

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA - MÚSICAS DOS SÉCULOS XX E XXI -
PERFORMANCE E PEDAGOGIA

Laerte de Arruda Tavares

**PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO E PERFORMANCE DA SONATINA DE
CAMARGO GUARNIERI: UMA TRANSCRIÇÃO DE FLAUTA E PIANO PARA
OBOÉ E PIANO**

Santa Maria, RS

2023

Laerte de Arruda Tavares

**PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO E PERFORMANCE DA SONATINA DE
CAMARGO GUARNIERI: UMA TRANSCRIÇÃO DE FLAUTA E PIANO PARA
OBOÉ E PIANO**

Orientador: Prof.^a Dr.^a Lúcius Batista Mota

Santa Maria, RS
2023

Laerte de Arruda Tavares

**PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO E PERFORMANCE DA SONATINA DE
CAMARGO GUARNIERI: UMA TRANSCRIÇÃO DE FLAUTA E PIANO PARA
OBOÉ E PIANO**

Aprovado em 23 de julho de 2023.

**Lúcius Batista Mota, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)**

Marcos Kröning Corrêa, Dr. (UFSM)

Jaime Renato Serrano Muñoz, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS

2023

RESUMO

PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO E PERFORMANCE DA SONATINA DE CAMARGO GUARNIERI: UMA TRANSCRIÇÃO DE FLAUTA E PIANO PARA OBOÉ E PIANO

AUTOR: Laerte de Arruda Tavares

ORIENTADOR: Dr. Lúcius Batista Mota

O presente trabalho tem como premissa apresentar uma proposta de transcrição da obra *Sonatina para flauta e piano* do compositor Camargo Guarnieri, transcrevendo para a formação oboé e piano. Para isso transpondo a partitura original em um software de edição de partitura, *Finale*, alterando a sua altura original e em alguns trechos a suas notas para se melhor adequar as características do oboé. A justificativa para a realização do trabalho é devido as poucas obras dos grandes compositores destinadas ao oboé, uma inquietação presente no cenário nacional e internacional. Para realização da transcrição foram testadas várias versões com transposições em diferentes alturas para que fosse escolhido, por meio de experimentação tocando, a melhor tonalidade se adequasse as características originais em seguida, adaptados alguns trechos que idiomáticamente não funcionariam da mesma forma para o oboé. Para que se desse com devida fundamentação as mudanças da peça foi feita uma análise descritiva dos movimentos comparando com outras análises de encontradas como de Marion Verhalen (2001), Flávio Silva (2001) e de Nilton Antônio Moreira Júnior (2013). Será disponibilizada em anexo a partitura transposta para oboé e piano.

Palavras – chave: Camargo Guarnieri. Transcrição. Oboé. Sonatina.

ABSTRACT

PROCESS OF TRANSCRIPTION AND PERFORMANCE OF CAMARGO GUARNIERI'S SONATINE: A TRANSCRIPTION FROM FLUTE AND PIANO TO OBOE AND PIANO

AUTHOR: Laerte de Arruda Tavares

ADVISOR: Dr. Lúcius Batista Mota

The present article proposes the transcription of Camargo Guarnieri's Sonatina for Flute and Piano into a Sonatina for Oboe and Piano. Therefore, the main goal of this transcription is due to the lack of works written for the Oboe, which for instance, is a global concern within Oboe players' society. Firstly, *Finale* was the editing score software used to make the transcription of the original score, such as changes in the pitch and adaptations of some notes that fit better in the Oboe's characteristics. Secondly, several tonalities were tested by playing the Oboe's transposition until finding a key signature that best represents the Oboe's resonance, language, and characteristics. Afterward, It was executed a descriptive analysis of each movement to maintain accurate changes in the piece, such as other analyses available by Marion Verhalen (2001), Flávio Silva (2001), and Nilton Antônio Moreira Júnior (2013). To conclude, a transcribed score for the Oboe and piano will be available in the appendix by the end of this article.

Keywords: Camargo Guarnieri, Transcription, Oboe, Sonatine

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Recorte (c. 1 - 11) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	15
FIGURA 2 – Recorte (c. 29) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	15
FIGURA 3 – Recorte (c. 33) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	16
FIGURA 4 – Recorte (c. 55) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	16
FIGURA 5 – Recorte (c. 63) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	16
FIGURA 6 – Recorte (c. 20) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	17
FIGURA 7 – Recorte (c. 22) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	18
FIGURA 8 – Recorte (c. 26) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	18
FIGURA 9 – Recorte (c. 8) partitura original para flauta e piano do segundo movimento.....	19
FIGURA 10 – Recorte (c. 102) partitura original para flauta e piano do terceiro movimento.....	21
FIGURA 11 – Recorte (c. 107-110) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento.....	23
FIGURA 12 – Recorte (c. 107-110) partitura transcrita para oboé e piano do primeiro movimento.....	23
FIGURA 13 – Recorte (c. 15-20) partitura original para flauta de piano do segundo movimento.....	23

FIGURA 14 – Recorte (c. 15-20) partitura transcrita para oboé e piano do segundo movimento.....	24
FIGURA 15 – Recorte (c. 32 partitura original para flauta e piano do terceiro movimento.....	24
FIGURA 16 – Recorte (c. 32) partitura transcrita para oboé e piano do terceiro movimento.....	24
FIGURA 17 – Recorte (c. 73) partitura original para flauta e piano do terceiro movimento.....	24
FIGURA 18 – Recorte (c. 73) partitura transcrita para oboé e piano do terceiro movimento.....	25
FIGURA 19 – Recorte (c. 69 - 74) partitura transposta para oboé e piano do terceiro movimento.....	25
FIGURA 20 – Recorte (c. 39 - 41) partitura transposta para oboé e piano do terceiro movimento.....	26
FIGURA 21 – Recorte (c. 10) partitura transposta para oboé e piano do primeiro movimento.....	26
FIGURA 22 – Recorte (c. 63) partitura original para flauta e piano do terceiro movimento.....	26
FIGURA 23 – Recorte (c. 29) partitura transposta para oboé e piano primeiro movimento.....	27
FIGURA 24 – Recorte (c. 33) partitura transposta para oboé e piano primeiro movimento.....	27
FIGURA 25 – Recorte (c. 20-22) grade com oboé e piano do primeiro movimento.....	26
FIGURA 26 – Recorte (c. 72-74) partitura transposta para oboé e piano do primeiro movimento.....	27
FIGURA 27 – Recorte (c. 75 - 76) partitura transposta para oboé e piano do primeiro movimento.....	27

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 HISTÓRICO DA TRANSCRIÇÃO PARA OBOÉ.....	10
3 REVISÃO DE LITERATURA DA SONATINA PARA FLAUTA E PIANO DE GUARNIERI.....	12
4 ANÁLISE DA SONATINA PARA FLAUTA E PIANO DE GUARNIERI.....	16
4.1 1º Movimento – <i>Alegro</i>	16
4.2 2º Movimento - <i>Melancólico</i>	20
4.3 3º Movimento - <i>Saltitante</i>	22
5 PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO E PERFORMANCE.....	24
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
7 REFERÊNCIAS.....	35
8 ANEXO A – AUTORIZAÇÃO TÂNIA CAMARGO GUARNIERI.....	37
9 ANEXO B – SONATINA PARA OBOÉ E PIANO DE CAMARGO.....	39

1 INTRODUÇÃO

A transcrição é um método muito utilizado já há muito séculos por compositores, para adaptar as suas as próprias obras ou de outros, para as especificidades instrumentais que dispunham, permitindo outras releituras de obras para novas formações (BOTA, 2008). Posteriormente a atividade passou a ser desempenhada também por outros interessados em executar as obras, como os interpretes, como o caso desse trabalho.

Bem como no passado, essa prática ainda hoje pode ser utilizada para dar novas interpretações e também como forma de ampliação do repertório, dando novas perspectivas e possibilidades de interpretação para a obra dos compositores. Os exemplos dessa possibilidade podem ser observados nas obras dos compositores Olli Mustonen e Fazil Say, que transcrevem suas próprias obras para oboé solo para outros instrumentos, as dando assim novas dimensões e possibilitando que outros intérpretes façam assim novas leituras.

Dessa forma esse trabalho tem como premissa levar ao cânone do repertório do oboé, a *Sonatina para flauta e piano* de Camargo Guarnieri. Através de uma transcrição para oboé e piano, preservando a identidade original da obra de um dos maiores compositores brasileiros, fazendo ajustes e adaptações conforme as peculiaridades do instrumento como seu aspecto idiomático. E dessa forma dando oportunidade para oboístas executarem a obra desse grande compositor.

