveza da mão direita;
- III. O ponto de contato seja próximo ao espelho (delicadeza);
- IV. O *spiccato* seja curto, porém horizontal, evitando desigualdade na duração do mesmo.

B)



EXEMPLO 44 - Realização do *spiccato volante* em três regiões diferentes do arco, c. 170- 175, 2ª Mov.

Nesta passagem do EX. 44, sugerimos o emprego do *spiccato volante*<sup>37</sup>. O fato de o compositor ter indicado três dinâmicas distintas: *mezzo-forte*, *piano* e *pianíssimo*, é importante que o violista procure não realizá-las na mesma região do arco, uma vez que para cada dinâmica exige-se peso e tamanho diferentes no arco. Deste modo, é aconselhável que o violista:

- I. Execute o compasso 170 através de um *spiccato* pouco largo na região próxima à guarnição;

<sup>37</sup> “O *spiccato volante* é a sucessão de notas em *spiccato*, em uma só arcada. Pode ser executado tanto para cima quanto para baixo, mas sendo, este último caso, bastante infreqüente e praticado apenas em sucessões de pequeno número de notas. O arco é levantado mais alto que no *staccato volante* e, como em sua natureza de *spiccato*, é ativamente jogado na corda para cada nota. Por esta razão, sua velocidade é pouco mais limitada do que o *staccato*. (GALAMIAN, 1962 *apud* SALLES, 2004, p. 55).

- II. Execute o compasso 171 no meio do arco, com uma pequena inclinação do mesmo;
- III. Execute o compasso 173 através de um *spiccato* curto na região acima do meio do arco, com inclinação total do mesmo.

C)

EXEMPLO 45 – O *spiccato* na execução dos compassos 154 -174, 3º Mov.

As indicações das dinâmicas *forte* e *fortíssimo*, juntamente com os acentos (EX. 45), requerem uma execução que manifeste grande energia, veemência e intensidade. Portanto recomenda-se que:

- I. Esta passagem seja realizada na região do talão;
- II. O ponto de contato permaneça bem próximo ao cavalete;
- III. O arco seja pouco inclinado;
- IV. A posição do cotovelo seja um pouco mais alta - o que ocasiona maior pressão no arco;
- V. O violista atente para o paralelismo do arco com o cavalete, a fim de produzir uma sonoridade de qualidade, ainda que o *spiccato* “duro” seja caracterizado por uma sonoridade primitiva e agressiva.

#### 4.2.6 *Sul Tasto*

A terminologia *sul tasto* ou *sulla tastiera*, é indicada para que uma determinada passagem musical seja executada com o arco *sobre* o espelho do instrumento de corda, a fim de produzir um som suave, ameno e um tanto anasalado. O equilíbrio entre a leveza e a velocidade do arco, são fatores fundamentais para uma boa execução do *sul tasto*. No EX. 46 (c. 97-111), por exemplo, recomenda-se que o intérprete empregue pouco peso sobre o arco a fim de enfatizar o *pianíssimo* dessa passagem. Já, para a execução do *mezzo-forte* entre os compassos 112-119, recomenda-se que o intérprete aplique um pouco mais de peso sobre o arco. As diferenças de dinâmicas presentes nesse exemplo também podem ser trabalhadas através da alteração da velocidade do arco.

The image shows a musical score for a string instrument, likely a violin or viola, in 3/4 time. The score is written on six staves. The first staff begins with the instruction "pianissimo (p = ...)" and "arco (tastiera)". The music consists of a series of chords and melodic lines, with dynamic markings such as "pp" and "mf". Measure numbers 100, 105, 110, 115, and 120 are circled. The score ends with the instruction "... accel.".

EXEMPLO 46 – Passagem em *sul tasto*, c. 97-119, 3º Mov.

#### 4.2.7 *Variações de Dinâmica*

Segundo SADIE; TYRREL (2001, p. 820) “No século XX, as dinâmicas passaram a ser vistas como um dos parâmetros fundamentais da composição funcionando de forma interdependente para criar significado musical e estrutura”<sup>38</sup>. Na *Sonata* em estudo, podemos observar uma variedade de indicações de dinâmicas (desde o ppp até o ffff), *crescendo* ( $\langle$ ) e *decrescendo* ( $\rangle$ ) assinaladas por Guarneri em quase todos os compassos. Em depoimento<sup>39</sup> o compositor declarou: “na minha opinião, a música é uma arte dinâmica e ela vive exatamente desses planos diferentes de dinâmica”.

Assim, para realizarmos as mudanças de cores e de intensidade presentes na obra em estudo, é imprescindível considerarmos os três fatores fundamentais da técnica da mão direita: *velocidade*, *pressão* e *ponto de contato*. De acordo com GALAMIAN (1985, p. 56), a divisão bem controlada e lógica do arco é de grande importância, pois, quando isso não ocorre podem surgir dinâmicas indesejáveis. E para Sarch,

Nada afeta a cor e a qualidade do som tanto quanto a colocação do arco na corda em relação ao cavalete. Velocidade e pressão têm um efeito profundo sobre a dinâmica de um som, mas as cores mudam mais quando o arco está perto ou longe do cavalete<sup>40</sup>. (SARCH, 1982, p. 38, tradução nossa).

Deste modo, SARCH (1982. p. 46) propõe alguns estudos (FIG.47 e 48), nos quais o violista pode explorar o potencial sonoro de seu instrumento e, a partir de então, trabalhar as diferentes possibilidades de dinâmicas.

<sup>38</sup> “In the 20th century dynamics came to be seen as one of the fundamental parameters of composition which function interdependently to create musical meaning and structure”.

<sup>39</sup> CAMARGO GUARNIERI, 2007.

<sup>40</sup> “Nothing affects the color and quality of the tone as much as the placement of the bow on the string in relation to the bridge. Speed and pressure have a profound affect upon the dynamics of a tone, but the color changes more when the bow is drawn close to or far from the bridge”.

I)

ppp pp p mp mf f ff fff fff ff f mf mp p pp ppp

EXEMPLO 47 – Estudo das *variações das dinâmicas*, proposto por Sarch.

No EX. 47, cada nota precisa ser tocada mais suave (*ppp* – *fff*) ou mais forte (*fff* – *ppp*) do que a próxima, permitindo ao instrumentista ponderar conscientemente a relação entre os três fatores da técnica da mão direita.

II)

ppp mf p f ff pp f pp mp pp

f ff mf f p pp ff

pp ff pp ppp

EXEMPLO 48 – Estudo das *variações das dinâmicas* em um som contínuo.

Nesse exemplo, as arcadas indicadas são apenas sugestões do autor. E as setas apontam a localização do arco em relação ao cavalete (  $\Rightarrow$  = arco em direção ao cavalete,  $\Leftarrow$  = arco longe do cavalete). Já, o sinal de asterisco (  $\ast$  ) é utilizado para indicar o aumento súbito da velocidade do arco.

Quanto ao *crescendo*, este pode ser produzido de duas maneiras: 1) através do aumento gradual do uso do arco (mais arco, mais velocidade do arco) ou 2) através do aumento gradual da pressão ou do peso nas passagens mais lentas (FLESCH, 2000).

## 5 ANÁLISE DA PERFORMANCE DE PEREZ DWORECKI

Neste capítulo faremos uma breve análise da performance musical da *Sonata para Viola e Piano* de Camargo Guarnieri através da interpretação dos instrumentistas: Perez Dworecki (viola) e João de Souza Lima (piano)<sup>41</sup>. Uma vez que o violista executou essa obra com o próprio compositor na década de 50, muito do que ele realizou artisticamente nessa *Sonata*, pode ter advindo desse trabalho em conjunto com o autor da obra. Por essa razão, esta análise contribui para embasar este estudo.

### 5.1 Primeiro Movimento: *Tranquilo*

Em geral, nesse Primeiro Movimento da *Sonata*, os intérpretes procuram seguir as orientações interpretativas indicadas pelo compositor. Entretanto há momentos em que eles exprimem suas próprias concepções interpretativas que veremos a seguir.

#### 5.1.1 Compassos: 9-10

No compasso 9, Perez Dworecki, optou por não realizar o *decrescendo* entre o fá# e o dó#, contudo, ele faz uma interrupção sonora através de uma cesura entre essas duas notas, decidindo realizar o *decrescendo* na nota si (c.10), finalizando, assim, a frase:



EXEMPLO 49 – Interrupção sonora através de uma cesura, c. 10, 1º mov.

---

<sup>41</sup> DWORECKI, 1998.

### 5.1.2 Compassos: 15-22

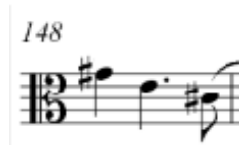
Nessa passagem, o violista padroniza a dinâmica em *forte*. No compassos 15, 18 e 20, ele executa as colcheias com *tenuto* e realiza o *decrescendo* somente no compasso 21:



EXEMPLO 50 – Padronização da dinâmica em *forte* e execução das colcheias com *tenuto*, c. 15-22, 1º Mov.

