



A *Canção Sertaneja* (1928) para piano solo de Camargo Guarnieri: abordagens técnico interpretativas a partir da concepção sonora do compositor e sua escrita polifônica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: PERFORMANCE MUSICAL

Lorena Alves de Magalhães e Silva
UFG - lorenaalvesdemagalhaes87@gmail.com

Carlos Henrique Costa
UFG – costacarlosh@ufg.br

Resumo. Este trabalho apresenta escolhas e abordagens técnico interpretativas para a peça *Canção Sertaneja* de Camargo Guarnieri a partir da concepção sonora do compositor e sua escrita polifônica, realizada durante o meu trabalho de conclusão de curso. Fundamenta-se nos conceitos de interpretação musical por Laboissière (2007) e performance por Cook (2006); técnica pianística por Richerme (2019) e Chiantore (2001); e na concepção sonora e composicional de Guarnieri por Gambary (2007), Egg (2010) e outros. Realizou-se uma pesquisa bibliográfica e documental e ao final um relato de experiência. Nos resultados, a relação entre a concepção sonora defendida por Guarnieri aliada ao uso consciente da técnica pianística resultou em uma interpretação coerente.

Palavras-chave. Piano. Técnica e Interpretação. Performance. Camargo Guarnieri. *Canção Sertaneja*.

Title. Camargo Guarnieri's *Canção Sertaneja* (1928): Technical Interpretative Approaches Based on the Composer's Sound Conception and His Polyphonic Writing

Abstract. This work presents thoughts about choices and interpretative technical approaches for the piece *Canção Sertaneja* by Camargo Guarnieri based on information about the composer's sound conception and his polyphonic writing. It is based on concepts related to musical interpretation by Laboissière (2007) and performance by Cook (2006); the pianistic technique by Richerme (2019) and Chiantore (2001); to the sound and compositional conception of Guarnieri by Gambary (2007) and Egg (2010). We used bibliographical and documentary research, ending with an experience report. Among the results, the relationship between the sound conception defended by Guarnieri and the principles of piano technique provided gives support to a consistent interpretation and performance.

Keywords. Piano. Technique and Interpretation. Performance. Camargo Guarnieri. *Canção Sertaneja*

1. Introdução

O estudo e preparação de uma obra musical envolvem conceitos relacionados a uma interpretação que contenha sentido dentro de um contexto. Laboissière (2007) mostra que não é suficiente ao intérprete se ater apenas às indicações contidas na partitura, mas seu papel é trazer à tona a transcendência presente na obra, apesar das limitações que a partitura possui e que necessitam ser levadas em consideração.

Outro ponto que merece discussão é considerar a música como performance, abordagem defendida pelo musicólogo Nicolas Cook que afirma que “nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical dentro da tradição da Música Erudita Ocidental, e, nesse sentido, a performance poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades” (2006, p. 9). O autor ainda pondera que “há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* precisa tomar que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura” (p. 10). Por esse motivo o intérprete é recriador da obra pois é ele quem constrói o sentido por detrás dos símbolos.

Sabe-se que vivenciar o processo de preparação de uma obra musical, apesar de ser obviamente parte integrante do fazer de um músico, necessita constante reflexão. Mesmo que investigado inúmeras vezes, nosso século traz desafios de um ensino que separa a teoria e a prática. Diante disso, este trabalho traz uma reflexão sobre esse processo de preparação ao piano tendo como objeto de estudo, a peça para piano solo *Canção Sertaneja* (1928) de Camargo Guarnieri (1907-1993). Essa escolha se deu pelo fato de termos escutado a interpretação do renomado pianista brasileiro Arnaldo Estrella¹ (1908 – 1980) e perceber uma coerência nas suas escolhas interpretativas, diferentes nuances de toque e qualidade sonora.

Perguntamos então, quais caminhos percorrer diante das informações que a partitura pode conter e das concepções sonoras e composicionais do compositor relatadas pela bibliografia existente? Assim, o objetivo deste artigo é apresentar o resultado de escolhas e abordagens técnico interpretativas de trechos selecionados para a performance da peça com base na bibliografia existente, na partitura e em minha experiência preparando a obra.

