opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

As Sonatas para Violino e Piano de M. Camargo Guarnieri: Análise e Classificação dos Elementos Técnico-Violinísticos

André Cavazotti

Resumo O uso do violino nas sonatas para violino e piano de Camargo Guarnieri é investigado neste estudo. O procedimento analítico utilizado revelou que o vocabulário violinístico empregado nestas sonatas pertence ao idioma violinístico do século XIX, porém expandido. Observa-se, também, um aumento no nível de dificuldade técnica violinística das primeiras às últimas sonatas, revelando a crescente familiaridade do compositor com as possibilidades técnicas do violino. Conclui-se também que, considerando os conteúdos musical e técnico-violinísticos, as sonatas podem ser classificadas em três grupos: iniciais (nos. 2, 3 e 4), intermediárias (nos. 5 e 6), e tardia (no. 7).

Dentre a vasta produção musical de Camargo Guarnieri (1907-1993), destaca-se sua obra para violino, que inclui dois concertos e um *Choro* para violino e orquestra, sete sonatas para violino e piano (cuja primeira está desaparecida), uma sonatina para violino e piano, onze peças curtas para violino e piano, três quartetos de cordas (e seis peças curtas para a mesma formação) e dois trios de cordas. Apesar de existirem estudos sobre a utilização do piano (MARTINS, 1993; FIALKOW,1995; VERHAALEN,1971; CÂMARA, 2000), violoncelo (RABELO, 1996), orquestra (VASCONCELOS, 1991), e coro (CORREA, 1993) nas obras de Camargo Guarnieri, não há artigos, dissertações, teses ou livros sobre a utilização do violino em suas obras.

Este estudo aborda os aspectos técnico-violinísticos nas sonatas para violino e piano de Camargo Guarnieri, e está estruturado em três partes: 1) levantamento dos aspectos da técnica violinística utilizados nas sonatas; 2) a freqüência de ocorrência de cada um destes aspectos (aos quais nos referiremos como elementos técnico-violinísticos); 3) observações sobre as eventuais transformações estilísticas ocorridas entre as primeiras e as últimas sonatas no que se refere ao vocabulário violinístico de Guarnieri.

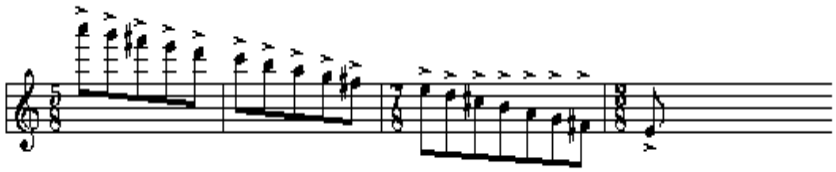
Um levantamento inicial revelou que os elementos técnico-violinísticos utilizados nestas sonatas podem ser classificados em cinco categorias: 1) escalas e arpejos; 2) cordas duplas, triplas, e quádruplas (aos quais nos referiremos como cordas múltiplas); 3) ornamentos e efeitos; 4) técnicas especiais; 5) pedais sustentados.

A primeira categoria inclui escalas e arpejos que ocorrem em passagens rápidas de notas de uma mesma duração, e que se extendem por mais de uma oitava. Há três tipos de passagens escalares: aquelas constituídas exclusivamente por graus conjuntos, aquelas que contém graus conjuntos e disjuntos, e aquelas que consistem em duas ou mais seqüências de alturas onde uma delas é um pedal de corda solta, que pode ocorrer tanto simultânea quanto alternadamente com a(s) outra(s) linha(s) melódica(s).

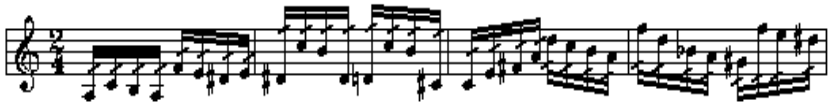
opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Ex.1. Três tipos de escala.

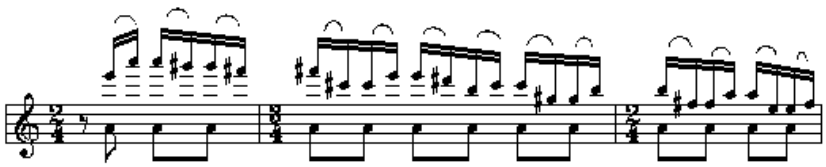
a. passagem escalar em graus conjuntos (Sonata no. 3, 1º movt., comps. 48-51)



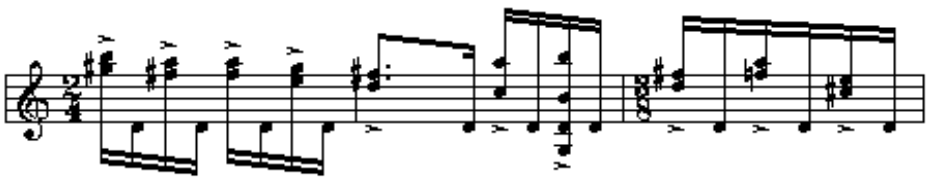
b. passagem escalar em graus conjuntos e disjuntos; com notas repetidas (Sonata no. 5, 1º movt., comps. 193-196)



c. passagem escalar com pedal de corda solta: simultâneo (Sonata no. 3, 1º movt., comps. 193-195)



d. passagem escalar com pedal de corda solta: alternado (Sonata no. 6, 3º movt., comps. 50-52)

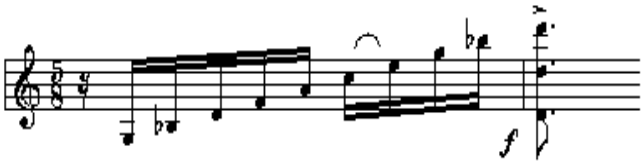


opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

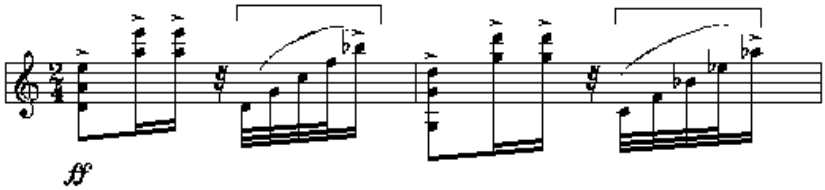
Observou-se que há três tipos de arpejos na parte de violino destas sonatas: arpejos em terças, arpejos em quartas e arpejos em quintas. (É interessante observar que arpejos em quartas e quintas são relativamente raros na literatura para violino.)

Ex.2. Três tipos de arpejos.

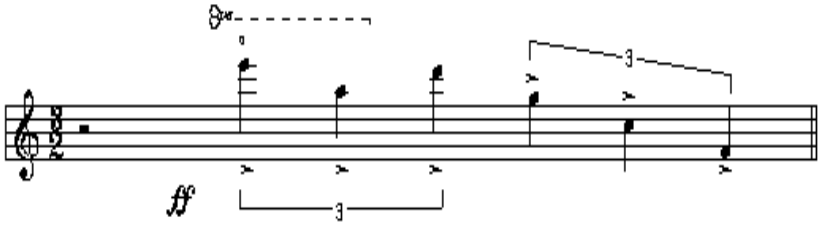
a. arpejo em terças (Sonata no. 6, 1º movt., comps. 55-56)



b. arpejo em quartas (Sonata no. 7, 3º movt., comps. 125-126)



c. arpejo em quintas (Sonata no. 2, 3º movt., comp. 154)

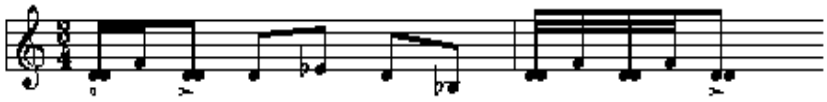


A segunda categoria - cordas múltiplas - pode ser subdividida em cordas duplas (uníssonos, segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas), e acordes de três e quatro notas.

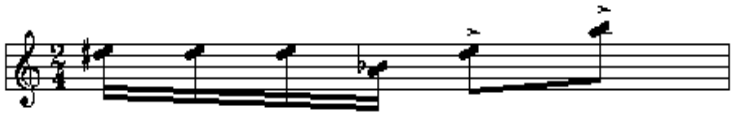
opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Ex.3. Cordas múltiplas.

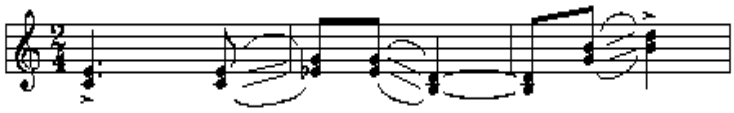
a. cordas duplas: uníssonos (Sonata no.7, 1º movt., comps. 103-104)



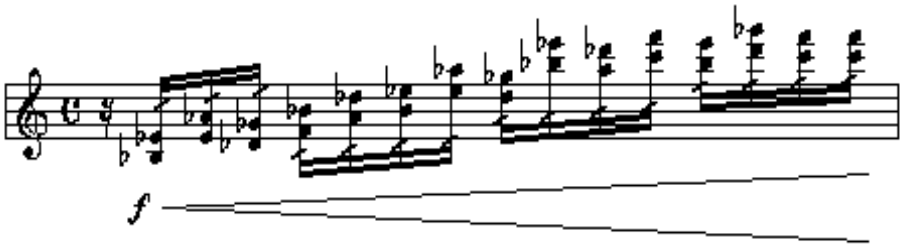
b. cordas duplas: segundas (Sonata no.7, 1º movt., comp. 52)



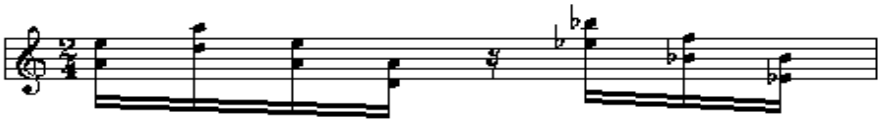
c. cordas duplas: terças (Sonata no. 6, 3º movt., comps. 65-67)



d. cordas duplas: quartas (Sonata no. 7, 3º movt., comp.103)

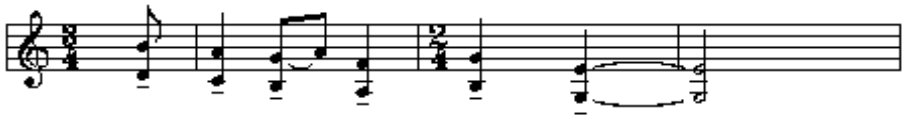


e. cordas duplas: quintas (Sonata no. 7, 1º movt., comp. 124)

