

SIMA 2015

IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO MUSICAL DO *TRIO PARA VIOLINO, VIOLA E VIOLONCELO* DE CAMARGO GUARNIERI

Ricardo Lobo Kubala

Universidade Estadual Paulista – rlkubala@yahoo.com.br

Eliane Tokeshi

Universidade de São Paulo – eliane@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta resultado de pesquisa em que se investigou o processo de construção de uma interpretação musical, por meio do estudo de elementos observados durante fase de preparação para apresentação e registro sonoro do *Trio para violino, viola e violoncelo* de Camargo Guarnieri. A pesquisa enfocou características da escrita dessa obra que, entendeu-se, resultam em ambiguidades. Tal compreensão ampliou o leque de possibilidades de experimentação por parte dos intérpretes.

Palavras-chave: Construção de uma interpretação musical. Performance de instrumentos de cordas. *Trio para violino, viola e violoncelo*. Camargo Guarnieri.

Abstract: This paper presents results of research that investigated the process of creating a musical interpretation through the study of elements observed during preparation for performance and recording of the *Trio for violin, viola and cello* by Camargo Guarnieri. The research focused on compositional features of the work that, as the authors understood, resulted in ambiguities. Such understanding expanded the range of possibilities for experimentation by the interpreters.

Keywords: Process of creating a musical interpretation. String instruments performance. *Trio for Violin, Viola and Cello*. Camargo Guarnieri.

1. Introdução

Durante fase de preparação para apresentações e registro sonoro¹ do *Trio para violino, viola e violoncelo*, de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), realizou-se investigação de viés interpretativo, fundamentada em diversas observações sobre as atividades dessa fase. Para Rink (2002, p. 39), esse tipo de investigação fundamenta-se em constantes reavaliações de formulações de uma interpretação, processo que ocorre durante a preparação para performance em público da obra estudada. Assim, segundo Rink, os dados obtidos durante atividade de performance, principalmente durante a preparação para apresentação, são utilizados para o desenvolvimento da pesquisa, pesquisa essa que visa a contribuir, por sua vez, para a elaboração de uma nova interpretação.

Este artigo resulta de pesquisa que teve como objetivo a investigação de aspectos da construção de uma interpretação musical, por meio do estudo de elementos observados durante

¹ CD “Núcleo Hespérides – Sons das Américas”, lançado pelo Selo SESC em 2012; série de apresentações realizadas em 2012 e 2013, patrocinadas pelo Serviço Social do Comércio – SESC.



SIMA 2015

IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia

o processo de preparação para performance do *Trio*. Foram enfocadas certas características presentes na escrita do compositor, entendidas pelos autores deste artigo como carregadas de ambiguidades passíveis de exploração no âmbito das práticas interpretativas. É importante frisar que esta investigação não buscou subsídios no que poderia se denominar “análise rigorosa”, mas antes em procedimentos de uma “análise interpretativa”, calcada em concepções de Rink (2002, p. 39-40).²

2. O *Trio para violino, viola e violoncelo*

O *Trio para violino, viola e violoncelo* foi a primeira obra camerística para conjunto de cordas de Guarneri. Escrito em 1931, pertence a período considerado por vários autores como de formação do compositor, caracterizado pela ocorrência de obras em que se verifica “experimentação de possibilidades de técnica composicional recém-adquirida” (RODRIGUES, 2001, p. 23).

No que concerne a características consideradas típicas de obras de Guarneri³ presentes no *Trio*, destacam-se as seguintes: 1. intenso pensamento contrapontístico, que se manifesta em elaborados desenvolvimentos temáticos; 2. material originado de elementos da cultura popular brasileira; 3. riqueza de dissonâncias, que resulta de escrita que, apesar de apresentar referências tonais, resiste a abordagens de análises harmônicas tradicionais; 4. figuras de acompanhamento trabalhadas em *ostinati*; 5. emprego de estruturação formal clara, com o predomínio de formas ternárias – no caso do *Trio*, no segundo e no terceiro movimentos.

No que se refere a aspectos menos frequentes na produção de Guarneri, evidencia-se, no primeiro movimento, estruturação formal menos clara, com emprego de forma binária.

3. O aspecto tempo na performance e a percepção de forma

A estruturação formal do *Trio* desperta comentários como os de Verhaalen (2005, p. 194), segundo a qual essa peça não teria forma clara, e, especificamente acerca do primeiro movimento, que ele não apresentaria, empregando terminologia desta mesma autora, “estrutura unificada”. De fato, principalmente no que se refere ao primeiro movimento, a obra resiste a tentativas de compreensão calcadas em padrões composicionais consolidados posteriormente pelo próprio Guarneri.