Utilizamos como metodologia e organização textual: 1) a pesquisa bibliográfica para fundamentar conceitos referentes à interpretação musical e performance apoiados em Laboissière (2007) e Cook (2006); ao contexto composicional do compositor e de suas concepções sonoras através de Gambary (2007), Verhaalen (2001), Egg (2010) e Rodrigues (2015); à técnica pianística considerada por Richerme (2019) e Chiantore (2001); 2) uma pesquisa documental baseada numa breve análise polifônica da partitura e 3) um relato de experiência apresentando as abordagens técnico interpretativas escolhidas no processo de estudo do contexto polifônico da peça. Esse relato é parte do resultado de uma pesquisa desenvolvida durante meu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Piano.

2. Breve contexto da peça para piano *Canção Sertaneja* (1928)

As primeiras composições de Guarnieri datam a partir de 1920, mas o compositor classificou as obras compostas do referido ano até 1928 como de difusão interdita, ou seja, não representantes do seu fazer composicional. André Acastro Egg, atualmente professor da Universidade Estadual do Paraná, apresenta algumas considerações relacionadas ao fazer composicional de Guarnieri durante o período citado. Segundo o autor, as obras estão guardadas no IEB – USP (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo) e é apenas permitido observações sem nenhum estudo sistemático das mesmas (Egg, 2010, p.12).

A partir da pesquisa do autor, vemos que as composições iniciais de Guarnieri ainda não estavam dotadas de refinamento estético musical, de acordo com a perceptiva da música erudita. Eram reflexo da sua própria atividade musical da época, tocando em salões e cinemas da capital paulista. Todavia, a partir de 1926, quando Guarnieri iniciou seus estudos de composição com Lamberto Baldi, desenvolveu e aplicou novas possibilidades à sua música.

Sob orientação de Lamberto Baldi, Guarnieri começou a estudar contraponto, e desenvolver uma concepção harmônica mais livre, desvinculada das regras restritivas do sistema tonal. Em contraste com as peças anteriores desta mesma série, a escrita musical vai passando do uso da harmonia para o contraponto. De uma escrita pianística convencional, em que a mão direita toca a melodia principal, e a mão esquerda complementa com acordes formados em tríades, a partir do estudo com Baldi o compositor passa a desenvolver a técnica de combinar linhas melódicas independentes, numa textura mais elaborada, e numa linguagem harmônica que passa a fugir da obviedade de tônicas e dominantes. (EGG, 2010, p. 57)

Podemos observar que foi através dos estudos com Lamberto Baldi que Guarnieri aprimorou e desenvolveu suas características composicionais. Também foi através de seus dois professores de piano, Ernani Braga e Sá Pereira, respectivamente, que Guarnieri se familiarizou com as características e busca de uma música nacionalista (EGG, 2010, p. 28). Por outro lado, para Vasco Mariz, “Guarnieri, já era brasileiro”, “por vir do interior” (MARIZ apud EGG 2010, p. 15). Todavia, Egg afirma que Guarnieri tinha ficado em São Paulo após a Semana de 1922 e, por isso, também pôde vivenciar o contexto dos desdobramentos ocorridos depois da Semana de 1922.

Um dos indícios de que o compositor estava em sintonia com a estética nacionalista, como compreendida na época, e também demonstrava potencial composicional foi quando conheceu e apresentou a *Canção Sertaneja*, dentre outras obras, a Mário de Andrade em 1928. Este, se identificou com a linguagem musical de Guarnieri e passou a ser

seu tutor, aprofundando, assim, a estética que o movimento nacionalista apregoava. 1928 é o ano em que, segundo Klaus Wernet (2009), o próprio compositor considerou como marco inaugural do seu processo criativo, apesar de ter composto obras nos anos anteriores, como supracitado. Existem as edições Chiarato e Ricordi da partitura da peça, para esse trabalho escolhemos, pela acessibilidade, a edição da Ricordi de 1955.