O compositor Heinz Holliger em um depoimento, fez uma dura crítica ao oboísta francês Marcel Tabuteau (1877-1962), que passou boa parte de sua carreira nos Estados Unidos. Relato que revela um pouco de como ocorria o processo de interesse dos compositores para escrever para determinados instrumentos e também contribui para esse fato já mencionado, o da escassez de obras de alguns dos grandes compositores, e consequentemente interferindo no motivo de se fazer transcrição para o instrumento:

Tabuteau passou seu tempo tocando música de compositores como Grovlez e nunca tocou uma grande peça, continua Holliger. "No entanto, ele era o grande mestre do oboé tocando na América, enquanto Stravinsky, Schoenberg, Varese, Hindemith, Bartok e até Racmaninoff moram lá. Ninguém pediu a eles que escrevessem algo para o oboé e estou muito zangado com isso porque é um fato que você nunca poderá trazer de volta.

Perdemos praticamente tudo, todas as oportunidades. Mesmo Goossens, que admiro muito como músico, teria acesso a todos os grandes compositores através de seu irmão Eugene, que estreou muitas peças de Schoenberg na América e fundou uma sociedade de música contemporânea com Varese. (PALMER, Andrew. p.82, 1997)

No cenário brasileiro essa discussão também se repete, pois os principais nomes da música brasileira não dedicaram obras para oboé, como nos casos de Guerra-Peixe e Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Heitor Villa-Lobos que escreveu um Duo para oboé e fagote e outras obras camerísticas que incluem o oboé, não escreveu nenhum concerto, sonata ou obra solo para o instrumento.

A escolha da obra do compositor Camargo Guarnieri se dá devido a sua relevância dentro do cenário da música de concerto brasileira, com presença frequente nas salas de concerto do mundo todo, premiado no âmbito nacional e internacional. Outro motivo da obra desse compositor foi levando em conta que outras de suas obras já foram adaptadas para o oboé como no caso feito por Osvaldo Lacerda (MOTA, 2018).

2 HISTÓRICO DA TRANSCRIÇÃO PARA OBOÉ

A transcrição, método utilizado para adaptação da obra, é compreendida como uma adequação de uma obra original, tendo como resultado a transformação de um ou vários de seus aspectos, como a formação, tonalidade, estruturas e forma musical. Transcrever uma obra musical não é um tópico recente dentro universo composicional, existem materiais de indicação que a prática era feita mesmo antes do século XVII (BOTA, 2008) quando peças já eram transcritas por compositores para aproveitar ideias musicais, facilitar a execução e ampliação de repertório, dando também a outros grupos e formações instrumentais a possibilidade de interpretar as obras ampliando ou reduzindo as texturas originais conforme a formação para qual será transcrita.

Entende-se por transcrição um longo processo de citação de materiais, no qual o mediador do processo, seja um tradutor (no caso da poesia ou literatura) ou compositor, remete-se constantemente ao original, sem perder de vista o novo código para o qual ele verte a obra em questão. Na verdade, em música tratar-se-ia de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito. (BOTA, João. p. 1, 2008)

Para determinadas formações, como, por exemplo, o de banda sinfônica, esse tipo de ferramenta faz parte de grande parte do repertório deste tipo de conjunto, sendo muito associado a esse tipo de conjunto devido aos inúmeros trabalhos transcritos que fazem parte do repertório. Outra prática comum durante o século XVIII e XIX era a transcrição de obras sinfônicas ou operísticas para formações de grupos de câmara, elaborados pelos próprios compositores ou por terceiros, a depender a disponibilidade dos grupos do momento (BOTA, 2008).

No século XX essa ferramenta continuou a ser aplicada e, no campo do oboé, algumas transcrições alcançaram o condição de obras do repertório do instrumento, como nos casos da sonatina de Maurice Ravel (VOLPE, 2012) e as Danças Romenas de Bela Bartok arranjadas por David Walter e Hywel Davies respectivamente. Um caso

emblemático se encontra na música de Robert Schumann: a transcrição das Três Fantásias para clarinete e piano Op. 73, se tornou parte integrante do repertório do oboé

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) foi um grande expoente do uso dessa técnica, transcrevendo sua própria música para outras formações, a depender da instrumentação que dispunha. Na música de Bach, percebe-se o fenômeno interessante, no qual o compositor utilizou amplamente o oboé em suas composições maiores, com grandes formações, como suas Missas, Cantatas, Oratório e nos Concertos de Brandenburgo entretanto nenhum concerto para oboé sobreviveu, o que levou à tentativa de reconstrução de supostos concertos originais para o instrumento. Ainda com relação à música de J.S. Bach, diversas há diversas transcrições de obras para flauta, violino ou violoncelo para oboé.

O Concerto de Mozart K. 314 é um famoso caso de transcrição. A existência de um Concerto para oboé é comprovada por meio de cartas do compositor enviadas à sua família. O manuscrito deste Concerto para oboé se perdeu, porém, durante a década de 1920, foram encontrados manuscritos de um Concerto de Mozart em dó maior. De imediato se verificou que se tratava de uma transposição para dó maior do Concerto em ré maior K.314. Hoje se supõe que o Concerto para flauta seja, na verdade, uma transcrição realizada pelo próprio Mozart do Concerto para oboé, que seria, portanto, a versão original.

Como se viu, o processo de transcrever obras para oboé é marcante. Entre as razões para esta prática estão: um pequeno número de obras para oboé de compositores canônicos dos séculos XIX e XX, e o interesse de oboístas em aumentarem o número de obras para instrumento. Dessa forma, este trabalho irá tratar sobre os procedimentos de transcrição e posteriormente, sobre a performance da *Sonatina para flauta e piano* de Camargo Guarnieri. Com destaque para o fato de o recurso de transposição ser comumente utilizado como forma de transcrição, como também outras questões do processo de preparação da obra para o recital, apresentada em concerto gravado em vídeo.

3 REVISÃO DE LITERATURA DA SONATINA PARA FLAUTA E PIANO DE GUARNIERI

A *Sonatina para flauta e piano* de Camargo Guarnieri foi composta em 1947, nos meses de janeiro a fevereiro, na cidade de Nova York, durante a segunda passagem do compositor pelos Estados Unidos. Possuindo três movimentos, a obra é dedicada a Carleton Sprague Smith, pesquisador norte-americano muito interessado na música brasileira. A estreia ocorreu na cidade Washington D.C. durante o 4º Festival de Música Americana (VERHAALLEN, 2001, p. 44).

O termo *sonatina*, foi utilizado pela primeira vez por John Gottfried (1684 – 1748) na obra “lições musicais”. Nos séculos XVII e XVIII era utilizado como forma de descrever introduções musicais nos primeiros movimentos de suítes ou movimentos lentos de obras para a formação coral (MOURA, José)

Essa forma pode ser descrito como uma sonata, porém com menor duração e de mais fácil execução técnica. É amplamente usado desde o século XVII e XVIII como uma introdução para uma obra maior com outra estrutura de formação vocal, mas no final do século XVIII passou a ser mais utilizada em peças para piano solo ou com acompanhamento de violino. O gênero foi utilizado por grandes compositores como Beethoven e Mozart, porém foi com Muzio Clementi (1752 – 1832) e Anton Diabelli (1781 – 1858) que o gênero sonatina ficou mais associado, devido ao uso didático das peças nas suas composições. O gênero foi esquecido durante o romantismo, dando lugar ao termo *sonata*, e durante o século XX foi lembrado com grandes obras de compositores como Béla Bartók (1881 – 1945), Serguei Prokofiev (1891 – 1953) e Maurice Ravel (1875 – 1937) (ALBRECHT, 2003)

Ao longo de sua extensa obra, Camargo Guarnieri escreveu um total de 10 sonatinas, sendo numeradas de 1 a 8 como parte de uma coletânea de sonatinas para piano solo. As duas outras sonatinas escritas foram a *Sonatina para violino e piano de 1974* e a *Sonatina para flauta e piano de 1947*, que foi a quarta escrita cronologicamente de sua carreira entre as sonatinas 3 e 4 para piano, já a *Sonatina para violino e piano de 1974* foi a sua penúltima obra escrita nesse gênero. No todo, sendo peças curtas, entre 5 a 8 minutos em média.

Segundo Volpe (2012), relata que a obra do compositor Maurice Ravel (1875 – 1937) teria influenciado diversas peças de compositores brasileiros como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Edino Krieger, Marlos Nobre e Almeida Prado, tendo os últimos três admitido a direta influência nas suas obras. Ainda de acordo com Volpe (2012) as três primeiras sonatinas para piano de Camargo Guarnieri teriam tido influências timbrísticas, rítmicas, harmônicas e no estilo composicional para piano pela obra de Ravel.

Sobre a *Sonatina para flauta e piano*, há citações sobre a obra nos livros de Verhaalen (2001) e Silva (2001) e na tese de Júnior (2013). Os textos de Verhaalen e Silva tratam da obra de Camargo Guarnieri de forma global, por outro lado, Nilton Júnior trata mais incisivamente sobre a *Sonatina para flauta e piano*.