### 5.1.3 Compassos: 40 e 148

Perez Dworecki opta por não executar o *tenuto* do sol#.



EXEMPLO 51 - Execução do sol# sem *tenuto*, c. 40 e 148, 1º Mov.

### 5.1.4 Compassos: 44-53

O violista executa um *spiccato* mais curto e seco, acentuando igualmente todas as semicolcheias, como indica o compositor. Provavelmente, o intérprete buscou uma sonoridade mais incisiva e percussiva.



EXEMPLO 52 – Execução de um *spiccato* mais curto e seco, c. 46-53, 1º Mov.

### 5.1.5 Compasso: 90

Perez Dworecki realiza o compasso 90 e o primeiro tempo do compasso 91 na corda Lá, produzindo, assim, uma sonoridade mais brilhante dentro de uma dinâmica em *piano*.

EXEMPLO 53 – Passagem realizada na corda Lá, c. 90-91, 1º Mov.

### 5.1.6 Compassos: 128-134

No compasso 128, o violista realiza os *trinados* sem acentos e *a tempo*, padronizando a dinâmica desse trecho em *forte*.

EXEMPLO 54 – Trinados sem acentos e *a tempo*, c. 128-136, 1º Mov.

### 5.1.7 Compassos: 151-165

A viola e o piano executam um *rallentando* até a finalização desse movimento.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the viola and the bottom staff is for the piano. The key signature has one sharp (F#). The top staff starts at measure 148 and ends at measure 165. The bottom staff starts at measure 157 and ends at measure 165. The time signature changes from 3/8 to 2/4 between measures 151 and 152. The viola part has a melodic line with a 'rall.....' marking and a 'pp' dynamic. The piano part has a more rhythmic accompaniment with a 'ppp' dynamic marking.

EXEMPLO 55 – Execução de um *rallentando* pela viola e pelo piano, c. 151-165, 1º Mov.

## 5.2 Segundo Movimento: *Scherzando*

Para ocasionar um ar de graciosidade (inerente característica do *choro*), Perez Dworecki executa as semicolcheias desse movimento, através de um *spiccato* mais horizontal.

### 5.2.1 Compassos: 14 e 134

O intérprete realiza um *decrescendo* inesperado entre o segundo e terceiro tempo, apesar de esses compassos apresentarem um *crescendo* na partitura do piano.

### 5.2.2 Compassos: 24-28

As colcheias acentuadas dessa passagem são executadas com um *vibrato* bastante vigoroso. O mesmo ocorre entre os compassos 144-148.

### 5.2.3 Compassos: 31 e 33

O intérprete acentua os harmônicos, colaborando, assim, para maior projeção dos mesmos.

#### **5.2.4 Compassos: 46-53**

Nessa passagem, os intérpretes realizam um *acellerando* juntamente com o *crescendo*.

#### **5.2.5 Compassos: 71-87**

O intérprete executa essa passagem com um *vibrato* bastante expressivo e, ao substituir os *acentos* pelos *tenutos*, ele atribui maior expressividade ao trecho.

#### **5.2.6 Compassos: 100-111**

No compasso 100, o intérprete executa as semicolcheias sem *acentos* e faz um breve *ritardando* no segundo tempo. Entre os compassos 101-111, ele ressalta a tensão do trecho através da dinâmica em *forte* e de um andamento mais lento.

#### **5.2.7 Compassos: 170-181**

No intuito de produzir uma sonoridade mais suave devido ao caráter da passagem, o intérprete evita realizar a nota si na corda Lá, e passa a executá-la na terceira posição da corda Ré, a partir do compasso 171. Para destacar as matizes das dinâmicas indicadas na partitura, ele se utiliza dos diferentes pontos de contato do instrumento, que são os seguintes:

- compasso 170 (*mezzoforte*): arco entre o cavalete e o espelho,
- compasso 171 (*piano*): arco próximo ao espelho,
- compasso 173-181 (*pianíssimo*): arco sobre o espelho (*sul tasto*).

### **5.3 Terceiro Movimento: *Com entusiasmo***

Na primeira parte desse movimento (seção A, c. 1-38), os intérpretes optaram por não realizar os *crescendo* e *decrescendo* indicados pelo compositor. Contudo, na seção B (c. 39-65), eles se utilizam dessas indicações.

### 5.3.1 Compassos: 1-13

Ao acentuar as mínimas e as síncopes, o intérprete realça o caráter entusiástico desse movimento.

### 5.3.2 Compassos: 43-63

Perez Dworecki opta por não acentuar as colcheias, realizando-as em *detaché*.

The image displays a musical score for measures 41 through 63. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music consists of eighth notes and quarter notes, with slurs indicating phrasing. The measures are numbered 41, 49, 56, and 63. The notation includes various rests and articulation marks.

EXEMPLO 56 – Colcheias executadas sem acentos, c. 43-63, 3º Mov.

### 5.3.3 Compassos: 65-78

As colcheias são executadas com pouco arco ocasionando, assim, maior articulação das mesmas.

### 5.3.4 Compassos: 97-120

Nessa passagem, o intérprete executa o segundo tema dentro de uma sutil liberdade de andamento. E ao enfatizar algumas notas, prolongando o tempo das mesmas, ele cria um adequado fraseado para a passagem.

### 5.3.5 Compassos: 155-174

Entre os compassos 155-168, as colcheias são articuladas com pouco arco na região do talão e com o ponto de contato próximo ao cavalete (EX. 57). Do compasso 169 ao 174 (EX. 58), o intérprete executa as colcheias com um pouco mais de arco entre o cavalete e o espelho.

EXEMPLO 57 – Colcheias articuladas próximo ao cavalete, c. 155-168, 3º Mov.

EXEMPLO 58 – Colcheias articuladas entre o cavalete e o espelho, c. 169-173, 3º Mov.

## 6 TRATAMENTO EDITORIAL

A necessidade de fazer um trabalho de revisão e posteriormente de elaboração do Tratamento Editorial da *Sonata para viola e piano* (1950) do compositor Camargo Guarnieri ocorreu pelas seguintes razões:

- a) A obra não estava digitalizada;
- b) Inúmeras desigualdades e deficiências entre as fontes precisavam ser esclarecidas;
- c) O material encontrado apresentava raras opções de dedilhados e arcadas;
- d) A falta de um tratamento editorial da obra dificulta a sua divulgação nos ambientes acadêmicos, nas salas de concerto e nos principais meios de difusão de partituras como bibliotecas, centros culturais e internet.

Assim, o caminho que percorremos, a fim de objetivar a propagação dessa significativa peça brasileira para viola e piano, deu-se primeiramente, através da digitalização da *Sonata* por meio do software para edição de partituras: Sibelius 6. Ainda no processo de digitalização, ajustamos a ortografia das indicações de andamento do Primeiro e Terceiro Movimento de acordo com as normas atuais da língua portuguesa (Ex: *Tranquilo* e *Entusiasmo*).

Após a observação das divergências na escrita das fontes, consultamos a gravação sonora do violista Perez DWORECKI (1998), além de consultá-lo pessoalmente para sanar dúvidas. Dessa análise foi elaborado um *Aparato Crítico* no qual se encontra o registro de todas essas variantes e as escolhas para o *Tratamento Editorial*.

Sobre as indicações de expressividade assinaladas pelo compositor, como os sinais de dinâmicas e os acentos, optamos por mantê-los nessa edição revisada, com o intuito de preservar as idéias que o próprio compositor tinha em relação à sua obra.

(...) presume-se que a única pessoa que sabe exatamente como a sua música deve ser interpretada é o próprio compositor, seja ele do século XV ou da nossa época. Por conseguinte, cada fragmento de informação que um compositor antigo tenha transmitido ao seu intérprete, através da notação escrita que usava, deve ser tratado como se fosse ouro: é precioso demais, e muito mais valioso do que as opiniões do editor, conquanto ilustradas possam ser (DART, Thurston; CZERTOK, Mariana.1990, p. 8-9).

Por fim, sugerimos dedilhados e arcadas com a finalidade de proporcionar ao violista alternativas de estudo e de interpretação.