2.1 A sonoridade pianística de Camargo Guarnieri no contexto e princípios da técnica pianística

Relacionado as suas obras, os principais desafios ao piano e aspectos da técnica pianística Guarnieri afirmou, numa entrevista à pianista Maria José Carrasqueira, que “os planos sonoros devem ser claros... a proficiência na independência dos dedos é imprescindível..., mas a sonoridade... tem que ser sublime... não importa se é *fff* (jamais batido) ou *ppp* (tem que ser ouvido)” (MORAES, apud FREIRE, 2007 p. 47). Ainda segundo a autora, Guarnieri priorizava o estudo lento ao piano para obter clareza e precisão na performance final.

Através dessas informações observamos que o compositor fazia uso da técnica em favor da interpretação, sempre almejando o melhor resultado sonoro de suas obras. Dessa forma, priorizando a busca pela qualidade sonora defendida por Guarnieri nos baseamos em dois conceitos relacionados à qualidade de toque ao piano: o toque *percussivo* e o *não percussivo*,² apresentado pelo pianista e pesquisador Cláudio Richerme (2019). O autor mostra que a partir de um experimento ficou provado que o toque *percussivo* prejudica a qualidade final do som do piano pois provoca uma percussão dos dedos sobre a tecla, evidencia os ruídos do mecanismo interno do piano, interfere na vibração das cordas e dificulta a busca por melhores sonoridades ao piano.

Das vantagens do toque *não percussivo*, destacamos duas: a referente à fisiologia e a relacionada ao controle da intensidade e qualidade do som. Relacionada à fisiologia, nesse toque, o pianista economiza energia porque não afasta o dedo para depois abaixar a tecla como ocorre no toque *percussivo*. Em relação ao controle da intensidade do som, o autor aponta que “no toque *não percussivo*, a força do dedo é aplicada durante todo o tempo da descida da tecla em aceleração”. Dessa forma “o executante tem o espaço de tempo da descida da tecla, até o ponto do escape, para julgar a intensidade da força aplicada em cada nota” (RICHERME, 2019, p. 104). Diante dessa exposição, fica clara a nossa escolha pelo

toque *não percussivo* pois esse toque possibilita trabalhar as melhores nuances sonoras ao piano e enriqueceram a interpretação da *Canção Sertaneja* (1928).

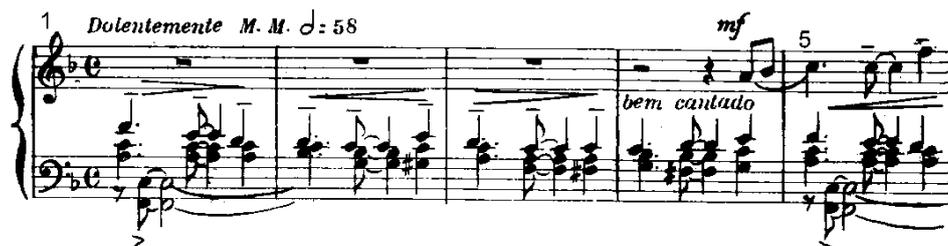
Nessa perspectiva, o cuidado para encontrar o refinamento sonoro ao piano sempre foi um dos assuntos mais discutidos na técnica pianística. Um exemplo é Claude Debussy, compositor que trouxe à música ocidental grandes inovações a sua época e também explorou as possibilidades sonoras do piano. Marguerite Long dizia que o compositor francês “tocava com um som cheio e intenso, sem nenhuma dureza no ataque. Com nuances que iam do *ppp* ao *f* sem jamais atingir sons desordenados”³ (CHIANTORE, 2001, p. 479, tradução nossa). Nesse contexto, é possível constatar o quão próximo Guarnieri estava dos ideais técnico interpretativo da escola francesa, mais precisamente de Debussy, mesmo que as concepções composicionais e estilísticas dos dois compositores sejam distintas.