O livro de Verhaalen (2001) “Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida” aborda a vida e a obra do compositor, fazendo descrições e análises das obras de Guarnieri. Sobre a *Sonatina para flauta e piano*, apresenta uma análise de seus três movimentos, indicando a sua forma e a estrutura de modo geral. Ao longo do livro a escritora ainda descreve um pouco da história da criação da peça e de sua estreia, mas como o livro aborda uma descrição de todas as obras do compositor, a análise da peça se dá de forma muito sucinta. Em sua análise descreve a música como rica e inventiva, sendo de grande relevância para o repertório do instrumento, por explorar muito bem as peculiaridades da flauta.

Descreve sobre o primeiro movimento, suas linhas melódicas e as concatenações entre as linhas do piano e da flauta, as orientações e ideias melódicas e motivicas, sobre como se dá o desenvolvimento desse material, até uma descrição sobre a finalização do movimento em sua escala. Para o segundo movimento inicia apresentando a ideia sobre a independência das linhas melódicas que geram tensão entre os dois instrumentos, sobre ideias que relembram melodias do primeiro movimento e sobre os saltos na condução da mão esquerda no piano do início do movimento. Se atentando apenas para descrição da extensão dos temas e por fim relata a volta ao tema sem mais detalhes.

Sobre o terceiro movimento, a autora expõe a ideia de que seu ritmo possui uma energia semelhante a ritmos afro-brasileiros, apresentando na análise sua forma e como suas seções se intercalam, finalizando com um comentário geralista sobre seu ritmo e o encanto que o terceiro movimento dá a peça.

No livro “Guarnieri – o tempo e a música” (SILVA, 2001) há uma análise feita por Mário Ficarelli e Paulo Castagna. A análise não é muito detalhista, porém apresentando sua forma, como são divididos os movimentos, suas seções e segmentos, descrevendo as melodias e como são usados os motivos, apresentando o número do compasso e exemplos descritos. Sua análise do primeiro movimento, o apresenta como dividido em seções A e B, com duas melodias que são apresentadas e trabalhadas nas duas seções, com uso de motivos rítmicos apropriado de uma das melodias.

O segundo movimento é descrito como uma canção, com forma A-B-A dividida em duas seções, com uma ponte feita apenas pelo piano, fazendo a transição entre as seções. Com uma melodia para cada seção e seguindo por uma cadência feita pela flauta e um coda, finalizando com uma melodia da seção A. O terceiro movimento é descrito como uma dança brasileira, analisa o movimento como dividido em duas seções, seção A com melodia executada pela flauta com acompanhamento feito pelo piano lembrando a estrutura da música popular, a seção B com acompanhamento da flauta e melodia com o piano e voltando a seção A e por fim coda com tema da melodia de B

A abordagem de Júnior (2013) pretende apresentar uma sugestão interpretativa das obras *Melopéias n° 3 para flauta solo* de Guerra-Peixe e da *Sonatina para flauta e piano* de Camargo Guarnieri, na tentativa de demonstrar como se dá a interação entre as características dos gêneros erudito e popular nessas peças. Dessa forma, apresenta na análise da *Sonatina para flauta e piano*, relacionando o primeiro movimento a três características do gênero choro, como as síncopes usadas de forma explícita e em alusão e a do contratempo, recorrendo a exemplos da partitura e análises mediante softwares, ao fim do movimento o autor ainda inclui uma sugestão interpretativa que ressalta que o intérprete deve valorizar a leveza e a liberdade rítmica.

O segundo movimento é descrito como um movimento que se aproxima do regionalismo paulista através das suas características, como as melodias em sua maioria em graus conjuntos e os saltos de terça, relacionados com características do gênero da música “caipira” que usa constantemente esse intervalo de terça, sendo até utilizado pelo compositor em outras de suas obras com características regionais semelhantes. As sugestões interpretativas desse movimento feitas pelo autor sugerem que o intérprete valorize o timbre, as dinâmicas e os acentos.

A análise feita pelo autor no terceiro movimento, tem propósito de se aproximar da música de Ernesto Nazareth, relacionando técnicas composicionais como o uso da anacruse com três notas, a preferência da interpretação na música de *Apanhei-te cavaquinho* para *staccato* e o uso do acompanhante do piano que seria semelhante ao da peça. As sugestões do autor para o intérprete ressaltam em suma a importância de, mediante o uso de características populares na composição, para a compreensão e destacar todos esses aspectos.

4 ANÁLISE DA SONATINA PARA FLAUTA E PIANO DE GUARNIERI

Nos próximos parágrafos segue-se uma análise da *Sonatina para flauta e piano* do Camargo Guarnieri baseada nos trabalhos apresentados anteriormente de Verhaalen (2001), Silva (2001) e Júnior (2013). Essa parte do trabalho visa ser a base para mudanças que surgiram na transcrição feita. Bem como basear a estrutura original da obra, servindo de norteador para possíveis outras interpretações e futuros intérpretes.

4.1 1º movimento - *Allegro*

O primeiro movimento em *Allegro*, com indicação de mínima a cem batidas por minuto (bpm), inicia com o piano fazendo uma melodia na mão direita iniciada por uma *apogiatura*, e em seguida a mão esquerda faz ostinatos em saltos com *staccato*, como indica Marion Verhaalen (2001) sobre o primeiro movimento da obra.

O piano inicia uma melodia sobre o *ostinato* do baixo, cuja linha possui orientação tonal bastante independente... A flauta repete a ideia começando no compasso 10. A textura se torna mais fragmentada, com os dois instrumentos participando do desenvolvimento do material. A reexposição tem início do compasso 52 em tonalidade diferente. O tema é tratado em cânone e essa sessão leva à *coda*, cada vez mais fragmentada e esparsa. (VERHAALLEN, p. 391, 2001)

O primeiro movimento é monotemático, a melodia que inicia a música não segue uma direção harmônica tradicional, sugerindo que o movimento não segue uma estrutura tonal clássica. Embora em seus primeiros compassos a sequência das linhas da mão direita e esquerda do piano seja quase como um acorde de mi menor (mi na mão direita e sol, sí na mão esquerda) feita em *legato*, a melodia do piano anuncia tema repetido por diversas vezes ao longo do movimento, tanto no piano quanto no oboé. Variando da sua forma completa com 10 compassos (Figura 1)

Figura 1 – Recorte (c. 1 - 11) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento

Allegro $\text{♩} = 100$ I

Flauta

Piano

p

cresc.

f

p

Fonte: Autor

E também como um motivo rítmico e melódico que se apresenta na voz da flauta nos 2 primeiros compassos na música com um motivo rítmico na parte do piano, e são repetidos nos compassos 29, 33, 55, 63. (Ver figura 2, 3, 4 e 5 para os respectivos compassos 29, 33, 55, 63).

Figura 2 – Recorte (c. 29) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento

f

f secco

Fonte: Autor

Figura 3 – Recorte (c. 33) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento

Musical score for flute and piano, measures 33-34. The flute part (top staff) features a melodic line with a slur and accents over measures 33 and 34. The piano accompaniment (bottom two staves) includes a bass line with a forte (*f*) dynamic marking and a treble line with a slur and accents over measures 33 and 34.

Fonte: Autor

Figura 4 – Recorte (c. 55) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento

Musical score for flute and piano, measures 55-56. The flute part (top staff) features a melodic line with a slur and accents over measures 55 and 56. The piano accompaniment (bottom two staves) includes a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a treble line with a slur and accents over measures 55 and 56.

Fonte: Autor

Figura 5 – Recorte (c. 63) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento

Musical score for flute and piano, measures 63-64. The flute part (top staff) features a melodic line with a slur and accents over measures 63 and 64. The piano accompaniment (bottom two staves) includes a bass line with a forte (*f*) dynamic marking and a treble line with a slur and accents over measures 63 and 64.

Fonte: Autor

Em relação à estrutura da peça, a análise feita no livro “Guarnieri – o tempo e a música” elabora por Mário Ficarelli e Paulo Castagna aponta para um movimento dividido em 2 seções com duas melodias. Enquanto Verhaalem (2001) em seu livro “Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida” a descreve como uma forma A-B-A. Já Júnior (2013) em sua tese ressalta como o movimento se apropria de características utilizadas no gênero choro, não apresentando sua visão sobre a estrutura formal do movimento, mas ressaltando o quando as linhas melódicas de condução do piano, como por

Em contraposição, a voz mais aguda do piano varia entre conter as mesmas características da linha do baixo (colcheias e pausas) ou assumir uma linha melódica de maior destaque. Isso acontece, principalmente, pelas características mostradas mais adiante, que aproximam essa melodia do gênero choro. A linha da flauta também se destaca pela realização de uma melodia similar à presente na mão direita do piano. (JÚNIOR, p. 74-75, 2013)

Um elemento que o compositor usa com frequência nesse movimento e as bibliografias levantadas não retratam em suas análises sobre a obra é o uso das quartas, seja transposição de motivos para uma quarta acima ou abaixo, como nos compassos 20 (Figura 6), que se inicia com dó sustenido e no compasso 22 (Figura 7) que se inicia em fá, uma quarta acima.

