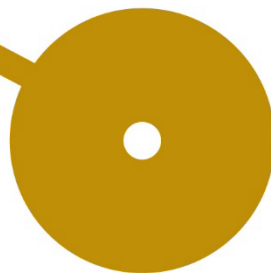




Análise comparativa da  
gravação de três sonatas de  
compositores portugueses pelo  
violinista Vasco Barbosa  
(1930-2016)

José Miguel Liberato Lopes de Resende

10/2025





MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

# Análise comparativa da gravação de três sonatas de compositores portugueses pelo violinista Vasco Barbosa (1930-2016)

José Miguel Liberato Lopes de Resende

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes  
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Música - Interpretação Artística, especialização  
Cordas, *Violino*

Professor Orientador  
Professora Doutora Ana Maria Liberal

## **Agradecimentos**

Dedico este trabalho aos meus pais e irmão pelo incansável apoio nos estudos musicais e encorajamento da escrita deste documento.

À Professora Dra. Ana Maria Liberal pela orientação segura, paciência, rigor intelectual e incentivo contínuo fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

À Professora Marta Eufrázio, que me inspirou na eleição do tema da tese e que me acompanhou ao longo dos dois anos de mestrado e que tanto me auxiliou a tornar num melhor músico.

À Rosário Tavares da Rádio e Televisão Portuguesa por me ter recebido e orientado tão bem na secção dos Arquivos.

Ao Museu da Música Portuguesa, à Biblioteca Nacional de Portugal e à Universidade de Aveiro por terem gentilmente cedido as partituras que foram alvo de análise ao longo de todo este trabalho.

## **Resumo**

A presente dissertação tem como objetivo estudar o contributo do violinista Vasco Barbosa na valorização e divulgação do património musical português. Esse propósito foi concretizado através de uma análise comparativa das interpretações do violinista de três sonatas para violino e piano de Fernando Lopes-Graça, Frederico de Freitas e Ruy Coelho, que Vasco Barbosa gravou. A análise demonstrou que a sua interpretação se distingue pela clareza técnica, expressividade controlada e por uma leitura estilisticamente coerente com o contexto estético de cada compositor. Os resultados evidenciam ainda a evolução interpretativa do violinista português ao longo das décadas de 70, 80 e 90 do séc. XX.

## **Palavras-chave**

Vasco Barbosa; música portuguesa para violino; Frederico de Freitas; Fernando Lopes-Graça; Ruy Coelho

## **Abstract**

This dissertation aims to study the contribution of the violinist Vasco Barbosa to the appreciation and dissemination of Portuguese musical heritage. This purpose was achieved through a comparative analysis of his interpretations of three sonatas for violin and piano by Fernando Lopes-Graça, Frederico de Freitas, and Ruy Coelho, recorded by Vasco Barbosa. The analysis revealed that his interpretation is distinguished by technical clarity, controlled expressiveness, and a stylistically coherent reading aligned with each composer's aesthetic context. The results also highlight the Portuguese violinist's interpretative evolution throughout the 1970s, 1980s, and 1990s.

## **Keywords**

Vasco Barbosa; portuguese music for violin; Frederico de Freitas; Fernando Lopes-Graça; Ruy Coelho

<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>1. Estado da Arte .....</b>	<b>13</b>
<b>2. Vasco Barbosa .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1 Biografia de Vasco Barbosa .....</b>	<b>16</b>
<b>2.2 Principais Influências e Reportório Musical .....</b>	<b>18</b>
<b>2.3 Relação com o Reportório Musical Português .....</b>	<b>19</b>
<b>2.4 Vasco Barbosa Visto Pelos Seus Pares Portugueses .....</b>	<b>22</b>
<b>3. Análise Interpretativa de Gravações de Três Obras de Compositores Portugueses .....</b>	<b>23</b>
<b>3.1 Definição dos Critérios de Seleção de Obras.....</b>	<b>23</b>
<b>3.2 Parâmetros a Considerar na Análise de Gravações .....</b>	<b>23</b>
<b>4. Sonatina nº 1 de Fernando Lopes-Graça .....</b>	<b>41</b>
<b>Análise da Interpretação de Vasco Barbosa .....</b>	<b>43</b>
1. Moderato .....	43
2. Lento, non troppo .....	48
3. Scherzando.....	55
4. Allegro non troppo.....	61
<b>5. Sonata nº 1 em Fá de Frederico de Freitas .....</b>	<b>73</b>
<b>Análise da Interpretação de Vasco Barbosa .....</b>	<b>75</b>
1. Allegro Moderato .....	75
2. Adagio, com molta espressione e sentimento.....	97
3. Allegro Vivo e con Spirito .....	110
<b>6. Sonata para violino e piano nº 1 de Ruy Coelho .....</b>	<b>128</b>
<b>Análise da Interpretação de Vasco Barbosa .....</b>	<b>130</b>
1. Allegro decisivo .....	130
2. Adagio .....	144
3. Scherzo.....	152
4. Finale - Allegro Deciso ma non troppo.....	159
<b>7. Análise Comparativa da Evolução Interpretativa de Vasco Barbosa nas três obras analisadas .....</b>	<b>179</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>183</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>185</b>

## Índice de figuras

Figura 1 – Vasco Barbosa.....	16
Figura 2 – 1.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 1-4), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	44
Figura 3 - 1.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 8-11), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	44
Figura 4 – Comparação dos dois motivos principais do 1.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 54.....	45
Figura 5 - 1.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 15-26), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	46
Figura 6 - 1.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 27-30), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	47
Figura 7 - 1.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 31-34), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	47
Figura 8 - 2.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 1-9), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	49
Figura 9 - 2.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 10-18), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	49
Figura 10 - 2.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 18-24), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	50
Figura 11 - 2.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 24-34), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	51
Figura 12 - 2.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 32-35), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	51
Figura 13 - 2.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 36-39), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	52
Figura 14 - 2.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 40-42), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	53
Figura 15 - 2.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 43-45), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	53
Figura 16 - 3.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 1-11), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	56
Figura 17 - 3.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 12-23), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	57
Figura 18 - 3.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 24-35), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	58
Figura 19 - 3.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 36-38), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	58
Figura 20 - 3.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 38-54), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	59
Figura 21 - 3.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 55-63), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	60
Figura 22 - Variantes do primeiro motivo do 4.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 54.....	62
Figura 23 - 4.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 1-23), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	63
Figura 24 - Variantes do segundo motivo do 4º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 64.....	63

Figura 25 - 4.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 24-35), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	64
Figura 26 - 4.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 36-45), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	65
Figura 27 - 4.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 46-66), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	67
Figura 28 - 4.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes- Graça (cc. 67-91), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.....	68
Figura 29 - 4.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 92-121), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	70
Figura 30 - 4.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça (cc. 122-146), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais. ....	71
Figura 31 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 1-6), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	75
Figura 32 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 16-22), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	76
Figura 33 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 23-25), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	77
Figura 34 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 26-31), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	77
Figura 35 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 35-40), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	78
Figura 36 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 44-47), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	78
Figura 37 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 51-56), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	79
Figura 38 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 57-63), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	80
Figura 39 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 64-70), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	81
Figura 40 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 71-77), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	81
Figura 41 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 78-85), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	82
Figura 42 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 86-90), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	83

Figura 43 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 99-108), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	83
Figura 44 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 109-118), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	84
Figura 45 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 119-122), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	85
Figura 46 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 127-136), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	86
Figura 47 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 137-140), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	86
Figura 48 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 141-144), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	87
Figura 49 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 145-148), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	87
Figura 50 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 153-162), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	88
Figura 51 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 163-174), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	89
Figura 52 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 175-182), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	89
Figura 53 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 256-259), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	90
Figura 54 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 260-265), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	91
Figura 55 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 269-279), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	92
Figura 56 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 283-291), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	93
Figura 57 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 292-300), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	94
Figura 58 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 305-316), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	94

Figura 59 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 324-331), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	95
Figura 60 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 340-346), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	96
Figura 61- 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 1-11), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	98
Figura 62 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 12-17), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	99
Figura 63 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 18-21), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	99
Figura 64 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 22-27), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	100
Figura 65 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 28-30), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	101
Figura 66 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 31-39), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	102
Figura 67 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 43-48), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	103
Figura 68 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 49-53), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	104
Figura 69 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 54-55), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	105
Figura 70 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 56-58), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	105
Figura 71 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 59-64), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	106
Figura 72 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 65-68), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	107
Figura 73 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 69-71), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	108
Figura 74 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 94-101), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	109

Figura 75 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (c. 102), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	109
Figura 76 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 103-105), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	110
Figura 77 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 1-15), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	111
Figura 78 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 52-61), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	112
Figura 79 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 66-79), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	112
Figura 80 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 86-101), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	113
Figura 81 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 119-130), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	114
Figura 82 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 131-148), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	115
Figura 83 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 149-153), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	115
Figura 84 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 179-188), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	116
Figura 85 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 189-197), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	117
Figura 86 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 198-207), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	117
Figura 87 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 228-248), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	118
Figura 88 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 260-273), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	119
Figura 89 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 274-285), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	120
Figura 90 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 315-326), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.....	120

Figura 91 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 340-349), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	121
Figura 92 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 353-363), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	122
Figura 93 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 364-377), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	122
Figura 94 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 395-405), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	123
Figura 95 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 406-419), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	124
Figura 96 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 420-427), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	125
Figura 97 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Frederico de Freitas (cc. 428-441), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. ....	126
Figura 98 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 1-6), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	130
Figura 99 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 7-12), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	130
Figura 100 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 13-18), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	131
Figura 101 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 19-23), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	131
Figura 102 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 24-33), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	132
Figura 103 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 34-38), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	132
Figura 104 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 39-47), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	133
Figura 105 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 48-50), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	133
Figura 106 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 51-57), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	134
Figura 107 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 58-64), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	134
Figura 108 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 65-69), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	135
Figura 109 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 74-80), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	135
Figura 110 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 81-90), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	136
Figura 111 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 91-99), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	136

Figura 112 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 100-105), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	137
Figura 113 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 106-110), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	137
Figura 114 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 111-116), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	138
Figura 115 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 120-125), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	138
Figura 116 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 126-131), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	139
Figura 117 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 132-137), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	139
Figura 118 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 138-143), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	140
Figura 119 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 144-147), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	140
Figura 120 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 148-153), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	141
Figura 121 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 154-161), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	141
Figura 122 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 162-167), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	142
Figura 123 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 168-175), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	142
Figura 124 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 176-178), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	143
Figura 125 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 179-185), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	143
Figura 126 - 1.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 186-194), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	144
Figura 127 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 1-10), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	145
Figura 128 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 11-16), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	146
Figura 129 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 17-21), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	147
Figura 130 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 28-31), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	147
Figura 131 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 32-37), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	149
Figura 132 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (c. 38), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	149
Figura 133 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 39-45), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	150
Figura 134 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 46-48), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	151
Figura 135 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 49-53), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	151

Figura 136 - 2.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 54-60), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	152
Figura 137 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 1-18), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	153
Figura 138 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 19-34), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	154
Figura 139 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 35-47), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	155
Figura 140 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 57-64), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	156
Figura 141 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 65-78), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	156
Figura 142 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 79-96), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	157
Figura 143 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 117-122), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	158
Figura 144 - 3.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 123-136), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	159
Figura 145 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 1-9), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	160
Figura 146 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 10-11), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	161
Figura 147 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 12-17), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	162
Figura 148 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 18-25), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	163
Figura 149 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 26-36), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	164
Figura 150 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 37-47), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	165
Figura 151 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 48-62), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	166
Figura 152 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 67-74), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	167
Figura 153 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 75-78), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	168
Figura 154 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 79-82), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	169
Figura 155 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 83-89), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	170
Figura 156 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 90-91), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	170
Figura 157 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 92-97), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	171
Figura 158 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 98-101), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	172
Figura 159 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 102-107), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	173

Figura 160 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 108-109), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	173
Figura 161 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 110-117), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	174
Figura 162 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 118-120), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	175
Figura 163 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 121-124), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	176
Figura 164 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 125-126), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	176
Figura 165 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 127-131), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. ....	177

## Índice de tabelas

Tabela 1 - Divisão formal do 1.º andamento da Sonatina n.º 1 de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 53. ....	43
Tabela 2 - Divisão formal do 2.º andamento da Sonatina n.º 1 de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 53. ....	48
Tabela 3 - Divisão formal do 3.º andamento da Sonatina n.º 1 para violino e piano de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 59. ....	55
Tabela 4 - Divisão formal do 4.º andamento da Sonatina n.º 1 de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 62. ....	61

## Introdução

Desde cedo ouvi falar no nome de Vasco Barbosa como sendo uma figura de referência para os violinistas portugueses. Lembro-me de estar a passear pelos corredores do Conservatório Nacional de Música de Lisboa, onde estudei, e ver cartazes com a imagem do violinista a publicitar o Concurso Nacional de Cordas, que leva o seu nome. Observava atentamente a sua mão direita e tentava reproduzir a posição exata, uma vez que o via como um exemplo a seguir. Além disso, sempre cresci a ouvir dizer que a técnica da mão direita no violino é o segredo para se obter um som verdadeiramente mágico deste instrumento.

Ao saber, através da professora e violinista Marta Eufrázio, que Vasco Barbosa era considerado o “pai” fundador da violinística portuguesa, despertou em mim o interesse em estudar a influência que exerceu no panorama musical do nosso país enquanto intérprete. Assim que surgiu a oportunidade de elaborar uma dissertação de mestrado, fez todo o sentido investigar a vida deste violinista e realizar uma análise interpretativa das suas interpretações de obras de compositores portugueses.

O objetivo geral deste trabalho consiste em estudar o contributo do violinista Vasco Barbosa na valorização e divulgação do património musical português. Esse propósito foi concretizado através de uma análise comparativa das interpretações do violinista de três sonatas para violino e piano de Fernando Lopes-Graça, Frederico de Freitas e Ruy Coelho, que Vasco Barbosa gravou, de modo a estudar as suas escolhas técnicas e estilísticas.

Esta dissertação encontra-se estruturada em duas partes principais. Na primeira parte, é elaborado um enquadramento biográfico de Vasco Barbosa. Na segunda parte, é efetuada uma análise interpretativa de três sonatas de compositores portugueses, gravadas por Vasco Barbosa: a *Sonata para violino e piano* de Ruy Coelho (1910), a *Sonatina para violino e piano n.º 1* de Fernando Lopes-Graça (1931), e a *Sonata para violino e piano n.º 1* de Frederico de Freitas (1946). A seleção destas três obras justifica-se pelo facto de terem sido compostas na primeira metade do séc. XX, nas décadas de 1910, 1930 e 1940, constituindo, por isso, um tríptico significativo da produção musical portuguesa para violino. Por outro lado, estas obras foram gravadas

por Vasco Barbosa em fases distintas da sua carreira artística (décadas de 1970, 1980 e 1990) o que permite estudar a sua evolução interpretativa.

Este trabalho está dividido em 7 capítulos. No primeiro é elaborada uma revisão bibliográfica sobre o tema desta dissertação. No segundo é apresentada a biografia de Vasco Barbosa. O terceiro capítulo expõe as ferramentas necessárias para a análise interpretativa com recurso à bibliografia encontrada sobre o tópico. Os capítulos 4 a 6 são dedicados à análise interpretativa das três sonatas. No capítulo 7 é feita uma análise comparativa de elementos sobre a evolução interpretativa de Vasco Barbosa ao longo das três sonatas e, conseqüentemente, nas décadas de 70, 80 e 90.

## 1. Estado da Arte

A tese de doutoramento de Neto (2009) constitui uma fonte central para esta dissertação, pois inclui uma entrevista extensa a Vasco Barbosa e análises comparativas das suas interpretações das sonatas de Frederico de Freitas e Ruy Coelho. Estas análises servem de modelo metodológico para a elaboração da presente dissertação, oferecendo ferramentas para a comparação interpretativa entre gravações e partituras.

O livro de Moreau (1999) dá informações relevantes sobre a atividade de Vasco Barbosa como violinista no Teatro Nacional de São Carlos e da respetiva Orquestra Sinfónica Portuguesa, entre 1946 e 1991, anos em que o violinista ali trabalhou, incluindo apresentações a solo e colaborações com compositores portugueses, contextualizando a sua carreira dentro do panorama musical nacional.

O catálogo do espólio musical de Fernando Lopes-Graça, elaborado por Teresa Cascudo (1997), fornece informação detalhada sobre as gravações de obras para violino e piano do compositor, incluindo aquelas realizadas por Vasco e Grazi Barbosa, permitindo situar cronologicamente e documentar a discografia do violinista.

Eufrázio (2013) menciona a participação de Vasco Barbosa na Orquestra Raíces Ibéricas, após a sua saída da Orquestra do Teatro Nacional de S. Carlos, informação nova e relevante para a elaboração da biografia do violinista.

O vídeo *O que é feito de si?: Vasco Barbosa* (RTP Play, 2018), para além de fazer um resumo do percurso artístico de Vasco Barbosa, conta com uma conversa com o violinista acerca do estado da sua carreira e das perspetivas futuras. O violinista fala do seu quarteto, o *Quarteto Atalaya*, da sua posição no Teatro Nacional de São Carlos, e do seu inconformismo com a extinção das orquestras da Emissora Nacional, expressando preocupação com o futuro da música clássica em Portugal.

O Núcleo Museológico do Arquivo da RTP – Fundo Emissora Nacional e Fundo RDP – contém um conjunto de programas de concertos com a Orquestra da Emissora Nacional no Teatro Tivoli, em Lisboa, entre 1960-1963, e iconografia, que irão ser bastante úteis para traçar o percurso biográfico de Vasco Barbosa.

O relatório financeiro do *Orpheon* Portuense (1962) fornece informações institucionais sobre pagamentos de concertos e sobre o prémio que foi atribuído a Vasco Barbosa, enquanto as entradas enciclopédicas de Borba e Lopes Graça (1956) e Castelo-Branco (2010) ajudam a situar Barbosa no contexto histórico e musicológico português.

Para análise das interpretações do Vasco Barbosa foram utilizadas as gravações originais disponibilizadas em plataformas como Discogs, YouTube e Spotify (Coelho, 1997; Freitas, 1980; Lopes-Graça, 2006).

A análise interpretativa das sonatas de Lopes-Graça, Frederico de Freitas e Ruy Coelho foi elaborada com base em autores que trabalham esta temática como Bowen, 1996; Cook, 2013; Lerch et al., 2019 e Rink et al., 1995.

O livro de Leech-Wilkinson (2009) fornece o enquadramento teórico fundamental para a análise de gravações históricas. O autor argumenta que a *performance* é integral à identidade da obra musical, rejeitando a noção de que a música existe apenas na partitura. Esta perspetiva é essencial para compreender as interpretações de Vasco Barbosa, uma vez que cada *performance* representa uma colaboração entre compositor e intérprete. Leech-Wilkinson propõe questões essenciais para a análise de gravações, nomeadamente se o intérprete foi técnica e mentalmente capaz de executar a peça como a imaginava, e se o ato de tocar levou a mudanças na conceção interpretativa, questões que orientarão a análise das interpretações do violinista.

Clarke (2005) oferece uma abordagem ecológica para a perceção auditiva, propondo que toda a descrição da perceção é específica às capacidades e perspetiva de um indivíduo. A sua análise do primeiro andamento do Quarteto em Lá Maior, Op. 132, de L. V. Beethoven serve como modelo metodológico ao demonstrar como múltiplas camadas de significado coexistem na experiência musical desde aspetos estruturais e tópicos retóricos até dimensões emocionais e físicas da *performance*. A sua discussão sobre como a perceção musical

mudou ao longo dos séculos, particularmente a transição de uma estética baseada em convenções retóricas para uma focada na expressão de emoções é relevante para compreender como as interpretações de Vasco Barbosa podem ser recebidas por ouvintes contemporâneos.

A dissertação Abreu (2014) apresenta um contributo relevante para a contextualização das propostas musicais da Sonata de Ruy Coelho, bem como o seu enquadramento histórico.

Catarino (s.d.) fornece comentários à gravação da Sonata de Frederico de Freitas, fundamentais para contextualização da análise interpretativa da gravação de Vasco Barbosa.

O estudo de Donkova (2019) oferece uma análise detalhada da técnica e interpretação das obras para violino e piano de Fernando Lopes-Graça, servindo como importante referência metodológica para a análise da sua *Sonatina n.º 1 para violino e piano*.

Haylock (2021) sustenta a fundamentação teórica da análise interpretativa, através da discussão de parâmetros performativos e das suas implicações na compreensão musical.

Por fim, a fonte de Sagner (1969) testemunha as bolsas e o percurso de aperfeiçoamento internacional de Vasco Barbosa, complementando o enquadramento biográfico do violinista e reforçando a compreensão da sua formação artística.

## 2. Vasco Barbosa

### 2.1 Biografia de Vasco Barbosa

Vasco Barbosa nasceu a 24 de julho de 1930, em Lisboa. Rodeado de uma família de músicos, iniciou os seus estudos de violino aos 5 anos de idade com o seu pai, Luís Barbosa (1887-1952). A sua mãe, Ema Coimbra Barbosa também era pianista (Castelo-Branco, 2010, p. 124).

Estreou-se a tocar a solo aos 7 anos de idade no Teatro Nacional de São Carlos (Borba & Lopes Graça, 1956). Aos 11 anos fez a sua primeira apresentação como solista acompanhado pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. Prosseguiu com os seus estudos musicais no Conservatório Nacional de Lisboa com o professor Pavia de Magalhães (1885-1960). Entre 1947 e 1957 ganhou várias bolsas de estudo, das quais se destacam as bolsas do Instituto para a Alta Cultura e a da Fundação Calouste Gulbenkian (Saguer, 1969), que lhe permitiram deslocar-se ao estrangeiro para se aperfeiçoar com o virtuoso alemão Georg Kulenkampff (1898-1948), na Suíça, classe em que esteve durante 1 ano (RTP Play, 2018).

Estudou também no Conservatório de Lucerne em 1947, na Suíça, e no Conservatório de Paris com o violinista e compositor romeno George Enescu (1881-1955) e Yvonne Astruc (1889-1980), tendo ainda estudado com Henryk Szeryng (1918-1988). Seguiu para Nova Iorque em 1957 para estudar violino com o pedagogo arménio Ivan Galamian (1903-1981) e estudou música de câmara com Joseph Gingold (1909-1995). Frequentou também os cursos de



Figura 1 – Vasco Barbosa

verão da Academia Chigiana, em Siena (RTP Play, 2018).

De acordo com Vasco Barbosa, Georg Kulenkampff (1898-1948) reformulou toda a sua técnica de violino; Enescu e Astruc complementaram o seu desenvolvimento com questões interpretativas (Neto, 2009, p. 331). Apesar de ter tido contacto com várias escolas e professores, Vasco Barbosa manteve firme a sua opinião sobre a *performance* do violino: o mais importante é tocar de forma “limpa, afinada, brilhante, e com uma boa qualidade de som” (Neto, 2009, p. 333).

Em 1952 regressou a Portugal onde concluiu o curso do Conservatório Nacional, como aluno externo, com a nota máxima de 20 valores. Ingressou na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional em 1959<sup>1</sup> como solista e concertino, lugar que manteve até o final da década de 70, altura em que assumiu os cargos de concertino e solista na Orquestra do Teatro Nacional de São Carlos (TNSC). Entre 1960 e 1965 integrou o corpo docente da Academia de Música de Santa Cecília, como professor de violino. O violinista português adorava o repertório sinfónico, lírico, o *ballet* e a música de câmara (RTP Play, 2018). Em 1986 formou o seu próprio quarteto de cordas, o *Quarteto Atalaya*, em homenagem ao seu grande amigo, o maestro José Atalaya (1927-2021), com Klára Erdei (1924-2017), Teresa Beatriz Abreu e Kenneth Frazer (1948-2011), tocando sobretudo Quartetos de Beethoven (Castelo-Branco, 2010, p. 124). Quando a orquestra do Teatro Nacional de São Carlos foi extinta ingressou na Orquestra Sinfónica Portuguesa, em 1993 (RTP Play, 2018).