3. Considerações sobre a escrita polifônica da *Canção Sertaneja* (1928)

Uma das características presentes nas composições de Guarnieri é o uso predominante da textura polifônica. Mesmo que a *Canção Sertaneja* seja uma de suas primeiras obras, o uso da polifonia não passou despercebido e compositor combinou duas texturas distintas: a homofônica e a polifônica.

Na seção A,⁴ a homofonia da mão esquerda pode ser considerada como uma das camadas da estrutura polifônica desenvolvida por Guarnieri. Ao acrescentar a melodia na mão direita a polifonia acontece entre as duas texturas: na linha melódica tocada pela mão direita e na outra tocada pela mão esquerda, acompanhada de forma homofônica. Essa homofonia pode também nos remeter a um trio vocal masculino formado por um barítono, segundo tenor e primeiro tenor. Guarnieri ainda acrescenta a linha do baixo a essas duas texturas

Rodrigues (2015) atribuiu a predominância polifônica da escrita de Guarnieri aos ensinamentos de Lamberto Baldi, seu último professor de contraponto e composição no Brasil, citado anteriormente. Como apresentado no exemplo 1 seguinte, pela notação musical do trecho, os acordes não se comportam apenas como blocos sonoros verticais. Suas notas podem ser pensadas como naipe de vozes, possuindo conduções e sentidos melódicos distintos.



Exemplo 1. Introdução da peça (comp. 1 ao 4). Independência das vozes nos acordes.
Edição Ricordi 1955.

Outro aspecto que chama atenção à polifonia das vozes são as alterações cromáticas apresentadas no barítono, nos compassos 2 e 3, respectivamente. A condução de de Sol - Sol sustenido e Fá - Fá sustenido não afetam as funções harmônicas do trecho. Verhaalen (2001, p. 88) afirma que esse cromatismo traz um efeito contrapontístico, confirmando o predomínio sistemático da polifonia.

Nesse sentido, é na seção B da peça que o adensamento polifônico se sobressai. Como mostra o exemplo 2 abaixo, os acordes se apresentam em forma de arpejos e as vozes se mostram mais evidentes e com maior independência. Nessa nova seção o barítono faz o preenchimento harmônico e o tenor e contralto trazem melodias que enriquecem a polifonia. Apresentam um caráter folclórico pois formam as “terças caipiras”⁵ que são um recurso comum na música do interior paulista.



Exemplo 2 – Início da seção B (compasso 38), maior independência entre as vozes.
Edição Ricordi 1955.

Diante do exposto, mesmo que a *Canção Sertaneja* esteja inserida no contexto de suas primeiras obras, Guarnieri já apresentou e desenvolveu nela uma das suas principais características: a polifonia, que foi intensamente usada nas obras de suas fases seguintes.

4. Os processos de preparação para a execução da escrita polifônica da *Canção Sertaneja*

Como discutido anteriormente, a peça possui escrita polifônica, ao modelo de composições mais tardias. Dessa forma, podemos observar os planos sonoros da peça. Na **SEÇÃO A**: 1º plano) a melodia realizada pela mão direita com início no compasso 5; 2º

plano) a linha melódica apresentada de forma acordal realizados pela mão esquerda; 3º plano) a linha do baixo realizado pela mão esquerda. Na **SEÇÃO B**: 1º plano) a melodia da mão direita; 2º plano) a contra melodia (contralto) da mão direita; 3º plano) a melodia do tenor acompanhada por arpejos, realizada pela mão esquerda; 4º) a linha do baixo da mão esquerda.

Com o objetivo de trabalhar a clareza dos planos apresentados, escolhemos estudá-los da seguinte forma: 1) tocar individualmente cada plano sonoro estabelecido; 2) tocar a combinação de dois planos simultâneos, por exemplo: primeiro/segundo, primeiro/terceiro, primeiro/quarto, segundo/terceiro, segundo/quarto; e 3º) tocar os planos juntos.