Figura 6 – Recorte (c. 20) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento

Fonte: Autor

Figura 7 – Recorte (c. 22) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento



Fonte: Autor

Outro aspecto interessante nesse movimento é como o compositor constrói as frases usando de mudanças de semitons, como neste compasso 26 na linha melódica da flauta, que alterna as notas iniciais depois da ligadura por outras com mudança de apenas 1 semitom (Figura 8). O que dá as frases com mesma construção motívica rítmica uma vivacidade

Figura 8 – Recorte (c. 26) partitura original para flauta e piano do primeiro movimento



Fonte: Autor

4.2 2º Movimento - *Melancólico*

O segundo movimento leva a descrição de melancólico com indicação de execução de semínima a 60 bmp. A análise de Mário Ficarelli e Paulo Castagna (2001) descreve o movimento como forma “canção simples”¹ estrutura formal de A-B-A, e a análise de Marion Verhalem (2001) apresenta a mesma conclusão. Nilton Júnior (2013) na tentativa de explorar uma aproximação de gêneros populares brasileiros, descreve o segundo movimento como popular rural paulista, relacionando a estrutura das melodias

¹ Termo é utilizado pelo Mario Ficarelli no livro “Guarnieri – o tempo e a música”

serem formadas por graus conjuntos, do uso do intervalo de terças e do sentimento melancólico descrito na canção, típicos do estilo da música regional rural.

Recebendo o nome Melancólico, o 2º movimento da Sonatina, (...) está relacionado à música popular rural paulista e compõe-se de melodias majoritariamente formadas por graus conjuntos e intervalos de terça. O termo Melancólico e essas características melódicas remetem, em sua essência, ao regionalismo bucólico do caipirismo paulista. (JÚNIOR, p. 84, 2013)

O início do movimento começa com o piano apresentando a melodia do tema A, com duração de 5 compassos, possui uma melodia comedida, com uma extensão pequena construída em sua maioria com graus conjuntos e com pequenos saltos de intervalo de terça, com exceção do 4 compasso com salto de quarta descendente (sí para fá#). Os intervalos de terça são evidenciados na análise de Nilton Júnior (2013)

O acompanhamento da mão esquerda contrasta com saltos extensos de décima, até a entrada da flauta que repete a mesma melodia. Pode-se observar também uso constante de dissonâncias, utilizando intervalos de oitava aumentada entre as vozes mais agudo do piano e a da flauta (Figura 9)

Figura 9 – Recorte (c. 8) partitura original para flauta e piano do segundo movimento



Fonte: Autor

A primeira parte do movimento se encerra no compasso 26, seguindo apenas com o piano no compasso 27, reapresentando uma melodia com intervalos já apresentados anteriormente no compasso 17 pela flauta, usando uma sequência de intervalos que vai se expandindo a cada nota, primeiro mi para ré intervalo de segunda, ré para fá# intervalo

de terça, fá# para dó intervalo de quarta, dó para sol com intervalo de quinta justa, sol para sí intervalo de sexta e sí para lá.

O tema B começa com a flauta no compasso 38, é caracterizado pela constante mudança da fórmula de compasso e com indicação de *cantando* para a melodia principal e finalizando no compasso 54 com uma nota longa da flauta. É também marcado como no primeiro tema por melodia simples, sem muitos saltos maiores que terça, mas explorando mais as texturas com mais usos de diferentes articulações por parte do piano com *staccatos* e pela flauta com acentos e *tenutos*.

E por fim do movimento a re-exposição do tema A no compasso 62 com *tempo primo*, voltando com a melodia inicial, com indicação de dinâmica *piano* e de *dolce*. Até o fim do movimento no qual as primeiras notas do motivo reaparecem, mas com indicação de *poco piu lento* e *dulcíssimo* e de um ralenando *poco a poco*.

4.3 3º Movimento - *Saltitante*

O terceiro movimento possui a forma ABA, com indicação de saltitante e com orientação de execução de semínima a 112 bpm, é entre os três o movimento mais rápido, marcado pela sua agilidade com notas em *staccato*. Mário Ficarelli e Paulo Castagna no livro de Silva (2001) descrevem que o movimento é construído por uma dança brasileira na forma de rondó, e Verhalem (2001) conclui que sua forma é um A-B-A

A sua estrutura com o tema A, vai do início do movimento até a compasso 39, o uso da articulação em *staccato* dá ao trecho mais agilidade, mas pelo seu uso constante e grande movimentação das melodias com saltos e uso de grande parte da extensão da flauta cria uma maior dificuldade para execução do intérprete.

Já no tema B se apresenta como contrastante, com uma melodia apresentada mais sobre um *legato* como descreve Verhalem (2001, p. 392) “A seção central é contrastante, em *legato*, e a reexposição do tema A é basicamente a mesma do início. A vivacidade desse movimento lhe dá um encanto especial”. Iniciado pelo piano com indicação de interpretação de *marcato (ben ritmado)* com saltos muitos extensos feitos na mão direita e inciso de 4 notas lembradas posteriormente na linha melódica da flauta e uma subida de notas em figuras de fusas com sequência de semínima pontuada, também é aproveitado pelo compositor na melodia da flauta posteriormente dentro do tema.

O tema A retorna no compasso 77, após a fermata e segue até o fim, mas agora apresentando pequenas variações nas repetições de alguns motivos, a estrutura que mais aparece nesse movimento é o motivo ritmo de semicolcheias com variando entre saltos de sétima e nona que aparece no compasso 102 (Figura 10) e essa ideia de saltos e articulação é repetida várias vezes a seguir como nos compassos 104, 105, 114, 115, 119, 120.

Figura 10 – Recorte (c. 102) partitura original para flauta e piano do terceiro movimento



Fonte: Autor

O fim do movimento se dá com uma escala iniciando em B em *staccato* terminando em nota longa e seguido de 3 notas em *staccato* novamente e uma colcheia acentuada que repete a ideia do motivo inicial.

5 PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO E PERFORMANCE

Na tentativa de realizar a transcrição da obra *Sonatina para flauta e piano* do compositor Camargo Guarnieri, começou-se copiando a obra para um software de edição de partituras, o *Finale*, para que pudesse alterar seus aspectos desde altura das notas, ligaduras e articulações. Sempre tomando a partitura original como base, para que fosse feito o menor número de alterações possíveis, privilegiando assim a ideia original do compositor, mas que também pudessem suprir as especificações mais adequadas para a execução no oboé.

Devido à extensão da flauta ser mais ampla, podendo alcançar notas mais agudas, foi necessária a transposição da altura das notas originais da obra, pois se concentrava em uma região com notas muito agudas que dificultaria muito a interpretação no oboé. Então foram escolhidos quatro possibilidades para se testar a transcrição (3° menor abaixo, 3° terça maior abaixo, 4° justa abaixo e 5° justa abaixo), foram escolhidos quatro tons próximos da original para se manter a região aguda em que o compositor tinha escrito a obra originalmente.

Após estudadas as quatro transposições, levando-se em conta características como os aspectos técnicos que influenciam na interpretação como a tessitura, articulação e dinâmicas e conforto ao se tocar altura, tentando se apropriar das características originais que o compositor queria que a flauta interpretasse, mas os adaptando para as técnicas do oboé. Foi então escolhida a transposição de 3° terça maior abaixo do tom original para ser o definitivo da transcrição da obra.

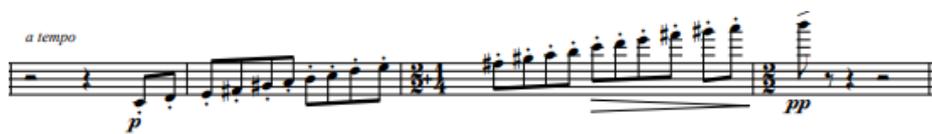
Com relação à parte do piano, que também foi transposta para uma 3° terça maior abaixo do tom original, não houveram muitas mudanças, pois a transposição não ultrapassou extensão do instrumento. Foi se consultado após a transcrição pianistas que interpretariam a obra, todos relataram que estava de acordo, continuando com o mesmo nível de dificuldade original da obra.

A próxima etapa na construção da performance foi realizar uma análise dos três movimentos da obra, fazendo um levantamento da literatura sobre o compositor durante o período que escreveu a peça e suas inspirações, análise essa que resultou no capítulo anterior desse texto. A partir da escolha do tom a ser transposta a obra, os primeiros estudos da peça ainda foram sugeridas várias mudanças de oitavas em trechos e de

algumas notas em específico, que segundo o interprete funcionariam melhor digitação para o oboé.