Seguem abaixo as abreviaturas que serão utilizadas no quadro *Aparato Crítico*:

HMV	Cópia Heliográfica do Manuscrito da viola
HMP	Cópia Heliográfica do Manuscrito do piano
m.d	Mão direita do piano
m.e	Mão esquerda do piano

**QUADRO 2**  
**Aparato Crítico: Primeiro Movimento**

Compasso(s)	Instrumento(s)	Questão	Tratamento Editorial
14	<i>Piano</i>	HMP: ausência do 5º tempo (nota <i>fá</i> )	acréscimo do 5º tempo (nota <i>fá</i> )
33 e 36	<i>Piano</i>	HMP: m.e → <i>fá</i> natural	<i>fá</i> suspenso *
48	<i>Viola</i>	HMV: 4º e 5º tempos com tenuto e ligados HMP: 4º e 5º tempos com tenuto e ligados	com acentos e desligados **
49	<i>Viola</i>	HMV: nota <i>ré</i> bemol sem trinado HMP: nota <i>ré</i> bemol com trinado	sem trinado
52 e 53	<i>Viola</i>	HMV - notas sem acentos HMP - notas sem acentos	notas com acentos **
56	<i>Viola</i>	HMV: 2ª semicolcheia do 2º tempo → nota <i>ré</i> HMP: 2ª semicolcheia do 2º tempo → nota <i>mi</i>	nota <i>ré</i>
77	<i>Piano</i>	HMP: nota <i>mi</i> com ponto de aumento	sem ponto de aumento
89	<i>Viola e Piano</i>	HMV: sem indicação de <i>rallentando</i> HMP: indicação de <i>rallentando</i>	indicação de <i>rallentando</i>
90	<i>Viola</i>	HMV: sem indicação de II corda	indicação de II corda **
90	<i>Viola</i>	HMV: sem indicação de <i>a tempo</i> HMP: indicação de <i>a tempo</i>	indicação de <i>a tempo</i>
92	<i>Viola</i>	HMV: sem ligadura HMP: sem ligadura	com ligadura **
99	<i>Piano</i>	HMP: m.d- semínimas sem ponto de aumento	com ponto de aumento
128	<i>Viola e Piano</i>	HMV: indicação de <i>ritenuto</i> HMP: sem indicação de <i>ritenuto</i>	indicação de <i>ritenuto</i>
129	<i>Viola e Piano</i>	HMV: indicação de <i>a tempo</i> HMP: sem indicação de <i>a tempo</i>	indicação de <i>a tempo</i>






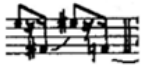


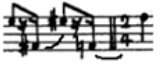
\*) *Idem* compassos 141 e 144.

\*\*\*) Sugestão própria.



### QUADRO 3

#### Aparato Crítico: *Segundo Movimento*

II MOVIMENTO			
Compasso(s)	Instrumento(s)	Questão	Tratamento Editorial
12 e 132	<i>Viola</i>	HMP:  HMP: 	
13 e 133	<i>Viola</i>	HMP: sem indicação de III corda	indicação de III corda *
14	<i>Viola</i>	HMP:  HMP: 	
21	<i>Viola</i>	HMP: ausência da pausa de semínima no 2º tempo	acrécimo da pausa de semínima no 2º tempo
34	<i>Viola</i>	HMP: ausência da pausa de colcheia no 2º tempo	acrécimo da pausa de colcheia no 2º tempo
37	<i>Viola</i>	HMP: ausência do <i>si</i> harmônico sobre a nota <i>fá</i> # HMP: <i>si</i> harmônico sobre a nota <i>fá</i> #	acrécimo do <i>si</i> harmônico
87	<i>Viola</i>	HMP: 3º tempo; ligadura sobre as duas primeiras semicolcheias	semicolcheias desligadas *
108	<i>Viola</i>	HMP: sem indicação de <i>allargando</i> HMP: sem indicação de <i>allargando</i>	indicação de <i>allargando</i> *
133	<i>Viola</i>	HMP: última semicolcheia → nota <i>dó</i>	nota <i>si</i> **
134	<i>Viola</i>	HMP:  HMP: 	
167	<i>Piano</i>	HMP: m.e → <i>mi</i> natural	<i>mi</i> bemol ***

\*) Sugestão própria.

\*\*) *Idem* c. 13.

\*\*\*) *Idem* c. 53.

**QUADRO 4**  
**Aparato Crítico: Terceiro Movimento**

III MOVIMENTO			
Compasso(s)	Instrumento(s)	Questão	Tratamento Editorial
1, 3, 5, 7	<i>Viola</i>	HMV: nota <i>si</i> sem acento	com acento*
5	<i>Piano</i>	HMP: m.d → nota <i>mi</i> (4º tempo) sem acento	com acento **
9 e 13	<i>Viola</i>	HMV: <i>dó</i> suspenso sem acento	com acento *
14	<i>Piano</i>	HMP: m.d → nota <i>mi</i> em semibreve	nota <i>mi</i> em mínima pontuada
105	<i>Viola</i>	HMV: nota <i>si</i> suspenso HMP: nota <i>si</i> natural	nota <i>si</i> natural
129 e 131	<i>Viola</i>	HMP: nota <i>si</i> sem acento	com acento *
133 e 137	<i>Viola</i>	HMV: <i>dó</i> suspenso sem acento	com acento *
175	<i>Viola</i>	HMV: 3º tempo → pausa de semínima e mínima	pausa de mínima
178	<i>Viola</i>	HMV: dinâmica " <i>ffff</i> " HMP: dinâmica " <i>fff</i> "	dinâmica " <i>fff</i> "

\*) Sugestão própria, a fim de que a viola realize a mesma articulação do piano.

\*\*) Sugestão própria, baseada na articulação dos compassos posteriores.

## 7 CONCLUSÃO

Na atualidade, com o avanço de pesquisas na área da *Performance Musical*, a prática interpretativa tem-se fundamentado sobre o positivismo científico, no qual os subsídios teóricos e analíticos são importantes elementos que contribuem para a interação entre a obra criada e os aspectos inerentes ao intérprete como o conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura (LIMA, 2006). Portanto, através dessa presente pesquisa, buscamos um profundo entendimento da *Sonata* em relação aos seus aspectos formais, interpretativos e técnicos, com o intuito de oferecer subsídios para os estudos dos intérpretes que executarão a obra futuramente.

O contato direto com o violista Perez Dworecki, por meio de entrevistas e aulas, foi de extrema importância no processo de estudo, revisão e tratamento editorial da obra, o que permite aos intérpretes maior confiabilidade na execução da mesma. E através da breve biografia do violista e o relato de sua experiência com o compositor Camargo Guarnieri na construção e execução da *Sonata*, buscamos, ainda, registrar uma parte da história da viola no Brasil para que ela não fique no esquecimento ou se perca.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maurício Zamith. *Chôro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. 2000. 211 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993. 327 p.
- BOSÍSIO, Paulo Gustavo; LAVIGNE, Marco Antônio. *Técnicas Fundamentais de Arco para violino e viola*. [19--], [S.1.:s.n], 62 p. Não publicado.
- CAMARGO GUARNIERI: três concertos para violino. Direção: Francisco Coelho. São Paulo: Berço Esplêndido. 2007. 2 DVD's (119 min.).
- CANÇADO, Tânia Mara Lopes. *An Investigation of West African and Haitian Rhythms on the Development of Syncopation in Cuba Habanera, Brazilian Tango/Choro, and American Ragtime (1791-1900)*. 1999. 241 f. Tese (Doutorado em Música). Shenandoah Conservatory, Shenandoah University, Winchester, 1999.
- COLLET, Glêsse. *Afinação em instrumentos de cordas: violino e viola*. 2002. 111 f. Tese (Doutor em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- DART, Thurston; CZERTOK, Mariana. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 256 p.
- DWORECKI, Perez. *Perez Dworecki*: inédito. São Paulo, 2010. Entrevista concedida a Hellen Dias Mizael.
- DWORECKI, Perez (Interp.). *Revival: brazilian music for viola and piano*. Villa-Lobos, Radamés, GuerraPeixe, Guarnieri. Fritz Jank, Souza Lima, Tinetti, Paulo Brito, piano. São Paulo: Paulus, 1998. 1 CD, digital.
- DALTON, David. *Playing the viola: conversations with Willian Primrose*. British Library. 1988.
- FLESCHE, Carl; MARTENS, Frederick Herman, \$d 1874-1932. *The art of violin playing: artistic realization and instruction*. New York: Carl Fischer, c1930. 237p.
- \_\_\_\_\_. ROSENBLITH, Eric; MUTTER, Anne-Sophie. *The art of violin playing*. New York: Carl Fischer, 2000. 192 p.
- FORZANTI, Lionello (Interp.). In: *Camargo Guarnieri: um concerto, um conto, uma Sonata, cinco Poemas, oito Ponteios e uma homenagem a Villa-Lobos*. Eudóxia de Barros, Ilara Gomes, Camargo Guarnieri e Fernando Lopes, piano; Olga Maria Schroeter, soprano; Oscar Borgerth, violino. Rio de Janeiro: Repertório Rádio MEC, 1998. 1 CD, digital.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing & teaching*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962 *apud* SALLES, Mariana Isdesbski. *Arcadas e golpes de arco: a questão*

da técnica violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. 2ª Ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

\_\_\_\_\_. GREEN, Elizabeth A.H. *Principles of violin playing & teaching*. 2 ed. New Jersey: Prentice Hall, c 1985. 144 p.

HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de harmonia tradicional: com predomínio de exercícios e um mínimo de regras*. 13ª ed. - São Paulo: Irmãos Vitale, 1998. 127 p.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 5ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1987. 91p.

LIMA Sonia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa, 2005, 212 p.

LIMA, Sonia Albano de (Org.). *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo : Musa Editora, 2006. 127 p.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. amp. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 550 p.