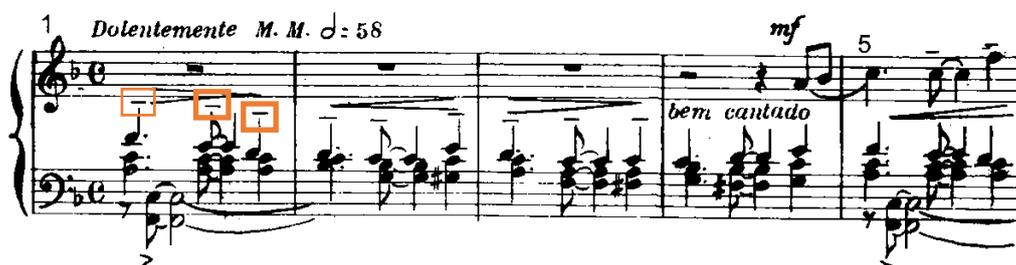
A primeira escolha feita, relacionada à qualidade do toque ao piano, ao trabalhar os planos e o fraseado da peça foi sempre considerar a execução do toque *não percussivo* descrito por Richerme (2019, p. 29): tocar as notas a partir das teclas, sem elevação do dedo. Desse modo, pude controlar a velocidade da descida do dedo, a intensidade de cada som ao piano e explorar os melhores resultados sonoros para a peça. Utilizei também o uso do peso do braço, dos movimentos de punho, da técnica de antecipação para a realização eficaz dos saltos e de diferentes tipos de toques pianísticos.

Nesse sentido, para a execução do *bem cantado* descrito por Guarnieri na partitura, o toque *legato* foi, dentre os vários tipos de toques pianísticos, o escolhido para a execução do primeiro plano da peça. Com ele busquei o domínio preciso da ligação entre os sons da melodia principal. Tomando o exemplo 3 a seguir, com ênfase no início do primeiro plano no compasso 5, apenas quando toco a nota si bemol é que relaxo e elevo o dedo da tecla anterior (lá) e assim, sucessivamente, nota por nota.



Exemplo 3. Seção A: o estudo do legato no primeiro plano, melodia da mão direita (comp. 5 a 10).
Fonte: Edição Ricordi, 1955.

Sobre o estudo do segundo plano da seção A, como mostra o exemplo 4 abaixo, Guarnieri deixa claro a existência de uma melodia apresentada de forma acordal, realizada pela mão esquerda. Isso é mostrado pelo direcionamento das hastes das figuras e pela escrita do *tenuto* nas notas mais agudas dos acordes. É necessário que a voz executada pelo dedo polegar seja tocada com maior intensidade que as outras duas, respeitando o contorno melódico também direcionado pela harmonia. Para a execução desse trecho e dos outros semelhantes, trabalhei a voz, separadamente, com o objetivo de dá-la um sentido melódico. Ressalta-se que essa linha melódica se apresenta como uma contra melodia ao primeiro plano já mencionado.



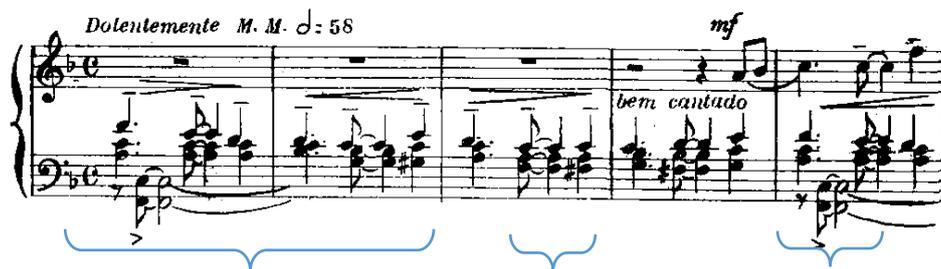
Exemplo 4. O direcionamento das hastes e o *tenuto* (comp. 1 ao 4).
Edição Ricordi 1955.