No primeiro movimento, o início da última frase do flauta, compassos 107 a 110, teve que ser adaptada, pois a escala iniciava com a nota dó3 que transpondo uma terça menor a baixo, lá bemol2 não estaria na tessitura do oboé (Figura 11)

Figura 11 – Recorte (c. 107-110) partitura original para flauta do primeiro movimento



Fonte: Autor

Figura 12 – Recorte (c. 107-110) partitura transcrita para oboé do primeiro movimento



Fonte: Autor

No segundo movimento houve alteração nos compassos 15 – 20, pois a tessitura ficaria numa região muito aguda para o oboé, tendo em vista que a frase é melódica e em *piano* dessa forma executar essa frase nessa altura para o oboé fugiria da proposta inicial do compositor, devido às limitações técnicas do instrumento, como podemos na imagem 3 do original e imagem 4 da transposição.

Figura 13 – Recorte (c. 15-20) partitura original para flauta do segundo movimento



Fonte: Autor

Figura 14 – Recorte (c. 15-20) partitura transcrita para oboé do segundo movimento



Fonte: Autor

No terceiro movimento no compasso 38, mudanças de oitava, pois a região também ficaria muito grave, como mostra a figura 15 da parte original e 3 da transposição.

Figura 15 – Recorte (c. 32) partitura original para flauta do terceiro movimento



Fonte: Autor

Figura 16 – Recorte (c. 32) partitura transcrita para oboé do terceiro movimento



Fonte: Autor

Ainda no terceiro movimento o compasso 73 com uma notas muito graves, foi optado pela sua modificação, podendo ser vistas nas figuras 17 e 18, onde se opta pela troca da nota dó sustenido, que transposta uma 3^o maior abaixo seria a nota lá, sendo fora da extensão do oboé, colocando a nota dó natural e que se adapta perfeitamente a frase.

Figura 17 – Recorte (c. 73) partitura original para flauta do terceiro movimento



Fonte: Autor

Figura 18 – Recorte (c. 73) partitura transcrita para oboé do terceiro movimento



Fonte: Autor

Mas a principal mudança realizada no terceiro movimento foi a retirada de uma frase de 5 compassos que seriam tocados pelo oboé, compassos 69 a 74, como podemos ver na figura 19. Devido a esse movimento ser cansativo para execução, e neste trecho o oboé tocar por um longo tempo sem paradas, optou-se por manter apenas a frase executada pelo piano. Essa mudança foi feita tendo como base uma passagem similar que acontece a partir do compasso 39 desse mesmo movimento, que tem apenas o piano tocando nesses compassos (figura 20).

Figura 19 – Recorte (c. 69 - 74) partitura transcrita para oboé do terceiro movimento

A musical score snippet for piano, measures 69-74. The score is written for piano and includes multiple staves. The music is in 2/4 time and features a complex passage with multiple staves. The dynamic marking is *mf*. The score includes a fermata over the final note of the first system and a dynamic marking of *mf* at the end of the second system.

Fonte: Autor

Figura 20 – Recorte (c. 39 - 41) partitura transcrita para oboé do terceiro movimento

The image shows a musical score for oboe, measures 39-41. The score is in 9/16 time. The upper staff (treble clef) starts with a rest, followed by a series of eighth notes with accents. The lower staff (bass clef) has a melody starting with a half note, followed by eighth notes. Dynamics include *mf* and *marcato (ben ritmato)*. The key signature has one flat (B-flat).

Fonte: Autor

Na construção da performance a estratégia utilizada foi estudar a obra por trechos, relacionando frases semelhantes encontradas em trechos diferentes da peça. O primeiro movimento foi escolhido para ser o primeiro a ser estudado, como descrito em sua análise ele conta com uma forma ABA, que contém em sua exposição e reexposição frases muito semelhantes na melodia da flauta, dessa forma os trechos do compasso 10 e 63, dentre outros que continham a mesma estrutura melódica foram estudados primeiros devido a sua similaridade, ambos começam pela mesma nota dó ligada com uma sequência de colcheias ligadas (Figuras 21 e 22).

Figura 21 – Recorte (c. 10) partitura original para flauta do primeiro movimento

The image shows a musical score for flute, measure 10. The score is in 3/2 time. The melodic line starts with a half note followed by eighth notes. Dynamics include *f*.

Fonte: Autor

Figura 22 – Recorte (c. 63) partitura original para flauta do primeiro movimento

The image shows a musical score for flute, measure 63. The score is in 3/2 time. The melodic line starts with a half note followed by eighth notes. Dynamics include *f*.

Fonte: Autor

Da mesma forma o esse motivo também é muito semelhante aos dos compassos 29 (Figura 23), 33 (Figura 24)

Figura 23 – Recorte (c. 29) partitura transposta para oboé primeiro movimento



Fonte: Autor

Figura 24 – Recorte (c. 33) partitura transposta para oboé primeiro movimento



Fonte: Autor

Um dos desafios no estudo dessa obra no primeiro movimento são as mudanças constantes da fórmula de compasso, passando pelas estruturas de 2/2, 3/2, 2/2+1/4, 3/4 e 2/4. E são alternados constantemente durante o movimento, geralmente entre 1 ou 2 compassos, com 110 compassos ao todo alternando a estrutura de compasso 75 vezes ao longo do movimento, tem média de 1,4 compassos até trocar novamente. O que dificulta para o intérprete tanto devido às melodias se repetem muito, porém em estruturas diferentes, quanto para se encontrar os tempos fortes.

Ademais, o primeiro movimento possui complexas linhas rítmicas que se concatenam entre as linhas do piano e do instrumento solista, o que dificulta o encadeamento das sequências rítmicas durante a interpretação, como é possível observar nos compassos 20 e 22, pois a finalização da frase feita pelo piano deve ser completada com oboé, porém dá-se a impressão ao tocar que a linha melódica é interrompida, pois o oboé começa a tocar com a última nota do piano (Figura 25).

Figura 25 – Recorte (c. 20-22) grade com oboé e piano do primeiro movimento

The image shows a musical score for oboe and piano, measures 20-22. The oboe part is marked 'p' and 'gracioso'. The piano part is marked 'mf' and 'p'. The score shows a complex rhythmic structure with various note values and rests.

Fonte: Autor

Para melhor compreensão dessas mudanças constante foi adotado uma estratégia que consistia em acompanhar o áudio da peça, enquanto solfejava o ritmo e realizando a regência dos compassos, dessa forma foi muito mais eficaz compreender e se apropriar da rítmica.

Essa estratégia, focando nas mudanças de compasso memorizando para melhor compreensão, também foi utilizada no estudo do terceiro movimento, que da mesma forma possui muitas mudanças de compassos. Possibilitou uma melhor compreensão também dos motivos rítmicos do piano que funcionam como um complemento da parte da flauta em várias frases ao longo de toda a obra. Dessa forma, como o processo de construção da performance se deu sem ensaios com um pianista, somente na semana da gravação do recital, essa estratégia facilitou a memorização e concatenação das ideias rítmicas do piano, no curto período que se teve para ensaiar com o outro instrumento.

Bem como utilizar o áudio produzido pelo *software Finale* durante o estudo em vários andamentos diferentes. A princípio fui utilizado o áudio em uma versão bem mais lento que o andamento proposto dos movimentos, para mais fácil compreensão da conexão das partes de oboé e piano, até o andamento final que seria executado. Esta técnica facilitou muito o processo de ensaios finais com a pianista para a compreensão pois já havia memorizado ambas as partes.

Outra dificuldade que perpassa por dois dos movimentos mais difíceis tecnicamente da obra, o primeiro e terceiro movimentos, são os intervalos disjuntos, que acontecem com ritmos e intervalos parecidos, porém com alterações nas repetições das notas, como vistos nos compassos 72-74 e 75-76 (Figura 26) do primeiro movimento.

Figura 26 – Recorte (c. 72-74) partitura transposta para oboé do primeiro movimento



Fonte: Autor

Figura 27 – Recorte (c. 75-76) partitura transposta para oboé do primeiro movimento



Fonte: Autor

Que passam a ideia de mesmo motivo rítmico, porém criam dificuldades durante a produção da performance por sua semelhança de notas, a dificuldade técnica nesse caso cria o movimento de progressão já que muitas vezes o compositor vai mudando os intervalos em semitons. Nesse caso o estudo para aperfeiçoar a passagem foi separando cada ligadura de três notas, sem a execução das notas repetidas que a separam no meio, pois assim as semelhanças eram estudadas juntas.

Durante o processo de estudo foi notado que obra possuía momentos com mais repouso para o intérprete como também momentos que exigiam uma grande resistência física, principalmente no terceiro movimento, onde a obra é quase toda escrita em *staccato*. O que exigiu que fossem buscadas estratégias para que se pudesse manter a performance como o mesmo nível de eficiência. Para isso o intérprete buscou para fazer palhetas com corpo mais leve, dessa forma que exigiam menos pressão ao tocar, sendo possível tocar com mais facilidade e aumentando a resistência para a performance. E também na manufatura das palhetas, foi pensado em usar palhetas com a ponta levemente mais duras, o que possibilitava a realização das articulações em *staccato* mais precisas, bem como aumentando a vida útil da palheta, pois a obra exigia em diferentes momentos cores de timbres, intensidades e articulações que somente com uma palheta em bom estado seria possível realizar com clareza.