MELO, James. *Brazilian landscapes: ensemble capriccio*. Chouhei Min, violino, Korey Konkol, viola, Mina Fisher, violoncelo. 2001. 1 CD, digital.

MENDES, André Nobre. *Música brasileira para viola solo*. 2002. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

NAZARETH, Ernesto; AQUINO, Francisca. *Nazareth para todos : coletânea de arranjos para solista e piano = collection of arrangements for soloist and piano*. Brasília , DF: 2003.

NEUMANN, Donald A. *Cinesiologia do aparelho musculoesquelético: fundamentos para a reabilitação física*. Rio de Janeiro: Guanabara kogan, 2006. xxiv, 593 p.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: MusiMed, 2002. 229 p.

RAABEN, L. N. *O Quarteto de Cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. 169 p.

RANDEL, Don Michael. (Ed). *Diccionario Havard de Música*. Versión espagnola de Luis Carlos Gago. Alianza Editorial. Título original: "The New Harvard Dictionary of Music", Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986, Madrid, 1997, 1113 p.

REIS, Carlos Aleixo dos. *A performing edition of brazilian modern music for viola*. 2006. 117 f. Tese (Doutorado em Música) – Shenandoah Conservatory, Shenandoah University, Winchester, 2006.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2.ed. London: Macmillan, 2001. 29v.

SALLES, Mariana Idesbski. *Arcadas e Golpes de Arco: a questão da técnica violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco*. 2ª Ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. *Músico, doce músico*. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 312 p.

SARCH, Kenneth Lee. *The twentieth century violin: a treatise on contemporary violin technique*. 1982. 305 f. Tese (Doutorado em Música). Boston University School for the Arts. 1982.

SÉVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 3ª ed.1999.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. 672 p.

\_\_\_\_\_. *Camargo Guarnieri: um concerto, um canto, uma Sonata, cinco Poemas, oito Ponteios e uma Homenagem a Villa-Lobos*. 1998. Encarte de CD.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial, 2001. 498 p.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1990. 276 p.

## APÊNDICE

### Discografia de Perez Dworecki

#### 1. *Souza Lima, Perez Dworecki, Eudóxia de Barros interpretam Camargo Guarnieri*

**Intérpretes:** Souza Lima, Eudóxia de Barros (piano) e Perez Dworecki (viola).

**Obras:** Concerto nº 2 para piano e orquestra (Camargo Guarnieri), Sonata para viola e piano (Camargo Guarnieri).

**Selo de Gravação:** Ricordi, 1961.

#### 2. *Recital*

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Fritz Jank (piano).

**Obras:** Chaconne (Tomaso Vitali), Sonata Arpeggione (Franz Schubert), Adágio (Zoltán Kodály), Uma tarde na aldeia (Béla Bartók), Ponteio e Dansa (Camargo Guarnieri), Três peças para viola e piano (C. Guerra-Peixe).

**Selo de Gravação:** Fermata do Brasil, [LP s.d].

#### 3. *Paul Hindemith, Christian Bach, Henri Eccles*

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Gilberto Tinetti (piano), Orquestra de Câmera<sup>42</sup>.

**Regente:** Diogo Pacheco.

**Obras:** Sonata para viola e piano (P. Hindemith), Concerto para viola e orquestra (C. Bach), Sonata para viola e piano (H. Eccles).

**Selo de gravação:** Chantecler, [LP s.d].

---

<sup>42</sup> Orquestra formada por amigos músicos de Perez Dworecki.

#### 4. *Johann Sebastian Bach*

**Intérprete:** Perez Dworecki (viola).

**Obras:** Suíte nº 2, em ré menor, BWV 1008, Suíte nº 5, em dó menor, BWV 1011.

**Selo de gravação:** Phonodisc, [LP s.d].

#### 5. *J.S.Bach Suítes Completas*

**Intérprete:** Perez Dworecki (viola).

**Obras:** Suítes 1- 6 (J. Sebastian Bach).

**Selo de Gravação:** Estúdio Eldorado, [LP s.d].

#### 6. *Doces Lembranças*

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Kennedy Moretti (piano), Edelson Gloeden (violão).

**Obras:** Adágio (Zoltán Kodály), Três Canções Folclóricas (Béla Bartók), Bachiana Brasileira nº 5 – Ária (H. Villa-Lobos), Canto nº 2 (Camargo Guarnieri), Pièce en forme de Habanera (Maurice Ravel), Sonata nº 2 – Adágio (F. Mendelssohn), Melodia, Op. 42 (P. I. Tchaikovsky), Dance Espagnole (Enrique Granados), Valsa Triste (Franz von Vecsey), Après un Rêve (Gabriel Fauré), Liebesleid (Fritz Kreisler).

**Selo de gravação:** Philips, 1987.

#### 7. *Música, Divina Música*

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Orquestra de Câmera<sup>43</sup>.

**Obras:** Apenas um coração solitário, Op. 6, nº 6 (P. I. Tchaikovsky), “Berceuse” da opera “Jocelyn” (B. Godard), Canções que mamãe me ensinou – das 7 Canções Ciganas, Op. 55, nº 4 (A. Dvorak), Noturno nº 15 em fá maior, op. 55, nº 1 (F. F. Chopin), Serenata Árabe (Paolo F. Frontini), Andante (George

---

<sup>43</sup> Orquestra formada por amigos músicos de Perez Dworecki.



Frederick Haendel), Poema – movimento Lento do Idílio “Ao Crepúsculo”, Op. 39 (Z. Fibich), O canto do cisne negro (H. Villa-Lobos), Romance, Op. 71, nº 1 (Artur Napoleão), Après un rêve, Op. 7, nº 1 (Gabriel Fauré).

**Selo de gravação:** RGE, [LP, s.d]

### **8. Memorable Strings**

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Fritz Jank (piano), Orquestra Filarmônica de São Paulo.

**Regente:** Simon Blech.

**Obras:** Ciaccona (Tomaso Vitali), Sonata para viola e piano, em fá menor, Op. 120 (Johannes Brahms), Adágio (Zoltán Kodály), Três canções folclóricas húngaras (Béla Bartók), Suíte Nordestina (C. Guerra-Peixe), Concerto para viola e orquestra (Radamés Gnattali).

**Selo de gravação:** Paulus, 1994.

### **9. Unforgettable Strings**

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Fritz Jank, Cláudio Brito, Achille Picchi e Gilberto Tinetti (piano).

**Obras:** Sonata “Arpeggione” para viola e piano (Franz Schubert), Sonata para viola e piano (Radamés Gnattali), Sonata para viola e piano (Felix Mendelssohn), Sonata para viola e piano (Paul Hindemith).

**Selo de gravação:** Paulus, 1995.

### **10. From Baroque to Bartók - A Musical Journey Through Time**

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Gilberto Tinetti e Fritz Jank (piano), Edelton Gloeden (violão), Sérgio Burgani (clarinete).

**Obras:** Prelude Suite 2 (Johann Sebastian Bach), An Evening in a Village (Béla Bartók), Three Folksongs (Béla Bartók), Five Pieces for Children (Béla Bartók), Adagio (Zoltán Kodály), Eight Pieces Op. 83 (Max Bruch), Melody (P. I. Tchaikovsky), Spanish Dance (Enrique Granados), Vocalise (Sergei Rachmaninoff), Valse Triste (Franz Vecsey), Intermezzo (Enrique Granados),

Aprés um Rêve (Gabriel Fauré) Habanera (Maurice Ravel), Liebesleid (Fritz Kreisler), Concerto for viola (Johann Christian Bach).

**Selo de gravação:** CDA (Contemporary Digital Arts), 1992. Paulus, 1998.

### **11. Revival – Brazilian Music for Viola & Piano**

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Edelton Gloeden (violão), Cláudio de Britto, Gilberto Tinetti, Fritz Jank, Souza Lima (piano).

**Obras:** Sonata para viola e piano ( Radamés Gnattali), Cantilena (Osvaldo Lacerda), Bachiana Brasileira nº 5, O canto do cisne negro (H. Villa-Lobos), Três Peças para viola e piano (C. Guerra-Peixe), Ponteio e Dansa, Canto nº 2, Sonata para viola e piano (M. Camargo Guarnieri), Sonata para viola e piano (Ernst Mahle), Espaços para viola e piano (Cláudio Santoro).

**Selo de gravação:** Paulus, 1998.

### **12. Poema – Obras para Viola e Orquestra**

**Intérprete:** Perez Dworecki (viola).

**Arranjadores/Regentes:** Arruda Paes, Rafael Puglieli, Enrico Simonetti, Erlon Chaves.

**Obras:** Concerto para viola e orquestra – Andante (Johann Christian Bach), Apenas um coração solitário, Op. 6 nº 6 (P. I. Tchaikovsky), Berceuse da ópera “Jocelyn” (B. Godard), Canções que mamãe ensinou, Op. 44 nº 4 (A. Dvorak), Noturno nº 15 em fá menor, Op.55 nº 1 (F. F. Chopin), Serenata Árabe (Paolo F. Frontini), Andante (George Frederick Handel), Poema, Op. 39 (Z. Fibich), O Canto do Cisne Negro (H. Villa-Lobos), Romance, Op. 71 nº 1 (Artur Napoleão), Serenata (F. Schubert) , Adágio (T. Albinoni).