Tocou como solista acompanhado por orquestras portuguesas e estrangeiras tendo sido dirigido por maestros da craveira de Pedro de Freitas Branco (1896-1963), Frederico de Freitas, Fernando Cabral, Álvaro Cassuto (n. 1938), Silva Pereira (1912-1992), Zubin Mehta (n. 1936), Ino Savini (1904-1995), Bernard Haitink (1929-2021), Mikis Theodorakis (1925-2021) e Fritz Rieger (1910-1978) (Castelo-Branco, 2010, p. 124). Acompanhado pela sua irmã, a pianista Grazi Barbosa, deu vários recitais por toda o mundo, destacando-se França, Suíça, Espanha, Itália, Brasil, Grécia, Estados Unidos (em Nova Iorque, na Rádio, e na *National Gallery of Art* em Washington), Norte de África e no ultramar português, muito elogiados pela crítica. Vasco Barbosa

---

<sup>1</sup> Em 1976 passa a ser conhecida como Orquestra Sinfónica da Radiodifusão Portuguesa (RDP) (RTP Play, 2018)

atuou ainda como solista na Orquestra Sinfónica Nacional (Borba & Lopes-Graça, 1956, pp. 151–152).

O violinista português provocou o entusiasmo de Guilhermina Suggia (1885-1950) e de Vianna da Mota (1867-1948) que exaltou por escrito a sua técnica segura, o vivo temperamento e a energia de ritmo, e da crítica espanhola que classificava de brilhantes os seus concertos com a Orquestra Sinfónica de Sevilha, sendo ainda elogiado pela crítica de especialidade portuguesa após o concerto do 120º aniversário do Diário de Notícias (RTP Play, 2018). Foi concertino da Orquestra Sinfónica da RDP ao regressar dos Estados Unidos, concertino da Orquestra do Teatro Nacional de São Carlos, acabando por ser consagrado “concertino honorário” da presente Orquestra Sinfónica Portuguesa e ainda concertino da Orquestra Raízes Ibéricas, fundada em 2002, pelo maestro José Atalaya (Eufrazio, 2013). Vasco Barbosa recebeu do tesoureiro do *Orpheon* Portuense a quantia de quatro mil e quinhentos escudos pela sua colaboração no concerto de 29 de janeiro de 1962, no Porto, após ter recebido o prémio Moreira de Sá (*Orpheon* Portuense, 1962). Entre as várias honras e distinções recebidas, destaca com especial ternura a sua escultura, o prémio Guilhermina Suggia, e o grau oficial da Ordem de Santiago de Espada (RTP Play, 2018).

De todos os concertos que fez no estrangeiro, Vasco Barbosa, em entrevista a Neto (2006), aponta como favoritos Espanha, França, Brasil, Áustria, Grécia e Alemanha, tendo sido convidado na Alemanha para ser solista/líder de uma orquestra, não podendo aceitar o cargo após a sua mãe ter adoecido. Tocou também em Itália, Suécia, Roménia, Estados Unidos, Angola, Moçambique, Hong-Kong e Macau em *duo* com a sua irmã.

Vasco Barbosa faleceu a 20 de fevereiro de 2016. Foi considerado, em meados do séc. XX, “um dos mais brilhantes ornamentos da jovem geração de violinistas portugueses” (Borba & Lopes Graça, 1956, p. 152).

## 2.2 Principais Influências e Reportório Musical

Numa entrevista a Neto (2006), Vasco Barbosa referiu que as principais referências que o inspiravam para o desenho do seu próprio estilo interpretativo foram os violinistas Jascha Heifetz (1901-1987) e Yehudi

Menuhin (1916-1999). As obras que mais gostou de interpretar foram o *Concerto em Mi Maior* de J. S. Bach (1685-1750), o *Concerto No. 2 em Si menor* e o *Concerto No. 1 em Ré Maior* de N. Paganini (1782-1840), que tocou no Porto, e o *Concerto em Ré Maior* de J. Brahms (1833-1897), que tocou numa altura em que a Sociedade de Concertos de Lisboa (1917-1976), à qual pertenceu, perdia reputação, o *Concerto para Violino n.º 4* de Vieuxtemps (1820-1881), a *Sinfonia Espanhola* de E. Lalo (1823-1892), a *Sonata O Trilho do Diabo* de Tartini (1692-1770) e *La Ronde des Lutins* de Bazzini (1815-1887). Teve ainda como referências Vengerov (n. 1974), Pearlman (n. 1945), Schlomo Mintz (n. 1957), Leonid Kogan (1924-1982), Nathan Milstein (1904-1992) e Isaac Stern (1920-2001), tendo ouvido alguns destes nomes ao vivo, na Suíça e em Paris. Os seus compositores de referência eram Bach, Mozart (1756-1791), Beethoven, Brahms, Richard Strauss (1864-1949) e Wagner (1813-1883)<sup>2</sup>. O seu período preferido do repertório violinístico foi o século XIX, destacando-se Schumann (1810-1856), a quem chamava “o poeta da música” (Neto, 2009, p. 334), bem como Chopin (1810-1849) e Ravel (1875-1937), nos períodos Pré-Romântico e Moderno. Interpretou obras como *Tzigane*, o *Quarteto de Cordas* e *Pièce en forme de Habanera*, de Ravel, e gravou o *Concerto para Violino* de Khachaturian (1903-1978) e o *Concerto para Violino* de Bartók (1881-1945). Tocou ainda o *Concerto para Violino* de Tchaikovsky e um trio de Dvořák (1841-1904). Vasco Barbosa sentia um gosto especial pela música oriunda da Alemanha, Hungria, Áustria, Rússia, França e Itália (Neto, 2009, pp. 331–350).

### 2.3 Relação com o Reportório Musical Português

Na mesma entrevista a Neto (2006), Vasco Barbosa aborda, também o seu gosto especial pela música portuguesa para violino. Menciona o compositor Luiz Costa (1879-1960), do qual tocou e estreou *Lamento e Gnomo* quando ganhou o Prémio Moreira de Sá, e Ruy Coelho, de quem tocou as duas *Sonatas para Violino*, a *Fantasia Portuguesa* e algumas das suas óperas.

---

<sup>2</sup> Vasco Barbosa gostava particularmente de tocar e ouvir as óperas deste compositor alemão.

Deste último compositor destaca algumas influências alemãs na sua música, já que o compositor estudou com o alemão Engelbert Humperdinck (1854-1921).

Vasco Barbosa menciona o compositor português Cláudio Carneiro (1895-1963), de quem tocou *A Roda dos Degradados*. O violinista português tinha uma enorme admiração por Frederico de Freitas, considerando que tinha “jeito” para a composição (Neto, 2009, p. 337). Deste compositor, Barbosa tocou a *Serenata Perdida*, *Música para Funerais*, a *Zingaresca*, a *Sonata para Violino e Violoncelo*, com Maria José Falcão, e a *Sonata para Violino e Piano*<sup>3</sup>, que gravou com a sua irmã, Grazi Barbosa e com orientação direta do compositor sobre a interpretação (Neto, 2009, p. 337). Conta Vasco Barbosa que [Frederico de Freitas] “escrevia as peças e depois chamava-me até sua casa para me dizer como a interpretação deveria soar” (Neto, 2009, p. 337). Tocou ainda o *Quarteto Concertante* de Frederico de Freitas (para dois violinos mais dois violoncelos) e orquestra com o violinista Alberto Gaio Lima (n. 1932) e as violoncelistas Isabel Delerue e Madalena Sá e Costa (1915-2022) e, anos antes, com o violinista Rafael Couto e os violoncelistas Fernando Costa e Filipe Lorient.

Vasco Barbosa manteve ainda uma relação profissional próxima com Lopes-Graça, tocando diversas obras para violino e colaborando na adaptação de peças como o *Prelúdio*, *Capricho* e *Galope* em que removeu algumas notas que o “tornavam muito preso... e captei a sua atenção para conseguir um som mais limpo, mais claro, mais brilhante... se ele tirasse algumas notas... e ele [Lopes-Graça] concordou e tirou-as.” (Neto, 2009, p. 337).

O violinista português tocou quase todas as obras de Lopes-Graça para violino. Admirava a sua personalidade encantadora e compreensiva e adorava trabalhar com ele, tentando ainda convencê-lo a compor um Concerto para violino, sem sucesso. Após a morte do compositor, Vasco Barbosa e a orquestra do Teatro Nacional de São Carlos, tocaram uma obra de Lopes-Graça dedicada ao *ballet* português. Vasco Barbosa caracteriza o estilo único do compositor como sendo muito próprio e característico do folclore português.

---

<sup>3</sup> Esta Sonata será abordada com mais detalhe no capítulo 5.

Tocou também com a Orquestra Residencial de Haia no Festival Gulbenkian a *História Trágico-marítima*, de Lopes-Graça (Neto, 2009, p. 337).

Vasco Barbosa gravou a *Sinfonia À Pátria* de Vianna da Motta. Tocou também, do mesmo compositor, a *Romanza*, uma peça recheada de influências germânicas, já que Vianna da Motta foi um homem com educação alemã. Tocou o *Quarteto* de Óscar da Silva, considerando que a sua música revela harmonias audaciosas que lembram Debussy e Schönberg. Vasco Barbosa gravou o *Concerto para Violino* de Luís de Freitas Branco, com a Orquestra da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Silva Pereira, e as duas *Sonatas* com Grazi Barbosa, obras que considera muito “violinísticas”. De António Fragoso, Vasco Barbosa tocou a *Sonata Inacabada*, a *Suite Romântica* em Coimbra, a convite da própria família do compositor. Tocou o segundo e terceiro andamentos da *Sonata para Violino e Piano*, de Armando José Fernandes, num recital conjunto com a pianista Maria João Pires no Convento dos Capuchos e também com a sua irmã, Grazi Barbosa, caracterizada pela presença de ritmos rápidos. Do compositor Joly Braga Santos tocou o *Noturno* e inúmeras obras orquestrais, relacionando-as com a música de Shostakovich.

A 28 de dezembro de 1966, Vasco Barbosa, na direção de Frederico de Freitas e Joly Braga Santos, com Sérgio Varela Cid (1935-1981) ao piano e Madalena Moreira de Sá e Costa ao violoncelo e a Orquestra Sinfónica Nacional, tocaram a *Abertura* da ópera *Il Duca di Foix* de Marcos Portugal (1762-1830), o *Concerto para piano e orquestra de arcos* de Carlos Seixas (1704-1742), *Cena Lírica para violoncelo e orquestra* de Luís de Freitas Branco, *Fantasia Portuguesa para violino e orquestra* de Ruy Coelho, *Música para Orquestra* de Armando Santiago e *Sinfonia nº 5 “Virtus Lusitane”*, 1ª audição absoluta, de Joly Braga Santos, num concerto integrado nas comemorações do 40º aniversário da Revolução Nacional (Moreau, 1999, pp. 564-1356 e p. 1385).

Mais tarde, a 30 de setembro de 1981, Vasco Barbosa volta a tocar a *Abertura* da ópera *Il Duca di Foix*, desta vez sob a direção de García Navarro (1941-2001). A 14 de outubro de 1983 Vasco Barbosa tocou *Lenda dos bailarinos* de Frederico de Freitas, o *Concerto para violino e orquestra*, do mesmo compositor, dirigido pelo maestro Silva Pereira. A 29 de dezembro de 1984 Vasco Barbosa e a Orquestra Sinfónica da RDP, pela direção de Silva

Pereira, apresentaram *Elegia a Vianna da Mota*, de Joly Braga Santos, integrada nas comemorações do 120º aniversário do Diário de Notícias. A 17 de março de 1987, Vasco Barbosa, dirigido por Manuel Ivo Cruz (1935-2010), juntamente com as sopranos Elsa Saque (n. 1946), Elvira Ferreira e Manuela Castani (meio-soprano), o tenor Carlos Guilherme (n. 1945), os barítonos Jorge Vaz de Carvalho (n. 1955) e José Fardilha (n. 1956) e a Orquestra do TNSC apresentaram a *Abertura Sinfónica n.º 3* de Joly Braga Santos.

## 2.4 Vasco Barbosa Visto Pelos Seus Pares Portugueses

Vasco Barbosa era uma figura de destaque no panorama violinístico português. Como tal, contactou com muitos dos principais violinistas portugueses. Tiago Vieira Neto, na sua tese de doutoramento (2009) entrevistou algumas delas e essas entrevistas servem para entender a importância de Vasco Barbosa.

O violinista Aníbal Lima (n. 1952) menciona o enorme respeito que Vasco Barbosa tinha por Henryk Szeryng. Lima considera que Vasco Barbosa era sobretudo um solista e também o violinista mais talentoso que conheceu, com gravações muito boas e dentro do seu próprio estilo.

A violinista Lídia Carvalho considera que Vasco Barbosa tinha uma tendência para a velocidade e uma técnica rápida que herdou do pai: “tinha uma certa ‘leveza’ na velocidade dos movimentos” (Neto, 2009, p. 379). Afirma, também, que o violinista adorava tocar música portuguesa (Neto, 2009, p. 379).

Alberto Gaio Lima, violinista na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, secção do Porto, conta que Vasco Barbosa foi o melhor violinista português da sua geração por ter tocado obras que nenhum outro violinista tocava em Portugal, como o *Concerto para violino* de Bartók e todos os concertos românticos para violino, como o de Sibelius (1865-1957), Tchaikovsky (1840-1893) e a *Sinfonia Espanhola* de Lalo (Neto, 2009, pp. 420).

Gerardo Ribeiro (n. 1950) salienta a técnica, excelente coordenação e talento que Vasco Barbosa demonstrou nas gravações da *Fantasia Portuguesa* de Ruy Coelho e do *Concerto para Violino* de Luís de Freitas Branco.

### **3. Análise Interpretativa de Gravações de Três Obras de Compositores Portugueses**

#### **3.1 Definição dos Critérios de Seleção de Obras**

Neste terceiro capítulo será feita a análise das gravações efetuadas por Vasco Barbosa de três Sonatas dos compositores Ruy Coelho (1889-1986), Frederico de Freitas (1902-1980) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

Estas obras foram selecionadas de acordo com os seguintes critérios:

1. Serem compositores portugueses do séc. XX;
2. Terem obras escritas para violino;
3. Serem obras gravadas por Vasco Barbosa.

Todos estes compositores escreveram obras para violino e são todos contemporâneos uns dos outros: Ruy Coelho compôs a *Sonata para Violino N° 1* em 1910, Fernando Lopes-Graça escreveu a *Sonatina N° 1* em 1931, e Frederico de Freitas compôs a *Sonata para Violino N° 1* em 1946. Neste contexto, é interessante analisar as diferenças estéticas de cada uma delas. Vasco Barbosa estas três sonatas em momentos diferentes da sua vida: em 1970 gravou a Sonatina de Lopes-Graça), em 1980 a Sonata de Frederico de Freitas e em 1990 Sonata de Ruy Coelho.

#### **3.2 Parâmetros a Considerar na Análise de Gravações**

Antes de passar à análise interpretativa destas três sonatas, é importante definir alguns parâmetros gerais para a análise de gravações.

Como refere o estudo de Rink et al. (1995, p. 197), ao diferenciar análise teórica de análise interpretativa: “a análise valida a *performance*, mesmo quando as *performances* diferem uma da outra”.

Os principais aspetos a apontar numa análise performativa são os que não se encontram anotados na partitura: articulação, timbre, dinâmica, *vibrato*, afinação e duração ou andamento. Pode-se ir mais longe e dizer que a *performance* é uma versão da peça onde o intérprete toma algumas decisões, delimitando alguns aspetos e excluindo outros, tais como as análises musicais teóricas. Para Schenker (1868-1935), por exemplo, o *voicelading*<sup>4</sup> é o fator mais importante a ter em conta na interpretação (Rink et al., 1995, pp. 199–202). No entanto, haverá sempre alguma controvérsia nas escolhas interpretativas nunca sendo possível satisfazer inteiramente tanto o público quanto o compositor, quando vivo.

Algumas escolhas interpretativas, como o espaçamento temporal após saltos entre intervalos, visam assegurar precisão e clareza na execução. Outros aspetos, como a demarcação das estruturas rítmicas e harmónicas, podem assumir uma abordagem mais estruturalista ou mais lírica, dependendo do tipo de repertório e do enquadramento histórico da obra (Cook, 2013, p. 55).

No entanto, se a abordagem analítica for mapear a partitura e a execução um no outro, atribuindo significado ao que se mapeia, então, por definição, estaríamos a desconsiderar tudo o que não mapeássemos (Cook, 2013, p. 55). Assim, neste tipo de análise de gravações esperam fazer-se descobertas que levantem novas questões e novas formas de as responder. Por oposição a uma tradicional análise de uma partitura, uma análise de uma gravação pode ter um grande impacto na forma como o ouvinte a ouve. Enquanto uma partitura se constituiu de uma sequência estruturada de ideias musicais, a concretização das mesmas encontra-se na sua concretização acústica. A *performance* desempenha assim um papel importante na forma como os ouvintes percecionam a partitura. É esta concretização acústica que explica a existência de múltiplas interpretações da mesma obra, resultado das decisões conscientes ou intuitivas dos intérpretes, que podem adicionar, modificar ou omitir indicações do compositor (Cook, 2013, p. 55).

De acordo com o estudo de Lerch, Pati e Gururani (2019), os critérios de *performance* a analisar devem estruturar-se nas seguintes camadas:

---

<sup>4</sup> Progressão linear de linhas melódicas individuais e da sua interação entre si para criar harmonias (Wikipedia, 2025).

1. Tempo e Andamento: A partitura normalmente conta com uma marca metronómica de tempo, mas geralmente o ritmo é ligeiramente alterado pelos artistas em termos de *micro-timing*<sup>5</sup> e variação expressiva, sendo essa marca considerada uma sugestão para o artista.
2. Dinâmica: Muitas vezes a informação de dinâmica na partitura encontra-se ausente ou definida apenas de forma aproximada. O artista varia assim normalmente o volume sonoro com base na sua ideia de fraseado, tensão, importância de certas secções da partitura (como clímaxes) e destaca determinadas notas com acentuações.
3. Tom: A partitura geralmente já apresenta todas as notas a tocar, sobretudo a partir do período clássico na música erudita ocidental, mas recursos como o uso de *vibrato*, que é uma variação do tom, são escolhas conscientes ou inconscientes do próprio artista.
4. Timbre: Esta categoria é muito influenciada também pelo artista na medida em que toma muitas vezes a liberdade de eleger que técnicas de execução deseja utilizar dependendo da ideia musical que pretenda transmitir.

Costuma verificar-se uma relação próxima entre a estrutura da frase musical e as variações no andamento e tempo. Por exemplo, mudanças de andamento na forma de *ritardandi* ou *ritenuto*, ou seja, um abrandamento do tempo, tendem a acontecer em finais de frase. Similarmente acontecem outro tipo de padrões de dinâmica e tempo. De modo geral, o andamento exerce uma influência significativa sobre a intensidade de uma interpretação musical, uma vez que variações na velocidade de execução alteram a percepção de energia e expressividade da obra. Esta relação encontra-se frequentemente articulada com a dinâmica, dado que alterações no volume e na articulação (como *piano*, *forte*, *crescendo* ou *diminuendo*) reforçam e complementam a expressividade sugerida pelo andamento.

A *performance* segue, do lado do artista, um mapeamento de critérios com o objetivo de serem percebidos pelos ouvintes. Esses critérios dependem das capacidades, objetivos e estratégias do artista. Por essa razão a *performance* é baseada num plano explícito ou implícito de um artista com

---

<sup>5</sup> *Microtiming* refere-se a desvios temporais sutis e intencionais em relação a um ritmo estrito que conferem um caráter mais "humano" e expressivo à música (Lerch, Pati & Gururani, 2019).

intenções claras. Por exemplo, emoções que se queiram projetar no ouvinte como raiva e tristeza mostram correlações significativas com oscilações evidentes de tempo e também no nível de intensidade sonora geral. Além disso, o controlo de variação expressiva de um artista demonstra significativamente melhor a transmissão de emoções. Daqui entende-se que o intérprete desempenha um papel muito importante na comunicação de uma “mensagem” emocional além do que é sugerido pela partitura.

Do lado do ouvinte também existem critérios que são moldados pela sua cultura, treino e pela sua própria história de vida. De acordo com Schubert e Fabian (2014) os ouvintes devem estar mais preocupados com a noção de “expressividade” que é uma construção complexa e multifacetada.

É importante compreender bem que características da execução contribuem para que uma *performance* seja considerada expressiva, analisando o que os ouvintes percecionam como “expressivo” e investigando a relação, bem como as possíveis diferenças, entre as características de execução objetivamente medidas e as percecionadas pelo ouvinte. Por exemplo, a expressividade depende do estilo, o que significa que o nível apropriado percecionado de expressão numa interpretação barroca será diferente do de uma interpretação romântica – algo conhecido como “estilo” ou até cunho pessoal (Schubert & Fabian, 2014).

Além disto, existe a quantidade percecionada de expressividade, considerada independente do estilo.

Schubert e Fabian (2014) distinguem ainda uma terceira “camada” de expressividade que surge da manipulação de vários recursos por um artista para alterar ou aumentar uma emoção. Isto difere da expressividade musical que se refere mais geralmente à manipulação de elementos composicionais da partitura pelo artista para se tornar “expressivo” sem necessariamente precisar de expressar uma emoção específica.

Para os ouvintes pode ser difícil separar estas variedades de expressividade, já que até os pesquisadores demonstram interações entre elas.

Mudanças no tempo e na articulação dentro de pequenas unidades estruturais como o compasso, a divisão e a subdivisão auxiliam na comunicação e ênfase da estrutura métrica, enquanto mudanças em segmentos maiores, como

na frase, auxiliam na comunicação da estrutura formal sendo a boa comunicação da estrutura musical uma das principais qualidades de um bom intérprete.

Ao medir as diferenças nas variações expressivas dos artistas, Sloboda (1983, p. 377) identificou a dinâmica e a articulação – em particular o *tenuto* (prolongar da duração das notas) – como as características mais importantes para comunicar que notas devem ser acentuadas ou destacadas.

Além de transmitir informações estruturais ao ouvinte, os recursos de *performance* como o tempo e a dinâmica também desempenham um papel na formação da *performance* “expressiva”. A dinâmica é atribuída ao aspeto com maior impacto no campo da “expressividade emocional” e normalmente as variações de tempo vão ao encontro das previsões com base no grau de tensão musical percebida pelo ouvinte. Sundberg descobriu também que uma afinação mais alta num clímax de frase contribui para o aumento da expressividade e entusiasmo percebidos (Sundberg, Lã, & Himonides, 2013, p. 391).

Tanto a forma como o *performer* é capaz de gerir a tensão musical quanto a forma como este comunica emoção e estrutura musical são aspetos importantíssimos a ter em conta na análise de gravações.

Um grande obstáculo nesta área de pesquisa é a dificuldade de identificar e compreender com precisão quais características da *performance* contribuem para que uma execução seja percebida como “expressiva” pelos ouvintes. As revisões de literatura existentes sobre o tópico não são capazes de lançar muita luz sobre este problema porque os pesquisadores normalmente discordam e questionam-se no que difere uma *performance* expressiva de uma *performance* mecânica.

A Análise Interpretativa de Gravações deve focar-se numa avaliação que busca aumentar a objetividade das avaliações de execução e construir ferramentas acessíveis e confiáveis para a avaliação das *performances* gravadas.

Este tipo de análise considera, além da *performance* em si, o contexto social em que esta se insere e a receção do ouvinte. É normal e expectável que os estilos gerais de *performance* em certos repertórios ou em obras particulares se altere ao longo do tempo. Quanto mais informações tivermos sobre o período, contexto geográfico e institucional de tanto o compositor quanto o intérprete, mais completo e elaborado é o

estudo sobre cada *performance*. Cada intérprete tem também características que lhe são únicas que não devem ser confundidas com as características interpretativas para determinada obra de acordo com o período em que foi composta.