Durante fase de preparação do *Trio* para o referido registro em CD, prevaleceu a percepção de regiões diferenciadas entre si, como segue:

(a) os compassos 1 a 36 e 64 a 89 configuram segmentos em caráter rítmico e enérgico, em que o material é trabalhado predominantemente por meio de pensamento contrapontístico;

² Rink (2002, p. 39) emprega os termos “*rigorous analysis*” e “*performer’s analysis*”. Para esse autor, uma análise voltada para performance, após breve observação de características relacionadas à forma da obra, deve ter como objetivo estudo de atributos circunscritos ao âmbito da performance, concernentes, entre outros, ao aspecto tempo – para o autor, elemento central de investigações em performance – e a delineamento melódico (RINK, 2002, p. 39-42).

³ Cf. RODRIGUES, 2001, p. 22-54.



SIMA 2015

IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia

(b) os compassos 37 a 63 e 90 a 114 apresentam atmosfera elaborada por meio do emprego de melodia em cantabile acompanhada por figuras trabalhadas em *ostinati*. É interessante observar que tal textura era designada pelo compositor como “tema com ambiência” (RODRIGUES, 2001, p. 24);

(c) os compassos 115 a 142 (fim) contêm material melódico diversificado, que é trabalhado de maneira a construir textura polifônica. As indicações “lentamente”, “*pp*”, “*ppp*” e “*surdina*” conferem a esse segmento atmosfera marcadamente contrastante.

No que se relaciona ao aspecto harmonia, observou-se:

(a) centro tonal em Lá, no segmento que se estende dos compassos 1 a 63;

(b) centro tonal em Mi, no segmento que se estende dos compassos 64 a 114;

(c) em segmento final, ocorre retorno ao centro tonal em Lá, do compasso 115, iniciado com centro tonal em Ré, ao fim.

Os três segmentos acima são iniciados pelo tema I, também denominado tema principal nesta investigação (Ex. 1).



Ex.1: Tema I; *Trio para violino, viola e violoncelo*, primeiro movimento, compassos 1 e 2, parte do violoncelo.

Durante o estudo desse movimento também foi consolidada a percepção de que o material melódico apresentado no segmento compreendido pelos compassos 115 a 142, que desempenha já em primeira audição claramente função de arremate (trata-se de uma coda), fosse constituído por quatro temas, que também exercem no decorrer da obra a função de pontuar a estruturação formal. Esse entendimento foi embasado pela informação de que a presença de elementos temáticos nas codas é aspecto estilístico usualmente observado em obras de Guarnieri (RODRIGUES, 2001, p. 25). Esses temas são os seguintes:

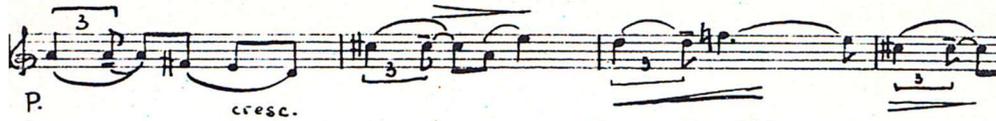
(a) tema I ou tema principal, já apresentado acima (Ex. 1);

(b) tema II, em caráter cantabile, que pode ser observado na figura abaixo (Ex. 2);



SIMA 2015

IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia



Ex. 2: Tema II; *Trio para violino, viola e violoncelo*, primeiro movimento, compassos 47 a 50, parte do violino.

(c) Tema III, apresentado pela primeira vez logo após repetição do Tema I (compasso 64). Encontram-se na escrita de ambos esses temas, I e III, riqueza de indicações de acento em dinâmica forte, o que confere a eles o citado caráter enérgico. O Tema III deriva-se do Tema I, por meio da ideia de desdobramento do acorde inicial desse tema – primeiramente em sentido descendente, após o que, em sentido ascendente – e de contorno melódico que se segue a esse acorde. O acorde inicial do Tema I (Ex. 3), quando esse tema é apresentado pela viola, apresenta as mesmas notas que se encontram nos dois primeiros compassos do tema III (Ex. 4);⁴



Ex. 3: Tema I; *Trio para violino, viola e violoncelo*, primeiro movimento, compasso 5 e 6, parte da viola.



Ex. 4: Tema III; *Trio para violino, viola e violoncelo*, primeiro movimento, compassos 74 a 77, parte da viola.

(d) Tema IV, como o Tema II, em caráter cantábile, abaixo (Ex. 5).



Ex. 5: Tema IV; *Trio para violino, viola e violoncelo*, segundo movimento, compassos 91 a 93, parte do violoncelo.

O conjunto de atributos elencados acima contribuíram para que prevalecesse o entendimento de que, nesse movimento, o compositor tenha adotado forma binária $A(ab)A'(a'c)$ coda (Tab. 1).

⁴ Notas Si, Sol, Mi e Dó. No terceiro compasso do Tema III, o compositor altera a nota Si pra Sib, em característica alternância entre modos, no caso, entre jônio e mixolídio.