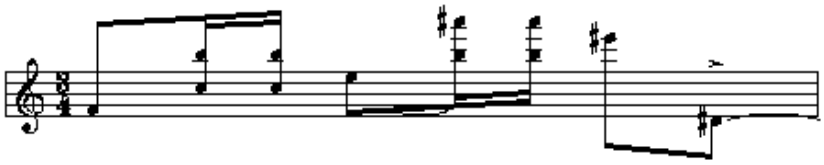


opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

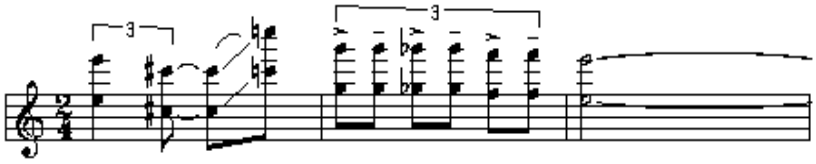
f. cordas duplas: sextas (Sonata no. 5, 1º movt., comps. 140-142)



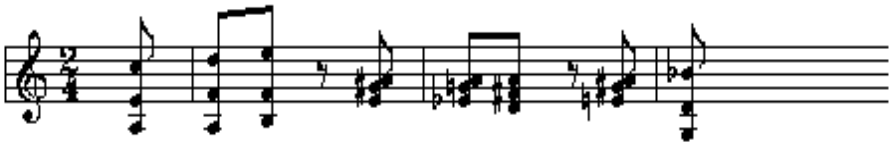
g. cordas duplas: sétimas (Sonata no. 7, 2º movt., comp. 57)



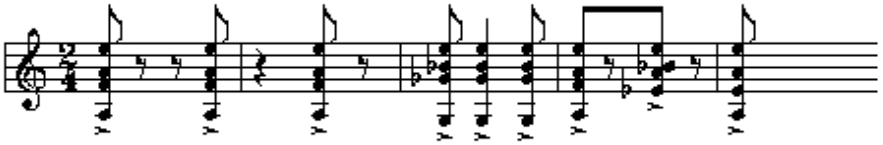
h. cordas duplas: oitavas (Sonata no. 2, 1º movt., comps.114-116)



i. acordes de três notas (Sonata no. 7, 3º movt., comps. 71-73)



j. acordes de quatro notas (Sonata no. 7, 1º movt., comps. 116-120)

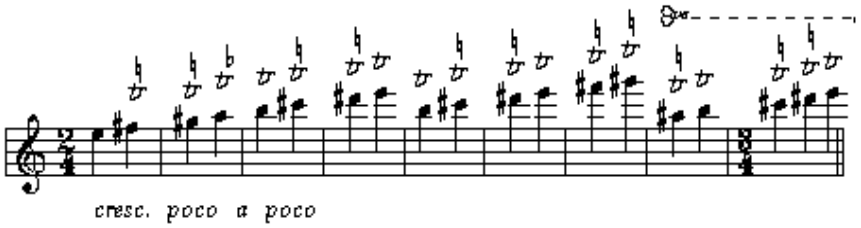


A terceira categoria - ornamentos e efeitos - inclui trinados, glissandos (ascendentes e descendentes), e harmônicos (artificiais, naturais e em cordas duplas).

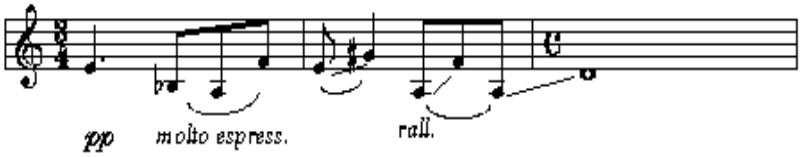
opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Ex.4. Ornamentos e efeitos.

a. trinados (Sonata no. 3, 1º movt., comps. 163-171)



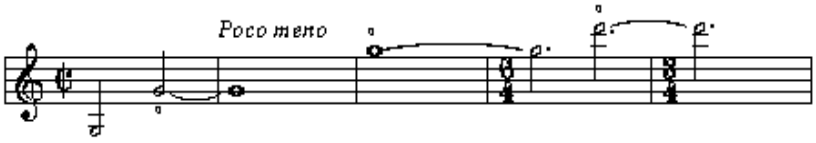
b. glissandos: ascendentes (Sonata no. 4, 2º movt., comps. 43-44)



c. glissandos: descendentes (Sonata no. 7, 2º movt., comps. 58-61)

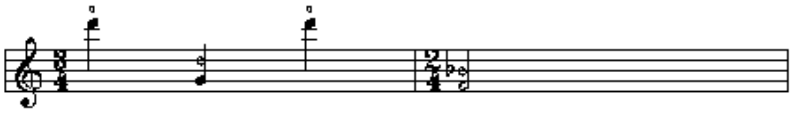


d. harmônicos: naturais (Sonata no. 6, 2º movt., comps. 33-37)

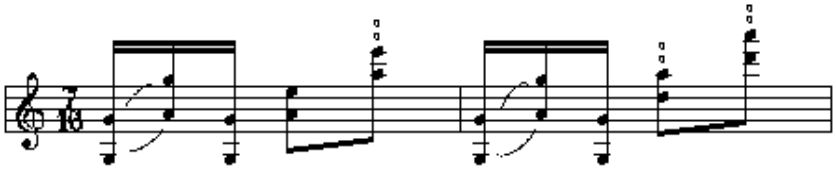


opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

e. harmônicos: artificiais (Sonata no. 5, 3º movt., comps. 101-102)



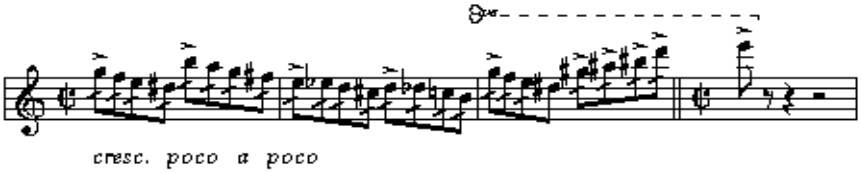
f. harmônicos: cordas duplas (Sonata no. 4, 1º movt., comps. 93-94)



A quarta categoria - técnicas especiais - inclui trêmolos e pizzicatos (que ocorrem, surpreendentemente, somente em acordes de três e quatro notas).

Ex.5. Técnicas especiais.

a. trêmolo (Sonata no. 3, 3º movt., cmps. 153-156)

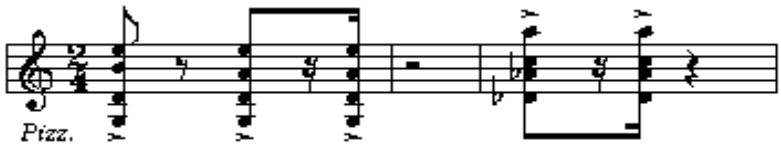


b. pizzicato: acordes de três notas (Sonata no. 5, 1º movt., cmps. 126-128)



opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

c. pizzicato: acordes de quatro notas (Sonata no. 7, 3º movt., comps. 58-60)



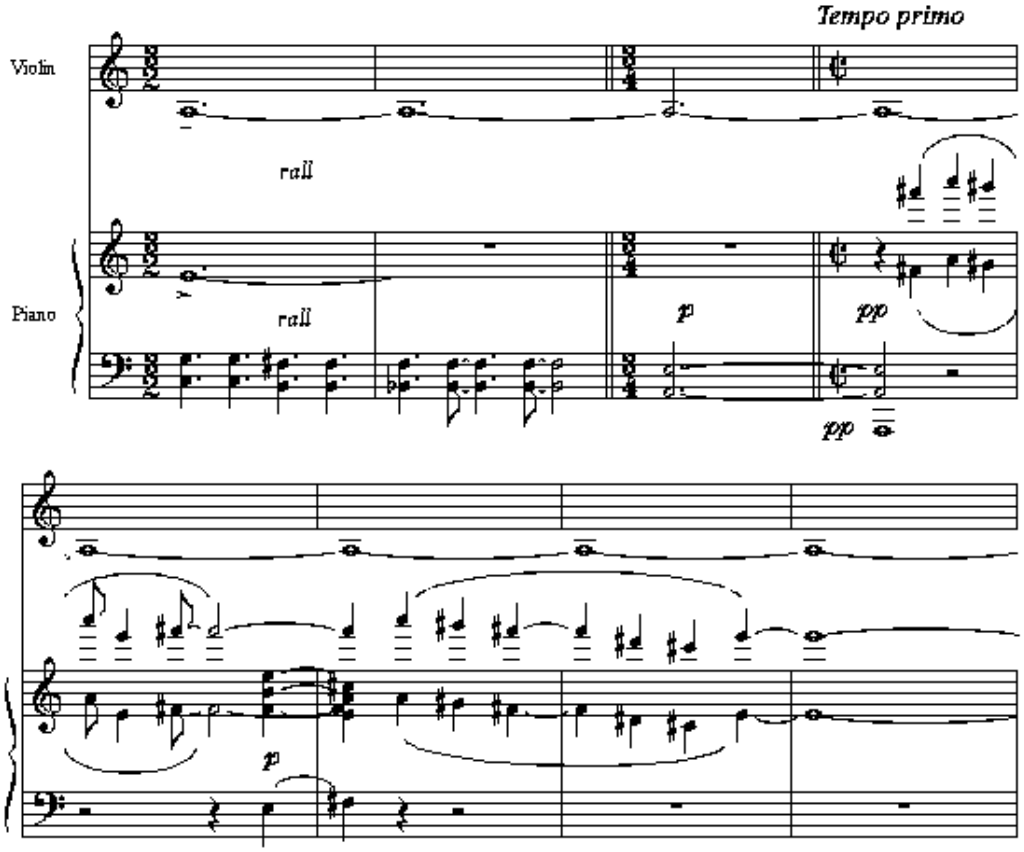
A quinta e última categoria é constituída pelo que denominamos de pedais sustentados, definidos como notas da parte do violino mais longas que dois compassos que desempenham função de acompanhamento à parte do piano.

O resultado do levantamento da freqüência de ocorrência dos elementos técnico-violinísticos descritos acima estão contidos nas próximas duas tabelas seguintes.(Observa-se que somente elementos que aparecem cinco ou mais vezes foram incluídos nas tabelas.) A primeira tabela contém o total de ocorrência dos elementos técnico-violinísticos em cada sonata. A segunda tabela apresenta a soma das ocorrências dos elementos técnico-violinísticos por movimento.