A pianista brasileira Belkiss Carneiro de Mendonça (1928 - 2005), dizia que “o uso frequente de acordes que “cantam” uma melodia intercalados por notas-pedal é uma das características da escrita pianística de Guarnieri” (FREIRE 2007, p. 47). Para obter esse resultado também utilizei da distribuição do peso do braço: mais peso nas notas do tenor e menos nas notas inferiores dos acordes, empurrando com o punho para obter o controlar do som. Nesse sentido, todo o processo de estudo apresentado acima resultou no canto consciente da nota mais aguda dos acordes.

A introdução também apresenta outro desafio: o salto entre os acorde e a linha do baixo. Para executar esse trecho utilizei as duas mãos, pois, dessa forma, a condução melódica realizada pelos acordes não apresentou dificuldades. Essa escolha mostrou-se mais coesa e trouxe tranquilidade para iniciar a peça, pois utilizei a mão direita para segurar o primeiro acorde antes do salto, permitindo tocar em *legato* a melodia do segundo plano já discutido. Isso não é possível no decorrer da peça porquê a mão direita é utilizada para tocar o primeiro plano.

Nesse contexto, como mostra o compasso cinco do exemplo 5 abaixo, quando a mão esquerda passou a realizar o segundo e terceiro planos sonoros juntos um novo desafio

surgiu: realizar o salto para a linha do baixo (terceiro plano) sem que o acorde do segundo plano soasse em *staccato*.



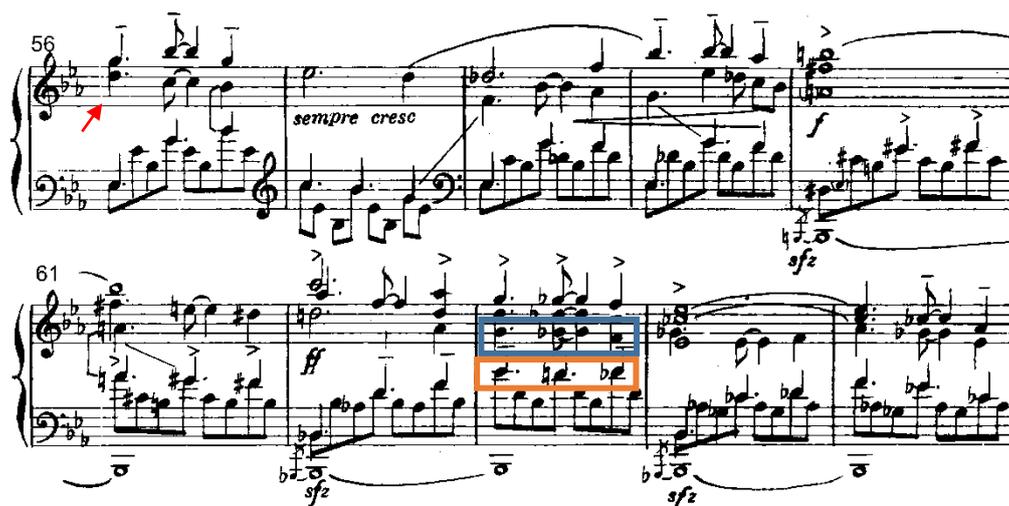
Acordes realizados com a mão direita e baixo com a esquerda.
 Acordes de transição realizados pela mão esquerda.
 Salto entre os acordes e a nota pedal.

Exemplo 5 – Implicações da execução dos acordes e da linha do baixo (comp. 1 ao 5).
Edição Ricordi 1955.

Para abordar esse trecho, estudei da seguinte forma: 1) toquei o acorde com os dedos encostados nas teclas empurrando com o punho; 2) relaxei o punho e dedos para não cortar o som bruscamente (*soar staccato*); 3) saltei até a nota-pedal (o mais próximo possível das teclas para não perder distância); 4) senti o relaxamento do ombro/punho e toquei a nota-pedal, empurrando o punho e 5) voltei para o próximo acorde obedecendo o mesmo processo de execução. Esse procedimento foi feito nos outros trechos da peça que também ocorrem acordes seguidos de saltos. Essa abordagem trouxe segurança e estabilidade à performance final.