**Selo de gravação:** RGE (Rádio Gravações Especializadas), 1995. Paulus, 1999.

### **13. Musical Memories**

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Achille Picchi, Fritz Jank, Gilberto Tinetti (piano), Leonardo Righi (clarineta).

**Obras:** Sonata para viola da gamba e cravo nº 1 (Johann Sebastian Bach), Trio para clarineta, viola e piano em mi bemol maior, K. 498 (Wolfgang Amadeus Mozart), Sonata para viola e piano em mi bemol maior, Op. 120 nº 2 (Johannes Brahms), Valsa Brasileira para viola e piano (Francisco Mignone), Seis canções para crianças (Béla Bartók), Intermezzo (Zoltán Kodály).

**Selo de gravação:** Paulus, 2000.

### **14. O Canto da Nossa Terra**

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Paulo Gori (piano).

**Obras:** Sonata para viola da gamba nº 2, Sonata para viola da gamba nº 3 (Johann Sebastian Bach), Sonata para viola e piano (Edmundo Villani-Côrtes), Adágio – Recitativo do Concerto para Órgão nº 3 (Johann Sebastian Bach/Vivaldi), O Canto da nossa Terra – Ária da Bachiana Brasileira nº 2 (H. Villa-Lobos), Fantasia Eslava (Antonín Dvorák).

**Selo de gravação:** Paulus, 2002.

### **15. Gaiato**

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Gilberto Tinetti e Paulo Gori (piano).

**Obras:** Sonata para viola e piano (Antonio Vivaldi), Largo (Francesco Maria Veracini), Elegie (Henri Vieuxtemps), Sonata – Andante molto tranquillo – Op. 36 (Edvard Grieg), Berceuse (Maurice Ravel), Melodia Hebraica (Joseph Achron), Liebsleid (Fritz Kreisler), Sonata para viola e piano (Breno Blauth), Meloritmias nº 5 (Ernani Aguiar), Cantilena (Sérgio de Vasconcelos Corrêa), Eu sonhei que tu estavas tão linda (Lamartini Babo), Luz (Edmundo Villani-Côrtes), Luz (Edmundo Villani-Côrtes), Gaiato (Achile Picchi).

**Selo de gravação:** Paulus, 2004.

## 16. *Bach e Vivaldi*

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Paulo Gori (piano).

**Obras:** Suíte nº 5, em dó menor, Sonata para viola da gamba e cravo nº 1, em sol maior, BWV 1027, Sonata para viola da gamba nº 2, BWV 1028, Sonata para viola da gamba nº 3, BWV 1029 (J. S. Bach), Adágio – Recitativo do Concerto para Órgão nº 3 (J. S. Bach-Vivaldi).

**Selo de gravação:** Paulus, 2007.

## 17. *Sons de todos os cantos*

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Achille Picchi, Fritz Jank, Gilberto Tinetti e Paulo Gori (piano), Edelton Gloeden (violão).

**Obras:** Sonata para viola da gamba e piano nº 1 BWV 1027 (Johann Sebastian Bach), Ciacconna (Tomaso Vitali), Sonata para viola e piano (Henry Eccles), Bachiana Brasileira nº 5 (H. Villa-Lobos), Danza Espahnola (Enrique Granados), Valsa Triste (Franz Vecsey), Liebesleid (Fritz Kreisler), Fantasia Eslava (Antonín Dvorák), An Evening in the Village (Béla Bartók), Five Pieces for Children (Béla Bartók), Cinco canções para crianças (Béla Bartók), Intermezzo (Háry János).

**Selo de gravação:** Paulus, 2008.

## 18. *Musical Memories II*

**Intérpretes:** Perez Dworecki (viola), Cláudio de Britto, Gilberto Tinetti e Fritz Jank (piano), Sérgio Burgani (clarinete), Orquestra Filarmônica de São Paulo.

**Regente:** Simon Blech.

**Obras:** Sonata em lá menor, D. 821 (F. Schubert), Prelúdio – Suíte nº 2 (Johann Sebastian Bach), Three Folksongs (Béla Bartók), Five Pieces for Children (Béla Bartók), Canto nº 2 (M. Camargo Guarnieri), Habanera (Maurice Ravel), Intermezzo (Henrique Granados), Eight Pieces Op. 83 (Max Bruch), Vocalise (Sergei Rachmaninoff), Concerto para viola e orquestra (Radamés Gnattali).

**Selo de gravação:** Paulus, 2009.

## ANEXOS

### ANEXO A - CARACTERÍSTICAS DO CHORO NO 2º MOVIMENTO – SCHERZANDO.

I)

EXEMPLO 59 - Trecho da música *Apanhei-te cavaquinho* de Ernesto Nazareth, c.1-8.  
Fonte: NAZARETH; AQUINO, 2003.

II)

EXEMPLO 60 – Trecho da *Sonata para viola e piano* de Camargo Guarnieri, c. 1-4,  
2º Mov.

III) Elementos comparativos:

- Compasso binário;
- Andamento (semínima  $\approx 100$ )
- Melodia em semicolcheias;
- Notas de aproximação (acidentes ocorrentes);

**ANEXO B - CÓPIA DO MANUSCRITO: PRIMEIRO MOVIMENTO**

# sonata

para

## Viola e piano

de M. Camargo Guarnieri

-3-6-950-

Tranquillo (♩=80)

(piano)

5 *viola.*

*p. espress.*

10

15

20

*f.*

*piano*

25

(CANTANDO)

30

*mf*

*piano.*

Musical score for piano, measures 35-85. The score is written in a single system with multiple staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, *piu f.*, *p. espress.*, *piano*, and *pp*. It also features performance markings like *tr*, *trm*, *arco*, and *diem.*. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80 are circled. The score concludes with the initials "V.B." in the bottom right corner.



-3-

90 *p*

95 *p* *cresc.* *f*

100 *v* *1º tempo (♩=80)*

105 *f*

110 *piano*

115 *f*

120 *f*

125 *ff* *rit...*

130 *f (a tempo)* *mp*

135 *piano*

140 *piano*

145

150

155 *pp*

160 *(piano)*

165 *ppp.*

# Sonata

para

## Viola e piano

tranquillo (♩=80)

M. Camargo Guarnieri

- 3-6-950 -

Viola

piano

5

*p. espress.*

*alim.*

10

*f*

*f e secco sempre.*

This musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 15, 20, 25, and 30 are circled at the beginning of their respective systems. The piano part features complex chordal textures with many accidentals. Dynamics include *f*, *dim.*, and *mf.*. The vocal line includes various note values and rests.

System 1 (Measures 15-19):  
Vocal: (5:1) [circled 15]  
Piano: (h) [circled 20]

System 2 (Measures 20-24):  
Vocal: *f*  
Piano: *dim.*

System 3 (Measures 25-29):  
Vocal: [circled 25]

System 4 (Measures 30-34):  
Vocal: [circled 30]

System 5 (Measures 35-39):  
Piano: *mf.*

(35) -3-

*f*  
(me.)

(40)

*p. secco.*

(45)

*f*

(50)

*Vox da*  
*ff*

This musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The systems are numbered 55, 60, 65, and 70. The piano part features complex textures with many chords and moving lines. The vocal part includes lyrics and dynamic markings such as *piu f*, *ff*, *pp*, *f (soppressivo)*, and *ff (come percussione)*. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

55 *piu f*

60

65 *cres.* *pp* *f (soppressivo)*

*ff (come percussione)* *p*

70

75

Musical score for measures 75-79. The top staff is a vocal line with a 'v' marking and a slur. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. A circled measure number '75' is above the first measure of the vocal line.

80

*dim.*

*(rit.)*

*pp*

Musical score for measures 80-84. The top staff is a vocal line with a 'dim.' marking and a 'pp' dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. A circled measure number '80' is above the first measure of the vocal line.

85

90

*p*

*rall.*

*a tempo*

Musical score for measures 85-89. The top staff is a vocal line with a 'p' dynamic and a 'rall.' marking. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. A circled measure number '85' is above the first measure of the vocal line, and a circled measure number '90' is above the fifth measure of the vocal line.

95

Musical score for measures 90-94. The top staff is a vocal line with a circled measure number '95' above the fifth measure. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines.

100

Musical score for measures 100-104. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various intervals and rests. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. A circled measure number '100' is placed above the vocal staff.

105

*cresc.*

*f*

Musical score for measures 105-109. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a crescendo and a forte dynamic marking. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. A circled measure number '105' is placed above the vocal staff.

*Tempo I* (♩ = 80)

110

Musical score for measures 110-114. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a circled measure number '110' above it. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures.

115

120

Musical score for measures 115-120. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a circled measure number '115' above it and a circled measure number '120' above the final measure. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures.