Torna-se assim necessário dividirmos as características da *performance* em outras três grandes categorias (Bowen, 1996):

1. Estilo: Quaisquer aspetos importantes da *performance* podem ter origem numa diversidade de estilos separados que colaboram entre si para criar um estilo geral da *performance*. Os estilos podem ser característicos de um período, localização geográfica, repertório ou género específico. Além disso, algumas escolas podem ter os seus próprios estilos e alguns professores deixam o seu estilo ao artista que por sua conta pode ter estilos únicos que aplique em todas as suas gravações.
2. Tradições: Os aspetos de estilo são sempre os mesmos nos vários parâmetros que tomem, seja o período, escola ou artista, mas ocorrem muitas vezes características excepcionais ao longo da história de determinadas obras, características comuns dos estilos de apresentação de certas obras passadas por transmissão oral, incluindo pelo contacto direto com o compositor.
3. Inovação e escolhas individuais: A maior parte das decisões de execução numa *performance* individual são determinadas pelas duas categorias anteriores. No entanto, há uma distinção entre escolhas gerais que os artistas fazem regularmente e que constituem um estilo consistente (como o distinguível som de Vasco Barbosa) e as escolhas que os artistas fazem individualmente para cada peça específica (como a forma como o violinista português timbra o seu som num compasso específico). Embora existam inovações estilísticas, as inovações de interpretação referem-se exclusivamente a características e passagens específicas em composições específicas.

Além de ser impossível separarmos estas três categorias, que funcionam conjuntamente entre si, é também muito difícil identificarmos aspetos únicos de uma *performance*. Mas nem todas as características ocorrem em cada categoria. O uso de *portamento*<sup>6</sup>, por exemplo, geralmente é uma

---

<sup>6</sup> Deslize suave e expressivo de uma nota para outra, geralmente de forma discreta e musical, ligando notas de forma emocional, sem passar por todas as notas entre as duas, ao contrário do *glissando* que sugere um efeito mais virtuoso ou dramático.

característica de estilo e não tradição. Este é um exemplo de uma característica de estilo geral que é uma combinação de fatores como o período, a geografia, escola e outros estilos.

É importante notar que a análise teórica lida com as tradições corretas da *performance* enquanto a análise da prática da *performance* lida com as suas qualidades estilísticas únicas inerentes, permitindo este tipo de estudo aos artistas afirmarem o seu cunho pessoal e tradicional na execução de uma obra musical. Assim sendo, e dada a lacuna entre a notação escrita e a sua concretização sonora, o conhecimento da prática de *performance* ajuda a fazerem-se escolhas inteligentes e sobretudo autênticas para qualquer *performance* no geral (Bowen, 1996).

Uma partitura pode assumir um número indefinido, dentro das escolhas limitadas às restrições do seu próprio período e de influência de outros estilos, de interpretações sonoras. Fazer música é um processo bastante transparente para aqueles que a praticam com frequência. Embora intelectualmente seja um processo altamente condicionado e operado por um grande número de convenções, para os artistas pode acabar por se tornar um processo bastante natural, tal como quando falamos um idioma. Daí muitas “regras” que inicialmente tomamos como certas - “Não acelerar quando fica mais forte”, “Tocar sempre da forma que se canta” ou “Uma mínima é exatamente o dobro da duração de uma semínima” - definem muito do nosso “estilo” enquanto artistas, sendo para nós invisíveis, como são as regras da gramática de um determinado idioma que falamos fluentemente (Bowen, 1996).

Para Leech-Wilkinson (2009) é importante adotar-se uma perspetiva sobre a relação entre música e *performance* e depois entre *performance* e *performance* gravada. Para isso é necessário que se saiba como as gravações foram feitas, uma vez que as técnicas mudaram ao longo do século XX e até aos dias de hoje.

Os compositores começaram a especificar na notação detalhes que anteriormente eram deixados aos intérpretes para determinar, tornando-se a partitura gradualmente mais autoritária. As *performances*, no entanto, já não eram tanto a música, mas sim tentativas de fazer justiça à música: uma *performance* nunca poderia ser tão boa quanto a peça a ser executada. O intérprete faz o seu melhor, mas a obra nunca pode ser tão plenamente realizada

em som como tinha sido na imaginação do compositor. Para o autor, se a precisão vem primeiro, a espontaneidade e a originalidade são empurradas para segundo lugar. A gravação encoraja a conformidade e a previsibilidade, sendo que ouvir o que é característico do estilo de *performance* do nosso próprio tempo é muito mais difícil do que identificar as características definidoras de estilos passados, estilos não mais inextricavelmente ligados à nossa própria maneira de ver o mundo. Para o autor a gravação fez com que a *performance* se torne não menos variada, mas mais irrepreensível. A gravação tem também tendido a reforçar em vez de minar a noção de que a música existe em obras que existem em partituras que representam os desejos dos compositores que devem ser observados.

A música não existe em obras, as obras não existem em partituras, e nem a música existe, nem as partituras representam os desejos dos compositores, nem os desejos dos compositores devem ser necessariamente observados. As gravações são, portanto, problemáticas para a filosofia. O trabalho das gravações é soar o mais parecido possível com *performances*. O autor estabelece ainda uma comparação entre um vídeo ou um filme com a prática de gravações. Tanto um como o outro permitem-nos experienciar como uma continuidade uma coleção de *takes* que foram executados para a maquinaria de gravação separadamente. Ao ver um filme estamos a ver uma seleção de cenas escolhidas, de uma continuidade imaginada, em tempo real, enquanto na música esperamos experienciar o todo, que já foi construído para ser dramaticamente satisfatório sem cortes. Há dois tipos de edição: edição para drama e edição para *performance*. Um filme normalmente usa ambos, uma gravação musical apenas o segundo. A música não se preocupa com a verdade, mas sim sobre como nos faz sentir. Assim as gravações de música são tipicamente muito mais parecidas com *performances* musicais do que os filmes são parecidos com a vida.

“Na *performance* plena e adequada, o ouvinte e o executante devem ser distintos”, segundo Godlovitch, o que o autor considera errado. Os intérpretes comunicam consigo mesmos como ouvintes porque é essencial à *performance* que o façam. O intérprete a tocar para si mesmo tem um público muito exigente. Ao ler uma partitura está a executá-la na imaginação, sendo impossível ler música de outra forma. Portanto tudo o que é necessário para a

*performance* subjaz e molda a nossa percepção e compreensão de qualquer obra musical. É através de ouvir que a música é feita.

Leech-Wilkinson considera que tanto a noção da obra como a de *performance* e audição estão praticamente ao mesmo nível. A obra é algo que temos uma noção quando ouvimos uma *performance*. As gravações dão-nos acesso a cem anos de gostos em mudança no estilo de *performance*, e assim de obras musicais em mudança. Para sabermos o que é música, elas são do maior interesse possível.

Assim, a *performance* é integral à identidade da obra. É, portanto, essencial que se responda às questões na análise de gravações: Foi a *performance* tecnicamente capaz de tocar a peça como a tinha imaginado ou como gostaria de a ouvir? Foi mentalmente capaz? Tocar levou-a a mudar a sua conceção ou a fazer coisas que não tinha pretendido, que faziam sentido enquanto tocava, mas que não consideraria parte da sua conceção da peça, ou que não pensaria que outros precisam de fazer? Executar não é como imaginar enquanto se compõe e leva a resultados diferentes. Confrontando com a notação, o intérprete começa do zero, trabalhando não da conceção do compositor, mas apenas da notação, fazendo uma nova conceção que se torna o início do processo culminando em sons perfeccionados pelos ouvintes. A restrição é que os intérpretes, por razões de carreira e de ideologia, tendem a trabalhar bem dentro das tradições de *performance* para a peça no seu tempo. Muitas coisas podem ser feitas de forma diferente por diferentes intérpretes e ainda assim deixar-nos com algo que reconhecemos como uma determinada obra, que se torna na coleção de todas as *performances* reconhecíveis possíveis.

A *performance* é então uma colaboração entre compositor e intérprete, uma negociação entre o que o compositor regista e o que o intérprete quer fazer dela. Segundo o filósofo R. G. Collingwood (1938), “Todo o intérprete é o coautor da obra que interpreta”. O que importa é como o cérebro processa os sons e não quais sons são os adequados. O autor reforça a importância de se entender como percebemos a música através dos nossos ouvidos e cérebro. O ouvido faz uma análise de espectro, enviando os dados para o cérebro que decide quais das frequências pertencem juntas, construindo uma representação do som na manete e fazendo uma melhor estimativa da sua fonte. Assim, construímos nas nossas mentes uma representação das fontes sonoras,

seguindo o progresso de uma sequência de sons relacionados em tempo real. Dentro do processo, a reação mais precoce aos sons é automática, com um início rápido e causa mudanças involuntárias no sistema nervoso autónomo. Sentimos as mudanças como uma resposta emocional.

Quando ouvimos música respondemos aos seus sons emocionalmente antes de termos tempo para pensar em qualquer detalhe. À medida que os dados passam para o córtex, somos capazes de responder de maneiras mais complexas, para considerar, por exemplo, contextos dos sons e a estrutura de sequências de longo prazo. As emoções surgem antes da forma. O conteúdo emocional de um som é fundamental para a sua perceção significativa. Os intérpretes tanto tornam audíveis aspetos da estrutura musical quanto lhes dão força emocional através da expressividade, delineando a estrutura da música com as formas das mudanças envolvidas na experiência emocional. O ouvinte experiencia um sentimento (precognitivo) seguido pela explicação (cognitiva); o intérprete enfatiza a explicação, aplicando-lhe uma representação sonora de sentimento apropriado. Deste modo, os intérpretes tornam a estrutura audível dando-lhe força emocional através da expressividade.

A composição é na verdade mais determinante da estrutura percebida que a expressividade. Historicamente falando, os hábitos de expressividade desenvolveram-se para realçar detalhes das composições. Em termos de evolução musical, a forma musical desenvolveu as suas características particulares porque essas características se mapeavam facilmente entre o som e a resposta emocional em domínios cruzados. A *performance* expressiva depende ainda de associações entre som e sentimento que são muito anteriores à composição musical.

Para Patrik Juslin (2003) expressão da *performance* musical é um fenómeno multidimensional que consiste em cinco componentes, os dois primeiros os quais são as regras geradoras (de acordo com as quais aspetos da estrutura da música são expressos através de tipos de processos de moldagem como flutuações no tempo, volume ou altura e no som feito pelo intérprete) e expressão emocional que transmite emoções ou experiências semelhantes à emoção por meio dos mesmos tipos de flutuações, modelando estados emocionais. Os três restantes relacionam-se com os meios de expressão, sendo eles a variabilidade aleatória que se mede pela irregularidade não intencional

que contribui para a sensação de que as *performances* têm características humanas, os princípios de movimento que se guiam por padrões dinâmicos de movimento característicos dos humanos e o inesperado estilístico que inclui as violações de expectativas que criam tensão psicológica que requer subsequente resolução, levando a uma experiência emocional moldada.

Os conceitos de tornar a estrutura musical audível e dar-lhe força emocional através da expressividade estão relacionados, sem parecerem idênticos: a expressão sinaliza a estrutura, sendo emocionalmente afetiva. Se fossem idênticos, a estrutura não pode ser separável da expressão, mas é sempre. A substância musical – notas arranjadas de modo a formar uma estrutura – é separada e tem conteúdo expressivo em si mesma que é separada da sua expressão na *performance*.

‘O que é uma *performance*’ pode ainda ser uma questão filosófica. É sobre agrupamento – como os sons são agrupados ou separados em frequência, amplitude e tempo, e sobre o que os sons sinalizam, o que representam, o que evocam nas nossas mentes, especialmente nas memórias e o que significa que os seus significados dependem da aprendizagem, cultura e experiência, mas o processo é fisiológico e herdado. É também impossível que um intérprete humano dê uma *performance* inexpressiva de uma partitura. Porque, graças ao MIDI, sabemos o que é uma *performance* inexpressiva e que nenhum músico a pode alcançar. Segundo o autor a imperfeição é um índice de humanidade. É também impossível ler uma partitura sem responder a um nível emocional, sem se envolver com o material musical e sentir algo da emoção que as notas foram arranjadas para evocar. Isto é uma experiência de *performance*, tal como qualquer resposta ao som da música.

A música, por definição, soa e os sons evocam respostas. Música e resposta fazem parte do mesmo sistema. A música não pode significar apenas ‘a partitura’, mas também uma *performance* da partitura. Nem a substância musical, nem a *performance* musical são fixas de forma necessária; pode-se mudar algumas das notas e pode-se mudar a forma como se tocam as notas, e ainda ter um resultado viável e convincente. Embora a música e a *performance* estejam inextricavelmente conectadas, estilos específicos de peças e maneiras específicas de interpretar não estão: a esse nível, o nível de instâncias individuais, as coisas são muito mais fluidas.

Clarke (2005) sugere uma abordagem ecológica para uma percepção auditiva como uma relação mútua entre organismo e ambiente, de modo que toda a descrição da percepção seja específica às capacidades e perspectiva de um indivíduo, mesmo que baseada em princípios ecológicos comuns. A sua abordagem é delinear e descrever algumas das oportunidades perceptivas que existam na peça com base na sua experiência musical e nos escritos de outros, sem prescrever quais destas um ouvinte individual poderá estar consciente, mas mostrando como todas podem ser compreendidas dentro da abordagem que desenvolve.

A sua motivação é orientada para a teoria que ao analisar o primeiro andamento do Quarteto de Beethoven em Lá menor, Op. 132, sendo a música usada para avaliar o valor de uma abordagem ecológica para compreender a percepção deste tipo de música, a questão que percorre como fio condutor é “O que há para ouvir no andamento?”. Esta abordagem tem muito em comum com a extensa discussão de Hatten sobre a música de Beethoven a partir de uma perspectiva semiótica.

Hatten combina assim uma discussão de motivações estruturais e expressivas na semiótica da música de Beethoven de uma forma que visa uma síntese das duas e tenta evitar a falsa dicotomia do “intramusical” e “extramusical”. A teoria que apresenta é estruturalista na sua prossecução adicional da estrutura da expressão, e hermenêutica na sua prossecução adicional da expressividade das estruturas formais.

Comparativamente à perspectiva de Hatten à música de Beethoven, a de Clarke é contemporânea e ecológica. Agawu (1991) relaciona estrutura tonal, a elaboração de um plano início-meio-fim, com o uso de um repertório de “tópicos musicais”.

A teoria dos tópicos musicais foi desenvolvida por Ratner e usada por Agawu propondo que o significado musical é comunicado por meio de sinais musicais convencionais, cuja significação surge da sua associação com funções musicais e não musicais particulares (fanfarras de caça para a caçada e toda uma variedade de ritmos de dança, procedimentos contrapontísticos deliberadamente autoconscientes para transmitir um “estilo erudito”, figuração rápida para “virtuosismo” ou “brilhantismo”, e assim por diante). Portanto, os sinais estilísticos correntes de cada obra formam o ambiente auditivo dos seus

compositores e ouvintes, sendo usados consistentemente em obra após obra. O autor faz então uma análise dos tópicos de Agawu por todo o quarteto de Beethoven, derivados de convenções do final do século XVIII e início do século XIX fundamentadas em práticas sociais reais e representações sociais abstratas.

No caso do andamento de Beethoven questiona-se: “quais são as invariantes que especificam perceptivamente estilo erudito, gavota ou ária?”. No caso do quarteto o estilo erudito é especificado na abertura do andamento por vários atributos perceptivos como o contraponto lento e regular, nota contra nota, a ausência de ornamentação ou decoração, as entradas medidas dos quatro instrumentos do quarteto, as imitações motivicas e reordenação de elementos e o padrão harmónico de conclusões convencionais de pequena escala – alternâncias de meio compasso de um acorde preparatório (tenso) seguido por uma resolução, dentro de uma região harmónica muito estreita.

Para o autor propriedades que definem o tópico são a diferenciação de tema e acompanhamento (ritmo e registo), a qualidade vocal fácil da melodia linear conjunta que se move primeiramente em semínimas e colcheias, a figuração quebrada e ritmo indiferenciado do acompanhamento, a base harmónica convencional e a estrutura regular de frase binária. Este tópico aparece apenas três vezes no andamento, cada vez com mais ou menos todas estas características, sendo especificado por características rítmicas como métrica dupla, nenhuma anacruse e uma tendência para tempos fortes principais indivisos e ritmos pontuados nos tempos fracos.

Num estudo que Krumhansl fez o seu objetivo era avaliar a extensão em que a estrutura tópica deste andamento e o primeiro andamento do Quinteto de Cordas em Dó Maior de Mozart, K. 515, influenciou os julgamentos contínuos dos ouvintes de vários atributos da música. Menos de um terço dos ouvintes reconheceram o andamento de Beethoven, passando menos de uma hora por semana a ouvir música clássica. Em áreas separadas, enquanto ouviam a música, os ouvintes fizeram julgamentos contínuos da memorabilidade, abertura e emocionalidade do material que ouviram. Krumhansl descobriu um grau razoável de acordo entre diferentes ouvintes nos seus julgamentos dos três atributos ao longo do andamento; que diferenças na perícia dos ouvintes não tinham efeito significativo no padrão de julgamentos; e que as classificações dos ouvintes da memorabilidade, abertura e emocionalidade da música eram

influenciadas pela presença ou ausência dos tópicos identificados por Agawu. Krumhansl concluiu que os resultados fornecem evidência clara para a realidade psicológica dos tópicos de Agawu e que “as suas características distintivas (andamento, ritmo, figuras melódicas) estabeleceram-nos como entidades psicológicas”. Esta experiência é importante como demonstração da realidade empírica dos tópicos como parte de uma estratégia de audição e o seu papel em organizar as experiências dos ouvintes da música. A experiência só pode demonstrar que os ouvintes respondem à existência de “material distintivo” na música de várias maneiras, não como eles percebem o significado desse material – e um componente vital do conceito de tópico é a questão do conteúdo tópico.

Pode-se aceitar um espectro amplo de ouvintes, com mais ou menos familiaridade com o estilo musical que reconhecerão a presença de material distintivo, mas é diferente afirmar que mostrarão qualquer acordo sobre o que esse material significa. O autor procede ainda com uma análise do quarteto pelo ponto de vista dos tópicos aos quais os ouvintes do século XXI são mais sensíveis considerando como estes podem afetar a sua experiência da música e o seu significado. Faz uma comparação entre os ouvintes do século XXI que estão muito diferentemente sintonizados com o mundo tópico do final do século XVIII e início do século XIX do que estavam os ouvintes desse tempo. O ouvinte do século XXI é não só surdo a algumas ou muitas das convenções que a música invoca, mas também ouve todos os tipos de ressonâncias posteriores que um contemporâneo de Beethoven não podia ouvir. Assim, ao fim dos 180 anos que decorreram desde que o Quarteto foi tocado pela primeira vez é a erosão e perda de certos significados, e a acumulação de outros, em virtude de mudanças no ambiente musical e no ambiente mais geral, que a peça habita.

No século XIX houve uma mudança progressiva, mas marcada de uma estética iluminista de sensibilidade e o jogo de convenções sociais e retórica musical, para uma perspectiva estética séria, privada e individualista, uma que paradoxalmente abraçou perspectivas mais personalizadas (“artista como herói”) como mais universais (“verdades eternas”).

No seu estudo, Krumhansl descobriu que os tópicos no andamento de Mozart eram percecionados como definindo a estrutura formal da música, enquanto em Beethoven “memorabilidade está mais fortemente correlacionada com a quantidade de emoção, como se fosse dada ênfase emocional às figuras

musicais memoráveis”.

Na perspetiva de final do século XIX, a ideia de uma “sensibilidade lúcida” e um envolvimento com convenções retóricas desempenha um papel menor em comparação com a crença de que a música articula verdades inefáveis e atemporais. O padrão de rápida mudança pode ser ouvido por um ouvinte atual familiarizado com a música e cultura do modernismo vienense como um retrato marcante por Beethoven de uma crise de identidade – da justaposição rápida e desconcertante de diferentes atributos do eu, com todas as incertezas que isto reflete. No primeiro andamento do Quarteto Op. 132 de Beethoven, longe de especificar um mundo de tópicos do século XVIII, podem ser ouvidos como especificando uma narrativa de subjetividade que conduz diretamente a uma das ideologias de audição mais difundidas e poderosas – música como a expressão ou retrato de emoções.

Em *The Language of Music*, Cooke identifica um léxico de tipos de expressão musical, cujo significado emocional é tomado do conteúdo semântico das palavras que a música coloca ou algum outro contexto claramente semântico (tal como o lugar da música na narrativa da missa). A cultura contemporânea está repleta de representações das emoções (no cinema, drama, pintura, escultura, literatura, bem como na música), e a ideia de que o significado da música é mais ou menos sinónimo da expressão de emoções é provavelmente a suposição mais difundida entre os ouvintes na cultura contemporânea.

Nas notas de encarte que acompanham a gravação de 1987 do Quarteto Op. 132 pelo Lindsay String Quartet, Peter Cropper (o líder do quarteto) escreve: “Há muitas palavras e indicações que ele [Beethoven] próprio escreveu na partitura para ajudar os intérpretes a concretizar os seus sentimentos e, se pudermos compreender estas marcações, estaremos mais perto de entrar na mente de Beethoven”. A música é retratada como um sismógrafo da subjetividade, transmitindo e expressando pensamentos e sentimentos íntimos com uma abstração que garante a sua verdade e pureza, mas que também a torna introduzível. A ideia de tópicos relativamente distintos e culturalmente elaborados, do tipo discutido por Agawu, Allanbrook e Monelle, é deslocada em grande parte do discurso do século XX sobre a audição pela ideia de que a música se preocupa principalmente com a expressão de emoções, e que emoções específicas são transmitidas, ou desencadeadas, por procedimentos musicais

particulares. Estes variam desde características bastante gerais do material musical como distinções de modo maior / menor ou tipos de progressão harmónica (cf. Sloboda 1991) até aos “léxicos” mais específicos de gestos musicais, como a sugestão de Clynes (1977) de que a música utiliza o que se chama de “*sentic types*” – expressões particulares de emoção codificadas através da sua forma melódica / rítmica. Estes tipos são um pouco como “tópicos emocionais” baseados em grande parte nas qualidades cinemáticas / dinâmicas da música.

O aumento dramático na influência da psicologia como quadro explicativo no século XX teve como consequência que agora é comum as emoções serem apresentadas como estando fundadas em princípios psicológicos, ou mesmo biológicos, com um alto grau de constância transcultural e transhistórica. Uma explicação psicológica fortemente essencialista deslocou as convenções manifestas de uma abordagem baseada na retórica – uma narrativa de emoções pessoais e subjetivas em oposição a um jogo de convenções sociais (cf. Cook e Dibben, 2001).

Para a audição do primeiro andamento do Quarteto de Cordas de Beethoven em Lá Maior, Op. 132, o autor lista aspetos como “espiritualidade trágica e em busca” tendo como invariantes o modo menor (trágico), a homofonia tipo motete (religioso / espiritual por associação; calmo e paciente em virtude do tempo e perfil de altura), a expressão do registo (procura / exploração) e o final sem cadência (busca inacabada), “incerteza ansiosa e frenética” que tem como invariantes a harmonia de sétima diminuta (ansiedade, incerteza), a rapidez rítmica (frenética), a dinâmica forte (*loud dynamic*, enérgica), e o contorno de altura geral que desse para regressar ao seu ponto de partida (ineficaz), a “determinação cautelosa, mas crescentemente resoluta”, tem como invariantes a textura fina que se torna mais espessa, dinâmica suave que se torna mais forte, e clareza métrica crescente (tudo a especificar uma cautela que se torna crescentemente confiante / determinada); modo menor (trágico); *appoggiaturas* (doloroso); perfil de altura ascendente e atividade rítmica crescente (esperança e determinação crescentes) e “ansiedade, levando ao colapso, seguido por restauração determinada”, tendo como invariantes quantidades crescentes de atividade rítmica irregular (ansiedade crescente); convergência para ritmo e altura em uníssono (perda repentina de direção,

incerteza); contorno de altura descendente (perda de esperança); reaparecimento de harmonia a partir do uníssonos (restauração) e condução de vozes clara e ritmo uniforme (determinação).