Observe que elementos técnicos violinísticos ocorrem freqüentemente em combinação, por exemplo: trêmolo e passagens escalares em graus conjuntos e disjuntos (Ex.1b), terças e passagem escalar com pedal de corda solta (Ex.1d), terças e glissandos (Ex.3c), trêmolo e quartas (Ex.3d), oitavas e glissando (Ex.3h), e trinados e passagem escalar em graus conjuntos (Ex.4a).

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Ex.6. Pedal sustentado (Sonata no. 3, 2º movt., comps. 55-62).



Tab.1. Ocorrências de elementos técnico-violininísticos por sonata.

Sonatas:		S2	S3	S4	S5	S6	S7	Total
Passagens	Pass. Escalar. / Gr. Conj.	2	3	2	2	2		11
Escalares	Pas. Esc./Gr. Conj.e Disj.	1		8	13	5	30	57
e	Pas. Esc./Ped. Cord. Solt.		7	1	3	5	7	23
Arpejos:	Arpejos/ Terças	1		4	9	11	5	30
	Arpejos /Quartas	1	4	2	3	6	38	54
	Arpejos / Quintas	1					4	5
Cordas	Cordas Duplas / Uníssono	4	4	5	3		14	30
Múltiplas:	Cordas Duplas / Segunda	8	12	15	1	6	35	77
	Cordas Duplas / Terças		22	14	32	53	38	159
	Cordas Duplas / Quartas	8	15	41	6	2	121	193

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

	Cordas Duplas / Quintas		19	20	10	22	65	136
	Cordas Duplas / Sextas	8	3	39	26	19	15	110
	Cordas Duplas / Sétimas	2	5	8	4		14	33
	Cordas Duplas / Oitavas	68	50	46	10	6	62	242
	Acordes de Três Notas	13	3	29	19	13	36	113
	Acordes de Quatro Notas	2	5	12	20	17	22	78
Ornamentos	Trinados	4	20		4		1	29
e	Glissandos / Ascenden.	18	2	34	11	4	1	70
Efeitos:	Glissandos / Descenden.	6			2	6	4	18
	Harmônicos		3	13	14	32	12	74
Técnicas	Trêmolo	3	4	3	4		4	18
Especiais:	Pizzicato				6	6	5	17
Ped. de Sust.:			1	4	10	2	2	19
Total:								

Tab.2. Ocorrências de elementos técnico-violinísticos por movimento.

Movimentos:		1º	2º	3º	Total
Passagens	Pass. Escalar. / Gr. Conj.	8		3	11
Escalares	Pas. Esc./Gr. Conj.e Disj.	20	8	29	57
e	Pas. Esc./Ped. Cord. Solt.	9	1	13	23
Arpejos:	Arpejos/ Terças	16	3	11	30
	Arpejos /Quartas	22	8	24	54
	Arpejos / Quintas	2	2	1	5
Cordas	Cordas Duplas / Unísso.	12	1	17	30
Múltiplas:	Cordas Duplas / Segund.	56	11	10	77
	Cordas Duplas / Terças	90	10	59	159
	Cordas Duplas / Quartas	112	23	58	193
	Cordas Duplas / Quintas	88	4	44	136
	Cordas Duplas / Sextas	69	9	32	110
	Cordas Duplas / Sétimas	18	5	10	33
	Cordas Duplas / Oitavas	100	42	100	242
	Acordes de Três Notas	64	4	45	113

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

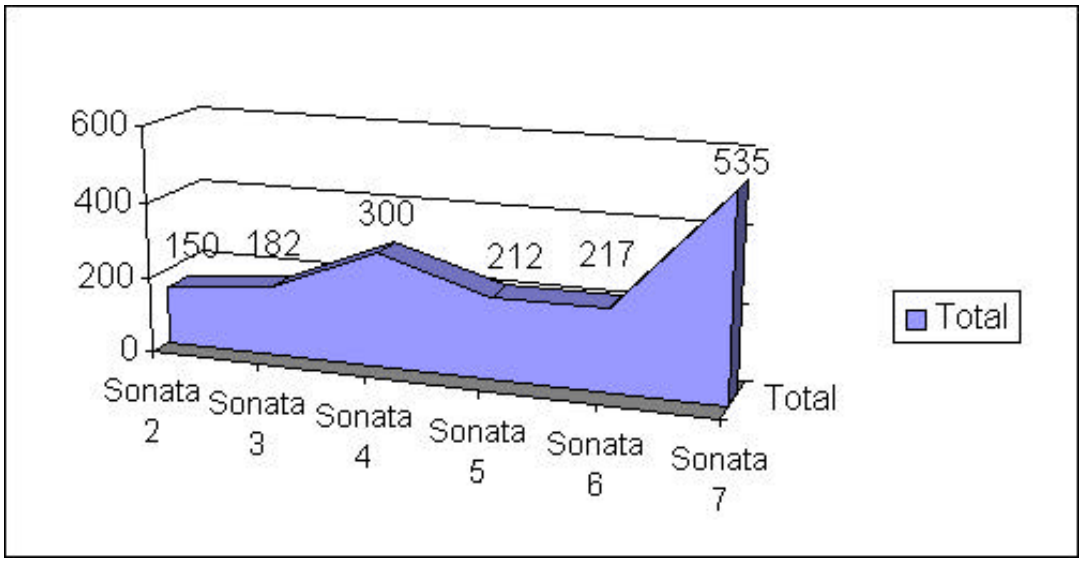
	Acordes de Quatro Notas	32	1	45	78
Ornamentos	Trinados	24		5	29
e	Glissandos / Ascenden.	12	37	21	70
Efeitos:	Glissandos / Descenden.	5	11	2	18
	Harmônicos	39	20	15	74
Técnicas	Trêmolo	10	1	7	18
Especiais:	Pizzicato	9		8	17
Ped. de Sust.:		4	13	2	19
Total:		821	214	561	1596

A observação do total de ocorrências dos elementos técnicos violinísticos por sonata revela um aumento global das primeiras às últimas sonatas (a Sonata no. 7, por exemplo, contém mais de três vezes o número de ocorrências da Sonata no. 2; 535 e 150 ocorrências, respectivamente; veja Fig.1). Este aumento no nível de exigência técnica do violinista revela a crescente familiaridade de Camargo Guarnieri com as possibilidades técnicas do violino.

Mas este aumento global não é inteiramente uniforme. Há um aumento constante da Sonata no. 2, passando pela Sonata no. 3, até a Sonata no. 4 (150, 182 e 300 ocorrências, respectivamente). Depois deste primeiro pico, há um decréscimo do número de ocorrências nas sonatas nos. 5 e 6 (212 e 217 ocorrências, respectivamente) seguido de um aumento súbito na Sonata no. 7 (535 ocorrências).

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

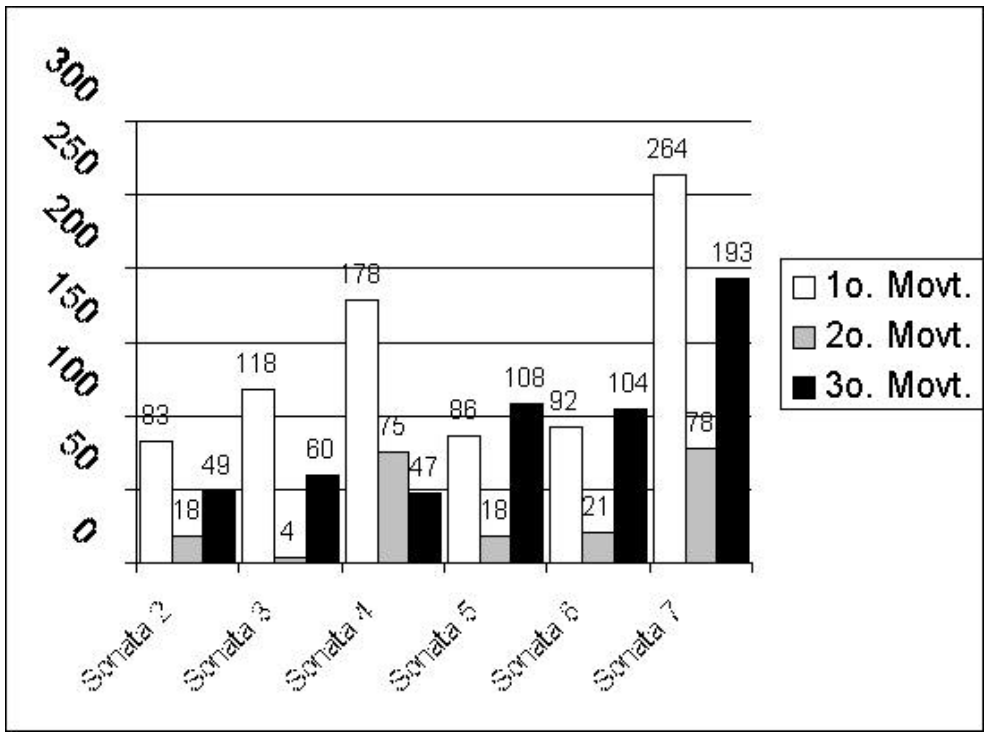
Fig.1. Total de ocorrências por sonata.



Em termos de nível de dificuldade de técnica violinística, o primeiro movimento de cada sonata tende a ser o mais exigente, seguido pelo segundo e terceiro movimentos (821, 561, e 214 ocorrências, respectivamente; veja Fig.2), apesar de que nas sonatas nos. 5 e 6 o terceiro movimento contém mais ocorrências de elementos técnico-violinísticos que os respectivos primeiros movimentos.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

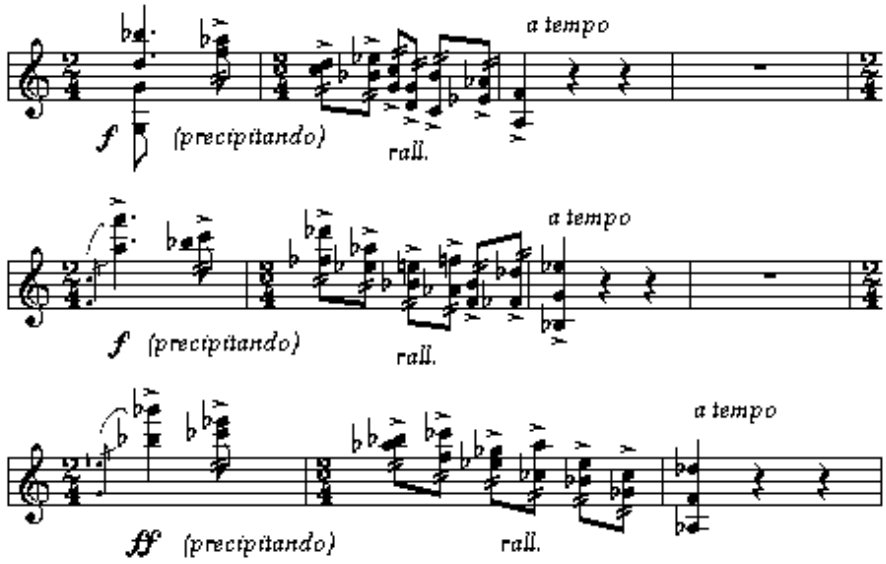
Fig.2. Total de ocorrências de elementos técnicos violinísticos
por movimento em cada sonata.