This page of handwritten musical notation contains six systems of music, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The systems are numbered 125, 130, 135, and 140. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line is in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (125) begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a vocal line with a slur and a piano line with a slur. The second system (130) features a piano (*f*) dynamic. The third system (135) includes a piano (*p*) dynamic and a marking that appears to be *dim.*. The fourth system (140) includes a piano (*p*) dynamic and a marking that appears to be *mf*. The page concludes with a measure marked with a sharp sign (#).



Musical score system 1, measures 145-149. Includes a circled measure number 145 and dynamic markings *f* and *p*.

Musical score system 2, measures 150-154. Includes a circled measure number 150 and dynamic markings *pp* and *dim. sempre*.

Musical score system 3, measures 155-159. Includes a circled measure number 155 and dynamic markings *pp*.

Musical score system 4, measures 160-165. Includes a circled measure number 160 and dynamic markings *ppb* and *ppp*.

## **ANEXO C – TRATAMENTO EDITORIAL: PRIMEIRO MOVIMENTO**

# Sonata para Viola e Piano

- I -

Edição: Hellen Dias Mizael

M. Camargo Guarnieri  
(1907-1993)

Tranquilo (♩=80)

(piano)

*p*

5 *p espress.*

10 *f*

15 *cresc.*

21 *p (cantando)*

27 *mf*

31 *p*

36 *f*

41 *f*

2  
46 *ff*

50 *ff*

52 \*\*)

54 *più f*

56

58

61

68 *cresc.* *f* *p* *p espress.*

75 *dim.*

82 *pp* *rall...* *p* *A tempo* *\*\*\*\*)*

93

99 *cresc. . . . .*

\*) Manuscrito: 4º e 5º tempos com tenutos e ligados.

\*\*\*) II corda: sugestão da editora.

\*\*\*) Manuscrito: compasso sem acentos.

\*\*\*\*) Ligadura: sugestão da editora.

105 **Tempo primo** (♩ = 80)

111 *p*

117 *f*

122 *ff*

128 *tr* *tr* *tr* *tr* *A tempo* *f* *mp*

132 *mp*

137

142 *p*

145 *f*

148 *pp*

157 *ppp*

*Sonata  
para  
Viola e Piano*

- I -

Edição: Hellen Dias Mizael

M. Camargo Guarnieri  
(1907-1993)

**Tranquilo** (♩ = 96)

Viola

Piano

*p*

5

Vla.

*p espress.*

Pno.

*p*

*dim.*

*p*

10

Vla.

*f*

Pno.

*p*

*f e seco sempre*

2

14

Vla.

Pno.

19

Vla.

Pno.

24

Vla.

Pno.

29

Vla.

Pno.

\*) Manuscrito: fá natural.

34

Vla.

Pno.

\*)

38

Vla.

Pno.

*f* (m.e.)

*f* *p*

*p* *seco.*

*f* = *p*

42

Vla.

Pno.

*f*

*f*

46

Vla.

Pno.

*f*

\*) Manuscrito: fá natural.



4

49

Vla.

Pno.

*ff*

*ff*

52

Vla.

Pno.

*ff*

*ff*

54

Vla.

Pno.

*pimf*

*ff*

57

Vla.

Pno.

*ff*

60

Vla. *cresc.* *f* *p*

Pno. *ff* *p*  
(come percussione)  
*pp*

64

Vla. *p espress.*

Pno.

71

Vla.

Pno.

78

Vla. *dim.* *dolce*

Pno. *pp* *p*

6

83

Vla. *pp*

Pno.

88

Vla. *p*

Pno. *rall.* *A tempo* *p*

92

Vla.

Pno.

97

Vla.

Pno.

102

Vla. *cresc.*

Pno. *cresc.*

107

Vla. *f*

Pno. *f*

111

**Tempo primo** (♩ = 80)

Vla. *p*

Pno.

115

Vla.

Pno.

8 118

Vla. *f*

Pno. *p* *f*

121

Vla. *ff*

Pno.

125

Vla. *rit.*

Pno. *rit.*

129

Vla. *f* *p*

Pno. *A tempo* *dim.*

133 9

Vla.

Pno.

137

Vla.

Pno.

141

Vla.

Pno.

145

Vla.

Pno.

10 148

Vla.

Pno.

153

Vla.

Pno.

159

Vla.

Pno.

*dim. sempre*

*pp*

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

**ANEXO D - CÓPIA DO MANUSCRITO: SEGUNDO MOVIMENTO**



— II —

Scherzando (♩=96)

*p. grazioso*

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55

*mecc. f ff arco pizz. f p*

*grazioso p*

*pizz. arco piano*

*f. piano 8<sup>a</sup> bassa ff*

*T. S.*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Scherzando" with a tempo of quarter note = 96. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 10. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system starts with a piano (*p.*) and *grazioso* marking. The second system begins with a mezzo-forte (*mecc.*) dynamic, followed by a crescendo leading to a forte (*f.*) dynamic. There are several measures of fortissimo (*ff.*) playing, including some with *arco* (bowed) and *pizz.* (pizzicato) markings. The score concludes with a *f.* dynamic and a *ff.* dynamic, ending with the initials "T. S." in the bottom right corner.

60

65

70

Calmo (♩=56) *f*

75

*pp. improvvisando.*

80

85

90

*preespirato*

95

100

105

110

115

120

*pp. pizz.*

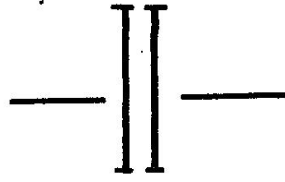
*pp*

*accel. 2<sup>o</sup> tempo*

*p*

This musical score consists of ten staves of music, numbered 125 through 181. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Measures 125-130:** A series of sixteenth-note runs in the upper register.
- Measure 130:** Marked with a forte (*f*) dynamic.
- Measures 135-140:** Features a tremolo (*tr*) effect on a note.
- Measures 140-145:** Includes a *v* (vibrato) marking and a *pizz.* (pizzicato) instruction.
- Measures 145-150:** Marked with *arco* (arco) and a *p* (piano) dynamic.
- Measures 150-155:** Marked with *p. grazioso.* (piano grazioso).
- Measures 155-160:** Marked with *cresc.* (crescendo).
- Measures 160-165:** Marked with *piano* and *8<sup>a</sup> bassa* (8th octave lower).
- Measures 165-170:** Marked with *piano* and *f* (forte).
- Measures 170-175:** Marked with *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).
- Measures 175-180:** Marked with *pp* and *v* (vibrato).
- Measures 180-181:** Marked with *piano* and *8<sup>a</sup> i* (8th octave higher).



Scherzomolo ( $\text{♩} = 96$ )

*p. grazioso*

5

*cresc.* *f*

*f* *p* *f* *p*

10

*f* *f* *grazioso* *p*

15

tr tr tr tr

2 1 4 3 2 1 3 1 4

p f

20

pizz. f p

25

30

(#) (b) pizz.

35

arco (triple) (grazioso)

40

45

45

cresc.

50

50

f e cresc.

ff

55

55

Handwritten musical score for measures 55-59. The score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with various dynamics including *b* and *pp*. The middle and bottom staves are a piano accompaniment with chords and moving lines. Measure 59 includes the marking *(m. d.)*.

60

Handwritten musical score for measures 60-64. The score consists of three staves. The top staff continues the melodic line with dynamics like *cresc.*. The piano accompaniment in the lower staves features complex chordal textures and rhythmic patterns.

65

Handwritten musical score for measures 65-69. The score consists of three staves. The top staff has dynamics *f* and *8a*. The piano accompaniment includes triplets and other rhythmic figures.

70

Handwritten musical score for measures 70-74. The score consists of three staves. The top staff has dynamics *pp* and *(m. e.)*. The piano accompaniment includes the instruction *pp. (improvisando)* and *Calmo (♩ = 56)*. The bottom staff shows a bass line.

75

Musical score for measures 75-80. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The vocal line has a melodic line with some rests.

80

Musical score for measures 80-85. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal line has a melodic line with some rests.

85

Musical score for measures 85-90. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The vocal line has a melodic line with some rests.

90

Musical score for measures 90-95. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The vocal line has a melodic line with some rests.



95

Musical score for measures 95-100. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two flats, and two lower staves with a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations like *arco* and *mf*.

100

Musical score for measures 100-105. The system consists of three staves. The top staff continues with complex rhythmic patterns. The middle and bottom staves have more sparse notation, with some rests and occasional notes. Dynamic markings include *pp* and *f*.

105

Musical score for measures 105-110. The system consists of three staves. The top staff has a long note followed by a complex rhythmic passage. The middle and bottom staves have more sparse notation. Dynamic markings include *f*.

110

Musical score for measures 110-115. The system consists of three staves. The top staff has a long note followed by a complex rhythmic passage. The middle and bottom staves have more sparse notation. Dynamic markings include *ff*, *pp*, and *p*. There are also some handwritten annotations like *apoco. poco* and *(m.d.)*.