Além dos tópicos, Agawu identifica o processo tonal / harmónico como princípio estrutural que se contrapõe à organização tónica no intercâmbio semiótico entre retórica e estrutura. O autor usa uma perspetiva mais perceptiva que a abordagem de Schenker ou Agawu, prestando mais atenção a dimensões além da tonalidade como ritmo, registo, textura e dinâmica. O autor foca-se ainda na análise de aspetos como o tempo, métrica, estrutura motívica, harmonia e contexto dinâmico na análise da obra. O autor menciona ainda a textura musical como sendo uma função do espaço do registo como do número de elementos que o preenchem. Além disso, escreve sobre experienciar uma rápida sucessão de identidades e tipos de movimento, estando ciente de um ambiente de eventos musicais dentro da obra – de afirmações, motivos, repetições, tensões harmónicas, frases e assim por diante, ao ouvir o Quarteto.

O carácter autónomo da música não é inteiramente ilusório, mas é apenas um aspeto do que se experiencia na música. Por vezes a música tem o poder – ou os tipos específicos de características – de atrair um ouvinte para uma realidade virtual consistindo em objetos e eventos que são experienciados simultaneamente como motivos, grupos rítmicos e cadências, bem como espaços, ações, lugares e agentes. Outras vezes, permanece firmemente ancorada no mundo quotidiano através das ações, objetos, ideologias, palavras e funções sociais reais com os quais está entrelaçada.

A discussão detalhada que o autor realiza do primeiro andamento do Quarteto de Beethoven mostra que várias formas de ouvir a música, ou várias componentes diferentes de uma audição compósita, podem ser abordadas a partir de uma perspetiva ecológica. A obra é um exemplo de “música absoluta e autónoma”, e alguns atributos da análise perceptiva de Clarke são consistentes com essa perspetiva, sendo o mais óbvio os processos estruturais que põem a música em marcha e que são usados para tornar incertos os seus próprios procedimentos formais: a ambiguidade sobre realmente onde e como começa.

Mas mais do que emerge da análise reside fora do quadro da autonomia, os tópicos retóricos e emocionais, o sentido de movimento e agência virtual e a perceção de ação física. Esta obra supostamente autónoma é-o apenas

residualmente de um ponto de vista perceptivo; o mundo para o qual os ouvintes são atraídos não consiste simplesmente nos próprios processos formais da música, mas é muito mais heterogêneo e heterónimo.

A análise de Clarke (2005) não tentou indicar qual, se é que alguma, das oportunidades perceptivas que descreve possam dominar na experiência de um ouvinte individual. Com base no que ouve, e usando as análises deste andamento por outros como indicadores do que ouvem, a suposta autonomia desta música é tão perceptivamente ilusória quanto teoricamente insustentável. No entanto, o “mundo da obra” constitui um tipo particular de ambiente, e um para o qual os ouvintes podem ser poderosamente atraídos. Uma das características dos nossos sistemas perceptivos, e da adaptabilidade da consciência humana, é a capacidade de mudar o foco, o que pode ser chamado de “escala de foco”, da atenção, de grande amplitude e diversidade de consciência para a sensação de estar absorvido numa singularidade. A transição entre diferentes mundos perceptivos, ou a interrupção de um pelo outro, pode ser perturbadora e disruptiva. No entanto, toda uma ideologia de audição submissa, afirmando o poder especial da música clássica, encorajou o que é por vezes uma atitude fanaticamente protetora em relação ao “mundo da obra”.

A música proporciona significados perceptivos intensamente absorventes e particulares, e, portanto, não é surpreendente que a ideia de autonomia e as suas práticas de audição associadas tenham os seus defensores firmes e tenham adquirido um poderoso prestígio cultural. É, no entanto, apenas uma entre muitas formas de ouvir, conclui.

## 4. Sonatina nº 1 de Fernando Lopes-Graça

Para a análise da interpretação desta obra foi utilizada uma gravação de 1972 (Guilda da Música) reeditada pela Companhia Nacional da Música em 2006. Quando gravou a *Sonatina nº 1* de Fernando Lopes-Graça, Vasco Barbosa tinha 42 anos de idade, já tendo passado pela Orquestra da Emissora Nacional em 1959<sup>7</sup>, como solista e concertino e estava a assumir os cargos de concertino e solista na Orquestra do Teatro Nacional de São Carlos.

Como escrito na tese de Neto (2009), estabeleceu-se uma amizade próxima entre Fernando Lopes-Graça e Vasco Barbosa, tendo o violinista português interpretado muitas obras do compositor, como vimos. Gravou em primeira mão, conjuntamente com a sua irmã Grazi Barbosa, para a editora PortugalSom, algumas obras para violino e piano de Fernando Lopes-Graça. Foi o próprio autor que propôs a gravação dessas obras e, mediante esse convite, Vasco e Grazi Barbosa aceitaram o desafio. Segundo Vasco Barbosa, ele próprio e Lopes-Graça estiveram sempre em sintonia durante os ensaios e gravações, seguindo de perto as ideias do compositor. Por essa razão podemos inferir que as suas gravações espelham particularmente bem, a nível interpretativo, a conceção que Lopes-Graça idealizou para esta obra em particular.

A *Sonatina nº 1*, Op. 10, de Fernando Lopes-Graça foi composta em 1931 e revista em 1951. É a primeira obra para violino do compositor e também uma das suas primeiras obras de câmara. A sua estreia deu-se em Paris em 1947, com Robert Gendre ao violino e Hélène Boschi ao piano (Donkova, 2019). A obra divide-se em 4 andamentos:

1. *Moderato* (2'00)
2. *Andante* (3'56)
3. *Scherzando* (1'26)
4. *Allegro ma non troppo* (2'10)

A *Sonatina nº 1* apresenta uma linguagem neoclássica e reflete as influências que o compositor português recebeu de compositores como Paul

---

<sup>7</sup> Em 1976 passa a ser conhecida como Orquestra Sinfónica da Radiodifusão Portuguesa (RDP)

Hindemith, bem como da estética musical que se desenvolveu em Paris nos anos 1920. É dedicada ao violinista Augusto da Mota Lima, um dos três irmãos de uma família de músicos e melómanos de Tomar que tiveram um papel determinante na formação de Fernando Lopes-Graça. Durante muitos anos Lopes-Graça foi o pianista acompanhador preferido de Augusto da Mota Lima, tendo ambos atuado, com alguma frequência, durante toda a década de 1920 nos mais variados concertos e audições de beneficência realizados em Tomar (Haylock, 2021).

Esta obra de modernidade musical tem uma linguagem expressionista à base de um cromatismo livre, com um elevado grau de dificuldade técnica, tanto para o violino quanto para o piano.

Segundo Donkova (2019) um dos traços mais fortes da escrita composicional deste compositor é a utilização de motivos musicais ou das células geradoras. Estes motivos são apresentados no início da obra, andamento ou até de uma secção, e de seguida explorados através de várias técnicas de escrita. A importância destes motivos é grande, uma vez que é a partir deles que o compositor constrói as suas obras e muitas vezes transmite o carácter e a carga emocional de uma secção inteira. Podemos observar a existência destes motivos na *Sonatina N.º 1*, em cada um dos seus andamentos.

Composta em quatro andamentos de carácter distinto, a *Sonatina n.º 1* enquadra-se dentro da forma estrutural da sonata do período clássico tardio, mantendo uma relação entre os seus andamentos (Donkova, 2019, pp. 14–15).

## Análise da Interpretação de Vasco Barbosa

### 1. Moderato

O *Moderato* é composto por duas pequenas partes e distingue-se dos andamentos seguintes pela utilização de momentos com carácter cadencial entre o violino e o piano. Segue-se um quadro com a devida divisão formal (Donkova, 2019, pp. 14-15):

Tabela 1 - Divisão formal do 1.º andamento da *Sonatina n.º 1* de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 53.

**Divisão formal - *Moderato***

Indicação da secção	Compassos	♩ = ?	Observações
<i>Moderato</i>	1-14	♩ = 84	1ª parte com momentos cadenciais nos dois instrumentos e apresentação do motivo principal.
<i>Un poco agitato</i>	15-30	♩ = 96	2ª parte onde é apresentado o segundo motivo; dividida em duas pequenas subsecções.
<i>Come prima</i>	31-34	(sem indicação)	Conclusão com o primeiro motivo.

O andamento inicia-se com uma estrutura de acordes assertivos tocada pelo violino, que constitui o primeiro dos dois motivos deste andamento (ver figura 2). Vasco Barbosa intensifica o motivo quebrando os acordes dois a dois, priorizando as cordas soltas, e dando pequenas acentuações (não escritas) nas cordas dobradas que englobam intervalos de quintas, sétimas e quartas, sendo eficaz na criação de tensão e contraste, reforçando o carácter rítmico e a energia inicial do andamento. Toma um tempo muito livre, cadenciado, no primeiro compasso, estendendo o valor da semínima, e das duas colcheias seguintes, prosseguindo depois *a tempo* para o compasso seguinte. O violinista cede bastante o tempo nas tercinas do c. 3 até à entrada do piano. A nota Sol é vibrada intensamente como principal nota de apoio.

Para Augusto da Mota Lima

**SONATINA N.º 1**

VIOLINO E PIANO  
(1931. Nova edição: 1981)

F. LOPES-GRAÇA

Moderato (♩ = 84)

3º M. poco cedendo

un poco a piacere

Figura 2 – 1.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 1-4), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Na segunda intervenção do violino, que conta com a mesma estrutura da primeira, Vasco Barbosa cede ainda mais o tempo no c. 10, sobretudo para destacar o acorde final antes da entrada do piano, evidenciando a tensão da modulação cromática do Sol# a chocar com a sequência de 5<sup>as</sup> perfeitas (Sol-Ré-Lá) do acorde.

Tempo I

3º M. poco cedendo

come sopra


Copyright 1963 by F. Lopes Graça

Reservados todos os direitos

Figura 3 - 1.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 8-11), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.


A terceira intervenção do violino (c. 15) apresenta o segundo motivo principal.

Compasso 1 (vln)



Primeiro motivo principal

Compasso 15 (vln)



Segundo motivo principal

Figura 4 – Comparação dos dois motivos principais do 1.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 54.

Ambos os motivos são constituídos por dois elementos: um melódico e um rítmico. O elemento melódico baseia-se no intervalo de terceira maior/menor (Mi-Sol no c. 3, Mi-Sol# no c. 10; Si bemol-Ré c. 17, Sol-Si bemol c. 15; por exemplo), e o elemento rítmico baseia-se na utilização da sequência de semínima ligada a quatro colcheias. Estes elementos aparecem quase sempre simultaneamente, unificando assim todo o andamento. Todas as linhas são desenvolvidas a partir destes dois motivos, tendo como base os dois elementos.

Na apresentação do primeiro motivo, o piano, com um acompanhamento mais melódico e lírico, contrasta com o violino, que por sua vez tem uma estrutura sólida de acordes. Na apresentação do segundo motivo os dois instrumentos tocam em simultâneo, mas o piano assume um papel de sustentação harmónica pois o acompanhamento é em acordes, enquanto o violino passa a ter uma linha unicamente melódica.

Na segunda parte, marcada por Lopes-Graça como *Un poco agitato*, entre os cc. 15-23, Vasco Barbosa revela os cromatismos retardando o tempo à medida que cresce, reduzindo a velocidade de arco. Concordo com a escolha, pois este ligeiro retardamento realça a tensão cromática e permite que o fraseado se torne mais expressivo. No entanto, o violinista atreve-se a acelerar algumas colcheias que antecedem o *crescendo*, ajudando a construir tensão na frase. Sempre que a música se afasta do polo tonal, desacelera ligeiramente, ajustando a interpretação de acordo com a indicação da partitura. Esta estratégia é eficaz para preparar auditivamente cada mudança tonal, reforçando o efeito dramático do trecho. Prepara sempre as semínimas dos compassos seguintes com um ligeiro *ritenuto*. Toda a secção é tocada na corda Ré, como indicado pelo “III”

na partitura, conferindo um timbre mais subtil ao violino. A nível de arcadas, Barbosa opta por ligar nos quartos tempos dos cc. 19, 20 e 21 a primeira nota desse tempo à última colcheia do anterior. Durante a construção da linha estas pequenas alterações nas arcadas consolidam um melhor efeito *cantabile*, ajudando desta forma a manter uma boa distribuição do arco e uma sonoridade equilibrada, sem se acentuarem notas isoladas. No c. 22 começa a última construção de forma crescente onde o piano toca a melodia baseada no segundo motivo. A partir do c. 23, depois de tocar a semínima com ponto, executa as três colcheias seguintes numa arcada para cima em *tenuto*<sup>8</sup>, repetindo esta ideia até ao c. 27 onde começa a separar as colcheias. À medida que a música vai crescendo e acelerando (conforme indicação de *animando* escrita a partir do c. 27) e as células rítmicas ficando mais curtas, Barbosa deixa de destacar cada nota para as tocar cada vez mais à corda, reforçando a sensação eficaz de tensão e executando um largo *ritardando* nas semicolcheias finais.

Figura 5 - 1.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 15-26), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

<sup>8</sup> Marcação de notas com a arcada que devem ser enfatizadas, embora não acentuadas.

Deste modo o violinista prepara o c. 31, o retornar do primeiro motivo principal. Esta reexposição traz uma novidade: um intervalo de 14ª menor, pois o Sol do intervalo inicial (Lá-Sol) nas vozes superiores do acorde aparece uma oitava acima, o que justifica a opção de Vasco Barbosa de antecipar devidamente este momento, e que me parece adequado para que o salto seja executado de forma segura.



Figura 6 - 1.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 27-30), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Depois de executar este largo intervalo o violinista português opta por tirar o arco da corda, tomando um pouco de tempo para aliviar a tensão, e prepara a repetição do primeiro motivo principal de forma convincente, com os mesmos intervalos presentes, executando o *diminuendo* marcado na partitura e cedendo um pouco o tempo para fechar este primeiro andamento, criando um espaço dramático essencial para o efeito expressivo desejado.



Figura 7 - 1.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 31-34), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

No geral, estou de acordo com a interpretação de Vasco Barbosa neste andamento. A forma como gere o tempo e o fraseado, especialmente nos momentos de tensão cromática e nos largos intervalos, é eficaz para realçar o carácter modernista do andamento. Se o tivesse de executar, manteria a atenção aos *ritardandos* e aos pontos de pausa dramática como forma de reforçar os momentos expressivos, garantindo a preparação auditiva para os mesmos.

## 2. Lento, non troppo

Este segundo andamento destaca-se pelo seu carácter expressivo e solene, dividindo-se em cinco partes principais conforme demonstrado na tabela seguinte:

Tabela 2 - Divisão formal do 2.º andamento da *Sonatina n.º 1* de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 53.

### Divisão formal - *Lento, non troppo*

Indicação da secção	compassos	J = ?	Observações
<i>Lento, non troppo</i>	1-16	J = 44	1ª parte onde o tema principal é tocado pelos dois instrumentos com base no intervalo de quinta perfeita.
<i>Poco più</i>	17-27	J = 52-54	2ª parte onde é apresentado um novo motivo e uma variante que servem de base para toda esta secção. As linhas são construídas utilizando a técnica de imitação.
<i>Tempo I</i>	28-33	J = 48-50	Pequena secção que funciona como uma cadência do violino solo.
<i>Largo</i>	34-42	J = 42	3ª parte onde o tema principal é repetido em constante aumento de intensidade.
<i>Lento</i>	43-45	J = 46	Conclusão

O tema principal é apresentado pelo piano em quatro compassos, com base rítmica de semínimas e colcheias sobre intervalos de quinta perfeita. Quando o violino retoma o tema em *molto espressivo* (c. 10), Barbosa aplica um *vibrato* largo na corda Sol, conferindo um timbre profundo e expressivo. No *piano* súbito do c. 13 o violinista reduz a amplitude do *vibrato* e aproxima o arco da escala, atingindo um som flautando que reforça a delicadeza desta secção.

Figura 8 - 2º. andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 1-9), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Na quinta insistência do tema (c. 14), o violinista intensifica o *mezzoforte* e adiciona um *glissando* expressivo do Ré para o Lá. Nos cc. 15-16 utiliza outro *glissando* descendente e vibra as colcheias da segunda metade do terceiro tempo para destacá-las. Apesar da coerência expressiva, considero que a repetição de *glissandi* poderia ser mais ponderada para não destabilizar o fraseado principal.

Figura 9 - 2º. andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 10-18), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

A segunda parte caracteriza-se por um novo motivo melódico mais acelerado, apresentado em contraponto imitativo entre piano e violino. No forte do c. 20, Barbosa utiliza um *glissando* nas notas mais agudas, reforçando o ponto culminante da frase. A escolha das dedilhações privilegia as cordas Ré e Lá, conferindo timbre mais escuro e introspetivo que equilibra com o piano. O violinista prolonga algumas notas agudas com um *vibrato* intenso, demonstrando sensibilidade de câmara no diálogo entre os dois instrumentos.



Figura 10 - 2.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 18-24), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

À medida que o tema se torna mais agitado (cc. 25-27), Barbosa destaca e prolonga notas importantes, evitando cordas soltas para garantir maior expressividade. O *ritardando* do c. 27 é muito expressivo, preparando o regresso ao tema principal. Considero esta opção adequada ao carácter lírico do andamento, embora tivesse optado por um desacelerar mais contido para preservar maior continuidade rítmica.

Na terceira parte, o tema principal regressa em cordas dobradas no violino (intervalos de 4ª, 7ª e 5ª), sem acompanhamento do piano. Barbosa interpreta este momento de forma solene, com *glissandi* nas subidas e um *vibrato* lento que aumenta progressivamente em rapidez e amplitude. Retira o arco da corda para separar as frases, criando uma "declamação" introspetiva. Apesar de concordar com a abordagem expressiva, teria optado por um uso mais contido dos *glissandi* para preservar o carácter austero do andamento.

Figura 11 - 2.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 24-34), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

O piano regressa com semifusas arpejadas na quarta parte deste andamento enquanto o violino toca o tema em cordas dobradas uma oitava acima. Barbosa introduz quebras de arco entre cada insistência do tema, carregando no ataque inicial e prolongando a última nota de cada compasso (cc. 35-38), conferindo carácter declamatório. No *pianíssimo súbito* do c. 39, utiliza *vibrato* lento e estreito nos harmónicos, conferindo-lhes brilho e delicadeza. A mudança para *Largo* (semínima = 42) cria maior peso e densidade expressiva.

Figura 12 - 2.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 32-35), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

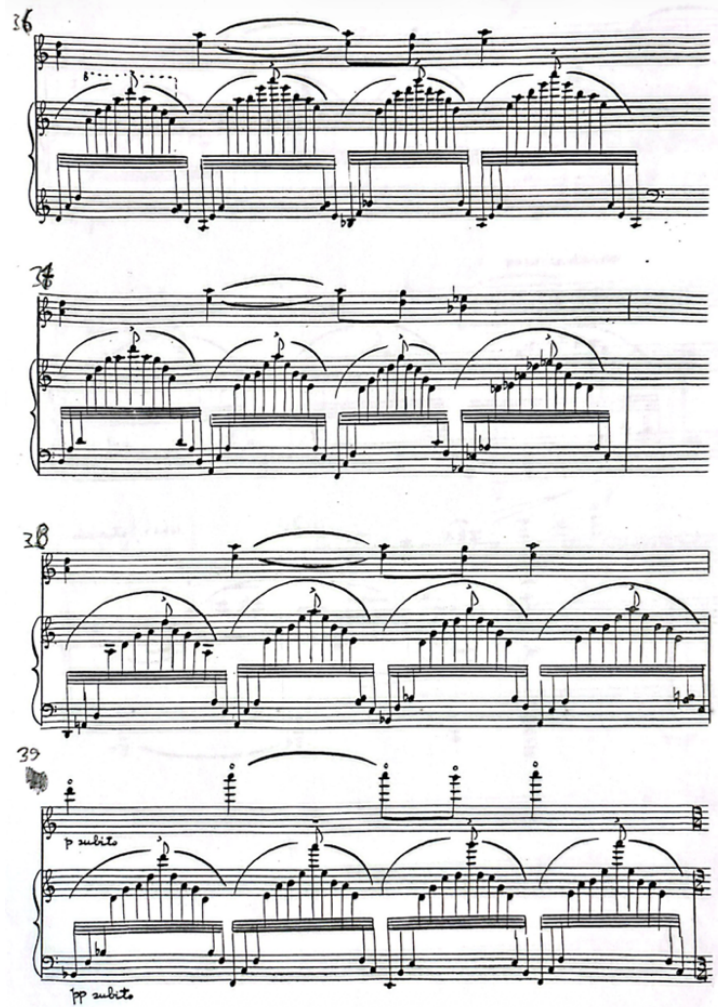


Figura 13 - 2.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 36-39), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

No c. 40 o tema reaparece em forte. Barbosa realiza ligeira separação entre as semínimas do c. 41, sublinhando a mudança harmónica (progressão iii-vi-V-i) que resolve na quinta parte. Esta gestão do *diminuendo* é bem conseguida, permitindo um regresso ao tema natural e expressivo.

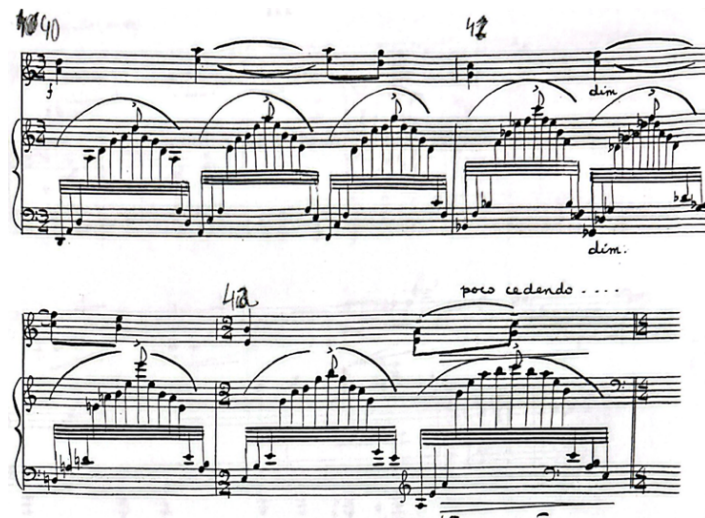


Figura 14 - 2.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 40-42), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

A *coda* recupera o contraponto imitativo da segunda parte, com progressão ascendente do Ré ao Mi (cc. 43-45). Barbosa assegura um timbre contido, optando por uma dedilhação predominante na corda Lá com *vibrato* reduzido, reforçando o relaxamento da tensão. No fecho, quando o registo sobe para a corda Mi em *diminuendo* até *pianíssimo*, o violinista aproxima o arco à escala com *vibrato* calmo e estreito, conduzindo à serenidade absoluta do harmónico final. A indicação de semínima=46 acentua o carácter contemplativo deste fecho do andamento.



Figura 15 - 2.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 43-45), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Vasco Barbosa encerra o andamento com sensibilidade e coerência estilística, dissolvendo gradualmente a tensão. O *vibrato* reduzido e o timbre leve servem o propósito expressivo do compositor, criando uma sensação de transcendência adequada ao carácter introspectivo do andamento. Sendo este um andamento cuja técnica composicional prevalecte é a imitação, Vasco e Grazi

Barbosa destacam eficazmente as linhas de maior importância e a direção das frases. Como violinista, considero que as escolhas tímbricas e de articulação sustentam uma interpretação convincente, embora em certos momentos (quebras de arco nos cc. 35-38 ou contínua repetição de *glissandi*), um *legato* mais contínuo e recursos mais contidos preservariam melhor a fluidez do discurso musical.