Outra exceção é o segundo movimento da Sonata no. 4, que contém mais ocorrências de elementos técnico-violinísticos que o terceiro movimento. Este movimento é também incomum entre os segundos movimentos, devido a alta concentração de cordas múltiplas e glissandos (contendo, por exemplo, mais segundas e terças em cordas duplas, triplas e glissandos ascendentes que qualquer outro segundo movimento). A maior parte destas ocorrências se encontra na seção B (comps. 41-84), da qual foi extraído o seguinte excerto:

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Ex.7. Sonata no. 4, 2º movt., comps. 61-71.

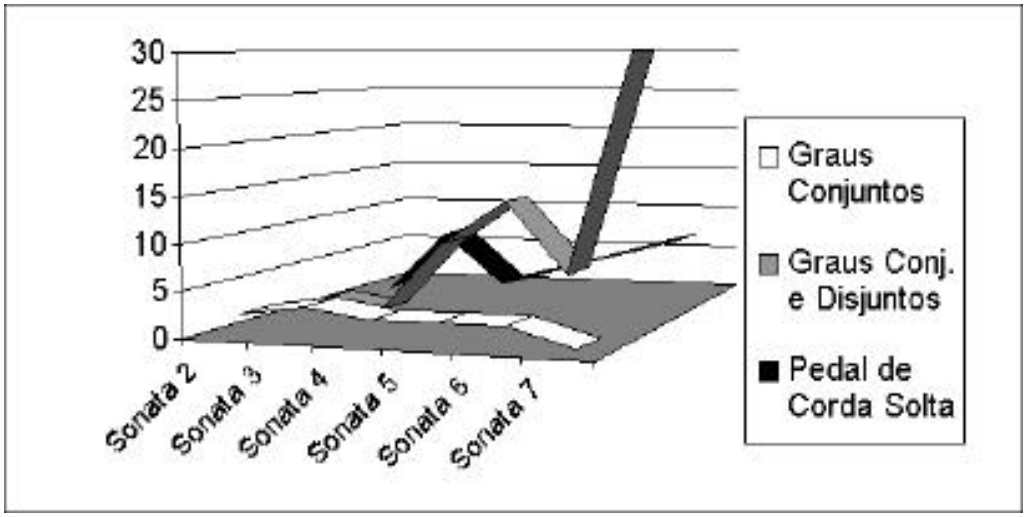


Um breve comentário sobre a utilização de cada um dos elementos técnico-violinísticos nos auxiliará a delinear os eventuais transformações estilísticas ocorridas no vocabulário violinístico de Camargo Guarnieri das primeiras às últimas sonatas.

Entre os três tipos de passagens escalares, aqueles em graus conjuntos e disjuntos aparecem com maior freqüência do que aqueles com pedal de corda solta, ou aqueles exclusivamente em graus conjuntos (57, 23 and 11 ocorrências, respectivamente; veja Tab.1). Observe o aumento no número de passagens escalares em graus conjuntos e disjuntos, e aqueles com pedal em corda solta, nas sonatas tardias, e o conseqüente decréscimo no número de passagens escalares em graus conjuntos (veja Fig.3). Esta é uma evidência da crescente familiaridade do compositor com as possibilidades técnicas do violino, considerando que a concepção de passagens escalares em graus conjuntos e disjuntos e, especialmente, com pedais em corda solta, requer um conhecimento maior das possibilidades técnicas do violino que passagens escalares em graus conjuntos.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Fig.3 Passagens escalares.

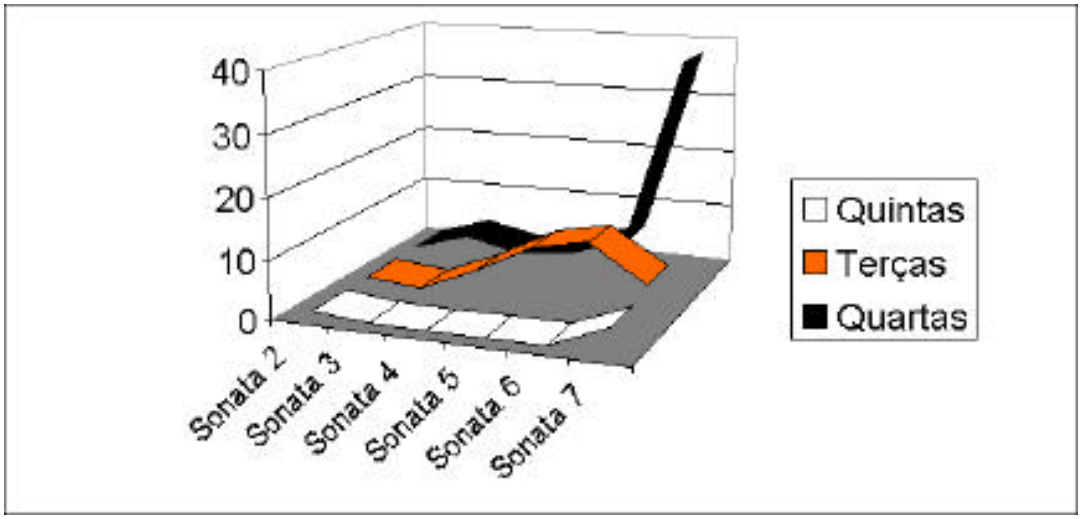


Entre os três tipos de arpejo utilizados nestas sonatas, os mais numerosos são os arpejos em quartas, seguidos pelos arpejos em terças e quintas (54, 30 e 5 ocorrências, respectivamente; veja Tab.1). Além de ocorrerem com maior freqüência nos primeiros e terceiros movimentos que nos segundos, há um aumento no número de ocorrência dos três tipos de arpejos das primeiras às últimas sonatas (veja Fig.4). Observa-se, especialmente, o aumento do número de arpejos em quartas, que é decorrente da predominância da quarta em diferentes níveis estruturais nas sonatas tardias.[58] Em termos de dedilhado e execução, arpejos em quartas são menos "confortáveis" para o intérprete que, por exemplo, arpejos em terças, pois o treinamento técnico dos violinistas é, ainda, voltado para o tonalismo, favorecendo, portanto, os intervalos triádicos.

[58] Para discussão detalhada sobre este aspecto, veja SILVA, 1998, pp. 60-61.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Fig.4. Arpejos.

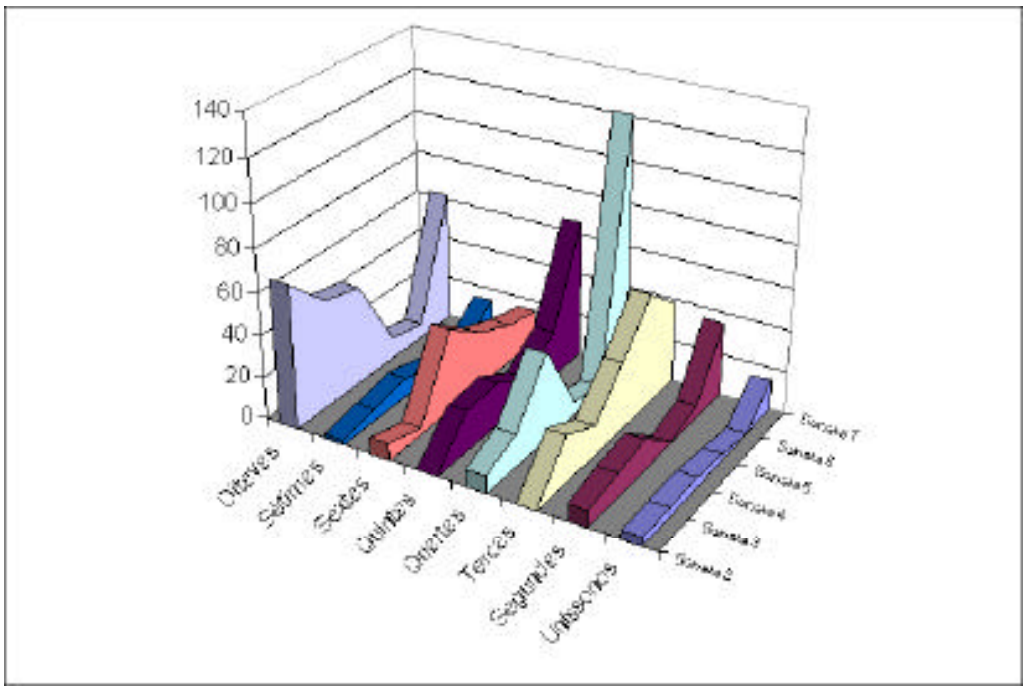


Cordas duplas aparecem com maior freqüência nas sonatas tardias do que nas primeiras sonatas, mas este aumento não é inteiramente gradual. Há um aumento no número de cordas duplas da Sonata no. 2 a Sonata no. 4, exceto no número de oitavas, que decresce. Da Sonata no. 4 a Sonata no. 6 há um decréscimo gradual no número de cordas duplas, que é seguido por um aumento súbito em todos os tipos de cordas duplas na Sonata no. 7, exceto terças e sextas (veja Fig.5). A abundância de cordas duplas na Sonata no. 7 (especialmente, mas não exclusivamente, cordas duplas em quartas) é a razão principal pela qual esta pode ser considerada a sonata tecnicamente mais complexa entre as sonatas para violino e piano de Camargo Guarnieri.