Na seção B, o compositor apresenta novos desafios quanto à execução dos planos sonoros. Da mesma forma que a mão esquerda executa, na maior parte da seção A, dois planos ao mesmo tempo, na nova seção a mão direita também passou a realizar uma combinação: o primeiro e segundo planos. Dessa forma, o controle da combinação de diferentes toques, dinâmicas e fraseado ficou ainda mais complexo.

O segundo plano da seção B, a melodia do contralto, se mostra de três formas diferentes. No início ele é uma resposta à melodia do primeiro plano que foi realizado em *legato*, com menor intensidade, para não ofuscar o *bem cantado* da melodia principal. A segunda forma é a acordal juntamente com a realização do terceiro plano. Já a terceira forma, é contrapontística em relação ao primeiro plano, como mostrado nos compassos 56 ao 61 do exemplo 6 na página seguinte.



Exemplo 6. Adensamento da escrita contrapontística na seção B e execução de acordes: azul: mão esquerda, laranja: mão direita. Edição Ricordi 1955.

Para evidenciar esse contraponto foi necessário escolher dois toques pianísticos: o *legato* para as notas do primeiro plano, e o *non legato* para as notas do segundo plano. Assim, aquele estudo feito em outros trechos da peça, tocando separadamente cada nota e aplicando o toque escolhido, foi necessário para alcançar a clareza sonora das vozes em questão. Ressaltasse que o exercício de tocar separadamente cada uma das linhas permitiu que o ouvido internalizasse as nuances fraseológicas de cada linha, facilitando assim a execução independente e simultânea.

Ainda relacionado ao exemplo 6 acima, destaco um desafio apresentado entre os segundo e terceiro planos: a escrita do compasso 63 que implicou no cruzamento das mãos. Esse trecho prejudicou a posição confortável da mão e a fluidez dos movimentos do braço e punho. Para facilitar sua execução, escolhi tocar as notas mais agudas (linha do tenor/terceiro plano) com a mão direita e tocar o contralto/segundo plano com a mão esquerda. Dessa forma, as notas Si bemol, Lá bequadro e Lá bemol, que pela partitura seriam tocadas pela mão esquerda, foram executadas pela direita. As notas Sol, Sol bemol e Fá, indicadas para a mão direita, foram realizadas pela esquerda. Mesmo com a mudança de mãos continuei atenta à valorização dos planos sonoros idealizados pelo compositor.

A partir do entendimento da escrita polifônica da peça e conseqüentemente da compreensão dos planos sonoros foi possível suavizar o ritmo sincopado, elemento unificador da *Canção Sertaneja*, realizando-o sem dureza de ataque⁶. Dessa forma, executei o ritmo considerando-o como parte do todo e mesmo que os acordes sejam visivelmente perceptíveis na peça, escolhi pensá-los numa perspectiva horizontal para que não se sobressaíssem aos outros elementos da peça, como a melodia *bem cantada*. Essa abordagem aliada ao toque *não*

percussivo (tocando com o dedo sempre em contato com a tecla) possibilitou que, embora sincopado, o ritmo soasse de forma sutil colaborando na expressão do caráter dolente da peça.

Como apresentado até aqui, na interpretação da *Canção Sertaneja* podem ser combinados diferentes toques para realçar seu caráter polifônico, acumulando desafios técnico interpretativos ao performer. Obter clareza entre os planos sonoros requereu um estudo minucioso que envolveu tocar as linhas melódicas separadamente, aos pares e em trios. Também requereu uma observação e percepção dos movimentos dos dedos, punhos e antebraços. No que diz respeito à sonoridade “sublime” defendida por Guarnieri, observei que o uso do toque *não percussivo* e o relaxamento do punho foram técnicas essenciais para que o som se propagasse, principalmente nas notas acentuadas ou com *sforzando*.