SIMA 2015

IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia

Seções	A		A'		coda
Partes	<i>a</i> (ponte)	<i>b</i> Mais Devagar (♩= 56)	<i>a'</i>	<i>c</i>	
Temas	I	II	I (III)	IV	I, II, III e IV
Textura	polifônica	tema com ambiência	polifônica	tema com ambiência	polifônica
Centro Tonal	Lá	Lá	Mi	Mi	Ré → Lá
compassos	1 (21)	37	64	91	115

Tab. 1: Estruturação formal do primeiro movimento; forma binária AA'coda.

Esse entendimento norteou predominantemente estratégias de estudo durante ensaios. Porém, a segunda seção (A'), que se inicia no compasso 64, é truncada. A isso, soma-se o fato de que no início da segunda parte (*b*, compasso 37) da primeira seção (A) ocorre indicação de andamento “Mais Devagar (♩= 56)”, o que pode resultar na percepção de que a segunda parte (*b*) da primeira seção (A) seja uma seção independente, como se fosse seção central de uma forma ternária ABA'coda (Tab. 2).

Seções	A	B Mais Devagar (♩= 56)	A'		coda
Temas	I	II	I(III)	IV	I, II, III e IV
Centro Tonal	Lá	Lá	Mi	Mi	Ré → Lá
compassos	1	37	64	91	115

Tab. 2: Percepção do primeiro movimento em forma ternária ABA'coda.

Também contribui para criar ambiguidade no que concerne à percepção do aspecto forma, o fato de que Guarnieri, nessa obra, tenha utilizado variedade de material temático, trabalhados de maneira que, com exceção do tema inicial, não sejam prontamente reconhecíveis como elementos que pontuem a estruturação formal. Além disso, como era típico na escrita adotada por Guarnieri, cada tema (principalmente os temas I, III e IV) e seus derivados são explorados por meio de intenso pensamento contrapontístico (RODRIGUES, 2001, p. 25). Para o ouvinte que não tenha ainda se detido atentamente à audição da obra, pode ocorrer, então, a impressão de que o primeiro movimento seja ternário. Cabe acrescentar que contribui para sensação de estranheza em relação à forma, o fato de que a culminância de intensidade da obra (compasso 73) ocorra logo após o trecho que se segue ao retorno do tema principal (compasso 64). Essa culminância coincide com o emprego, pela primeira vez, do tema III, derivado do tema I.

Durante o trabalho de preparação para registro sonoro do *Trio*, colocaram-se a seguintes questões: seria adequado ressaltar a diferença de andamento indicada no compasso 37, ao executar a parte *b* mais lentamente que o indicado, de maneira que o ouvinte tenha reforçada a sensação de que a obra seja em forma ternária, ou, ao contrário, deve-se ressaltar ao mínimo a citada diferenciação? De maneira similar, seria pertinente trabalhar a culminância do movimento, que ocorre de forma abrupta no compasso 64, por meio de realização de acelerando no compasso anterior somada à execução em andamento diferenciado até o início da parte *c*, a



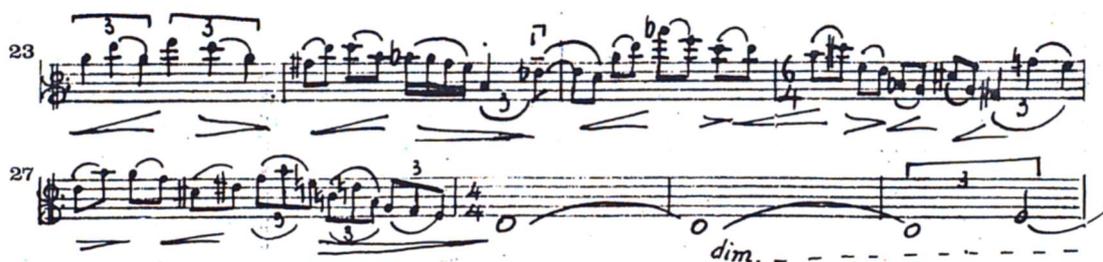
SIMA 2015

IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia

partir desse compasso? São maneiras de trabalhar a percepção da forma por meio da manipulação do aspecto tempo. Partindo do princípio de que não seja necessariamente papel do intérprete nem desambiguar nem reforçar ambiguidades ligadas à estruturação de uma obra,⁵ os autores deste artigo decidiram por utilizar os referidos recursos livremente, de maneira que várias possibilidades foram experimentadas em concertos.