### 3. Scherzando

O terceiro andamento apresenta um carácter brincalhão – Lopes-Graça escreve um *scherzo* construído na forma ternária ABA. Destaca-se pelo contraste entre secções com carácter *scherzando*, e linhas com a indicação *expressivo*, e pode ser dividido da seguinte forma:

Tabela 3 - Divisão formal do 3.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 59.

#### Divisão formal – *Scherzando*

Indicação da secção	compassos	$\downarrow = ?$	Observações
<i>Scherzando</i>	1-23	$\downarrow = 63$	1ª parte, baseada no primeiro motivo principal. O violino é o instrumento predominante.
<i>Molto meno mosso</i>	24-38	$\downarrow = 112$	2ª parte, contrastante em carácter na parte do violino.
<i>Tempo I</i>	39-63	(sem indicação)	3ª parte, reposição do material temático da primeira parte.

O andamento inicia-se com a apresentação do motivo principal no c. 1, tocado pelo violino em *leggiero*. A frase desenvolve-se em três compassos - dois ascendentes e um descendente, consistindo de duas colcheias articuladas mais duas ligadas. Vasco Barbosa evidencia o desenho da frase com *crescendo* de dois compassos e *diminuendo* no seguinte. Através do domínio dos golpes de arco, Barbosa salta mais nas primeiras duas colcheias e segura rapidamente o arco nas duas seguintes, conseguindo separar as primeiras notas. Esta técnica preserva o carácter percussivo do motivo, equilibrando o ressaltado do arco com a fluidez do motivo. Concordo com esta escolha interpretativa: a articulação reforça a clareza rítmica e o carácter do andamento. Este motivo aparece ao longo de todo o andamento com pequenas diferenças na dinâmica e nas acentuações. Nos cc. 7-9 a partitura indica vários *crescendi*, e o violinista destaca particularmente o último, já que o desenho se altera com uma nova tercina escrita no lugar da pausa seguida de corte. Quando o motivo inicial regressa, alternando agora entre colcheias e tercinas, o carácter lúdico da frase torna-se mais evidente. Barbosa utiliza um *vibrato* rápido, de pequena

amplitude, nas últimas notas de cada grupo de tercinas, acrescentando ressonância e delineando os motivos. Desta forma, um *vibrato* mais contido não compromete a leveza geral da frase.

Figura 16 - 3.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 1-11), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Entre os cc. 10-18, o violinista português vai mudando de posição em blocos, intensificando a linha melódica com *crescendo* à medida que sobe de registo. Nos cc. 17-23, a frase progride em *crescendo* até à nota mais aguda, o Ré na corda Mi, uma oitava acima. Vasco Barbosa destaca esta nota com um *vibrato* rápido e largo, reforçando a expressividade reforçada pelo jogo rítmico acentuado na alternância entre as duas mãos no piano. Concordo com a escolha interpretativa, pois o *vibrato* e o destaque da nota final mantêm o equilíbrio entre clareza e intensidade. Toda a primeira parte é desenvolvida sobre o motivo inicial, assumindo o violino o papel predominante. Ainda nos cc. 18-20, devido aos saltos e mudanças de posição, e ao ritmo sincopado, a junção com o piano poderia tornar-se problemática. Contudo, contando interiormente a 1 e não a 3, em conformidade com o andamento rápido indicado pelo compositor (mínima com ponto=63), é perceptível o quão bem sincronizados Vasco e Grazi Barbosa conseguem executar esta secção. A escolha de Vasco Barbosa de manter a precisão no ataque das notas nos cc. 19-20 facilita a junção com o piano e sustenta a clareza rítmica do fraseado. A mesma questão rítmica reaparece nos cc. 57-58.



Figura 17 - 3.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 12-23), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Já na segunda parte, que se inicia no c. 24, apresenta-se uma secção intermediária em que a linha motora é agora dada pelo piano, com indicação *leggiero*, mantendo a continuidade no carácter *scherzando*. Simultaneamente, o violino executa uma linha contrastante, caracterizada por ritmos sincopados, ligaduras e indicação de *espressivo*. Este trecho é exigente do ponto de vista da afinação e das dedilhações, devido aos intervalos, e Vasco Barbosa mantém a execução na corda Mi, utilizando vários *glissandi* em intervalos menores para aumentar a expressividade. O violinista português toca esta linha em *piano*, diferindo das secções anterior e seguinte, com maior velocidade de arco e menor aderência à corda. À medida que o piano sobe no registo, o violinista cresce na dinâmica a partir do c. 35, embora o *crescendo* de Barbosa seja mais evidente a partir do c. 38, quando desliga a arcada das duas primeiras semicolcheias para intensificar a intenção “esquizofrénica” da linha do piano antes de regressar ao tema principal. Na secção inicial desta segunda parte do andamento (cc. 24-34), Vasco Barbosa presta particular atenção à contagem dos tempos, já que a métrica muda para 5/4 e a linha do violino é sincopada, tornando a pulsação menos evidente que anteriormente. Contando à semínima (semínima=112), como indicado na partitura, Barbosa apoia-se nas colcheias do piano que ajudam a demarcar claramente cada tempo. Desta forma, consegue demarcar cada nota dentro do carácter mais melódico do violino, em contraste com a carácter mais incisiva do piano. Do ponto de vista interpretativo, considero que a escolha de Barbosa ao se manter na corda Mi, com *glissandi* subtis e o arco mais leve,

reforça a expressividade e a independência da linha melódica em relação ao piano. Transparecendo o *crescendo* no c. 38, cria ainda uma tensão gradual que conduz ao retorno do tema principal.

The image shows a musical score for the 3rd movement of Sonatina n.º 1 for violin and piano by Fernando Lopes-Graça, measures 24-35. The score is written for violin (top staff) and piano (bottom staff). The tempo is marked 'Molto meno mosso (♩:112)'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as 'p, esp. mosso' and 'p, fagociana'. The music features a melodic line in the violin and a more rhythmic accompaniment in the piano. There are some handwritten annotations in the score, including a '9' above measure 24 and '8' above measure 33.

Figura 18 - 3.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 24-35), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

The image shows a musical score for the 3rd movement of Sonatina n.º 1 for violin and piano by Fernando Lopes-Graça, measures 36-38. The score is written for violin (top staff) and piano (bottom staff). The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the violin and a more rhythmic accompaniment in the piano. There are some handwritten annotations in the score, including a '8' above measure 36 and 'do' below measure 36.

Figura 19 - 3.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 36-38), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Figura 20 - 3.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 38-54), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

É então na terceira parte deste andamento que se repete o material temático inicial, desta vez com alteração da dinâmica para *forte*, que se mantém até ao final do andamento. O violino toca o mesmo motivo uma oitava acima, e o ritmo mantém-se inalterado até ao c. 48, onde as notas iniciais das sequências mudam para terminar na tónica, Sol Maior. No piano, observa-se uma ligeira alteração rítmica, com acentos nos primeiro e último tempos dos primeiros dois compassos da frase, reforçando o carácter assertivo da passagem.

No c. 41, Vasco Barbosa executa deliberadamente o Lá em harmónico, aumentando a ressonância da nota e evidenciando a mudança dinâmica contrastante em relação à primeira secção. Este harmónico cria um efeito de delicadeza e luminosidade. Barbosa suaviza a dinâmica no c. 48, conforme a indicação *meno forte*, preparando o grande *crescendo* a partir do c. 55 e atinge o *forte* do c. 58, estabelecendo a tónica. O Sol agudo é acentuado, e o violinista utiliza um *vibrato* apertado e todo o arco, reforçando a intensidade expressiva do momento. O último acorde em harmónicos finaliza o andamento em *pianíssimo* e Barbosa retira aderência do arco na corda, garantindo uma resolução suave e controlada.

Figura 21 - 3.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 55-63), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Do ponto de vista interpretativo, considero que Vasco Barbosa encerra o andamento conseguindo equilibrar clareza rítmica com expressividade e continuidade melódica. A utilização de harmónicos e o controlo do arco demarcam uma atenção cuidadosa ao fraseado e à sonoridade, equilibrando dramatização e precisão técnica. Uma outra abordagem seria incluir algum *rubato* nas notas finais, criando uma maior sensação de suspensão antes do acorde final.

#### 4. Allegro non troppo

O último andamento da *Sonatina n.º 1* é o mais extenso, o mais exigente tecnicamente e o mais complexo dos quatro. É constituído por três partes principais e *coda*. Estas três partes subdividem-se nas cinco secções seguintes:

Tabela 4 - Divisão formal do 4.º andamento da *Sonatina n.º 1* de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 62.

**Divisão formal - Allegro, non troppo**

Indicação da secção	compassos	J = ?	Observações
<i>Allegro non troppo</i>	1-32	J.= 69	1ª parte onde são apresentados os dois principais motivos. O tema passa do violino para o piano.
<i>Un poco pesante</i>	33-67	J.= 160	2ª parte com mudança de carácter. Tem uma ponte entre os compassos 53-67.
<i>Tempo I</i>	68-82	(sem indicação)	3ª parte onde o piano toca o tema com ritmo fragmentado e o violino acompanha com uma variação do segundo motivo.
<i>Poco più mosso</i>	83-97	J.= 66	Pequena secção onde o tema é apresentado pelo violino em <i>tremolo</i> .
<i>Allegro</i>	98-114	J.= 96	Coda. Existe uma pequena subsecção de <i>Più allegro</i> (J.= 120) entre os compassos 115-134, em diminuendo e depois em crescendo, onde o violino e o piano tocam linhas em direcções opostas. A partir do compasso 135 inicia a finalização em <i>Presto</i> (J.= 144) onde é repetido o motivo inicial.

A base de construção deste andamento são dois motivos que são transformados ao longo do mesmo e servem o desenvolvimento das linhas melódicas. É, por isso, importante expor a forma de tratamento do material temático, um dos principais traços da escrita de Lopes-Graça.

O primeiro motivo aparece na parte do violino nos primeiros compassos e desenvolve-se como tema principal. As suas variantes podem ser observadas ao longo das várias secções.

Compasso 1-2 (vln)

Motivo principal

Compassos 83 -84

Em tremolo

Compassos 98-99

Com glissando e oitava

Compassos 68 - 69 (pn)

Ritmicamente fragmentado e em acordes

Figura 22 - Variantes do primeiro motivo do 4.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 54.

O primeiro motivo (cc. 1-15) consiste em três colcheias ligadas e uma semínima em *piano*. Vasco Barbosa enfatiza a primeira nota de cada grupo de colcheias e, à medida que o *crescendo* progride, acelera ligeiramente a execução. No c. 15, articula a última colcheia das três ligadas e toca-a curta, preparando a transição do primeiro para o segundo motivo. A partir do c. 16, a melodia principal passa para a nota mais aguda na mão direita do piano, enquanto o violino apresenta o segundo motivo com caráter dançante, repetindo-o com pequenas alterações intervalares e introduzindo contraste entre os dois instrumentos. Considero que estas escolhas de Barbosa reforçam a clareza rítmica e a expressividade, evidenciando o diálogo entre o violino e o piano.



Figura 23 - 4.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 1-23), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

O segundo motivo (cc. 16-33) é construído na base de um grupo de seis semicolcheias e mantém uma ligação com o primeiro, seguindo a mesma direção melódica, mas com uma fragmentação rítmica. Este novo motivo também é transformado e aparece ao longo de todo o andamento. Eis as suas principais variantes:

Compassos 16 – 17 (vln)



Segundo motivo principal

Compassos 69 – 70 (vln)



Variante com alteração da direção e acorde

Compassos 33 – 36



Variante com alteração da direção e da carga emocional, que dá início à segunda parte do andamento

Figura 24 - Variantes do segundo motivo do 4º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça. Fonte: Donkova, 2019, p. 64.

O segundo motivo é executado por Vasco Barbosa conforme indicado

na partitura - *piano e sautillé*<sup>9</sup> - tocando as notas curtas com grande nitidez sonora e precisão. O violinista realiza o *poco ritardando* indicado no c. 31, antes da transição para a secção seguinte, aplicando um leve *diminuendo* para preparar a entrada em *forte*. Nesta pequena secção entre os cc. 16-32, o compositor requer uma alternância de golpes de arco entre cada compasso. É de notar que algumas semicolcheias escritas não apresentam pontos de articulação, distinção que Vasco Barbosa evidencia cuidadosamente ao alternar entre uma arcada mais leve e saltada e outra mais aderente à corda e sustentada. O violinista português recorre ainda um *vibrato* calmo, de pouca amplitude, no motivo inicial, recurso que contribui para reforçar o contraste entre o carácter mais *cantabile* do primeiro motivo e o carácter mais saltitante do segundo. Considero que estas escolhas interpretativas de Barbosa demonstram grande sensibilidade ao fraseado e à articulação propostas por Lopes-Graça.

Figura 25 - 4.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 24-35), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

A segunda parte inicia-se com a apresentação de uma transformação do segundo motivo, invertida e com uma alteração da carga emocional. A terceira secção, que se estende dos cc. 33 ao 67, apresenta modificações nos motivos que implicam alterações na articulação: o piano é marcado como *energico*, *non legato* e o violino recebe a indicação *martelato (col talone)* e *Un poco pesante*. Vasco Barbosa interpreta o tema de forma decididamente *forte*,

<sup>9</sup> Técnica violinística que consiste no movimento dos dedos da mão direita para uma arcada rápida e leve, fazendo com que o arco salte da corda.

produzindo um som presente e “batido”, fora da corda, respeitando as acentuações indicadas pelo compositor. Destaca-se a separação da colcheia ligada à mínima do c. 35 da nota do c. 36, evidenciando a diferença de articulação entre notas curtas, bem articuladas, e notas ligadas, conforme indicado na partitura (*normale*). Estas indicações minuciosas exigem flexibilidade e rapidez na alteração dos golpes de arco, qualidade que Vasco Barbosa demonstra de forma eficaz, sobretudo ao separar claramente a nota com o ponto no c. 36 das anteriores. Quanto às passagens velozes em padrões de escalas, entre os cc. 40-42, é necessário manter uma velocidade de arco controlada para garantir a clareza de todas as notas. Barbosa é capaz de o fazer mantendo ainda um bom contacto com a corda. Tanto a pequena secção entre os cc. 16-32 quanto estas passagens velozes representam os momentos de maior dificuldade técnica para a mão esquerda, exigindo extensões e mudanças de posição súbitas que desafiam a afinação. Vasco Barbosa evita saltos amplamente grandes, e mudanças de posição bruscas, perceptíveis auditivamente pela qualidade e segurança da afinação, provando-se-lhe um domínio técnico consistente aliado a uma interpretação expressiva e precisa. A abordagem do violinista combina clareza e segurança técnica com caracterização expressiva dos motivos.



Figura 26 - 4.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 36-45), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Na última sequência de escalas ascendentes e descendentes, no c. 51, Vasco Barbosa prolonga a nota Mi, destacando-a como o primeiro momento de

clímax, em *fortíssimo*, de todo o andamento. A partir do c. 52 regressa à dinâmica *forte* e o motivo principal do violino é fragmentado, alternando com colcheias na parte do piano, em *piano*, mantendo a intenção rítmica de *marcato*, assegurando coerência da interpretação mesmo nos contrastes dinâmicos.

Nos cc. 62 e 64 o motivo reaparece, agora no violino, ligado, executado por Barbosa de forma delicada e contida, contrastando com as colcheias do piano mais acentuadas e “batidas”, num registo agudo, acompanhado de vários choques harmónicos. Esta escolha interpretativa demonstra sensibilidade ao fraseado e ao equilíbrio entre os dois instrumentos, permitindo ao violinista sublinhar o diálogo entre o violino e o piano e reforçar o carácter expressivo da secção. A decisão de suavizar o som do violino enquanto o piano mantém a intensidade cria um contraste dramático eficaz, realçando a tensão e a dinâmica do andamento de forma convincente.

Figura 27 - 4.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 46-66), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Uma vez que se trata da mesma sequência de seis notas já apresentadas nos compassos anteriores, mas em oitavas diferentes, nos cc. 66-67 o violino deixa de alternar com o piano e regressa à oitava inferior em *crescendo*, preparando a secção seguinte. Após a indicação de *Un poco pesante* no início desta segunda parte, no c. 67 Vasco Barbosa executa um curto e rápido *accelerando* para retornar ao *Tempo I* de forma gradual e não súbita. A terceira parte inicia-se no c. 68 (*Tempo I*) retomando os motivos iniciais, desta vez com papéis invertidos: o piano toca a parte melódica inicial, com subdivisão rítmica, enquanto o violino apresenta uma variação do segundo motivo, com um acorde adicional no início de cada compasso. O compositor especifica que apenas as últimas três semicolcheias devem ser tocadas com pontos e na mesma direcção do arco (*jetté*). Uma audição atenta da interpretação de Vasco Barbosa evidencia que o violinista executa esta secção em cordas dobradas (Lá-Ré, Ré-

Sol) entre a quarta e quinta semicolcheias do c. 69, demarcando de forma clara e precisa as partes do segundo motivo. A execução de Barbosa nesta secção revela uma atenção meticulosa à articulação e à separação de motivos, reforçando o contraste tímbrico e rítmico entre os dois instrumentos. Ao tocar o *jetté* em cordas dobradas, o violinista confere maior projeção e definição ao motivo, assegurando que a linha melódica se destaca sem comprometer a fluidez da frase.

Figura 28 - 4.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 67-91), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Na secção do c. 83 o tema principal retorna ao violino numa variação marcada *Poco più mosso* e em *Sul tasto*<sup>10</sup>, sugerindo um carácter misterioso. Vasco Barbosa concretiza este efeito, tocando em *pianíssimo*, junto à escala, com um ligeiro apoio na primeira nota de cada compasso, conferindo suavidade e delicadeza à frase.

<sup>10</sup> Tocar perto da escala.

No c. 98, na secção em *Allegro*, o compositor indica o regresso ao modo ordinário, solicitando uma interpretação em *forte*. Nesta secção, em algumas passagens, a parte do piano apresenta ligaduras de prolongação e *sforzandos* em tempos fracos, criando um jogo rítmico contraposto ao violino. Vasco Barbosa modifica ligeiramente a notação, prolongando o valor da primeira colcheia e encurtando o valor das duas seguintes, executando ainda a subida em *glissando* de forma rápida, alcançando a nota de destino ligeiramente antes do piano.

A partir do c. 109 com a indicação *poco stringendo*, o violino toca sequências contínuas de colcheias. Barbosa mantém regularidade na execução e liga as duas últimas notas do c. 114, respirando antes da próxima secção. Entre os cc. 98-115, surgem momentos em que a sensação da pulsação entre o violino e o piano oscila, principalmente devido às ligaduras e pontos de prolongação durante o *stringendo*, tornando a junção dos instrumentos tecnicamente desafiante. Grazi Barbosa acompanha a interpretação do violinista nesta secção, iniciando ligeiramente depois da primeira nota do violino no c. 98 e acelerando gradualmente até se alinhar com o tempo forte do violino no c. 106. A contagem cuidadosa e os pontos de referência são essenciais para a coesão rítmica. Vasco Barbosa demarca claramente o início dos cc. 108, 110 e 115 onde ocorrem alterações na escrita: no c. 108 o violino deixa de ter as duas colcheias em *glissando*, no c. 110, o piano passa a ter colcheias pontuadas, e no c. 115, durante a mudança de andamento, os dois instrumentos alinham-se novamente, consolidando o jogo rítmico de três contra dois. No c. 115 inicia-se a subsecção de *Più allegro* que mantém o desenho das colcheias, agora de forma descendente até ao c. 122, onde volta a ascender, com Vasco Barbosa executando os *diminuendo* e *crescendo* indicados, sempre acelerando o tempo. A abordagem de Vasco Barbosa nesta secção demonstra excelente controlo técnico e musicalidade. As pequenas adaptações rítmicas e a precisão na articulação permitem um diálogo claro com o piano, evidenciando o carácter contrastante da secção. Ao saber gerir a junção com Grazi Barbosa, atinge uma maior coerência interpretativa, compreendendo a lógica expressiva do andamento.

Figura 29 - 4.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 92-121), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Curiosamente, em contraste, o piano vai descendo desce no registo enquanto o violino sobe até ao c. 135. Tal como observado anteriormente, até ao final deste andamento, a intensidade e o desenvolver da linha do violino gira em torno do primeiro motivo, repetido várias vezes com alterações de golpes de arco e de dinâmica, atravessando uma secção calma e distante. O piano, tocando em direção oposta à do violino, contribui para o culminar da frase, enquanto o motivo é repetido em *detaché*<sup>11</sup>.

Nesta finalização o tempo *Presto* é definitivamente estabelecido, marcado pela repetição de oito vezes da sequência das primeiras três notas do primeiro motivo do violino (duas oitavas acima), sobre a qual Vasco Barbosa cresce efusivamente e acelera, conduzindo à indicação *precipitando* até ao grande corte brusco final do c. 143, seguido de um acorde.

<sup>11</sup> Técnica violinística que consiste em tocar todas as notas destacadas umas das outras, sem retirar o arco da corda.

Do c. 144 até ao final, Barbosa opta por separar os arcos no acorde longo, executando um arco rápido para baixo, destacando a acentuação indicada, e um grande *crescendo* na arcada para cima, realizando o acorde final, idêntico ao início do primeiro andamento, com a nota Sol uma oitava acima. Esta escolha interpretativa encerra a Sonata com um efeito de conclusão e unidade, reforçando a sensação de simetria e coesão musical ao acabar da mesma forma que começou. A interpretação de Vasco Barbosa nesta secção final equilibra precisão técnica e expressividade dramática. A alternância entre as linhas ascendentes e descendentes dos dois instrumentos cria tensão e contrastes, enquanto a execução intensa do acorde final garante um encerramento convincente, reforçando o carácter unificador da obra.

The image shows a page of a musical score for the 4th movement of the Sonata n.º 1 for violin and piano by Fernando Lopes-Graça. The score is written for violin and piano. The top system starts at measure 122 and includes the instruction 'cres - - - cen - - - do ed. af.'. The middle system starts at measure 131 and includes the instruction 'Presto (♩ = 160)'. The bottom system starts at measure 148. The piano part features a complex chordal texture with many notes, while the violin part has a more melodic line. The score is handwritten and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 30 - 4.º andamento da *Sonatina n.º 1 para violino e piano* de Fernando Lopes-Graça (cc. 122-146), Fonte: Museu da Música Portuguesa, Cascais.

A gravação de Vasco Barbosa da *Sonatina n.º 1* de Fernando Lopes-Graça demonstrou que o violinista foi, de modo geral, muito fiel às indicações do compositor. Ao mesmo tempo, evidencia uma liberdade interpretativa que o permite ir ao encontro das suas ideias musicais, consoante a praticidade de execução do instrumento. A variedade tímbrica e sonora e a caracterização e

diferenciação dos motivos principais são os elementos que mais se destacam na interpretação do violinista português.

## 5. Sonata nº 1 em Fá de Frederico de Freitas

Esta Sonata foi gravada por Vasco Barbosa aos 50 anos de idade, entre 11 e 15 de janeiro de 1980, nos Estúdios Valentim de Carvalho, em Paço d'Arcos, com a sua irmã, pouco antes do compositor falecer. Nesse ano, o violinista português encontrava-se profissionalmente mais dedicado à gravação de obras e atuava como concertino na Orquestra do Teatro Nacional de São Carlos.