5. Considerações finais

Na busca por uma interpretação musical coerente e significativa, o objetivo proposto neste trabalho foi apresentar reflexões e abordagens técnico interpretativas para a *Canção Sertaneja* (1928) de Camargo Guarnieri a partir da compreensão de sua concepção sonora e escrita polifônica. Dessa forma, a pesquisa trouxe reflexões de qual é o processo que um performer percorre para interpretar uma obra musical.

A análise dos significantes contidos na partitura trouxe uma compreensão histórica e musical da peça. Esse processo, somado ao entendimento do meu papel como intérprete: o de recriador da obra musical, abriu novas possibilidades a minha performance. Ainda ressalto que as reflexões e abordagens interpretativas discutidas nessa pesquisa são distintas e particulares em relação a tantas outras possíveis, pois cada intérprete tem um contexto social e musical específico que interfere diretamente nas suas escolhas.

Outro resultado que chama atenção é a relação e aproximação estabelecida entre a técnica pianística e os conhecimentos musicológicos na construção da interpretação da peça. Nesse sentido, a busca pela sonoridade sublime que Guarnieri enfatizou em sua fala foi tratada a partir do entendimento e aplicação do toque *não percussivo* e das demais técnicas apresentadas. O uso desse toque ampliou meu entendimento relacionado à aplicação da técnica pianística ao repertório e trouxe maiores nuances e colorações a minha performance final, disponível no Youtube.⁷

Ressalta-se que este trabalho é um dos resultados de uma pesquisa maior que envolveu uma análise profunda dos significantes da partitura, um entendimento harmônico, formal e outros parâmetros que contribuem para o entendimento dos conceitos e processos



envolvidos em uma performance musical. Assim, buscamos na pesquisa desenvolver uma interdisciplinaridade dos conceitos apresentados com a intenção de mostrar que o fazer artístico musical é complexo e necessita de caminhos múltiplos. Dessa forma, durante a performance nós apresentaremos uma arte viva e significativa, tanto para nós como para o público.

Referências

- CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.
- EGG, André Acastro. **Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945**. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.8.2010.tde-03032011-163716. Acesso em: 20 set. 2020.
- FREIRE, Priscila Gambary. **Dança brasileira e dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: uma abordagem interpretativa**. 2007. 200p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285143>. Acesso em: 16/12/2020.
- LABOISSIÈRE, Marlíia. **Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.
- RICHERME, Cláudio. **A técnica pianística: uma abordagem científica**. São João da Boa Vista: Musimed Editora, 2019.
- RODRIGUES, Lutero. As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro v.28, n.1, p. 107-140. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29220/16374>. Acesso em: 15/10/2020.
- VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2001. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=yKRYksPTT8sC&printsec=frontcover&hl=ptBR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em abril de 2020.
- WERNET, Klaus. **Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil**. 2009. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2009.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NrtJH6CXw7s>. Acesso em 13 fev. de 2017.

² O toque *percussivo* é aquele em que, antes de tocar, o pianista eleva o seu dedo antes de abaixar a tecla, causando a percussão do dedo sobre a mesma. Já no *não percussivo* “o dedo já se encontra em contato com a tecla antes de abaixá-la (RICHERME, 2019 p. 29).

³ En general tocaba con medias tintas, pero con una sonoridad llena e intensa sin ninguna dureza en el ataque [...]. La escala de sus matices iba del ppp al forte sin llegar jamás a sonoridades desordenadas en las que se perdieran las sutilezas armónicas (LONG apud CHIANTORE, 2001, p. 479).

⁴ A peça se estrutura na forma (ABA'): A (compassos 1 ao 37), B (38 ao 76) e A' (77 ao 110).

⁵ Nada é mais característico de Guarnieri, tornando-se sua própria marca registrada, que o uso de melodias em terças paralelas, o que se convencionou denominar “terças caipiras” (RODRIGUES, 2015, p. 15).

⁶ Guarnieri afirmou que “a qualidade da nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam a acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a esta uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia” (GUARNIERI, 1937). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SlQDgkLDtsc>. Acesso em: 26 de março de 2021.

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/nMlpxBiksMw>.