O decréscimo de terças e suas inversões, sextas, na Sonata no. 7 parece ser compensado por um aumento excepcional no número de quartas (121 quartas, 67% do total de quartas nas sonatas), configurando mais uma evidência de que o intervalo de quarta foi uma alternativa que o compositor encontrou, nas sonatas tardias, para os intervalos mais direcionados ao tonalismo, como as terças e sextas.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Fig.5. Cordas duplas.

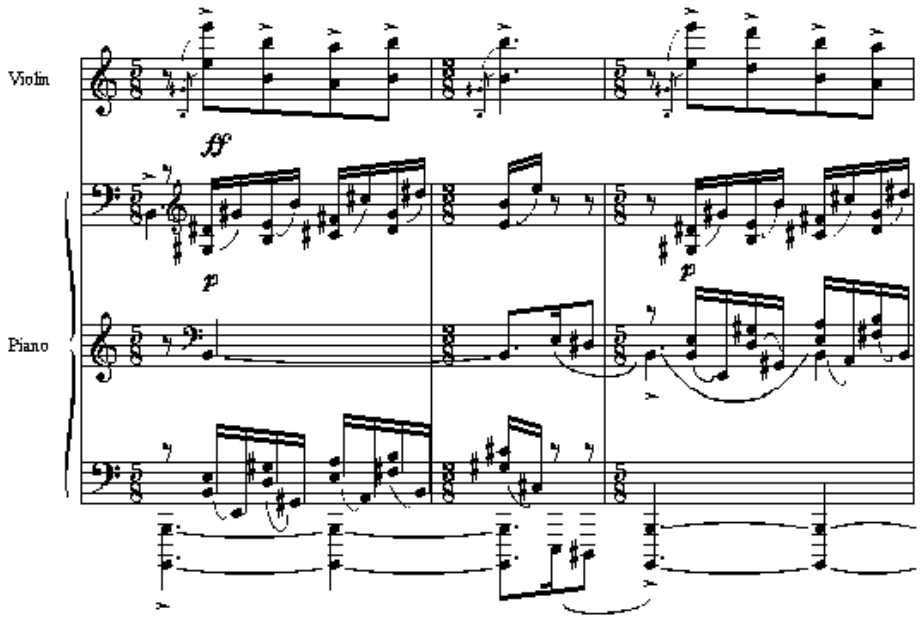


Para realizar uma performance convincente destas sonatas, é importante observar que certos tipos de cordas duplas parecem possuir uma conotação particular para o compositor, se considerarmos que estas tendem a ser empregadas em contextos musicais análogos. Uníssonos, segundas e sétimas, por exemplo, parecem ser concebidos como intervalos "agressivos", pois são utilizados principalmente em passagens com configurações rítmicas angulosas e geralmente incluem cordas soltas e acentos (veja Ex.3a, b e g). Por outro lado, terças e sextas parecem ser concebidos como intervalos "líricos", ocorrendo em longas sucessões, que resultam em duas linhas melódicas simultâneas, (veja Ex.3c e f; em diversas instâncias, terças e sextas são alusões às *terças caipiras*).[59] Oitavas paracem ter um caráter heróico e grandioso, pois são empregadas
para ressaltar a linha melódica do violino contra um acompanhamento do piano com textura densa (veja Exs. 3h e 8). Quartas, a nível de superfície, não parecem denotar nenhum caráter particular pois aparecem em contextos musicais diversos; porém, no nível estrutural, representam a libertação da tonalidade, pois são a alternativa encontrada pelo compositor para a terça, quinta e sexta, intervalos com forte conotação tonal.

[59] Para discussão sobre a presença de elementos folclóricos brasileiros nestas sonatas, veja SILVA, 1998, pp. 132-134.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

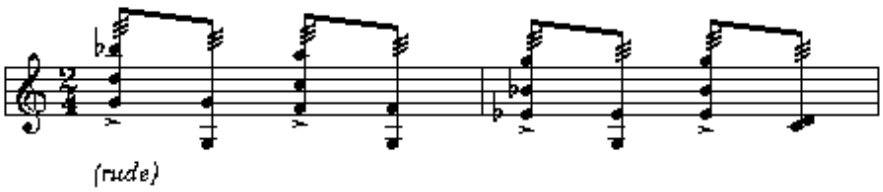
Ex.8. Sonata no. 4, 1º movt., comps. 43-46.



Acordes de três e quatro notas ocorrem com maior freqüência nas sonatas tardias, evidenciando, novamente, a crescente familiaridade do compositor com as possibilidades técnicas do violino. Esta evolução pode ser também observada no aumento da variedade de acordes de três notas: nas primeiras sonatas (nos. 2 e 3) a maior parte dos acordes de três notas consistem em um intervalo de sexta sobreposto a uma quinta (veja Ex.9). Nas sonatas tardias, especialmente na Sonata no. 7, os acordes de três notas ocorrem em diversas formações (veja Ex.3i).

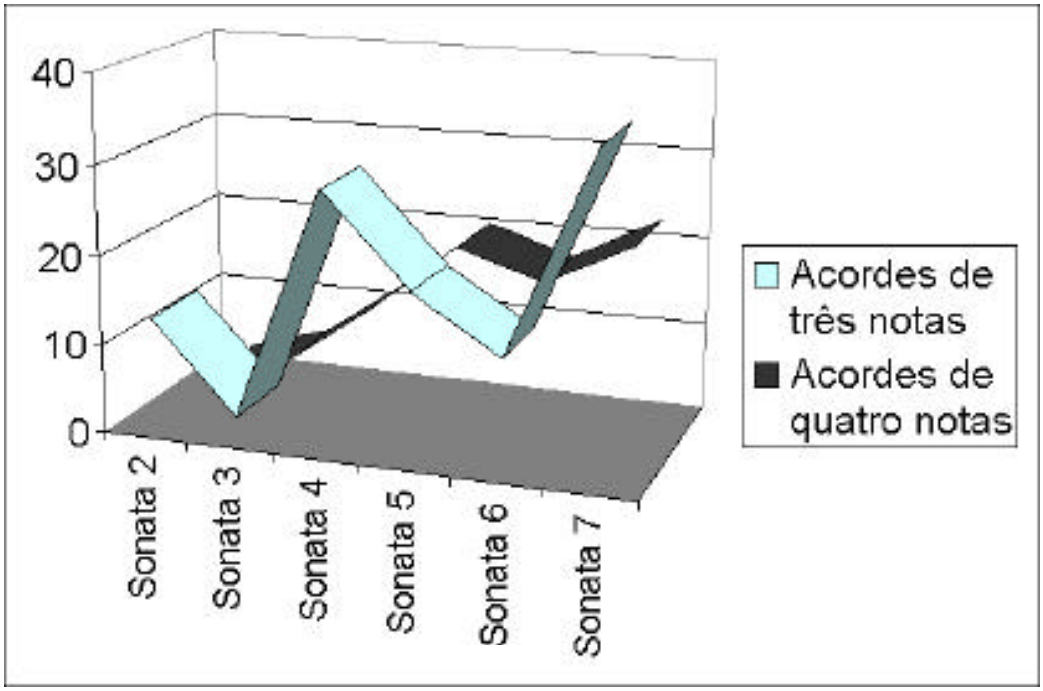
opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Ex.9. Sonata no. 2, 1º movt., comps. 101-102.



Ao utilizar acordes de três e quatro notas, o compositor explorou algumas das possibilidades percussivas do violino, considerando que a maior parte destes acordes ocorrem em passagens de caráter rítmico em movimentos rápidos. A maior parte dos acordes de três notas ocorre nos primeiros movimentos (64 de 113, ou 56.7%; veja Tab.2), enquanto que a maior parte dos acordes de quatro notas ocorre nos terceiros movimentos (45 de 78, ou 57.7%; os segundos movimentos contém raras ocorrências de acordes: quatro ocorrências de acordes de três notas e uma de um acorde de quatro notas; veja Tab.2). Considerando o contexto musical nos quais ocorrem, acordes de três e quatro notas devem ser executados com arcadas rápidas e angulosas. Nos acordes de três notas, as três cordas devem ser tocadas simultaneamente, enquanto que os acordes de quatro notas podem ser "quebrados" em duas cordas duplas, ou uma corda seguida de um acorde de três notas.

Fig.6. Acordes de três e quatro notas.

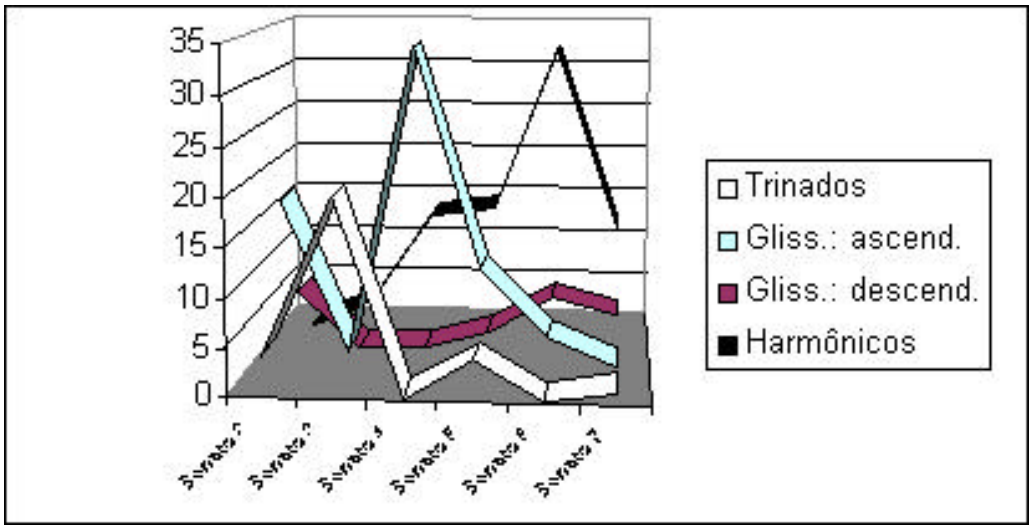


As ocorrências de elementos técnico-violinísticos na categoria de ornamentos e efeitos -

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

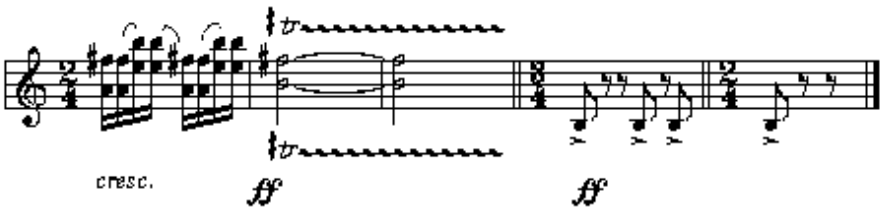
trinados, harmônicos e glissandos ascendentes e descendentes - tendem a ocorrer com maior freqüência nas primeiras que nas últimas sonatas, exceto os harmônicos (cuja notação requer maior conhecimento das possibilidades técnicas do violino). Esta tendência é acompanhada por uma considerável diminuição nas indicações de articulação, arcada e dinâmica, em contraste com o aumento de passagens escalares, cordas duplas e acordes de três e quatro notas. Portanto, podemos inferir que a evolução do conhecimento do idioma violinístico do compositor resultou num aumento da complexidade de técnica violinística das sonatas, acompanhado por um decréscimo no número de elementos musicais de superfície (veja Fig.7).