Esta Sonata estrutura-se em três andamentos:

1. *Allegro Moderato* (10:42')
2. *Adagio, com Molta Espressione e Sentimento* (6:04')
3. *Allegro Vivo e con Spirito* (7:15')

Composta em 1946, a *Sonata para Violino e Piano* foi mal recebida pela crítica durante muito tempo. Só veio a ser estreada oficialmente em 1961, num dos recitais da Emissora Nacional, interpretada por Tavares Belo, no violino, e José Carlos Picoto, no piano. Não voltaria a ser tocada até 1970, num recital realizado a 24 de fevereiro, também na Emissora Nacional com Vasco e Grazi Barbosa como intérpretes. O pouco interesse pela obra levou Frederico de Freitas a afirmar, com mágoa: “Em 24 anos, duas audições!!!! Será possível que ainda escreva música?!”. Ao tomarem conhecimento da tristeza do compositor, Vasco e Grazi Barbosa comunicaram a Frederico de Freitas que, a partir daquela altura a Sonata seria apresentada ao público regularmente. Quando surgiu a oportunidade de a gravar comercialmente, Frederico de Freitas ficou bastante agradado e acompanhou todos os ensaios. O seu súbito falecimento a meio das gravações consternou toda a equipa envolvida no projeto, em especial os intérpretes. Ainda assim, a Sonata foi gravada na íntegra e o LP/CD foi lançado (Catarino, s.d.). Vasco Barbosa admite ter trabalhado de perto com Frederico de Freitas nas suas sonatas, no sentido em que dava sugestões ao compositor como “acabavam demasiado lento nos andamentos lentos... e ele [Frederico de Freitas] cortou alguns compassos... tirou um certo peso deles...” (Neto, 2009, p. 337).

## Análise da Interpretação de Vasco Barbosa

### 1. Allegro Moderato

A Sonata inicia-se com um motivo de semicolcheias alternadas dentro de um intervalo de 7<sup>a</sup> Maior no violino. Vasco Barbosa toca estas notas em *legato*, ligando o primeiro compasso na mesma arcada e mudando de arco no início do segundo compasso, alternando descidas e subidas cromáticas com um *crescendo-diminuendo* a meio do compasso, mudando novamente de arcada em direção ao talão para realizar o *crescendo* escrito. Este padrão repete-se uma oitava acima, acompanhando a linha do piano, e a alternância de oitavas mantém-se, começando o tema em Ré e depois em Dó nos compassos seguintes. A utilização estratégica das mudanças de arco e a variação de dinâmica reforçam o carácter dialogante entre os dois instrumentos. A repetição do motivo em oitavas proporciona clareza estrutural, mantendo a riqueza tímbrica da obra.

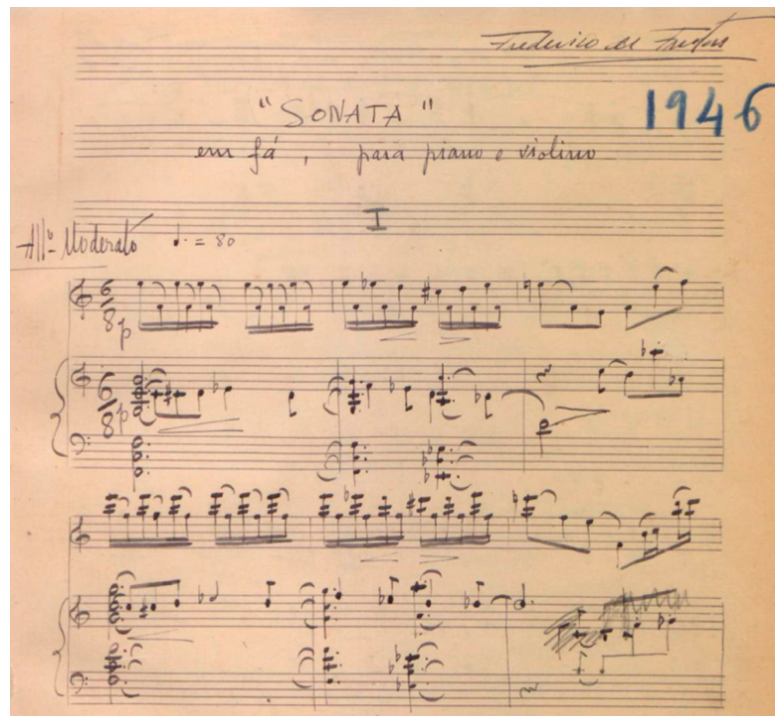


Figura 31 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 1-6), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 16 inicia-se uma nova secção de transição até ao tema seguinte. Vasco Barbosa executa as notas tal como estão escritas, aplicando um ligeiro *cedendo* no tempo antes do c. 22, preparando o regresso ao tema inicial das semicolcheias. No final do c. 22, realiza um grande *crescendo* que culmina no

c. 23. Do ponto de vista interpretativo, considero acertada a escolha de Barbosa em ceder o tempo na transição porque essa liberdade rítmica permite uma preparação expressiva do retorno do motivo inicial, criando tensão e expectativa.



Figura 32 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 16-22), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 23, Vasco Barbosa utiliza o arco todo na primeira nota (Mi) e liga as três semicolcheias seguintes, separando a partir do Fá-Ré, em diante, para enfatizar o desprender do tema das semicolcheias ligadas. Esta articulação prepara a nova secção a partir do número 1 de ensaio, onde as semicolcheias de meio-tom se fundem com as notas do piano após um *diminuendo* na frase. Antes deste momento, o violinista sustenta ligeiramente o Si bemol do c. 23, demarcando o início desta nova secção. Considero eficaz esta escolha do violinista: o uso do arco todo e a sustentação do Si bemol criam um espaço expressivo que diferencia o motivo anterior da nova secção. A articulação das semicolcheias realça o fraseado musical e permite uma fusão com o piano mais natural.



Figura 33 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 23-25), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Na próxima secção, o violino apresenta um tema muito semelhante ao tema inicial da mão direita do piano, enquanto a mão direita do piano reproduz o motivo inicial das semicolcheias do violino, e a mão esquerda imita o tema do violino em contraponto imitativo<sup>12</sup>. Vasco Barbosa executa esta passagem dando um certo movimento livre às notas, utilizando um *vibrato* bastante largo e expressivo, atingindo ainda algumas notas por *glissandi*, como é o caso do Sol no c. 29. Concordo com a liberdade rítmica e o *vibrato* amplo de Barbosa porque acrescentam uma dimensão expressiva significativa. O *glissando* no Sol cria um efeito ornamental que destaca o clímax tímbrico desta pequena frase, embora pessoalmente moderaria a amplitude do *vibrato* para manter a clareza contrapontística.



Figura 34 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 26-31), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

<sup>12</sup> Técnica musical na qual uma voz (ou instrumento) reproduz um tema musical apresentado por outra voz, seguindo a melodia original, seja na ordem direta, invertida, retrógrada, ou através de variações rítmicas.

O violino retoma o tema inicial no c. 36, desta vez uma oitava acima. Sendo este um registo naturalmente mais exposto, Vasco Barbosa reduz a pressão do arco na corda, preservando a delicadeza do som de acordo com a dinâmica indicada. Esta escolha parece-me apropriada porque mantém a expressividade sem sacrificar a clareza da linha melódica.

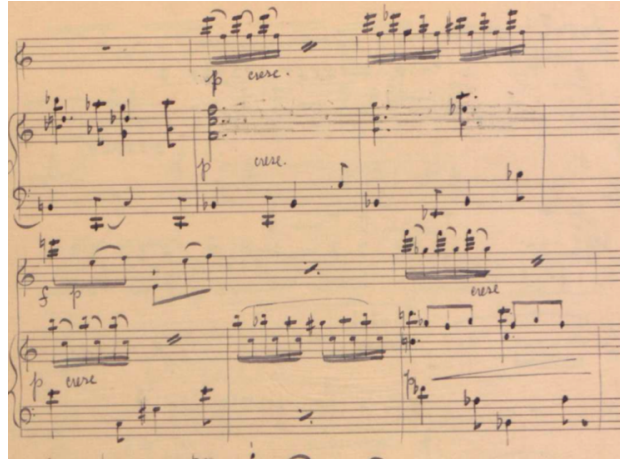


Figura 35 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 35-40), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Nesta secção os temas fundem-se novamente com a mão esquerda do piano, que imita a voz do violino, agora também executada num registo agudo. Vasco Barbosa aborda toda a passagem de forma mais assertiva, realizando um grande *crescendo* no c. 44 e atingindo a nota mais aguda da Sonata até então: o Fá# do c. 46, por *glissando*, o que confere uma expressividade marcante até ao momento.

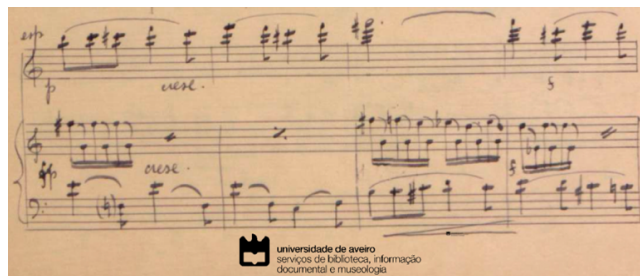


Figura 36 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 44-47), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 51, Barbosa realiza um pequeno *crescendo-diminuendo* entre o Si bemol e o Ré, conferindo maior ênfase ao Mi. Essa ênfase torna-se ainda mais perceptível no c. 53, onde, apesar do *piano* escrito, o violinista antecede-lhe um

pequeno *crescendo* com *glissando*, na corda Sol, para o Fá, desacelerando o tempo e o *vibrato* em consonância com o *diminuendo* indicado, prolongando este efeito até ao número 2 de ensaio. O uso do *glissando* e o controlo da dinâmica reforça o destaque da nota central, criando uma tensão expressiva que prepara a próxima secção.



Figura 37 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 51-56), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

O tema das semicolcheias continua a perseguir a música e desta vez é quebrado logo nos cc. 58-59, onde Vasco Barbosa realiza um grande *crescendo*, incluindo um *glissando* para o Fá do c. 59, reforçando a intensidade do momento. Este gesto é seguido de um grande *diminuendo*, acompanhado por uma substancial redução da velocidade de arco. No c. 63 Barbosa liga as três colcheias iniciadas no Si bemol. Mantendo o registo agudo, o *vibrato* rápido e a aderência à corda sustentam a intensidade da secção. Esta intensidade é temporariamente suspensa pelo *diminuendo* no Si natural prolongado (*tenuto*) até ao c. 63, momento em que o tema inicial da mão direita do piano reaparece. O uso estratégico de *crescendo*, *glissando* e *diminuendo*, combinado com a gestão de arco e *vibrato* criam um fluxo expressivo contínuo, mantendo a tensão e a coesão musical.

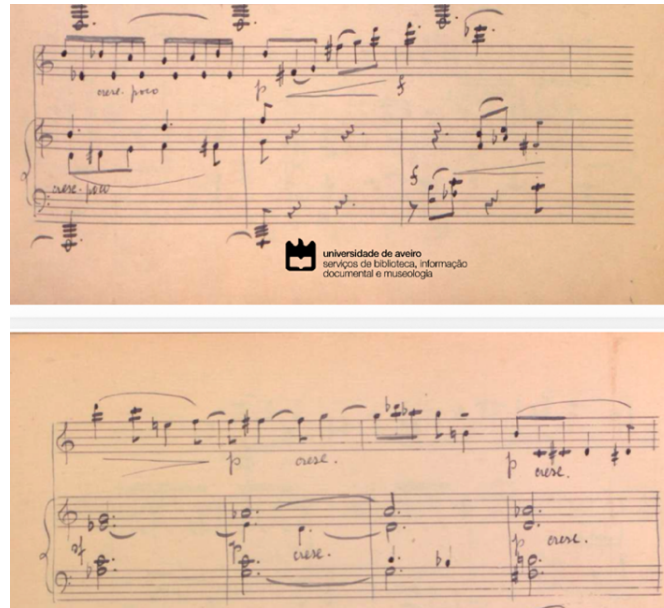


Figura 38 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 57-63), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 64 Vasco Barbosa retarda ligeiramente o andamento, prolongando o Ré em *forte*, este menos intenso que os anteriores, por uma colcheia inteira, seguindo com um corte no Mi bemol. Esta escolha interpretativa cria um momento de acalmia, tanto a nível de dinâmica quanto de andamento, oferecendo um alívio após a exposição intensa e condensada dos temas até este ponto da Sonata. A intensidade cresce rapidamente na frase que começa no c. 65, conduzindo tonalmente a uma aproximação a Mi bemol Maior, após uma frase direcionada ao ponto mais alto, a dominante Si bemol. O grande e rápido *crescendo* executado por Barbosa justifica este ponto de estabilidade aparente. No entanto, a frase é abruptamente interrompida nos cc. 68-69, lembrando-nos da atonalidade característica das composições de Frederico de Freitas, desconstruindo rapidamente qualquer sensação de estabilidade tonal. O tema das semicolcheias iniciais retorna desta vez de forma conclusiva para iniciar uma nova secção. Nesta passagem, Barbosa interpreta os cc. 70-72 com menor aderência do arco, mas toca o Sol do c. 72 de forma firme, após o *diminuendo* do compasso anterior, preparando a transição subsequente conduzida pelo piano. O retardamento e a redução de intensidade proporcionam contraste e respiração musical, enquanto o *crescendo* rápido e a firmeza no Sol do c. 72 reforçam a expressividade e a clareza da transição.

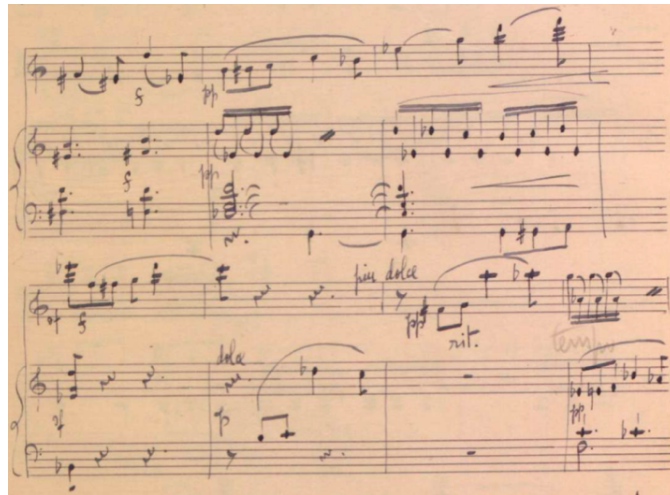


Figura 39 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 64-70), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Na secção seguinte, tocada em *pizzicato*, Vasco Barbosa opta não por enfatizar início de cada tempo, mas o início de cada grupo de duas colcheias. Esta abordagem destaca o *crescendo* escrito e assinala tanto o início quanto o final da intervenção do violino, marcando decisivamente mais a última nota de cada compasso. Esta interpretação contribui também para o equilíbrio com o piano na dinâmica da sua intervenção. O destaque dado aos grupos de colcheias cria um fraseado mais articulado e musicalmente coerente.



Figura 40 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 71-77), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Na última intervenção do violino antes da segunda parte do primeiro andamento da Sonata, Vasco Barbosa conecta a sua primeira nota à última do piano, tocada por Grazi Barbosa com pedal, prolongando a intensidade sonora. Estando a tocar sozinho, Barbosa tem mais liberdade de variar a duração das notas, prolongando o Mi do c. 80 e acelerando nas semicolcheias seguintes até atingir o Si do c. 81, ponto culminante da frase. Este Si é executado como harmónico e sem *vibrato*, permitindo que a corda Mi ressoe naturalmente, sendo prolongando de forma a criar espaço para a conclusão desta primeira parte da Sonata. A conexão entre violino e piano, a gestão da dinâmica e a execução do harmónico sem *vibrato* reforçam o carácter contemplativo da conclusão da primeira parte.



Figura 41 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 78-85), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Na segunda parte da Sonata, marcada como *Tranquilo*, surge um novo tema na mão direita do piano, alternando acordes “esquizofrénicos” entre as duas mãos em tempo *Agitato*. Esta alternância entre o tema lírico do piano e os acordes irregulares cria um contraste expressivo interessante.



Figura 42 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 86-90), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 103 o violino repete a frase da mão direita do piano, indicada como *Lento e tranquilo*, desta vez sem interrupções. Frederico de Freitas utiliza também a arritmia, escrevendo figuras rítmicas de duas notas na linha do violino contra três na mão esquerda do piano. Observa-se que, na linha do violino, o tempo fraco de cada par de colcheias coincide com o início de cada compasso, ajustando-se apenas na transição do c. 106 para o 107. Vasco Barbosa explora este efeito com um pequeno *crescendo-diminuendo* entre o c. 103 e a primeira colcheia do c. 104. Esta abordagem é contrária à prática composicional clássica, em que o tempo forte se coloca no início do compasso, criando um desafio tanto de contagem como de sincronização com a linha do piano, que apresenta um acompanhamento tercinado e suave em *piano*, quase meditativo. O uso do *crescendo-diminuendo* por Barbosa realça a sensação de fluxo contínuo e a leve arritmia, integrando-se o violino de forma expressiva com o acompanhamento do piano.

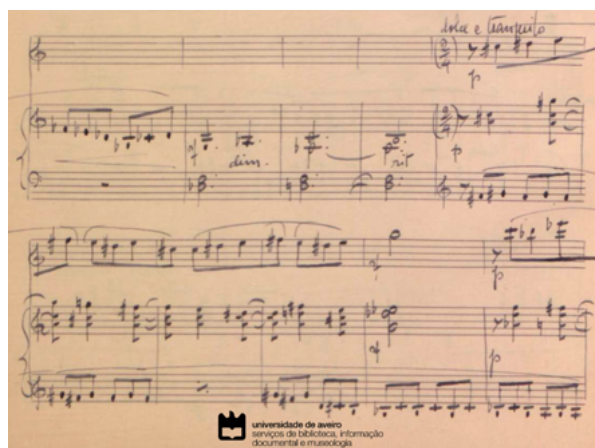


Figura 43 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 99-108), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Da passagem do c. 108 para o 109, Vasco Barbosa prolonga ligeiramente o último Mi bemol do c. 108, enfatizando a expressividade do tempo forte e aplicando um leve *rubato*<sup>13</sup>, compensando na continuação da melodia no c. 109. No c. 112, o *glissando* executado até ao Fá#, é claramente audível, intensificando o *crescendo* e fazendo com que o Si bemol do c. 113 surja em *piano súbito*, conforme indicado pelo compositor. No c. 115, Barbosa poupa o arco, utilizando-o mais no final da frase e intensificando o *vibrato*. O violinista ignora a pausa escrita no c. 116, permitindo que a intensidade de frase continue, e apenas no último grupo de três colcheias executa o *diminuendo* de forma lenta sem *vibrato* acalmando gradualmente a intensidade. O prolongamento do Mi bemol e o uso de *rubato* conferem expressividade e tensão controlada. O *glissando* e o contraste na dinâmica evidenciam a dramaturgia da frase. Ao economizar arco e intensificar o *vibrato*, Vasco Barbosa reforça a continuidade da energia musical, permitindo o *diminuendo* final uma resolução natural.

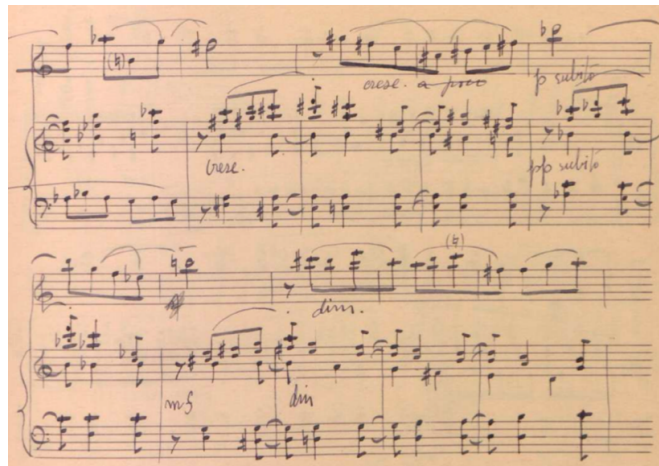


Figura 44 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 109-118), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A intensidade é rapidamente recuperada a partir do número 4 de ensaio. O piano apresenta um acompanhamento brincalhão e dançante, enquanto o violino assume um carácter austero e rigoroso. Vasco Barbosa cumpre rigorosamente o ritmo tal como está escrito, acentuando ligeiramente cada semínima com ponto, realizando mudanças de arco antes de cada semínima

<sup>13</sup> Termo musical italiano que significa "roubado" e descreve a prática de acelerar ou retardar momentaneamente o andamento de uma peça musical, com a duração de tempo "roubada" sendo "devolvida" em outras partes, para criar expressividade e liberdade rítmica na interpretação.

com ponto que toca em *crescendo* e com *vibrato*, reafirmando a energia e assertividade desta secção. A combinação de acentuação sutil e o uso do *vibrato* conferem firmeza à linha do violino, em contraste com a leveza do piano.

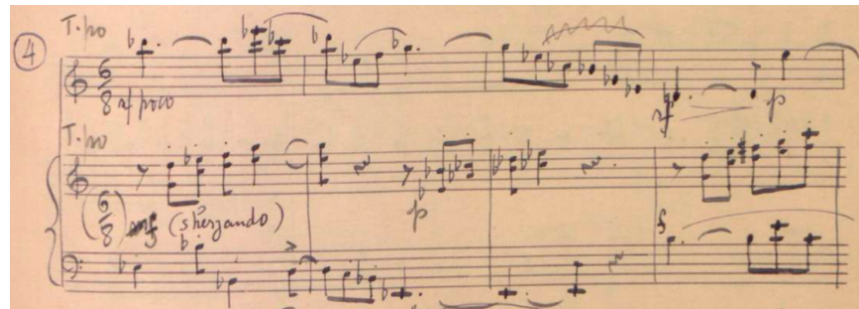


Figura 45 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 119-122), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A secção que começa no c. 127 é mais delicada e tranquila, mas ainda bastante expressiva. Vasco Barbosa executa esta passagem com menor aderência do arco, considerando o registo agudo, conduzindo a frase primeiro para o Ré do c. 128, prolongando a nota e vibrando-a um pouco antes do *diminuendo* até à primeira nota do c. 129. Nesta passagem mantêm-se grupos de quatro colcheias. Na frase seguinte, a direção melódica conduz até ao c. 131. Nas últimas três colcheias do c. 130, que se desligam da arcada das quatro anteriores, Barbosa acelera a velocidade de arco, criando um grande *crescendo* em direção ao talão e aplicando *vibrato* rápido e intenso na primeira nota do c. 131. Segue-se um rápido tumulto de cordas dobradas alternadas, culminando no último Ré do c. 132, em *forte*, ligeiramente prolongado para se ligar à continuação da intensidade e à expressividade melódica do c. 133. Apesar do *piano* escrito, Barbosa mantém a intensidade sonora e a expressividade nesta passagem, executando um *glissando* para o Si do c. 134 e um grande *crescendo* no c. 136, após separar a arcada do Mi bemol, conforme indicado na partitura original, intensificando o *vibrato* na mão esquerda. A variação da aderência do arco, a aceleração nas colcheias e o uso estratégico do *vibrato* e do *glissando* reforçam a expressividade e a continuidade da frase.

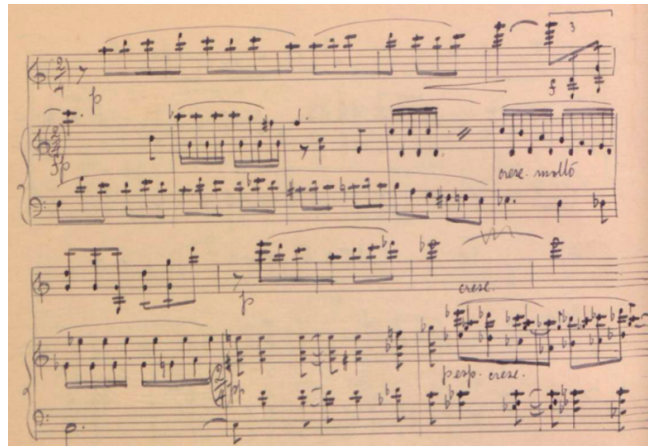


Figura 46 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 127-136), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 137, o violinista mantém a intensidade proveniente do compasso anterior, encurtando ligeiramente a pausa de colcheia para executar o Lá numa só arcada, reforçando a intensidade do momento. Executa ainda um *glissando* descendente até ao primeiro Fá do c. 138 e outro para o segundo Ré do c. 139, enfatizando a descida de registo e de dinâmica indicados na partitura. No c. 140, Barbosa toca o Dó com maior intensidade sonora que a colcheia anterior, preparando uma nova ideia musical que se desenvolverá em seguida. É relevante notar que, apesar da dinâmica *pianíssimo* indicada no piano, já se percebe um certo tumulto nas semicolcheias da mão direita que contribui para a tensão da secção. A gestão do arco, o uso dos *glissandi* e o realce na dinâmica permitem uma expressividade contínua e coerente com o fraseado, criando contraste e preparação para a próxima ideia musical.