Essas mudanças na estrutura da palheta do oboé, foram muito relevantes, pois alteram a qualidade no timbre do instrumento, dessa forma pode-se perceber que o timbre foi substancialmente mudado para um som mais “claro” e menos denso. O que foi a

princípio um desconforto, mas que devido à estrutura da peça que exigia essas mudanças foi uma ótima escolha mudar um pouco o raspado da palheta pensando na facilidade para se tocar em detrimento do timbre do instrumento um pouco mais “escuro”.

A gravação da interpretação da obra foi realizada no dia 20 de novembro de 2022 no auditório de música da Universidade de Brasília juntamente com a pianista Aillyn Unglaub. Enquanto a preparação individual de cada intérprete foi feita por meses de estudos sozinhos, juntos ocorreram apenas 3 ensaios mais o dia da gravação, devido à logística e entraves profissionais de cada um houveram poucos ensaios, mas que se deram de forma muito intensa e que exigiram uma cooperação e conexão dos músicos imediata para a boa construção da performance.

Pouco tempo de reserva do espaço do auditório para a gravação, mudanças climáticas bruscas do local natal do oboísta para a cidade da gravação, o que alteraram drasticamente a sonoridade das palhetas, bem como cansaço físico da viagem frenética, foram alguns dos problemas encontrados durante a gravação da interpretação, mas foram sanados com paciência e compreensão de ambos os músicos, tendo em vista a sua falta de controle sobre as mudanças, mas perícia para os resolvê-los.

Após a gravação da interpretação da obra foi solicitado para a pianista que gravou a performance da obra, Aillyn Unglaub mestre pela Universidade do Estado de Santa Catarina e para o flautista Leonnid Paniago músico profissional, atuante da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso como primeira flauta solo, que analisassem a obra transcrita através da gravação e da partitura, comparando a interpretação original da flauta e a transcrição para oboé.

Seus comentários são muito similares em relação à transcrição, concordando sobre a relação da mudança de flauta para oboé. Ambos concordam que o oboé deu cores novas a peça, com timbres, expressividades e articulações diferentes da flauta, dando novas possibilidades de interpretação.

A pianista ressalta em seu comentário a dificuldade da peça, principalmente em relação de polirritmia, polifonia e frases melódicas deslocadas e sobrepostas, mas que a transposição feita para a adaptação da peça pareceu adequada, não apresentando dificuldades fora da habitual para esse tipo de repertório. E que o resultado no geral da interpretação da peça foi desafiador, embora muito satisfatório. A pianista revelou-se

muito empolgada por poder explorar novas possibilidades sonoras em relação à obra original, dando vida a uma nova obra para o repertório “oboístico” nacional.

O flautista relatou que já conhecia a obra e que são muito reconhecidas dentre a comunidade de músicos flautistas e descreveu a obra interpretada pelo oboé ganhou novas possibilidades sonoras, destacando certas frases que em interpretações na flauta não seriam possíveis devido a características timbrísticas. E algumas características originais da obra nessa nova interpretação foram modificadas, como a suavidade em alguns trechos, mas que versão para oboé ganha em intensidade expressiva em outros trechos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse texto apresentou uma transcrição da obra original *Sonatina para flauta e piano* do compositor Camargo Guarnieri, como foram as ferramentas utilizadas para a sua realização, uma contextualização sobre o processo de transcrição utilizado para adaptar a obra para outra formação, como também trazendo uma análise com base na bibliografia sobre movimentos da peça e sua complexidade, para servir de base para futuras interpretações da peça.

Abordando também a relevância da realização da transcrição para o aumento do número de obras de compositores relevantes dentro do cenário nacional e internacional para a literatura do oboé, tendo como visto no texto, o desejo em geral de oboístas de tocarem obras de grandes compositores, devido à escassez de peças por parte dos compositores mais relevantes no século XX.

Através da utilização da transposição como ferramenta para a transcrição da obra, alterando o seu registro de tessitura, transpondo uma 3^o maior abaixo da tonalidade original da obra, alterando alguns compassos, dos quais não funcionariam idiomáticamente para o oboé, e pensando em mudanças de notas que funcionassem ao mesmo plano que funcionam originalmente para a flauta.

Bem como o texto apresentou as dificuldades técnicas de cada movimento e as estratégias utilizadas pelo intérprete para resolvê-los, como mudanças de compasso, concatenação das vozes e sequências de saltos. Para cada dificuldade apresentada na peça, analisando para que assim trabalhasse cada aspecto da dificuldade separadamente, mas utilizando parte da estratégia que havia, o que rendeu um estudo mais acurado, menos cansativo e mais ágil.

Dessa forma podemos concluir que a transposição da obra *Sonatina para flauta e piano* do compositor Camargo Guarnieri obteve êxito, conforme a gravação do recital da obra, pode-se garantir que a transposição da peça para oboé está preservando as características da obra original, da mesma forma está criando uma obra relevante dentro do cenário “oboístico”. E que mesmo não tendo sendo escrita originalmente para o oboé, a adaptação servirá os propósitos do instrumento. Proporcionando assim uma obra nova para o compositor e para os intérpretes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRECHT, Cíntia. Um trabalho de pesquisa em performance com as Sonatinas para piano solo de Almeida Prado. *PER MUSI: Revista de performance musical*. v. 8, p. 116-124, 2003. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/08/num08_cap_09.pdf

BOTA, João. **A Transcrição Musical como Processo Criativo**. Campinas, 2008. Universidade Federal de Campinas. Dissertação p. 106.

COSTA, G. S. **Seis sonatas e partias para violino soli de J. S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo**. 2012. 192f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012

JÚNIOR, Nilton Antônio. **Sonatina para flauta e piano de Guarnieri e Melopéias nº 3 de Guerra-Peixe: Interação entre o popular e o erudito na construção de uma interpretação musical**. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PALMER, Andrew. The Double Reed. Vol. 20, No. 2 (1997): pp. 81-83. Disponível em: <https://www.idrs.org/publications/65-the-double-reed-1997-20-2/#page=84>. Tabuteau referenced on p. 82.

MOTA, Lúcius. O oboé lírico de Osvaldo Lacerda: um olhar sobre seu conjunto de obras para oboé. *CUADERNOS DE MUSICA, ARTES VISUALES Y ARTES ESCENICAS*, v. 13, p. 175-187, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/2970/297055959009/html/>

MOURA, José. **SONATINAS PARA PIANO DE JOSÉ SIQUEIRA: Um Breve Relato**. 2018. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/sonatinas-para-piano-de-jose-siqueira-um-breve-relato>

SHANKAR, Ravi. *Duo para oboé e Fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé*. IV Congresso da ABRAPEM - Transversalidade da Performance Musical, 2016. Disponível em [https://www.amplificar.mus.br/data/referencias/ver/Duo-\(1957\)-para-oboe-e-fagote-de-](https://www.amplificar.mus.br/data/referencias/ver/Duo-(1957)-para-oboe-e-fagote-de-)

itor-Villa-Lobos--um-estudo-analitico-para-uma-proposta-interpretativa-para-o-oboe
(Acesso em 4 de agosto de 2021).

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri**: Expressões de uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VOLPE, Maria Alice (org). Teoria, crítica e música na atualidade. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. 284 p. 286. (Série Simpósio internacional de musicologia da UFRJ).
V.2

AUTORIZAÇÃO

Autorizo para fins artísticos e acadêmicos a transcrição da SONATINA PARA FLAUTA E PIANO (1947) de Mozart Camargo Guarnieri para oboé e piano, no contexto do curso de Especialização em Música da Universidade Federal de Santa Maria, em pesquisa realizada por Laerte de Arruda Tavares, sob orientação do projeto Lúcius Batista Mota.

Tania Camargo Guarnieri

Data e local

Boa tarde Lúcio,
eu aprovo a ideia. Não sei exatamente em que termos deve ser a autorização mas se você redigir e me mandar eu assino.
Um abraço,

Tânia Camargo Guarnieri

Sent from my iPhone

On 14 Dec 2021, at 13:22, LÚCIUS BATISTA MOTA <lucius.mota@ufsm.br> wrote:

Tânia,
Como vai?
Nós nos falamos brevemente pelo messenger.

Eu sou professor de oboé da Universidade Federal de Santa Maria e tenho um aluno no nível de especialização que deseja fazer uma transcrição da **Sonatina para flauta e piano** de Camargo Guarnieri para oboé.

Eu pessoalmente acredito que, uma vez que o Maestro não compôs para oboé, essa transcrição poderá fazer bastante sucesso entre oboístas do mundo todo, não apenas no Brasil.

A proposta da transcrição é muito simples: uma transposição de um terça maior abaixo do original da parte da flauta e piano. Desta forma, a obra ficaria dentro da tessitura do oboé sem necessidade de grandes alterações.

Sendo assim, nós estamos interessados em saber como devemos proceder para conseguirmos a autorização para a transcrição. E se você concorda com o projeto.