115

*a poco.* (m.e.)  
*p* *pp* *rall.*

120 *Tempo I* (♩=96) *p*

*a tempo*

125

*cresc.* *8a...*

130

*f*

135

Handwritten musical score for measures 135-139. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and two lower staves for piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and accents (*acc.*). Measure numbers 135, 136, 137, 138, and 139 are circled.

140

Handwritten musical score for measures 140-144. The system consists of three staves. The piano part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and accents (*acc.*). Measure numbers 140, 141, 142, 143, and 144 are circled.

145

*pizz. arco*

Handwritten musical score for measures 145-149. The system consists of three staves. The piano part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The instruction *pizz. arco* is written above the first staff. Measure numbers 145, 146, 147, 148, and 149 are circled.

Handwritten musical score for measures 150-154. The system consists of three staves. The piano part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*). Measure numbers 150, 151, 152, 153, and 154 are circled.

150

Musical score for measures 150-154. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *p grazioso* is present in the upper right.

155

Musical score for measures 155-159. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *pp* is present in the lower left.

160

Musical score for measures 160-164. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *cresc.* is present in the middle.

165

Musical score for measures 165-169. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in the middle.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a series of chords and melodic lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. A circled measure number (4) is written in the first measure of the grand staff.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom two staves are a grand staff. The music includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). A circled measure number 170 is located at the beginning of the system.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom two staves are a grand staff. The music includes dynamic markings of *pp* and *pp* with a sharp sign. A circled measure number 175 is located in the middle of the system.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom two staves are a grand staff. The music includes dynamic markings of *pp* and *pp* with a sharp sign. A circled measure number 180 is located in the middle of the system, and a circled measure number (181) is at the end. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5 above the notes in the grand staff.

## **ANEXO E - TRATAMENTO EDITORIAL: SEGUNDO MOVIMENTO**

# -II-

Scherzando (♩ = 96)

1 *p grazioso*

5 *cresc.* - - - - - *f*

10 *ff*

14 *tr*

18 *tr* *tr*

22 *pizz. arco*  
*f* *p* *p*

26 *p* *p*

32 *pizz.* *arco*  
*p*

39 *grazioso* *p*

45

\*) III corda: sugestão da editora.

2

50 *ff* *V*

59 *f* *ff* *p* *cresc.*

64 *f* *cresc.*

71 *pp* *improvisando*

79 *cresc.*

87 *precipitato* *ff* *pp* *A tempo*

92 *cresc.*

99 *ff* *più f*

105 *f* *allargando* *ff*

112 *p* *accel.* *p* *Tempo I* ( $\text{♩} = 96$ )

122

\*\*\*) Manuscrito: fá e mi bemol com ligadura.

\*\*\*) Allarganda sugestão da editora.



127 *cresc.* *f*

131 *ff*

135 *tr*

140 *f* *pizz.* *arco* *p*

145 *p*

149 *p grazioso*

156 *cresc.*

161 *f*

168 *mf* *p* *pp*

176

## -II-

Scherzando (♩ = 96)

1

*p* *grazioso*

*p*

5

*cresc.*

*f* *p* *f*

9

*f* *f*

*p* *f* *f*

14

*p* *grazioso*

*tr*

2

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a right-hand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The key signature has one sharp (F#). The right-hand staff includes markings for *tr* (trills) and *tr* (trills) above the notes.

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a right-hand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The key signature has one sharp (F#). The right-hand staff includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) above the notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a right-hand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p* (piano).

27

Musical score for measures 27-30. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a right-hand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p* (piano).

31 *p* pizz. *p*

35 arco

38 *p* (grazioso) *p* *pp*

42

4

46

musical score for measures 46-49. The system includes a bass clef staff with a *cresc.* marking, and a grand staff with a *f* marking. The piano part features a rhythmic accompaniment with vertical strokes.

50

musical score for measures 50-53. The system includes a bass clef staff with a *ff* marking, and a grand staff with a *fe cresc.* marking. The piano part features a rhythmic accompaniment with vertical strokes.

54

musical score for measures 54-58. The system includes a bass clef staff with a *p* marking, and a grand staff with a *pp* marking. The piano part features a rhythmic accompaniment with vertical strokes. The marking (m.e.) is present in the upper right.

59

musical score for measures 59-62. The system includes a bass clef staff with a *p* marking, and a grand staff with a (m.d.) marking. The piano part features a rhythmic accompaniment with vertical strokes.

63

Musical score for measures 63-66. The system includes a piano part with a treble and bass clef, and a vocal line above. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes. A *cresc.* marking is present in the piano part. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

67

Musical score for measures 67-70. The system includes a piano part with a treble and bass clef, and a vocal line above. The piano part features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The vocal line has a melodic line with a *gru* marking and a *pp* dynamic marking. A fermata is placed over the final note of the vocal line. The text "(m.e.)" is written below the piano part.

Calmo (♩=58)

71

Musical score for measures 71-75. The system includes a piano part with a treble and bass clef, and a vocal line above. The piano part features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The vocal line has a melodic line with a *pp* dynamic marking and a *pp* marking in the piano part. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

76

Musical score for measures 76-80. The system includes a piano part with a treble and bass clef, and a vocal line above. The piano part features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The vocal line has a melodic line with a *pp* dynamic marking and a *pp* marking in the piano part. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

6

81

*cresc.* - - - - -

87

*(precipitato)* *ff* *p dim.*

**A tempo** *f* *pp* *p*

91

*pp* *p*

95

*cresc.* - - - - - *ff*

100

*più f*

*f*

105

*f*

*f*

*allargando* - -

110

*ff*

*p*

*ff*

*pp (m.d.)*

*apres. pouco a pouco*

116

*p*

*(m.e.)*

*p*

*pp rall.*

*Tempo I (♩ = 96)*



8

121

*a tempo*  
*p*

126

*cresc.*  
*8va*

130

*ff*  
*f*

134

*ff*  
*p*

138

9

Musical score for measures 138-141. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a double bass staff, a piano right-hand staff, and a piano left-hand staff. Measure 138 features a tremolo in the bass line and accents in the piano parts. Measure 139 has a tremolo in the bass line and accents in the piano parts. Measure 140 has a tremolo in the bass line and accents in the piano parts. Measure 141 has a tremolo in the bass line and accents in the piano parts. A *cresc.* marking is present in the piano right-hand staff.

142 pizz.

arco

Musical score for measures 142-145. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a double bass staff, a piano right-hand staff, and a piano left-hand staff. Measure 142 features a *f* dynamic in the bass line and a *pizz.* marking in the piano right-hand staff. Measure 143 features a *p* dynamic in the bass line and a *pizz.* marking in the piano right-hand staff. Measure 144 features a *p* dynamic in the bass line and a *pizz.* marking in the piano right-hand staff. Measure 145 features a *p* dynamic in the bass line and a *pizz.* marking in the piano right-hand staff. An *arco* marking is present in the piano right-hand staff.

146

Musical score for measures 146-149. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a double bass staff, a piano right-hand staff, and a piano left-hand staff. Measure 146 features a *p* dynamic in the bass line. Measure 147 features a *p* dynamic in the bass line. Measure 148 features a *p* dynamic in the bass line. Measure 149 features a *p* dynamic in the bass line.

150

Musical score for measures 150-153. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a double bass staff, a piano right-hand staff, and a piano left-hand staff. Measure 150 features a *p* dynamic in the bass line. Measure 151 features a *p* dynamic in the bass line. Measure 152 features a *p* dynamic in the bass line. Measure 153 features a *p* dynamic in the bass line. A *p grazioso* marking is present in the piano right-hand staff.

10

154

Musical score for measures 154-157. The score is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *pp*. The lower staff (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

158

Musical score for measures 158-161. The score is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings *cresc.* and *pp*. The lower staff (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

162

Musical score for measures 162-165. The score is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings *ff*. The lower staff (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

166

Musical score for measures 166-169. The score is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings *ff*. The lower staff (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords and single notes. A double bar line is present at the end of measure 169.

*ff* \*) Manuscrito: mi bemol

170

11

Musical score for measures 170-173. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a 3/4 time signature. The bass staff has a 2/4 time signature. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. The music features a melodic line in the grand staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

174

Musical score for measures 174-177. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a 3/4 time signature. The bass staff has a 2/4 time signature. Dynamics include *pp*. The music features a melodic line in the grand staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

178

Musical score for measures 178-181. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a 3/4 time signature. The bass staff has a 2/4 time signature. Dynamics include *p* and *pp*. The music features a melodic line in the grand staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

**ANEXO F - CÓPIA DO MANUSCRITO: TERCEIRO MOVIMENTO**

-7-

-III-

con entusiasmo (♩ = 112)

*f*

5

10

15

20

25

*piu f*

30

35

*f* (*piano*) 40

*f* (PONTICELLO)

45

(piano.)

50

55

60 (piano)

65

70

75

80 *pizz. ff sempre.* (*simili*) *cresc.*

85 (piano)

90 *pizz*

95 *piano*

V.S.