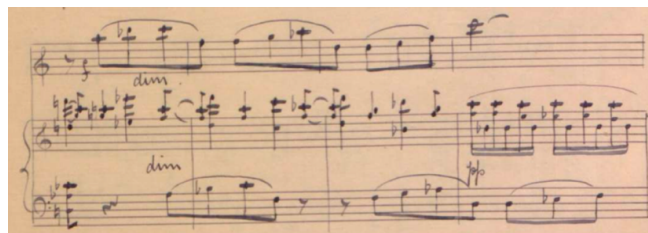


Figura 47 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 137-140), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 138 há um *crescendo* escrito que Vasco Barbosa realiza não apenas na dinâmica e no *vibrato*, mas também no tempo. O violinista encurta a duração da segunda nota do c. 142 e compensa, retomando

ligeiramente o tempo nos cc. 144-146, mantendo a intensidade da interpretação. O controlo simultâneo de dinâmica, *vibrato* e tempo permite que a tensão da frase seja mantida de forma expressiva e coerente.



Figura 48 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 141-144), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.



Figura 49 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 145-148), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A intensidade diminui nos compassos seguintes até ao número 5 de ensaio, à medida que o violino executa um ritmo sincopado que contrasta com as tercinas regulares do acompanhamento do piano. Esta redução de tensão manifesta-se tanto na dinâmica - que Barbosa acentua ao reduzir a velocidade e a aderência do arco na corda – quanto na estabilidade tonal, que se estabelece pela primeira vez na peça. A sensação de Dó Maior proporciona um momento particularmente delicado e nostálgico, evidenciando que, apesar de Frederico de Freitas ter composto muita música atonal, foi também fundador de grande parte da música popular portuguesa tonal. A combinação de ritmo sincopado, gestão do arco e dinâmica suave reforça a clareza da tonalidade emergente. Esta sensibilidade permite que a secção seja sentida como um respiro reflexivo dentro da complexidade atonal da peça, criando contraste.



Figura 50 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 153-162), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A atonalidade é rapidamente reestabelecida quando o piano responde ao tema vigoroso do violino com acordes dissonantes e de caráter impetuoso. No c. 162, a indicação de *rubato* (*piú vivo como recitativo*) expressa pelo compositor é interpretada por Vasco Barbosa enfatizando as três colcheias, utilizando mais arco e maior peso do braço. No c. 163, acelera gradualmente, usando menos arco e aumentando a velocidade. Nos cc. 164-165, repete-se o material dos cc. 161-162, prolongando agora um pouco mais o último Mi para preparar um *glissando* expressivo até ao Si do c. 166, alterando ligeiramente a repetição para o efeito interpretativo. No c. 167, a intensidade sonora do Si é mantida, arrastando o tempo para trás até à primeira nota do c. 168, executada como harmónico. A partir daí, Barbosa toca as notas em cordas dobradas, conforme indicado a lápis no manuscrito original. Da última nota do c. 169 até à primeira do 170, o violinista levanta o arco da corda para separar a mínima, evitando que a passagem soe demasiado arrastada, mantendo a intensidade sonora. Grazi Barbosa toca as colcheias do c. 170, no acompanhamento, ligeiramente mais curtas, reforçando a articulação. Nas semínimas dos cc. 171-172, Vasco Barbosa arrasta novamente o tempo, optando por não executar o *diminuendo* indicado, entrando ainda no trilo do c. 173 em *forte*, conforme escrito, e desvanecendo até ao c. 175. O trilo do c. 173, que confere *suspense* à secção, não aparece no manuscrito original, podendo ter sido sugerido por Vasco Barbosa ao compositor. O uso de *rubato*, variações na duração das notas

e *glissandi* contribuem para uma expressividade dramática contínua, mantendo a tensão e o *suspense* da secção.

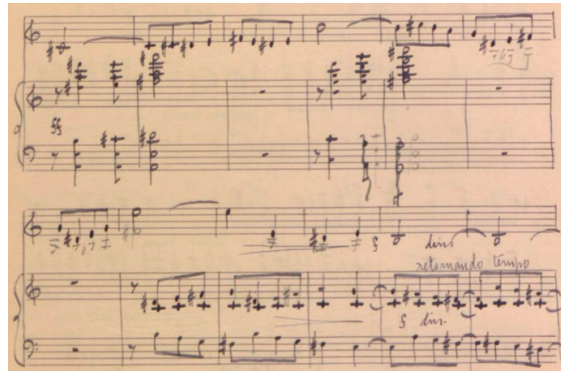


Figura 51 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 163-174), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 176, após executar um *diminuendo* até *pianíssimo*, Vasco Barbosa realiza um ligeiro *crescendo*, encaminhando a frase para a *coda* do desenvolvimento (segunda parte) da Sonata, em conjunto com um ligeiro *cedendo* do piano. Nesta secção, o violinista utiliza um arco lento, mantendo o contacto com a corda, mas sem aplicar muito *vibrato*, preservando a dinâmica e o andamento. Entre os cc. 179-180, Barbosa executa um pequeno *crescendo-diminuendo* tanto em dinâmica quanto em velocidade de *vibrato* no Mi bemol, seguido de um leve *ritenuto* combinado com um *diminuendo* apenas no c. 180, para preparar o retorno ao tema principal da Sonata e à reexposição. A manipulação sutil do arco, a variação do *vibrato* e o controlo da dinâmica criam tensão e expectativa antes da reexposição.



Figura 52 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 175-182), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 256, observa-se uma alteração na última nota: enquanto na exposição era Lá, na reexposição passa a ser Dó, mantendo a ideia de *crescendo* até essa nota. Nos dois compassos seguintes surge material novo no violino, indicado a lápis no manuscrito. Apesar da dinâmica *piano*, escrita também a lápis, Vasco Barbosa executa todas estas notas em *forte*, prolongando um pouco mais o Sol do c. 258, ponto mais alto da frase, e aplicando um *vibrato* muito intenso em todas as notas. Esta escolha de interpretação é justificada pelo registo mais agudo do piano nesta passagem, comparado com o momento em que este material aparece na exposição, exigindo maior projeção do violino. O violino prossegue tocando as semicolcheias ligadas no c. 259, tal como na exposição, mas na reexposição o segundo compasso desta frase de dois compassos, o 260, é reduzido a apenas uma semicolcheia de terminação, criando uma sensação de conclusão e de preparação para a frase seguinte. O aumento de intensidade e do *vibrato* compensa o registo mais agudo do piano, garantindo equilíbrio sonoro e expressividade máxima enquanto a redução da frase final a uma semicolcheia confere um sentido de resolução.

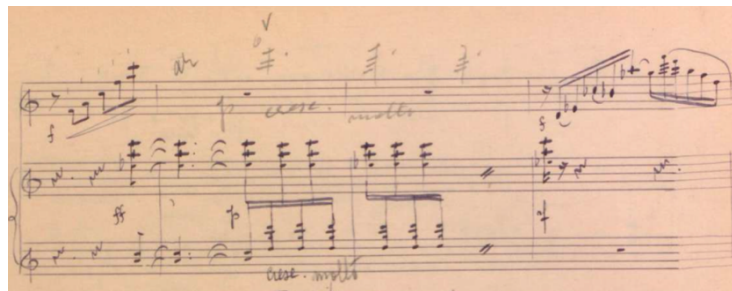


Figura 53 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 256-259), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A terminação anterior interrompe a passagem das semicolcheias rápidas e separadas, da exposição, criando espaço para a reexposição do delicado tema principal do desenvolvimento, agora diretamente no violino, e uma terceira maior acima. Vasco Barbosa mantém as suas escolhas interpretativas da primeira aparição deste tema, destacando o *crescendo-diminuendo* no Lá do c. 262 e o *crescendo* contínuo da segunda nota do c. 262 até ao Ré *sforzando* do c. 265, levantando o arco na última nota do compasso anterior. A coerência do violinista com a exposição do tema reforça a consistência da sua interpretação.



Figura 54 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 260-265), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Do c. 271 para a nota do c. 272, além do *sforzando* indicado, Vasco Barbosa prepara a nota com um ligeiro *crescendo* e executa um *glissando* expressivo. Semelhante à primeira vez que ouvimos esta secção, o violinista inicia o c. 274 em *forte*, preservando a intensidade da frase, e apenas depois realiza um *diminuendo* de som e de *vibrato*, destacando os pontos de referência mais altos de cada ligadura - primeiro o Sol do c. 274, depois o Mi do c. 275 – enquanto reduz gradualmente a velocidade do andamento até ao número 8 de ensaio. No c. 277 o Ré bemol é tocado em *sforzando* súbito, com um som cheio e concentrado, ligando as duas notas seguintes numa arcada ascendente no mesmo compasso, acentuando novamente o Ré bemol do c. 278. No c. 279, Barbosa prolonga o Ré bemol grave em *rubato*, criando uma aproximação rítmica à escrita de uma colcheia com ponto seguida de duas semicolcheias, conferindo maior virtuosismo e elegância à passagem, que se acalmará nos três compassos seguintes.

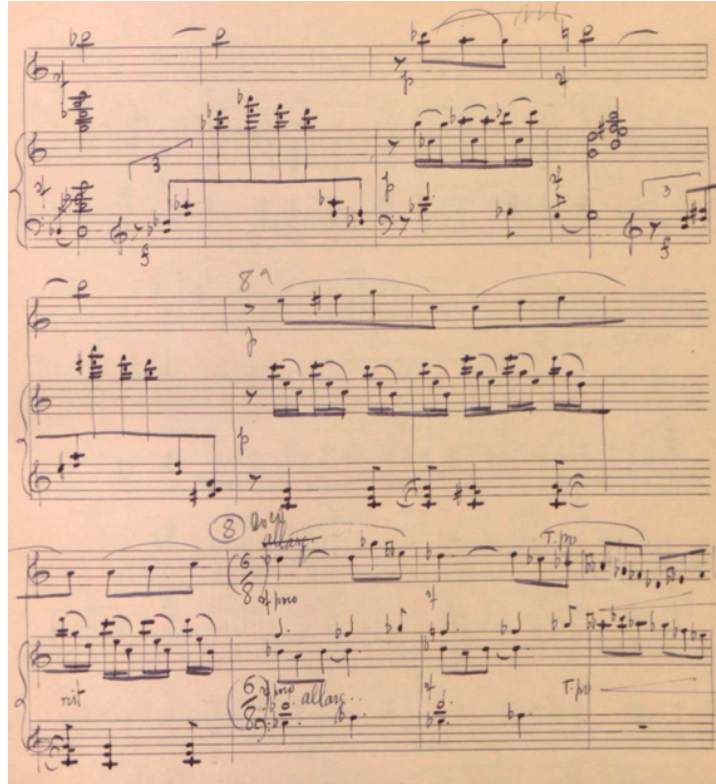


Figura 55 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 269-279), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 287, inicia-se a fusão dos diversos temas que surgiram ao longo de todo o primeiro andamento da Sonata. O tumulto das semicolcheias nos cc. 287-288 é agora interrompido no final deste último compasso, tornando-se ligeiramente mais curto. Vasco Barbosa reforça esta ideia tocando apenas uma semicolcheia na última nota do c. 288 em vez de duas. A partir do c. 290 o violinista entra numa secção *dolce*, mantendo contacto com a corda e reduzindo gradualmente a dinâmica até ao Lá do c. 291, onde realiza um ligeiro *crescendo*. A redução da densidade rítmica no c. 288 cria espaço para a secção *dolce*, enquanto a gestão da dinâmica e do contacto com a corda permitem uma transição expressiva e fluida. Esta escolha reforça o contraste entre tumulto e delicadeza, mantendo a transparência interpretativa na fusão dos temas.

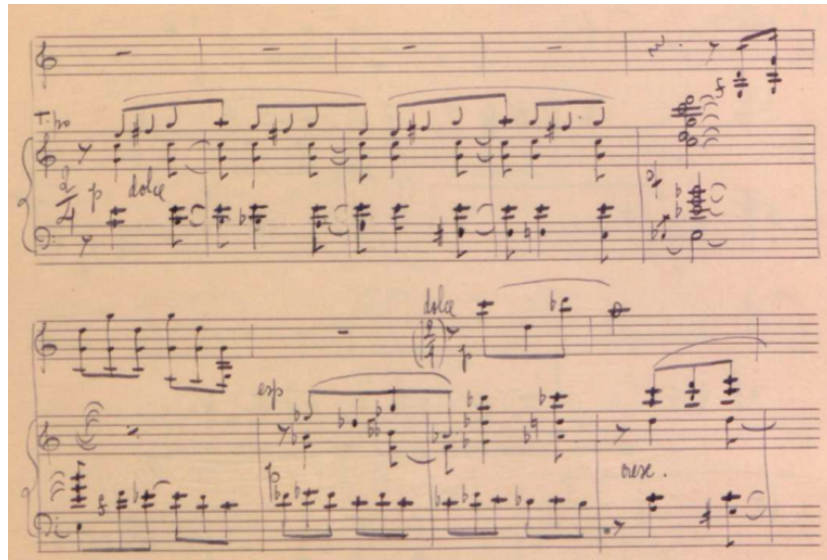


Figura 56 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 283-291), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 291 Vasco Barbosa separa as quatro primeiras colcheias das três seguintes, executando um pequeno *diminuendo* até ao Mi do c. 293, seguido de um grande *crescendo* nas três notas que conduzem ao Ré bemol do c. 294 em *piano* súbito. O violinista prolonga ligeiramente o valor da colcheia Lá do c. 293, vibrando-a intensamente, permitindo-se executar um *diminuendo* muito curto para que o *piano* súbito no compasso seguinte não soe tão contrastante nesta que é uma secção delicada. No c. 294, Barbosa utiliza um arco lento, iniciando um *crescendo* que se mantém nas três colcheias do c. 295, conduzindo a frase para o Ré natural do c. 296, executado desligado das notas anteriores, em *forte* e *tenuto*. Antecipando ligeiramente a primeira colcheia do c. 297, mantém o volume sonoro, garantindo continuidade expressiva. Entre os cc. 297 e 300, Barbosa diminui gradualmente a intensidade sonora, conforme indicado na partitura, ajustando também o tempo e a amplitude do *vibrato*, como já havia feito em passagens similares. Realiza, em seguida, um corte no c. 300, regressando ao tempo anterior. A separação das colcheias, gestão do arco, do *vibrato* e da dinâmica permitem uma transição expressiva e equilibrada entre contraste e continuidade.

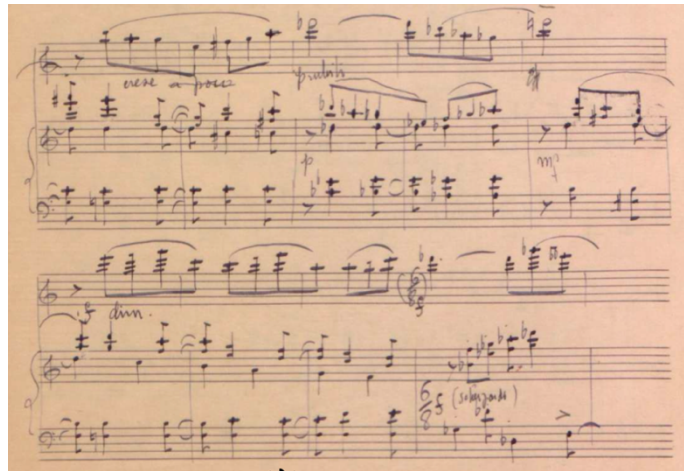


Figura 57 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 292-300), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No excerto da figura 58 torna-se evidente a fusão dos diversos temas que surgiram ao longo de todo o primeiro andamento. Vasco Barbosa interpreta estes materiais de forma consistente com as escolhas previamente analisadas.

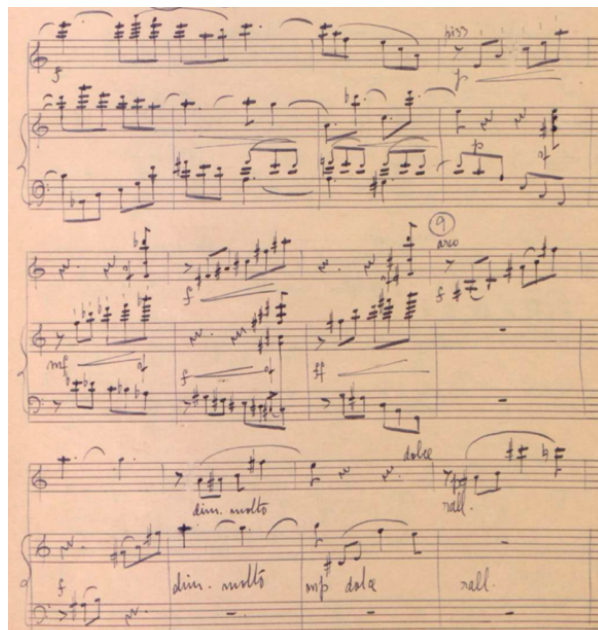


Figura 58 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 305-316), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

O c. 324 assume especial importância pois o violino toca a linha da mão direita do piano do início da Sonata. Este momento é particularmente expressivo e Vasco Barbosa opta por executá-lo na corda Sol, alcançando um timbre mais cheio e rico em harmónicos, com *vibrato* intenso, sobretudo nos

pontos altos da frase, como no Fá do c. 326, que é ligeiramente prolongado, e o Lá bemol dos cc. 328-329, atingido por um *glissando* muito expressivo. Para respirar da intensidade desta passagem, o violinista levanta o arco da corda entre o primeiro e o segundo tempo do c. 329, entrando novamente em *forte* no segundo Lá bemol desse compasso e só depois diminuindo a intensidade sonora e cedendo um pouco no tempo no Si bemol do c. 331, subida que também executa com um pequeno e discreto *glissando*. Nos compassos seguintes, ouve-se novamente o delicado tema do desenvolvimento na sua tonalidade original. O uso estratégico da corda Sol, gestão do arco e os *glissandi* reforçam a dramatização da linha melódica, enquanto a variação de intensidade e gestão do tempo conferem fluidez e sensibilidade à frase.

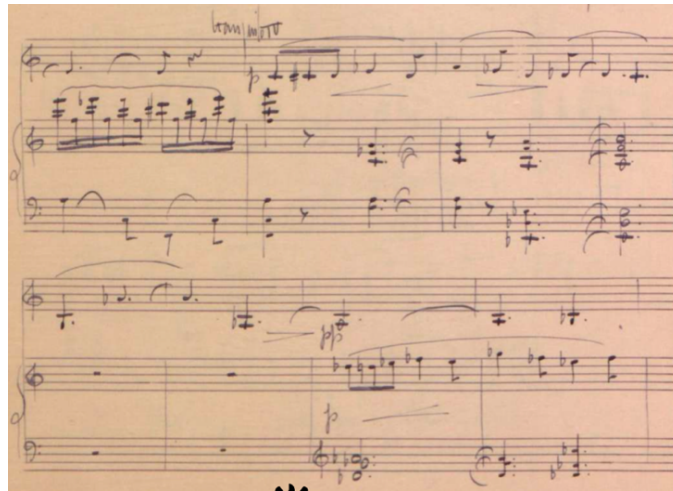


Figura 59 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 324-331), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 340 é reexposto exatamente o mesmo material do início do andamento, encurtado agora no c. 342, onde o violino retoma o tema inicial da mão direita do piano, que agora assume o tema das semicolcheias do violino. Toda esta frase é executada em *morrendo*, ou seja, o andamento vai sendo progressivamente desacelerado por Vasco e Grazi Barbosa, sobretudo a partir do c. 342. Neste compasso Barbosa toca com um som cheio e *vibrato* intenso, mantendo-se coerente com as interpretações anteriores do tema. A dinâmica é gradualmente reduzida a partir dos cc. 344-345, culminando no último Dó que é tocado com menor aderência à corda, quase *sul tasto* (perto da escala), com um *vibrato* rápido e discreto, de pequena amplitude, sem prolongar excessivamente a suspensão indicada na partitura.

Concordo com a desaceleração gradual e o controlo da intensidade pois permitem uma conclusão expressiva e natural da frase, enquanto a concordância com as escolhas interpretativas anteriores reforça a unidade do andamento. A opção pelo som quase *sul tasto* na última nota transmite delicadeza e leveza, proporcionando uma resolução elegante da secção final do segundo andamento.



Figura 60 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 340-346), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A interpretação de Vasco Barbosa neste primeiro andamento é a prova de uma coerência interpretativa notável, com escolhas expressivas que reforçam a continuidade e a tensão musical da obra. A utilização controlada do arco, *vibrato*, dinâmica e *glissandi* demonstra uma sensibilidade especial ao fraseado e ao diálogo com o piano, proporcionando uma execução que equilibra rigor técnico e expressividade artística.

## 2. Adagio, com molta espressione e sentimento

O segundo andamento é significativamente mais lento que o primeiro, como é habitual em sonatas clássicas e românticas. Curiosamente, a primeira indicação de andamento escrita por Frederico de Freitas é *Larghetto*, posteriormente rasurada e substituída por *Adagio con molta espressione e sentimento*. Vasco Barbosa reflete precisamente esta última indicação na sua interpretação.

Na primeira intervenção do violino, a primeira nota de cada grupo de duas semicolcheias é destacada pelo violinista português, que utiliza um *vibrato* intenso e maior velocidade de arco em cada uma das notas, executando um ligeiro *diminuendo* até ao final do compasso. No *forte* do c. 4, a aderência do arco na corda aumenta ainda mais, sobretudo na primeira nota, que é ligeiramente prolongada, assim como a quinta nota (Fá do terceiro grupo de duas semicolcheias), novamente em *diminuendo*, cedendo ligeiramente o andamento. No compasso seguinte o piano retoma imediatamente o andamento, ao qual o violino responde, vibrando levemente mais a primeira nota de cada grupo de duas semicolcheias. Na terceira resposta, no c. 7, Barbosa toca com um som cheio e bem mais expressivo, prolongando sobretudo o Lá bemol e acentuando o Dó do c. 8 mediante um suave *crescendo-diminuendo* ao longo da nota, evitando um ataque direto. Este efeito cria uma pequena ondulação sonora que reforça o seu papel expressivo na estrutura da frase, retomando depois o andamento original. O *glissando* executado para o Si do c. 10 contribui igualmente para este efeito, acompanhado de *crescendo* de som e de *vibrato*, em contraste com o *diminuendo* indicado na partitura. Esta escolha interpretativa contrasta com o *diminuendo* que Grazi Barbosa executa na mão direita do piano e é justificada pela sustentação da intensidade que o violinista português mantém na linha melódica do violino, executando o *diminuendo* apenas no c. 12. Esta decisão de contraste com o piano demonstra sensibilidade do violinista à textura polifónica entre os dois instrumentos.