Desde já muito obrigado.

Att.

Lúcius Mota

Camargo Guarnieri

Sonatina para oboé e piano

Transcrição de
Lúcius Mota e Laerte Tavares

Transcrição:
Lúcius Mota e
Laerte Tavares

SONATINA

Versão para oboé e Piano
Dedicada a Carleton Sprague Smith

M. CAMARGO GUARNIERI
(New York 1947)

Allegro $\text{♩} = 100$

I

Oboe

Piano

5

9

12

16 *cresc.* *f* *rall.*

16 *rall.*

16 *rall.*

20 *a tempo* *p* *gracioso*

20 *a tempo* *mf* *p*

5 4 2

20 *a tempo* *mf*

23

23 *p* 3 4 3 2 1 3 2

23 *p*

26 *p* *cresc.* *f*

26 *f* *secco*

26 *f* *secco*

30

Musical score for measures 30-32. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 30 features a treble staff with sixteenth-note runs and a grand staff with a bass line and chords. Measure 31 continues the treble staff's melodic line and the grand staff accompaniment. Measure 32 shows a treble staff with a melodic phrase and a grand staff with a bass line and chords. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings include a triplet of 3 in the bass line and a 4 in the treble staff.

33

Musical score for measures 33-35. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 33 features a treble staff with sixteenth-note runs and a grand staff with a bass line and chords. Measure 34 continues the treble staff's melodic line and the grand staff accompaniment. Measure 35 shows a treble staff with a melodic phrase and a grand staff with a bass line and chords. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings include a triplet of 3 in the bass line.

36

Musical score for measures 36-39. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 36 features a treble staff with sixteenth-note runs and a grand staff with a bass line and chords. Measure 37 continues the treble staff's melodic line and the grand staff accompaniment. Measure 38 shows a treble staff with a melodic phrase and a grand staff with a bass line and chords. Measure 39 features a treble staff with sixteenth-note runs and a grand staff with a bass line and chords. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings include a 4 in the treble staff.

40

Musical score for measures 40-43. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 40 features a treble staff with sixteenth-note runs and a grand staff with a bass line and chords. Measure 41 continues the treble staff's melodic line and the grand staff accompaniment. Measure 42 shows a treble staff with a melodic phrase and a grand staff with a bass line and chords. Measure 43 features a treble staff with sixteenth-note runs and a grand staff with a bass line and chords. Dynamics include *f* and *p*.

44 *ff* *f* *f*

48 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *rall. ---*

52 *a tempo* *mf*

56 *p*

60

60

f

This system contains measures 60 to 63. The top staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, and a wavy line above the first two measures. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the first measure of the bottom staff.

64

64

f

This system contains measures 64 to 67. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a complex rhythmic pattern with fingerings 2, 2, 1, 5, and 2 indicated. A dynamic marking of *f* is present in the first measure of the bottom staff.

68

68

f

This system contains measures 68 to 70. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the first measure of the top staff.

71

71

f

This system contains measures 71 to 74. The top staff has a melodic line with slurs and accents, and fingerings 5, 4, 2, 1, 3, 2 indicated. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the first measure of the top staff.

76

76

f

f

80

80

p

f

5

84

84

p

f

87

87

f

p

91

p *p* *f*

96

mf *mf* *p*

100

mf *mf* *p* *rall.* *rall. dim.*

105

a tempo *p* *mf* *p* *pp*

II

Melancolico ♩ = 60

Oboé

Piano

p

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Oboe part is mostly silent, with rests in measures 1, 2, and 3, and a whole note in measure 4. The Piano part features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter: 3/4, 4/4, 3/4, and 4/4. The piano part begins with a *p* dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

5

p (*molto espressivo*)

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Oboe part begins in measure 5 with a melodic line marked *p* and *molto espressivo*. The Piano part continues with its complex rhythmic accompaniment. The key signature remains one flat.

10

p (*dolce*)

p

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Oboe part has a long, expressive melodic line starting in measure 9, marked *p* and *dolce*. The Piano part continues with its accompaniment, marked *p*. The key signature remains one flat.

16

p

(dolce)

21

p

27

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

(cantando)

32

(p.)

37 *p* (cantando)

43

49 *p*

55 *rall.*

Tempo primo

62 *p* (ma dolce)

Tempo primo

62

66 *p*

66 *p* (dolce)

poco rit.

a tempo

rit.

71 *p* *p*

71 *poco rit.* *p* (ma dolce) *a tempo* *rit.*

Poco più lento

rall.

poco a poco

76 *p* (dolcissimo) *pp*

Poco più lento

rall.

poco a poco

76 *p* *pp*

Red.

*

III

Saltitante ♩ = 112

Oboé

Piano

p

p *staccato*

senza Pedal

4

7

10

Musical notation for measures 13-15. The system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 13 starts with a treble clef staff containing a melodic line with eighth notes and a grand staff with a bass line of eighth notes. Measure 14 features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a bass line, including a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 15 continues the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 16-18. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. Measure 16 shows a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a bass line. Measure 17 continues the melodic and bass lines. Measure 18 features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a bass line, ending with a double bar line.

Musical notation for measures 19-21. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. Measure 19 shows a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a bass line. Measure 20 continues the melodic and bass lines. Measure 21 features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a bass line, including a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical notation for measures 22-24. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. Measure 22 shows a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a bass line. Measure 23 continues the melodic and bass lines. Measure 24 features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a bass line, including a triplet of eighth notes in the right hand.

grazioso

25

25

28

28

31

31

34

34

37

marcato (ben ritmato)

mf

40

marcato (ben ritmato)

mf

43

marcato (ben ritmato)

mf

46

marcato (ben ritmato)

mf

This page of a musical score for a sonatina contains measures 49 through 58. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The piece begins at measure 49 with a piano (*p*) dynamic and a sixteenth-note scale. A forte (*f*) dynamic is reached by measure 50. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. Measure 52 is marked *(espressivo)* and includes a crescendo (*cresc.*). The melodic line has a wavy hairpin line above it, indicating a dynamic swell. The piano accompaniment has a similar hairpin line. Measure 55 shows a change in the piano accompaniment's bass line. Measure 58 features a change in the time signature to 3/4 and a return to piano (*p*) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

61

64

66

f

69

Musical score for 'SONATINA', page 7, measures 72-82. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment.

Measures 72-74: The melodic line begins with a rest, followed by a sixteenth-note triplet in measure 74. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and quarter notes in the right hand. The time signature changes from 9/16 to 2/4.

Measures 75-78: The melodic line features a sixteenth-note triplet in measure 75, followed by a half note in measure 76, and a quarter note in measure 77. The piano accompaniment continues with eighth notes in the left hand and quarter notes in the right hand. Dynamics include *p* (piano) and *sfz* (sforzando).

Measures 79-81: The melodic line consists of eighth notes in measure 79, followed by a quarter note in measure 80, and a half note in measure 81. The piano accompaniment continues with eighth notes in the left hand and quarter notes in the right hand.

Measures 82: The melodic line consists of eighth notes in measure 82. The piano accompaniment continues with eighth notes in the left hand and quarter notes in the right hand. The time signature changes from 2/4 to 3/4.

85

88

91

94

97

Musical score for measures 97-100. The right hand has a melodic line with a slur and a flat. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and a 5-measure rest.

100

(grazioso)

Musical score for measures 100-103. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and a 5-measure rest. The tempo marking "(grazioso)" is present.

103

Musical score for measures 103-106. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and a 5-measure rest.

106

Musical score for measures 106-110. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and a 5-measure rest.

109

109

cresc.

112

poco rit. *a tempo*

mf marcato

112

cresc.

115

115

cresc.

118

mf

118

mf *cresc.*

Musical score for 'SONATINA' page 11, measures 121-124. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature changes from 9/16 to 2/4 at measure 122. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *p*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score concludes with a double bar line at the end of measure 124.