Fig. 7. Ornamentos e efeitos.



Trinados ocorrem somente nos primeiros e terceiros movimentos, onde ressaltam a impressão de agitação em passagens já musicalmente tensas (veja Ex.4a). A única ocorrência de trinado em cordas duplas encontra-se em uma das primeiras sonatas, quando o compositor estava ainda explorando as possibilidades técnicas do violino (Sonata no. 3, 1º movt., veja Ex.10 abaixo; note que a execução deste trinado não é complexo do ponto de vista técnico, pois envolve uma quinta, que no violino é geralmente executada com um único dedo tocando simultaneamente em duas cordas.)

Ex.10. Sonata no. 3, 1º movt., comps. 209-213.



opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

A maior parte dos glissandos ocorre nos segundos movimentos (48 nos segundos movimentos, 23 nos terceiros movimentos e 17 nos primeiros movimentos), onde dão um toque de "jazz" a passagens de caráter improvisatório (veja Ex.4b e c). Glissandos devem ser executados em tempo moderado ou lento, e a escolha do tipo de glissando (iniciando-se com o dedo da nota de partida, ou de chegada, ou ambos) [60] deve ser feita de acordo com o contexto musical.
Trêmolos e pizzicatos aparecem somente nos primeiros e terceiros movimentos, exceto uma passagem em trêmolo no segundo movimento da Sonata no. 4 (veja Ex.7). Trêmolos aparecem geralmente nos finais de seções ou movimentos, enfatizando a impressão de agitação em passagens escalares virtuosísticas ascendentes em graus conjuntos e disjuntos, sempre em ***f*** ou ***ff*** (veja Ex.5a).

Pizzicatos ocorrem somente nas sonatas tardias (Sonatas nos. 5, 6 e 7), onde aparecem exclusivamente em acordes de três e quatro notas (veja Ex.5b e c), e devem ser executados com um movimento rápido da mão direita, buscando alcançar o efeito de que todas as cordas são tocadas simultaneamente. (Esta é mais uma evidência de que cordas triplas e quádruplas são empregadas nestas sonatas como recursos percussivos, ou para sugerir o som da viola caipira.)[61]

Pedais sustentados aparecem em todas as sonatas, e tendem a ocorrer com maior freqüência nos segundos movimentos (13 de 19 occorrências, ou 68.4%; veja Tab.2), onde o tempo lento acentua o maior desafio técnico na execução de pedais sustentados: o movimentação lenta do arco. Trocas de arco durante os pedais sustentados devem ser evitadas, apesar de haverem instâncias nas quais estas são inevitáveis, como no segundo movimento da Sonata no. 3 (comps. 55-62; veja Ex.6).
Além dos elementos técnico-violinísticos acima mencionados, há alguns timbres e texturas que tendem a ocorrer em passagens análogas de diferentes sonatas, como se o compositor tivesse em mente qual deveria ser a sonoridade de, por exemplo, os inícios e finais dos segundos movimentos, ou o gesto inicial dos primeiros movimentos.

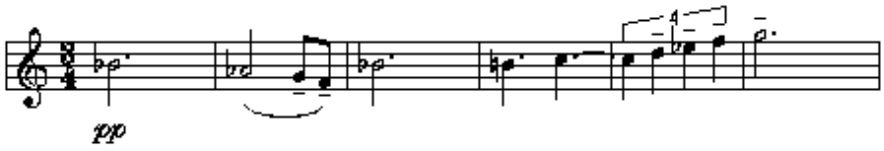
No início de todos os segundos movimentos, por exemplo, o violino apresenta a linha melódica principal com a dinâmica entre ***p*** e ***pp*** (enquanto o piano apresenta discretas figuras de acompanhamento) e tende a explorar o timbre de caráter doce e escuro do registro grave do violino. Note que o compositor especifica em qual corda deve ser executado o início do segundo movimento das Sonatas nos. 3 e 4: IV e III corda, respectivavemente (veja Ex.11b e c). Para seguir estas indicações, estas passagens devem ser executadas em posições altas, evitando, consequentemente, o timbre mais claro e brilhante das posições baixas. Pela mesma razão, eu sugiro que os inícios dos segundos movimentos das Sonatas nos. 5 e 6 (Ex.11d e e) sejam executados nas cordas Sol e Lá, respectivamente.

[60] Para definições dos três tipos de glissando, veja GALAMIAN, 1985, p.27.
[61] Para discussão detalhada sobre a presença de elementos da cultura musical popular brasileira nestas sonatas, veja SILVA, 1998, pp. 140-141.

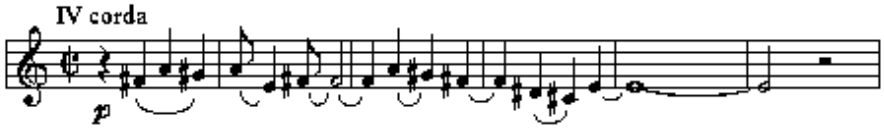
opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Ex.11. Início dos segundos movimentos.

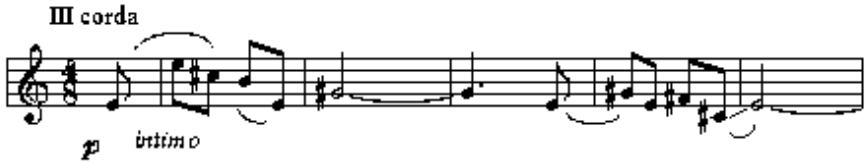
a. Sonata no. 2, 2º movt., comps. 8-13.



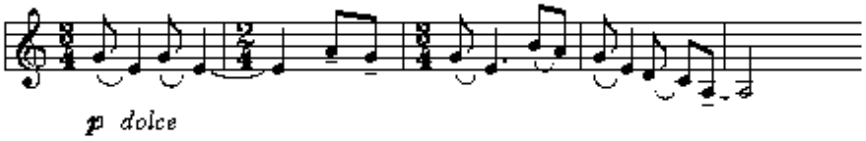
b. Sonata no. 3, 2º movt., comps. 1-5.



c. Sonata no. 4, 2º movt., comps. 1-5.



d. Sonata no. 5, 2º movt., comps. 1-5.



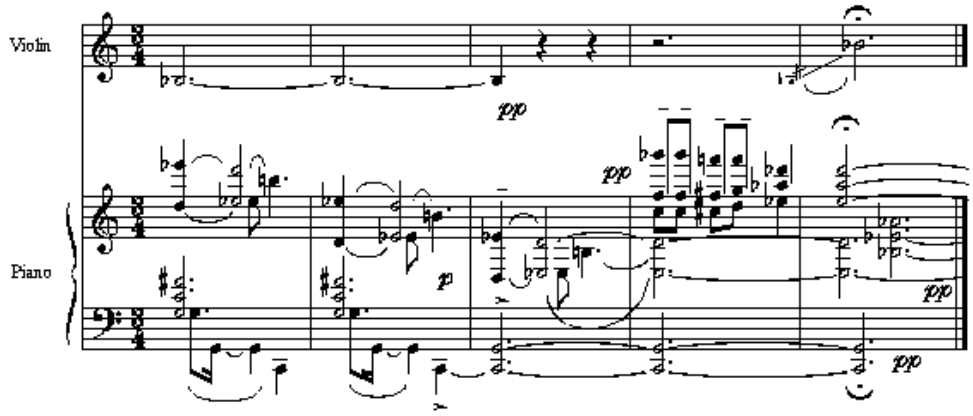
Uma outra instância em que o compositor utiliza sonoridades semelhantes para passagens análogas nas diferentes sonatas é o final dos segundos movimentos, que poderiam ser descritos como *desaparecimento sonoro gradual*: uma nota sustentada por três compassos (sonatas nos. 3, 4, 5 e 6) no registro grave do violino (exceto Sonata no. 6), à qual se chega com um glissando ascendente (exceto sonatas nos. 3 e 6) e termina em ***ppp*** (exceto Sonata no. 2, que termina em ***pp***) sob uma fermata, enquanto a parte do piano apresenta maior atividade rítmica, como se pontuando uma perda gradual do senso temporal. A busca deste ideal pode ser observada nos finais dos segundos movimentos das sonatas nos. 2 e 3, e é finalmente alcançado na Sonata no. 4, após a qual é repetido nas sonatas restantes (veja

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

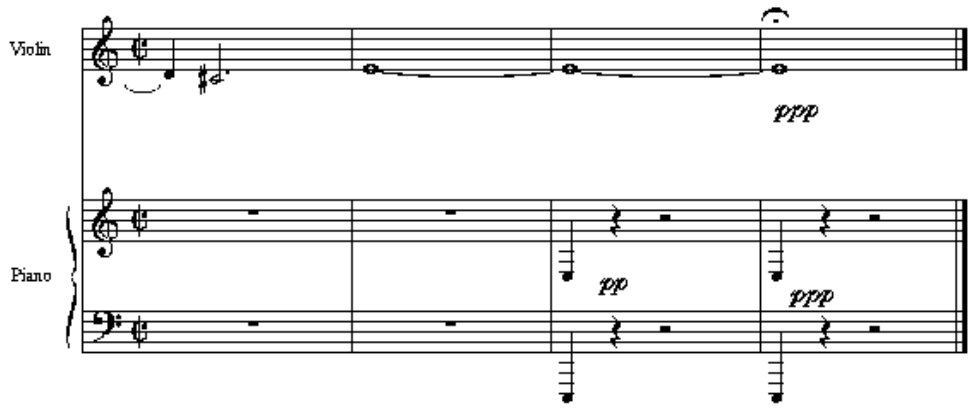
Ex.12). Note também a predominância da altura "mi" como pedal na parte do violino (sonatas nos. 3, 4, 6 e 7).