4. Indicações de dinâmica e delineamento de fraseado

Característica usualmente verificada na escrita de Guarnieri, também no *Trio* encontra-se riqueza de indicações de gradação de dinâmica nas linhas de cada instrumento, indicações essas que aparentemente sugerem diretrizes relacionadas ao estabelecimento de delineamento de frases. Tal delineamento das partes individuais é recurso usualmente circunscrito ao âmbito das práticas interpretativas, razão pela qual tais diretrizes comumente não são indicadas em uma partitura, em contraste com indicações de dinâmica concernentes a aspectos estruturais de uma obra. Como pode se observar na figura que se segue, Guarnieri emprega em abundância os sinais “<” e “>” (Ex. 6) por toda a extensão do *Trio* nas partes individuais.



Ex. 6: *Trio para violino, viola e violoncelo*, segundo movimento, compassos 23 a 27, parte da viola.

Durante o processo de preparação do *Trio*, buscou-se compreender as intenções subjacentes a tal escrita. Foram realizadas tentativas de seguir tais indicações de maneira estrita, o que se mostrou, por vezes, questionável no que concerne a delineamento de fraseado. Cabe mencionar a provável influência, nesse período de produção de Guarnieri, de postura contrária a certos aspectos dominantes no final do Romantismo musical, atitude essa que poderia ser considerada tipicamente neoclássica. Na área de práticas interpretativas, no final do Romantismo musical, consolidou-se modo de execução, no que concerne aos aspectos articulação e timbre, em que preponderava o uso do *legato* e a busca por sonoridade constantemente densa,⁶ de tal forma que possibilidades de variar tipos de articulação e de inflexões de dinâmica eram preteridas. É interessante notar comentário de Paul Hindemith (1995, p. 40-1), em fase em que esse compositor havia aderido ao Neoclassicismo,⁷ acerca da execução de uma de suas obras,

⁵ Cf. COOK, 2013, p. 92.

⁶ A respeito de atributos da concepção de som consolidada durante o Romantismo musical, Cf. KUBALA; BIAGGI, 2012, p. 104-5.

⁷ O referido comentário de Paul Hindemith encontra-se em carta datada de 1925, que foi publicada em 1995.



SIMA 2015

IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia

em que diz, [...] essa maneira de tocar e fazer música em conjunto é ainda muito nova para os instrumentistas; eles tocam tudo à maneira de Wagner e Strauss, o que, obviamente, significa que aquilo que era para ser leve, elegante e fluente, torna-se pesado e maçante.

Acredita-se que Guarneri tinha a mesma insatisfação com esse modo “pesado em maçante” de executar, e que, ao empregar as referidas indicações de dinâmica, tenha demonstrado sua expectativa de uma interpretação mais rica em inflexões que resultem em clareza de delineamento de fraseado. Esse entendimento orientou em diversos momentos a maneira de cada instrumentista do grupo interpretar a escrita de Guarneri no que concerne a indicações de gradação de dinâmica nas partes individuais.

5. Considerações finais

Após investigação realizada durante ensaios para preparação para concerto e registro sonoro do *Trio para violino, viola e violoncelo* de Camargo Guarneri, concluiu-se que o primeiro movimento dessa obra é composto em forma binária, apresentando, porém, escrita que leva a certa ambiguidade ao permitir percepção de forma ternária, por causa de diferença de andamento que se encontra na segunda parte da primeira seção. A tensão entre a estruturação formal e a percepção da forma da obra, presente no primeiro movimento do *Trio*, pode ser explorada pelos intérpretes por meio de manipulação do aspecto tempo. Encontrou-se ambiguidade na escrita do *Trio* no que se relaciona a certas indicações de dinâmica nas partes individuais, o que levou cada instrumentista a explorar com ampla liberdade a execução de tais indicações em suas linhas individuais. Dessa forma, algumas características observadas no *Trio*, entendidas como ambiguidades suscitadas por sua escrita, ofereceram ferramentas para ampliar o leque de possibilidades interpretativas por parte dos instrumentistas.

Referências bibliográficas

COOK, N. *Beyond the Score: Music as performance*. Oxford: Oxford University, 2013. 480 p.

GUARNIERI, M. C. *Trio para violino, viola e violoncelo*. [S.l.] : cópia de F. Paes de Oliveira de 1972, 1931. 1 partitura manuscrita (21 p.).

HINDEMITH, P. *Selected letters of Paul Hindemith*. Tradução e edição por Geoffrey Skelton. New Haven: Yale University, 1995.

KUBALA, R. L. ; BIAGGI, E. L. de. A viola e seus sons: exploração de aspectos expressivos no Concerto para viola e orquestra de Antônio Borges-Cunha. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANNPOM*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 89-110, 2012.

NÚCLEO HESPÉRIDES: Sons das Américas. Núcleo Hespérides (Intérpretes). São Paulo: Selo SESC, 2012. Compact Disc.

RINK, J. (ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. 245 p.



SIMA 2015

IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia

RODRIGUES, L. *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias*. São Paulo, 2001. 148f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2001.

VERHAALEN, M. *Camargo Guarnieri: Brazilian Composer*. Bloomington: Indiana University, 2005. 304 p.