121 *cresc.*

121 *cresc.*

124 *f* *p*

124 *f* *p*

Transcrição:
Lúcius Mota e
Laerte Tavares

SONATINA

Versão para oboé e Piano

Dedicada a Carleton Sprague Smith

M. CAMARGO GUARNIERI

(New York 1947)

Allegro $\text{♩} = 100$

I

3 4 *f*

11 *f*

14 *f*

17 *cresc.* *f* *rall.*

20 *a tempo* *pgracioso* *p*

23

26 *p* *cresc.*

29 *f*

32 *f*

35

p

38

p

42

ff *f*

46

f

50

rall. *a tempo*

mf

56

f

59

f

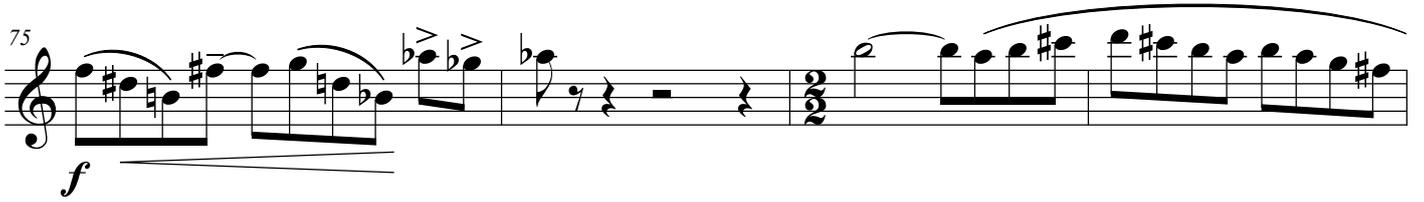
64

f

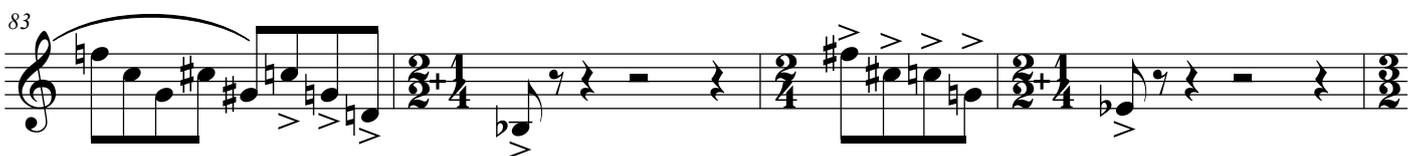
67

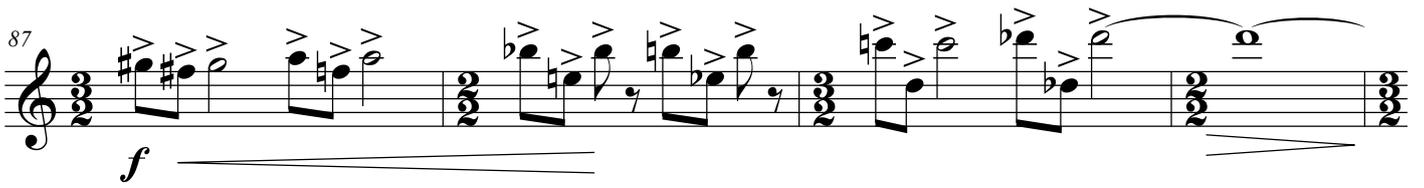
f

71 

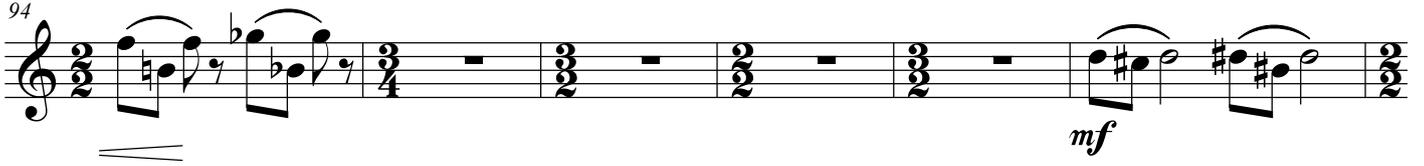
75 

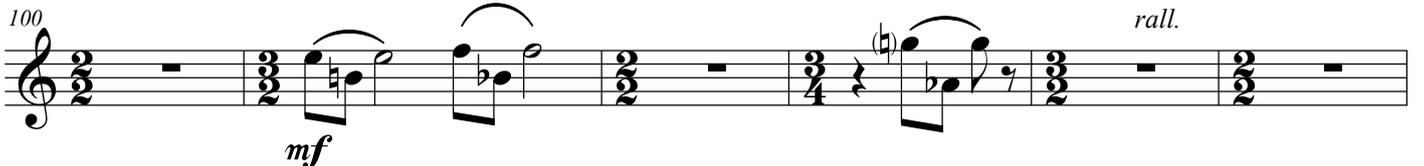
79 

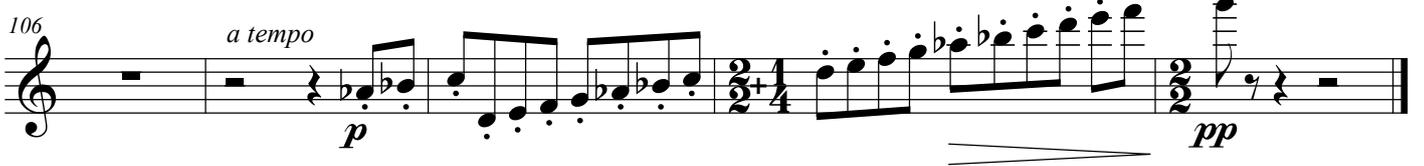
83 

87 

91 

94 

100 

106 

II

Melancolico ♩ = 60

(molto espressivo)

3

9

14 *p* (*dolce*) *p*

20

26 *rit.* *a tempo*

38 (*cantando*) *p*

45 *p*

52 *rall.* *Tempo primo* *p* (*ma dolce*)

64 *p*

69 *poco rit.* *a tempo* *p*

75 *rit.* *Poco più lento* *rall.* *poco a poco* *p* (*dolcissimo*) *pp*

III

Saltitante ♩ = 112

p

4

7

10

13

16

19

22

grazioso

25

28

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Saltitante' (III). The tempo is marked as ♩ = 112. The piece is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The second staff begins at measure 4. The third staff starts at measure 7 and includes a change in time signature to 3/4. The fourth staff starts at measure 10 and includes a change to 2/4. The fifth staff starts at measure 13. The sixth staff starts at measure 16 and includes a change to 3/4. The seventh staff starts at measure 19. The eighth staff starts at measure 22. The ninth staff starts at measure 25 and is marked *grazioso*. The tenth staff starts at measure 28 and includes a change to 3/4. The score concludes with a final flourish in 2/4 time.

31

34

36

38

46

51

54

61

64

66

70 **2** **9** **2**
16 **4**

74 **6** **6** **b>**

77 **p**

80

83

86

89

92 **#** **#** **#** **2**
4

95 **2**
4

98 **b**

101  Musical notation for measures 101-103. Measure 101 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth notes and quarter notes. Measure 102 has a key signature change to one sharp. Measure 103 has a key signature change to two flats. The tempo marking *(grazioso)* is written below the first measure.

(grazioso)

104  Musical notation for measures 104-106. Measure 104 has a key signature of two flats. Measure 105 has a key signature change to one sharp. Measure 106 has a key signature change to two flats. The tempo marking *(grazioso)* continues from the previous system.

107  Musical notation for measures 107-109. Measure 107 has a key signature of two flats. Measure 108 has a key signature change to one flat. Measure 109 has a key signature change to two flats. The tempo marking *(grazioso)* continues from the previous system.

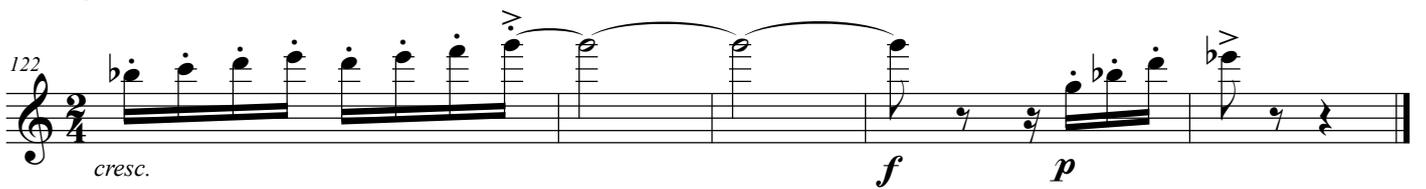
110  Musical notation for measures 110-112. Measure 110 has a key signature of two flats. Measure 111 has a key signature change to one sharp. Measure 112 has a key signature change to two flats. The tempo marking *(grazioso)* continues from the previous system.

113  Musical notation for measures 113-115. Measure 113 has a key signature of one sharp. Measure 114 has a key signature change to one flat. Measure 115 has a key signature change to two flats. The tempo marking *poco rit.* is written above the first measure, and *a tempo* is written above the second measure. The dynamic marking *mf* is written below the first measure, and *marcato* is written below the second measure.

poco rit. *a tempo*
mf *marcato*

116  Musical notation for measures 116-118. Measure 116 has a key signature of two flats and a 9/16 time signature. Measure 117 has a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. Measure 118 has a key signature change to one sharp and a 2/4 time signature. The dynamic marking *mf* continues from the previous system.

119  Musical notation for measures 119-121. Measure 119 has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Measure 120 has a key signature change to one flat and a 9/16 time signature. Measure 121 has a key signature change to two flats and a 2/4 time signature. The dynamic marking *mf* continues from the previous system.

122  Musical notation for measures 122-124. Measure 122 has a key signature of two flats and a 2/4 time signature. Measure 123 has a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. Measure 124 has a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The dynamic marking *cresc.* is written below the first measure, *f* is written below the second measure, and *p* is written below the third measure.

cresc. *f* *p*