Ex.12. Final dos segundos movimentos.

a. Sonata no. 2, 2º movt., comps. 113-117

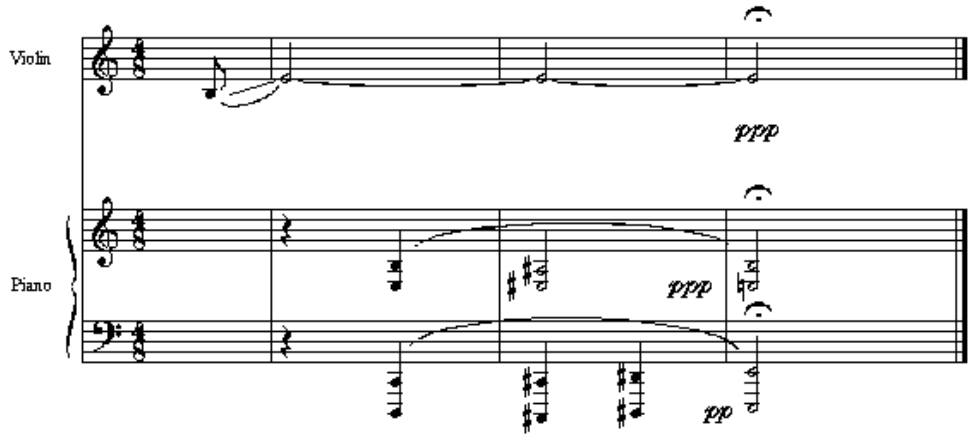


b. Sonata no. 3, 2º movt., comps. 105-107

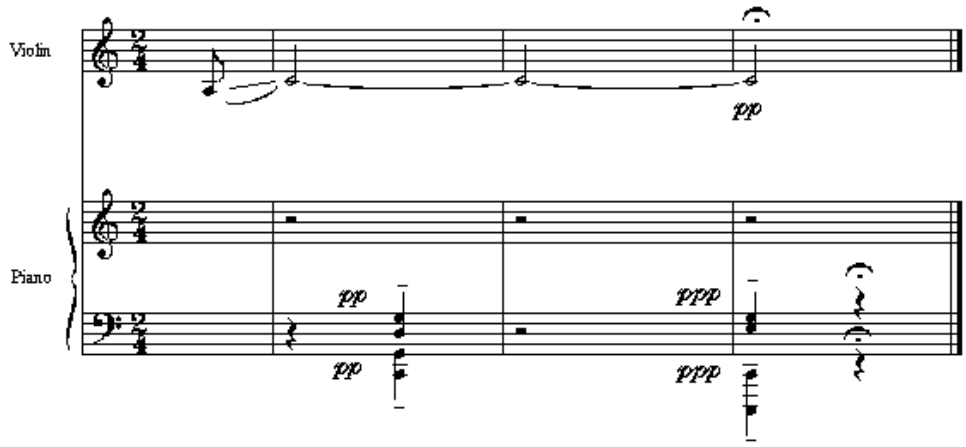


opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

c. Sonata no. 4, 2º movt., comps. 130-132

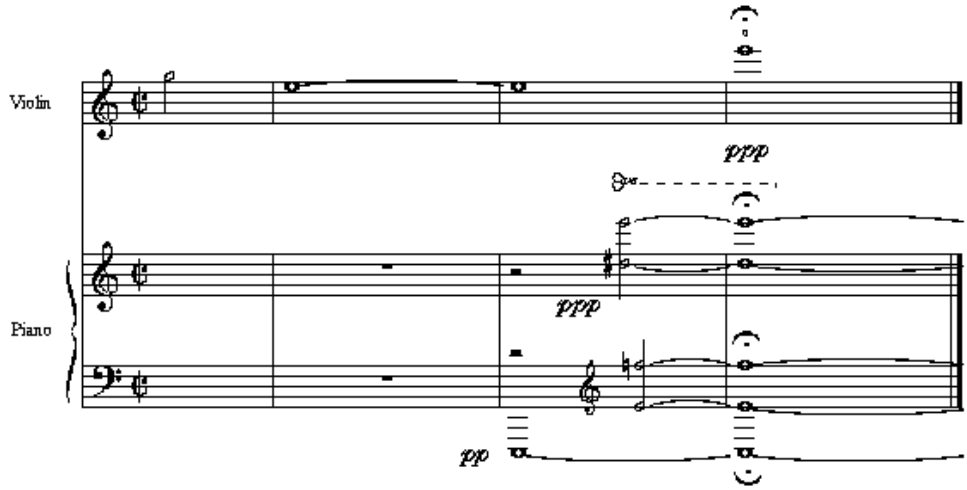


d. Sonata no. 5, 2º movt., comps. 130-132

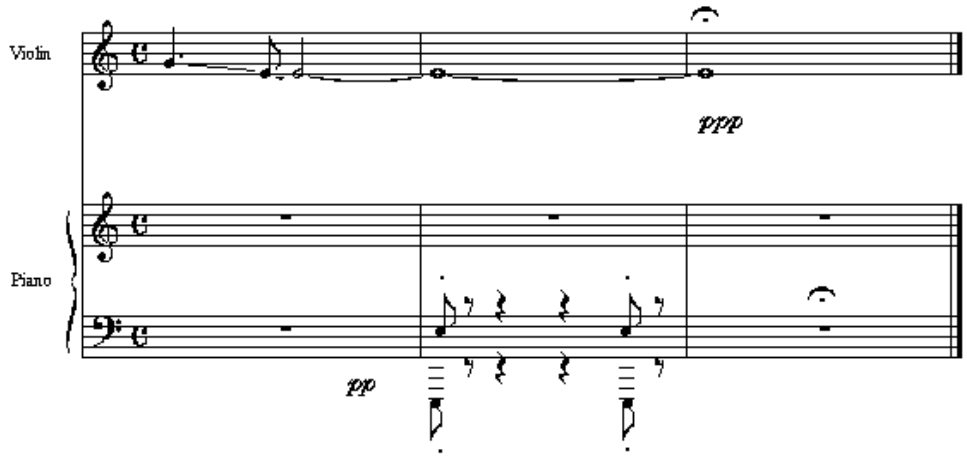


opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

e. Sonata no. 6, 2º movt., comps. 82-84



f. Sonata no. 7, 2º movt., comps. 96-98

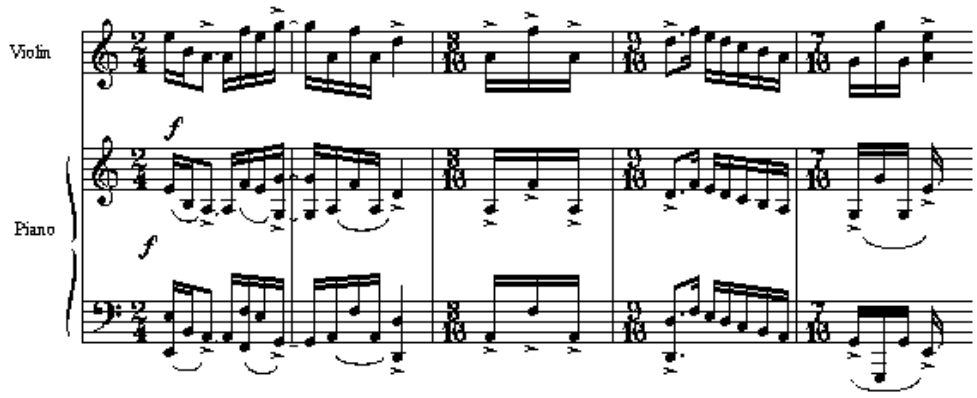


Outra instância onde há recorrência de determinados timbres e texturas é o gesto inicial dos primeiros movimentos, onde o violino e o piano tocam em uníssono (ou oitavas) em ***f*** e ***ff*** (Sonatas nos. 4, 5 e 7).

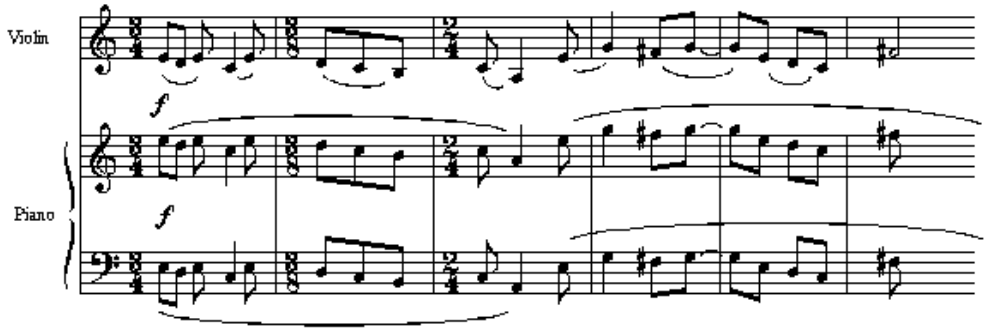
opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Ex.13. Início dos primeiros movimentos.