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, measures 50 through 95. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece begins at measure 50 with a *piano* dynamic and a *v* (accents) marking. Measure 55 features a *n* (natural) marking. Measure 60 is marked *piano*. Measure 65 has a *nv* (natural accents) marking. Measure 70 is marked *ff*. Measure 75 is marked *f*. Measure 80 is marked *pizz. ff sempre.* and *(simili) cresc.*. Measure 85 is marked *piano*. Measure 90 is marked *pizz*. Measure 95 is marked *piano*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

piu calmo (♩ = )

-9-

arco (tastiera)

100

105

110

115

120

*acc. - accel.*

125

I<sup>o</sup> tempo (♩ = 142)

130

135



-10-

Musical staff 140: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 140-144. Includes slurs and accents.

Musical staff 145: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 145-149. Includes slurs and accents. Dynamics: *ff* at the start, *cresc.* at the end.

Musical staff 150: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 150-154. Includes slurs and accents. Dynamics: *ff* at the start, *piano* in the middle.

Musical staff 155: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 155-159. Includes slurs and accents. Dynamics: *cresc.* at the start, *f* at the end.

Musical staff 160: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 160-164. Includes slurs and accents.

Musical staff 165: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 165-169. Includes slurs and accents. Dynamics: *cresc.* at the start, *ff* at the end.

Musical staff 170: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 170-174. Includes slurs and accents.

Musical staff 175: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 175-179. Includes slurs and accents. Dynamics: *cresc.* at the start, *ff* at the end.

Musical staff 178: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 178-182. Includes slurs and accents. Dynamics: *cresc.* at the start, *fff* at the end.

Musical staff 175-178: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 175-178. Includes slurs and accents. Dynamics: *cresc.* at the start, *fff* at the end. Measure 178 is circled.

*Con entusiasmo* (♩=112)

- III -

- 20 -

The musical score is arranged in six systems, each containing a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The tempo is marked *Con entusiasmo* with a quarter note equal to 112 beats per minute. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and various musical notations including slurs, ties, and fingering numbers. Measure numbers 5, 10, and 15 are circled. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns.

20

25

*piu f*

30

35

(PONTICELLO)

40

System 1: Treble clef staff with notes and rests. Bass clef staff with notes and rests. Includes a circled measure number 40.

45

System 2: Treble clef staff with notes and rests. Bass clef staff with notes and rests. Includes a circled measure number 45.

50

System 3: Treble clef staff with notes and rests. Bass clef staff with notes and rests. Includes a circled measure number 50.

55

System 4: Treble clef staff with notes and rests. Bass clef staff with notes and rests. Includes a circled measure number 55.

Handwritten musical score for piano, measures 60-70. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 60, 65, and 70 are circled. Performance instructions include *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, and *scoco.* (scocco). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

75

*crec.* *ff* *pizz.* *ff sempre.* *f e marcato.* *senza pedale.* *(simili)*

80

85

Detailed description: This page of a musical score contains measures 75 through 89. It is written for piano and violin. The piano part features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes, often marked with accents and dynamics like *ff* and *f*. The violin part is more melodic, with some slurs and accents. Performance instructions include *crec.* (crescendo), *pizz.* (pizzicato), *ff sempre.* (fortissimo, always), *f e marcato.* (forte and marked), *senza pedale.* (without pedal), and *(simili)* (similar). Measure numbers 75, 80, and 85 are circled. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

*ppiss.* (90)

*p*

*ppiss.*

*pp*

*arco*  
*pp*  
*piu calmo* ( $\text{♩} = \text{♩}$ )

*pp*

(100)

*pp*

This musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The systems are numbered 105, 110, 115, and 120. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line is melodic and expressive, with various ornaments and phrasing. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The page number 166 and page indicator -26- are located at the top right.



*meno. e accel.*

*meno. f*

125 *Tempo I* (♩ = 112)

130

135

The musical score is written for piano and violin/viola. It consists of several systems of staves. The first system includes a violin/viola staff with the instruction *meno. e accel.* and a piano staff with *meno. f*. The second system begins with a circled measure number 125 and the instruction *Tempo I* (♩ = 112). The third system contains a circled measure number 130. The fourth system contains a circled measure number 135. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *f* and *meno.* The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

140

Musical notation for measures 140-144. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and arpeggiated figures. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

Musical notation for measures 145-149. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and arpeggiated figures. The vocal line has a melodic line with some grace notes. A *ff* dynamic marking is present at the beginning of the system.

145

Musical notation for measures 150-154. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and arpeggiated figures. The vocal line has a melodic line with some grace notes. *cresc.* and *ff* dynamic markings are present.

150

Musical notation for measures 155-159. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and arpeggiated figures. The vocal line has a melodic line with some grace notes. A *ff* dynamic marking is present. The system concludes with the instruction *(8<sup>a</sup> bassa)*.

(8<sup>a</sup> bassa)

This is a handwritten musical score for a piece, likely in a minor key given the presence of many sharps. The score is organized into systems, each consisting of a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 155, 160, and 165 are circled in the melodic lines. The notation includes various note values, rests, and ornaments (marked with a 'z' above the notes). Dynamic markings include 'f' (forte) and 'cres' (crescendo). There are also some performance instructions like 'cres - - - - -' with a dashed line and a double slash. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft.

Handwritten musical score for piano and violin, page 170, system 30. The score consists of seven systems of staves. The top system is a single staff for violin with dynamic markings *cresc.* and *ff*. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) with dynamic markings *ff* and *molto marcato*. The third system is a grand staff with dynamic markings *cresc.* and *cresc.*. The fourth system is a grand staff with dynamic markings *ff*. The fifth system is a grand staff with dynamic markings *ff*. The sixth system is a grand staff with dynamic markings *ff* and *fff*. The seventh system is a grand staff with dynamic markings *ff* and *fff*, ending with the number (178) and the number 950 in the bottom right corner.

## **ANEXO G – TRATAMENTO EDITORIAL: TERCEIRO MOVIMENTO**

# -III-

Com entusiasmo (♩ = 112)

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. It consists of ten staves of music, numbered 1 through 63. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include forte (*f*), piano (*p*), and fortissimo (*ff*). Performance instructions include "Punticello" and "V" (vibrato). Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are also some specific markings like "(3)" and "0".

\*) Manuscrito (c. 1, 3, 5 e 7): nota si sem acento.

\*\*) Manuscrito (c. 9, 13, 133 e 137): dó sustenido sem acento.

2

68

73

78

pizz.

*ff sempre*

83

89

più calmo (♩ = 80)

97

arco (tastiera)

*pp*

102

106

112

*mf*

117

*cresc. e accel.*

Tempo I (♩=112)

3

123

*cresc.*

128

*f*

133

139

*ff*

145

*cresc.* - - - *ff*

6

*f*

159

*cresc.* - - - - - *ff*

163

166

169

*ff*

(simile)

*cresc.*

173

*fff* *ffff*



# -III-

Com Entusiasmo (♩ = 112)

Viola

Piano

5

Vla.

Pno.

10

Vla.

Pno.

15

Vla.

Pno.

2

20

Vla.

Pno.

25

Vla.

*più f*

Pno.

30

Vla.

*f*

Pno.

35

Vla.

(Ponticello)

*fp*

Pno.

*f* *p*

40

Vla.

Pno.

44

Vla.

Pno.

48

Vla.

Pno.

52

Vla.

Pno.

4

56

Vla.

Pno.

60

Vla.

Pno.

64

Vla.

Pno.

P.N.

*ff*

*p*

*pp*

*ff* *seco*

(senza ped.)

68

Vla.

Pno.

*ff*

72

Vla. *f*

Pno. *ff*

76

Vla. *cresc.* *ff sempre* *pizz.*

Pno. *f e marcato.* *senza pedale.*

80

Vla.

Pno.

84

Vla. *ff*

Pno. *ff*

6

88 pizz.

Vla. *f* < >

Pno. *p*

91 pizz.

Vla.

Pno. *pp*

94 più calmo (♩ = 80)

Vla. arco

Pno. *pp*  
più calmo (♩ = 80)

98

Vla.

Pno. *pp*

102

Vla.

Pno.

106

Vla.

Pno.

111

Vla.

Pno.

116

Vla.

Pno.

8

121

Vla. *cresc. e accel.* *cresc.*

Pno. *cresc. e accel.* *cresc.* *f*

125 *Tempo I* (♩=112)

Vla. *f*

Pno. *Tempo I* (♩=112)

129

Vla. *f*

Pno.

133

Vla.

Pno.



137

Vla.

Pno.

141

Vla.

Pno.

*ff*

145

Vla.

Pno.

*cresc.*

*ff*

149

Vla.

Pno.

(8<sup>a</sup> bassa)

10

153 155

Vla. *f*

Pno.

157

Vla.

Pno.

160

Vla. *cresc.* - - - - *ff*

Pno. *f*

164

Vla.

Pno.

167

Vla.

Pno.

*cresc.* - - - - *ff*

*ff* *molto marcato*

170

Vla.

Pno.

(simile)

*cresc.*

*cresc.*

173

Vla.

Pno.

*ff*

*ff*

176

Vla.

Pno.

*fff* *fff*

*fff* *fff*