a. Sonata no. 4, 1º movt., comps. 1-5

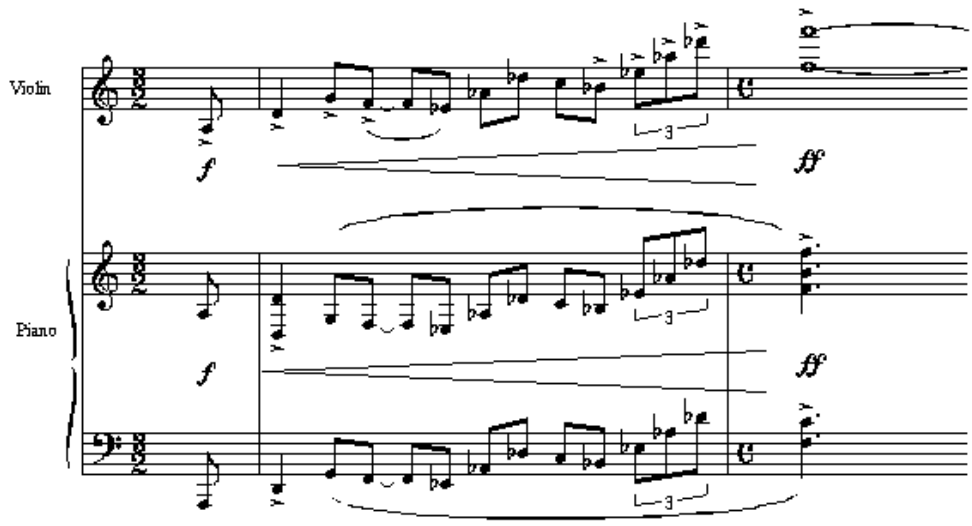


b. Sonata no. 5, 1º movt., comps. 1-6



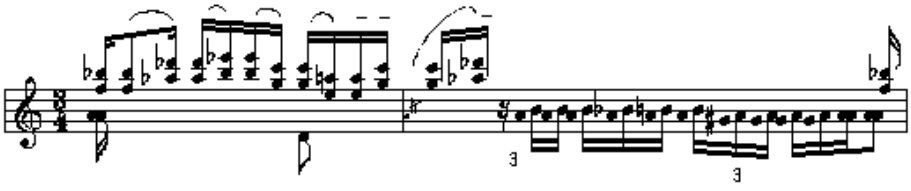
opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

c. Sonata no. 7, 1º movt., comps. 1-2



Apesar de quase todo o vocabulário violinístico utilizado nas sonatas de Camargo Guarnieri pertencer ao idioma virtuosístico do século XIX, a proeminência do intervalo de quarta e o uso de uníssonos, segundas, quartas e quintas em cordas duplas em passagens acentuadamente rítmicas assemelha-se ao idioma violinístico de dois compositores nacionalistas, Bartók e Kodály. No exemplo seguinte, da Sonata para Violino Solo de Bartók (1944), o uso de uníssonos, segundas e quartas em cordas duplas é semelhante ao uso que Camargo Guarnieri faz destes intervalos (veja Ex.3 a, b e d).

Ex.14. Bela Bartók, Sonata para Violino Solo, 1º movt., comps. 79-80.



A função motívica do intervalo de quarta no seguinte excerto do Quarteto de Cordas No. 2, Op. 10 de Kodály (1918) assemelha-se ao uso que Camargo Guarnieri faz deste intervalo nas sonatas nos. 4, 5, 6 e 7.[62]

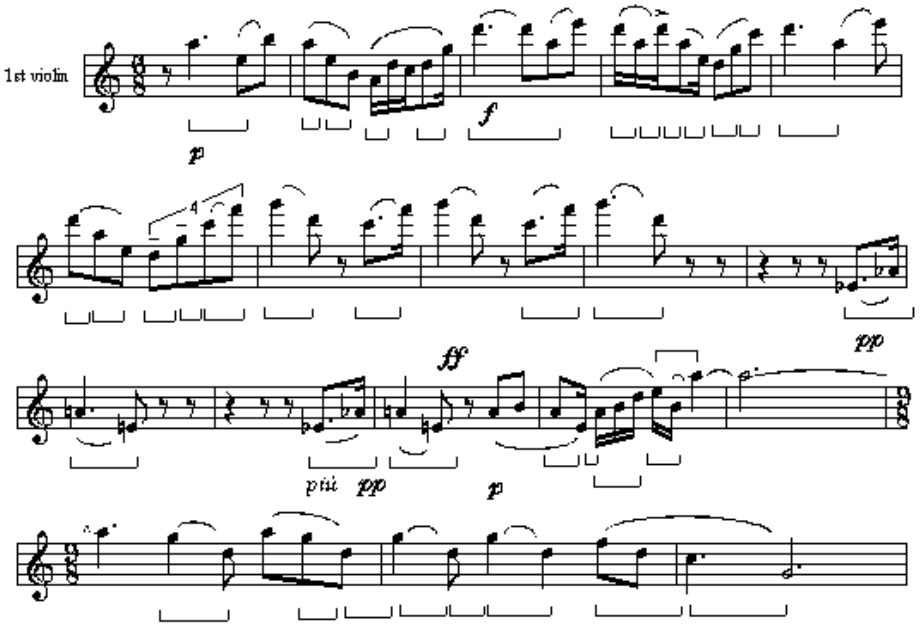
[62] Para discussão sobre o uso do intervalo de quarta nestas sonatas, veja SILVA, 1998, pp. 60-61.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Uma das dificuldades intrínsecas para execução das sonatas para violino e piano de Camargo Guarnieri - e de grande parte da música para violino do século XX - é que os violinistas são treinados quase exclusivamente a praticarem escalas em terças, sextas e oitavas, mas não em segundas, quartas, quintas e sétimas. Uma fonte excelente para se praticar estes intervalos - e seus desafios em termos de posição de mão e afinação - é a coleção de *Dez Prelúdios para Violino Solo*, Op. 35, de E. Ysaÿe, onde cada prelúdio é baseado em um intervalo, do uníssono à décima. Outras fontes são *The Artistís Technique of Violin Playing*, de D. C. Dounis, e o suplemento de Max Rostal ao *Scale System* de Carl Flesch.

Do ponto de vista pedagógico, as sonatas para violino e piano de Camargo Guarnieri, devido aos seus desafios técnicos e musicais, podem contribuir para o desenvolvimento de estudantes de violino nos últimos anos do curso superior. Baseando-me no conteúdo programático dos oito níveis de proficiência sugeridos no *School for the Arts Bulletin 1997/98* da Universidade de Boston para bacharelandos em violino (SCHOOL, 1997, pp. 40-41) eu recomendo que as sonatas de Camargo Guarnieri sejam estudadas e executadas nos três últimos níveis: as sonatas nos. 2, 3 e 4 deveriam ser incluídas no sexto nível, quando espera-se que o estudante esteja aprendendo as sonatas de Brahms e Schumann e os concertos de Wieniawski e Saint-Saëns; as Sonatas nos. 5 e 6 deveriam ser incluídas no sétimo nível, com as sonatas de Prokofiev e Hindemith, e os concertos de Glazunov e Paganini; e a Sonata no. 7 deveria ser estudada durante o oitavo nível, juntamente com as sonatas de Debussy e Bartók, e os concertos de Tchaikovsky e Beethoven.

Ex.15. Zoltán Kodály, Quarteto de Cordas No. 2, Op. 10, 1º movt., comps. 61-79.



opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Considerando o conteúdo técnico e musical, as sonatas podem ser classificadas em três grupos: sonatas iniciais (sonatas nos. 2, 3 e 4), intermediárias (sonatas nos. 5 e 6) e tardia (Sonata no. 7). As sonatas iniciais são marcadas pela evolução do vocabulário violinístico próprio do compositor, que pode ser percebida no aumento gradual de dificuldade técnica que atinge o auge de brilho e virtuosidade na concisa e enérgica Sonata no. 4.

As sonatas intermediárias - nos. 5 e 6 - são mais introspectivas e menos virtuosísticas que as iniciais, refletindo um compositor maduro que não tinha mais a necessidade de demonstrar seu domínio do idioma violinístico, e que estava livre para utilizar o violino para expressar idéias musicais sutis e complexas. Ambas sonatas contém diversas passagens que requerem alterações sutis de sonoridade, exigindo portanto um intérprete capaz de perceber e interpretar estas nuances.
Às sonatas sutis e refinadas do período intermediário segue-se, surpreendentemente, a formidável Sonata no. 7, que é definitivamente a mais difícil das sonatas, impondo-se como uma impressionante demonstração da habilidade e vigor do compositor (que, à época, tinha 71 anos de idade!). A disproporção entre a Sonata no. 7 e as sonatas anteriores em termos de vigor e nível de dificuldade de técnica violinística é análoga à desproporção entre a sonata *Hammerklavier* de Beethoven e suas sonatas anteriores.

Ao utilizar-se do idioma violinístico do século XIX num contexto musical nacionalista e neoclássico,[63] Camargo Guarnieri criou seis sonatas para violino e piano que não só epitomizam um ideal estético do passado - o nacionalismo andradiano -, mas que, considerando seu valor artístico intrínseco, pertencem ao mesmo repertório que as sonatas para violino e piano de Prokofiev, Shostakovich, Copland, Hindemith, Nielsen e Bartók.

Referências Bibliograficas

BÉHAGUE, Gerard. "Guarnieri," in *The New Grove*, ed. Stanley Sadie, vol. 7. London: Macmillan, 1980; pp. 774-775.

BURNS, E. Bradford. *A History of Brazil*, 3ª ed. New York: Columbia University Press, 1993.

CÂMARA, Luciana. Tempo e Espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri: subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: 2000 (no prelo).

CORREA, Sérgio O. de Vasconcellos, "Análise do coral "Em memória de meu pai" de Camargo Guarnieri," *Revista Música* 4 (1993), pp. 5-18.

FIALKOW, Ney. "The *Ponteios* of Camargo Guarnieri," tese de doutr., The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing & teaching*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985, p.27.

[63] Para discussão sobre os elementos nacionalista e neoclássicos nas sonatas, veja SILVA, 1998, p.121-156.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

MARTINS, José Henrique. "Os estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais," diss. de mestr., Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

RABELO, Paulo César Martins. "The cello and piano works of Camargo Guarnieri," tese de doutr., Ohio State University, 1996.
School for the Arts Bulletin 1997/98. Boston: Boston University, 1997, pp. 40-41.

SILVA, André Cavazotti e. "The Sonatas for Violin and Piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the Style of Brazilian Nationalist Composer," tese de doutr., Boston University, 1998.

SILVA, Flávio. "Catálogo das Obras" in *Camargo Guarnieri: vida e obra,* ed. Vasco Mariz. (No prelo.)

VASCONCELOS, Erick Magalhães. "The Symphony N.4, "Brasília," by Camargo Guarnieri and the Symphony N.6 by Cláudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalist Symphonic Music," tese de doutr., University of Texas at Austin, 1991.

VERHAALEN, Marion. "The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri," tese de doutr., Columbia University, 1971.

André Cavazotti - Natural de Londrina, Paraná, é Professor de Análise Musical e Violino na Escola de Música da UFMG, com bolsa de recém-doutor da FAPEMIG. Doutor em Música (1998, bolsa do CNPq) pela Boston University, EUA, sua tese de doutorado consiste em um estudo estilístico sobre as *Sonatas para violino e piano* de M. Camargo Guarnieri. Mestre em Música pela UFRGS, estudou violino com o Prof. Marcello Guerchfeld e, sob a orientação do Dr. Celso Loureiro Chaves, defendeu sua dissertação de mestrado, que é uma investigação sobre a utilização de processos seriais nas canções do LP *Clara Crocodilo* de Arrigo Branabé.