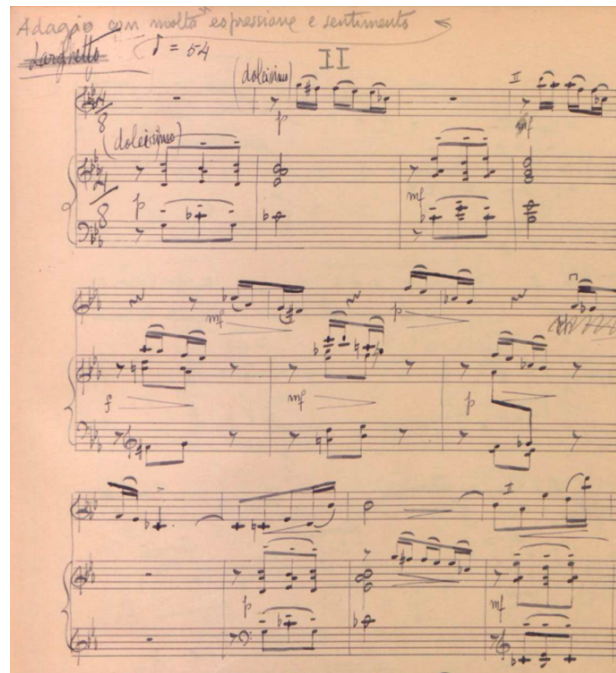


Figura 61- 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 1-11), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 13, Vasco Barbosa evidencia ainda mais a clássica ideia de apoiar levemente a primeira semicolcheia de cada grupo de duas. No c. 14, o violinista aumenta a intensidade sonora, contrariando a indicação do compositor, criando um efeito de surpresa com o Lá natural a atribuir um sentido musical e expressivo à frase.

No c. 15, o violinista retorna à dinâmica *piano*, cedendo ligeiramente o tempo, como última insistência das semicolcheias, e no c. 16 opta por não executar o *sforzando* indicado, mantendo o caráter delicado da secção, mas executa um grande *crescendo-diminuendo* no Dó bemol. No c. 17 o violinista acelera levemente as colcheias durante o *crescendo*, voltando atrás no tempo nas últimas quatro notas, e executando ainda um ligeiro *glissando* do último Lá bemol para o Si bemol, vibrando suavemente cada nota. A variação de intensidade, gestão do arco e uso do *glissando* conferem fluidez e expressividade à frase. A decisão de contrariar pontualmente o fraseado do compositor reforça o caráter expressivo da música, criando contraste sem comprometer a integridade desta secção.

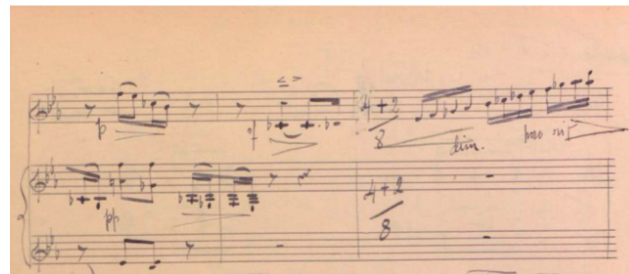


Figura 62 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 12-17), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Os cc. 19 e 21 apresentam um fragmento do tema inicial da Sonata, transposto para uma tonalidade diferente neste segundo andamento, que é executado de forma ligeiramente mais lenta. Vasco Barbosa destaca particularmente o c. 21, enfatizando o primeiro Dó natural, segunda aparição do fragmento neste andamento. No c. 22, este Dó reaparece como nota longa (semínima com ponto), que Barbosa sustém com um *crescendo* até ao final, reforçando a expressividade e continuidade da frase. A escolha de acentuar seletivamente estas notas reforça a coerência temática dentro do andamento, permitindo ao ouvinte reconhecer o material inicial de forma clara.



Figura 63 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 18-21), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 23, Vasco Barbosa mantém a dinâmica, após o *mezzo forte* do c. 22. Só no Si do c. 23 inicia um *crescendo* até ao Lá do mesmo compasso,

atingindo essa nota de forma expressiva através de um *glissando* na corda Sol com um *vibrato* intenso. A partir daí o andamento vai se tornando progressivamente mais lento até ao final da frase, na primeira colcheia do c. 26. Barbosa liga as duas primeiras notas do c. 25, que as encaminha para o Dó, ligeiramente acentuado, assim como o Si, ambas as últimas notas longas da frase. Na segunda nota do c. 26 inicia-se um novo tema mais ligeiro, refletido sobretudo na escolha de tempo que Vasco e Grazi Barbosa adotam para esta secção. O violinista entra no primeiro Dó do c. 23, início do novo tema, de forma intensa e assumida, prolongando a nota com *vibrato*, antes de aligeirar e desligar a terceira nota de cada grupo de três semicolcheias, fazendo sobressair as notas mais agudas. No c. 27, o violinista executa um *piano* súbito na segunda colcheia, realizando um pequeno *crescendo* até ao Lá da segunda tercina, prolongando ligeiramente essa mesma nota, em grande *diminuendo*, e encurtando a velocidade de arco até ao final do compasso. Esta alternância entre notas prolongadas e desligadas revelam um contraste entre tensão e liberdade melódica.



Figura 64 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 22-27), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Vasco Barbosa entra no c. 28 com grande intensidade sonora, agora ligando as notas de três em três e destacando com mais velocidade de arco e peso no braço direito a primeira nota de cada grupo de três semicolcheias, em consonância com a escrita do compositor. No c. 29, o violinista executa novamente um *piano súbito* na segunda colcheia, reduzindo tanto a quantidade

de arco quanto a aderência com a corda, contrastando a intensidade anterior. No c. 30, Barbosa não aumenta significativamente a dinâmica para o *forte* indicado, optando por dar continuidade à sustentação do Dó anterior, mantendo o fluxo melódico. A alternância entre intensidade e suavidade, combinada com a articulação cuidadosa das notas ligadas reforça a continuidade da frase e expõe o diálogo subtil entre o violino e o piano.

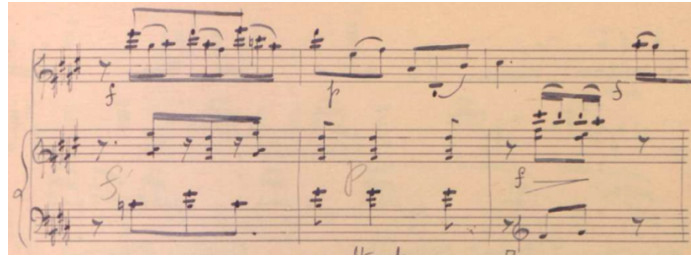


Figura 65 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 28-30), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Apesar do *diminuendo* indicado no c. 31, Vasco Barbosa, a partir do terceiro grupo de semicolcheias desse compasso, executa um pequeno *crescendo*, encaminhando a frase para a nota Si acentuada, reforçando este acento expressivo. No c. 32, o violinista cresce do Si para o Lá, aplicando um discreto *ritenuto*, e levanta o arco da corda para o Si#/Dó natural, última nota desse compasso, tocando-a de modo muito ligeiro e com pouca aderência à corda. Aumenta progressivamente a velocidade de arco, criando um *crescendo* que culmina no Fá seguinte, alcançado por *glissando*.

A partir deste compasso inicia-se a secção do desenvolvimento do segundo andamento da Sonata, marcado *Più Mosso*, ou seja, num andamento mais movimentado. Este movimento é evidenciado não só pelas semicolcheias do piano quanto pelas escolhas interpretativas de Vasco Barbosa. Entre os cc. 37-38, no *forte* intenso, o violinista separa as duas oitavas Sol e desliga as últimas três semicolcheias do c. 38 da colcheia anterior. Considerando a maior velocidade de arco e a divisão da aderência entre duas cordas nesta secção, esta separação das arcadas justifica-se para manter a intensidade, reforçada ainda pelo *vibrato* rápido e amplo que o violinista aplica às notas mais longas. Estas escolhas interpretativas preservam a inteligibilidade e a intensidade expressiva desta passagem.

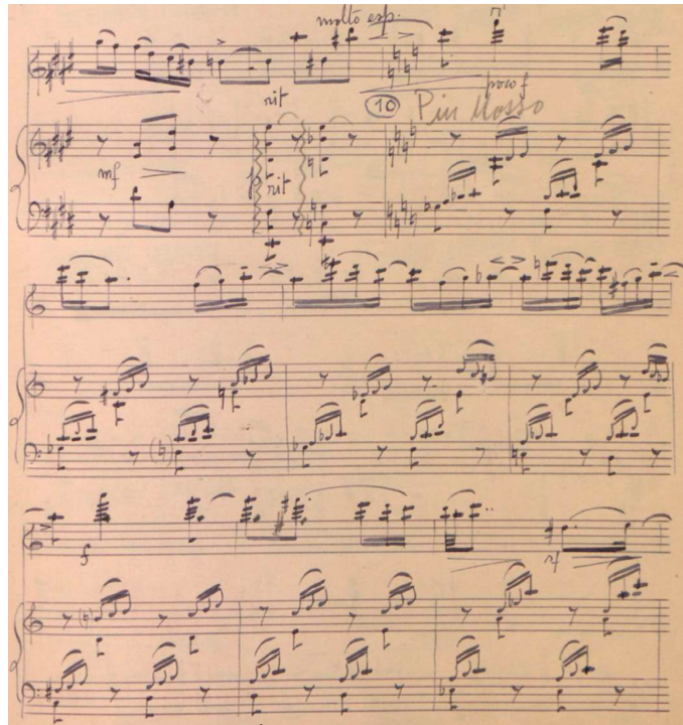


Figura 66 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 31-39), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Outro momento em que Vasco Barbosa separa a arcada ocorre nos cc. 43-44, ligando apenas as segunda e terceira notas do c. 44 (Lá-Fá) e as segunda e terceira notas da tercina desse mesmo compasso (Fá-Sol). Esta escolha contribui para destacar o aumento do preenchimento sonoro que caracteriza esta secção, reforçando a densidade e a energia do fraseado. No número 11 de ensaio, embora não seja explicitamente perceptível na partitura, é possível identificar a execução de uma sequência de sextas menores, culminando numa terceira menor na terceira nota do c. 46. Neste ponto, Vasco Barbosa opta por sustentar apenas o Dó da voz inferior, vibrando o Mi bemol superior no segundo tempo do compasso, o que confere maior destaque expressivo a essa nota. Além disso, o violinista português divide a arcada na oitava do c. 48, procurando preservar a intensidade sonora até ao final da nota, executando o *diminuendo* escrito apenas no último instante, o que reforça a sensação de controlo e tensão gradual antes da resolução. Esta gestão consciente da arcada e do *vibrato* equilibram nitidez polifónica e riqueza tímbrica. Ao separar os arcos e controlar a dinâmica em momentos de maior densidade textural, o violinista revela a sua atenção à arquitetura harmónica desta secção.

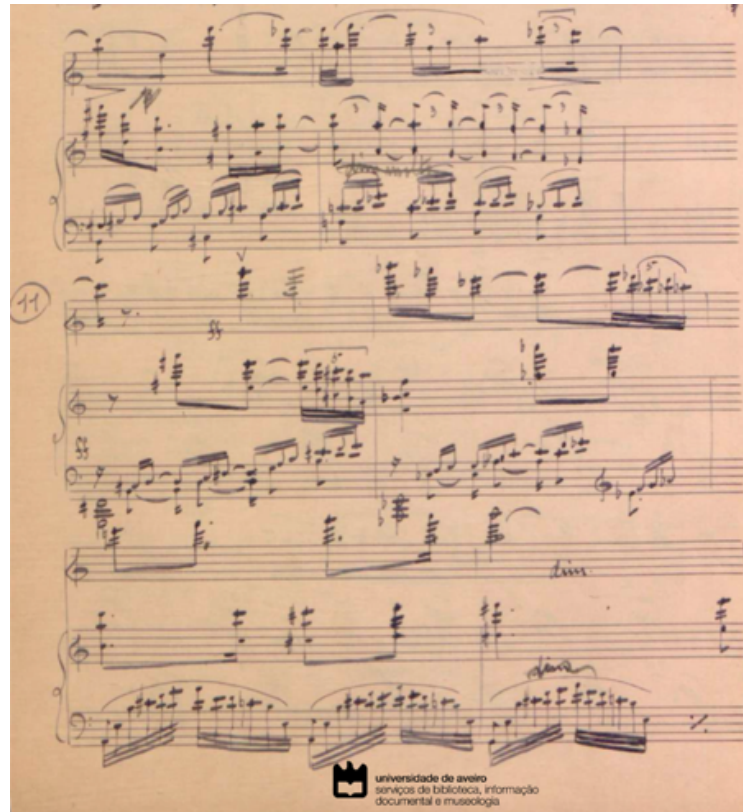


Figura 67 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 43-48), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Também no c. 51 Barbosa opta por separar a arcada em todas as notas, decisão justificada pelo uso de uma grande quantidade de arco, necessária para sustentar o vigor desta secção. Este momento caracteriza-se pela imitação da linha da mão direita do piano, em contraponto imitativo, o que requer do violinista uma articulação incisiva e precisa. No c. 52, o intérprete separa as duas primeiras semicolcheias da colcheia (Lá) para realçar o *crescendo* escrito, reforçando assim o carácter expressivo da frase. Mantém a lógica de arcada no c. 53, em que liga apenas as semicolcheias Fá-Sol, separando-as do Lá bemol seguinte, depois de ter igualmente separado as três primeiras semicolcheias deste compasso. Esta gestão cuidadosa da arcada e da articulação permite preservar a energia rítmica e a discrepância dinâmica, mantendo a coesão com o discurso imitativo estabelecido entre o violino e o piano.



Figura 68 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 49-53), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 54 o violinista português separa novamente as quatro primeiras semicolcheias, ligando as penúltimas duas, bem como a última semicolcheia desse compasso à primeira colcheia do c. 55. O violinista opta ainda por executar a passagem em oitavas, apesar de não constar no manuscrito original. Esta escolha interpretativa - tanto na articulação das notas ligadas quanto das oitavas do c. 55 – revela uma clara intenção de manter a intensidade sonora, e de acompanhar a progressão proposta pelo compositor, que indica um movimento de *diminuendo* seguido de *crescendo* entre estes dois compassos. O Lá, oitava acima, correspondente à segunda colcheia do c. 55 é o clímax de toda esta secção. Vasco Barbosa vibra esta nota com energia, antes de executar a sextina em fusas com aparente facilidade técnica, mantendo a posição da mão esquerda e alternando entre as cordas Lá e Mi. No final da última nota do c. 55 e na primeira do c. 56, realiza um grande *crescendo* sustentado essencialmente pela velocidade de arco, reforçando o culminar expressivo desta passagem.



Figura 69 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 54-55), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 56 Vasco Barbosa opta por ligar as quatro fusas finais, decisão que reforça a coesão com a ligadura anterior e contribui para a manutenção da intensidade sonora, garantindo uma linha melódica contínua. No c. 57, por sua vez, o violinista português desliga os dois primeiros grupos de semifusas entre si, permitindo-lhe um maior controlo da utilização do arco num momento de crescente tensão expressiva. Este gesto interpretativo confere à passagem uma respiração mais orgânica e evidencia a progressiva intensificação que culmina no final do compasso. As últimas seis fusas são tocadas em arcos separados, tal como indicado na partitura, cada uma com uma ligeira ampliação na quantidade de arco utilizada, o que acentua de forma eficaz o *crescendo* escrito.

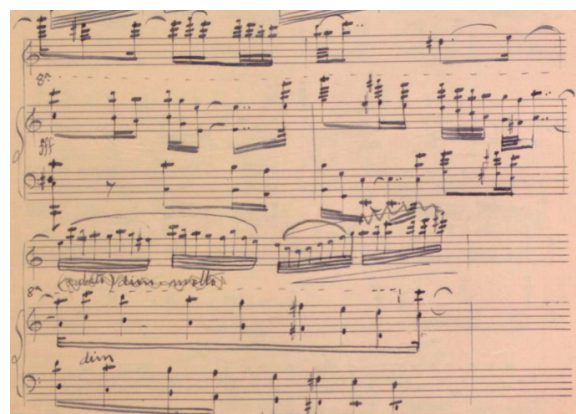


Figura 70 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 56-58), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Esta secção constitui o ponto de maior vigor do desenvolvimento deste segundo andamento. Vasco Barbosa reforça a expressividade esticando o tempo no segundo tempo do c. 59, após ter encurtado ligeiramente o primeiro tempo deste compasso em *rubato*. O violinista utiliza um *vibrato* intenso nas notas de maior duração, o que acentua a tensão emocional da passagem. No c. 61, opta por separar todas as quatro notas, permitindo-lhe explorar quase todo o arco em cada uma delas e, assim, ampliar o impacto sonoro. Já no c. 62 liga as segunda e terceira notas, bem como a quarta e quinta, desligando depois a arcada para o Lá seguinte, que conduz em *crescendo* até à oitava Ré bemol atingida por *glissando*. A manutenção da intensidade sonora até ao final da frase revela uma leitura correspondente à da linha do piano, interrompida por um *sforzando* na mão esquerda, evidenciando o diálogo entre ambos os instrumentos. Segue-se uma zona de transição mais delicada, na qual Vasco Barbosa aligeira a pressão do arco e o contacto com a corda, mas introduz um *crescendo* subtil nas notas longas, antecipando a transição para a secção seguinte.

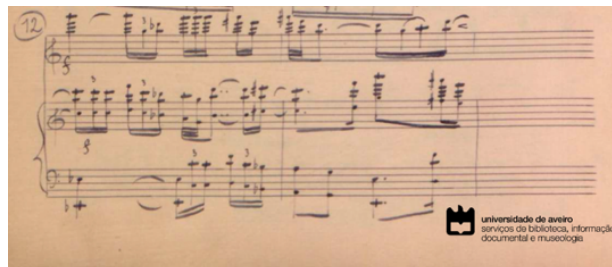


Figura 71 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 59-64), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Vasco Barbosa realiza o *crescendo* indicado na sextina do c. 65, conduzindo-o até ao c. 66 onde surge um *pianíssimo súbito* que cria um efeito de surpresa e contraste. Para obter esse resultado, o violinista exerce uma ligeira pressão adicional com a mão direita sobre o arco, associada a uma maior velocidade de arco, reduzindo-a abruptamente no instante final da última nota do c. 65. Desta forma, inicia a semínima do c. 65 com um arco mais lento e quase sem pressão na corda. Nas quatro insistências seguintes das sextinas de semicolcheia (cc. 66-70), Barbosa mantém uma adesão rigorosa às indicações de dinâmica propostas pelo compositor, separando sistematicamente o último Lá de cada compasso. Na transição do c. 69 para o c. 70 acentua ligeiramente o último Lá bemol - nota que reintroduz a tonalidade original – conferindo-lhe expressividade subtil, que marca o ponto de retorno tonal e emocional da passagem.



Figura 72 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 65-68), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 71 inicia-se a secção da reexposição de todo o material apresentado na exposição deste segundo andamento da Sonata. Vasco e Grazi Barbosa mantêm uma interpretação coerente com as escolhas previamente analisadas, evidenciando uma vez mais a sua consistência interpretativa.



Figura 73 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 69-71), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do segundo compasso do número 14 de ensaio, a mão direita do piano apresenta material novo, constituindo novamente um fragmento do tema do desenvolvimento, de forma semelhante ao que se observa no primeiro andamento. Vasco Barbosa opta por fazer um corte entre a primeira (continuação do Si) e a segunda nota do c. 97 que inicia uma linha melódica, ligando, por sua vez, as três últimas semicolcheias do primeiro tempo desse compasso. A execução começa em *piano*, subindo para o Ré em *crescendo*. Segue-se uma subida de posição para alcançar o Si agudo, enquanto no c. 98 desce de posição para o Si grave, sendo claramente perceptíveis as rápidas mudanças de posição. Esta escolha interpretativa confere à *coda* final do andamento uma expressividade intensa, especialmente por ser tocada integralmente na corda mais grave do violino. No c. 99 Vasco Barbosa executa um *crescendo* até ao Ré, seguido de um grande *diminuendo* que envolve não apenas intensidade sonora, mas também a amplitude do *vibrato*, reforçando o carácter expressivo do tema. A mesma ideia é aplicada ao compasso seguinte, desta vez executado uma oitava abaixo na corda Sol, iniciando de forma mais sonora para salientar a insistência temática na corda Sol, mantendo a ideia do percurso interpretativo anterior.

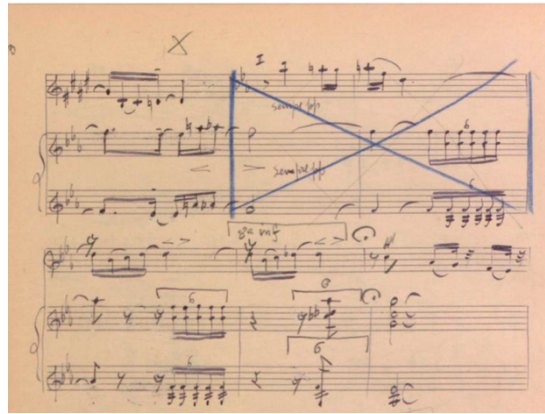


Figura 74 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 94-101), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Nos c. 101-102, Barbosa opta por separar cada uma das suas três intervenções, conferindo maior destaque à primeira nota de cada grupo de duas através de aumento da quantidade de arco e de amplitude do *vibrato*. As primeiras notas são ligeiramente alargadas, reforçando a expressividade, enquanto a última fusa de cada grupo é executada com um pequeno *diminuendo*, garantindo o contraste dinâmico nesta passagem.

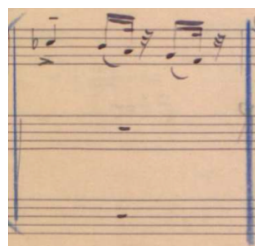


Figura 75 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (c. 102), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

No c. 103, em ausência de indicação dinâmica, o violinista opta por iniciar a nota em *piano*, executando posteriormente um ligeiro *crescendo-diminuendo* tanto em intensidade sonora como na amplitude do *vibrato*. Nos cc. 104-105, o harmónico final é tocado pelo violinista sem *vibrato* e com um arco

muito lento, com mínima aderência à corda, entrando ligeiramente antes do piano e prolongando a nota até ao término da vibração das cordas do piano, reforçando a ressonância e a continuidade sonora da passagem.

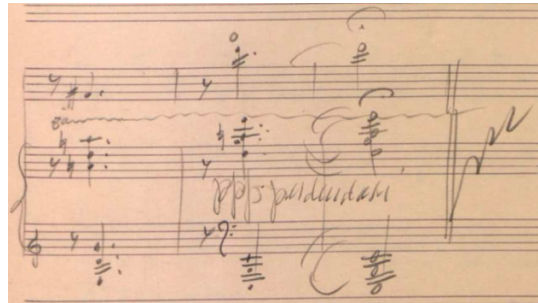


Figura 76 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 103-105), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Neste segundo andamento, o violinista português demonstra uma interpretação marcada pela expressividade e sensibilidade ao fraseado, respeitando as indicações do compositor, mas introduzindo subtilmente escolhas pessoais que reforçam o carácter emocional deste andamento. A sua gestão cuidada da dinâmica, do arco e do *vibrato* criam ondulações sonoras e contrastes texturais, enriquecendo o diálogo com o piano enquanto mantém coerência temática e expressiva ao longo de todo o andamento. A *coda* final, executada com atenção redobrada à ressonância e à continuidade sonora, culmina numa interpretação intensa, revelando a capacidade do violinista de equilibrar clareza polifónica, fluidez e carga expressiva.

### 3. Allegro Vivo e con Spirito

O terceiro e último andamento da Sonata de Frederico de Freitas tem como base uma estrutura de contraponto imitativo. Inicialmente, a linha da mão direita do piano imita, a um intervalo de 5ª acima, a linha original de quatro compassos da mão esquerda a partir do c. 5. No c. 9 o violino reproduz essa linha original, uma oitava acima.

Vasco Barbosa interpreta esta linha com uma ligeira acentuação nas notas Lá dos cc. 10 e 11, optando por tocá-las na corda Mi. Contrariamente à articulação escrita e à execução de Grazi Barbosa na intervenção do piano, o violinista decide não ligar o segundo tempo do c. 11, mantendo uma articulação

curta e bem definida, sem comprometer o caráter da passagem. No c. 12, Vasco Barbosa toca as notas mais à corda, ainda que destacadas, em *détaché*. Nos cc. 14-15 alterna entre articulações, executando o Dó superior curto e, de seguida, ligando o Si ao Dó inferior, conforme indicado na partitura. Estas escolhas interpretativas são mantidas de forma consistente ao longo da Sonata, sempre respeitando as indicações dinâmicas fornecidas pelo compositor.

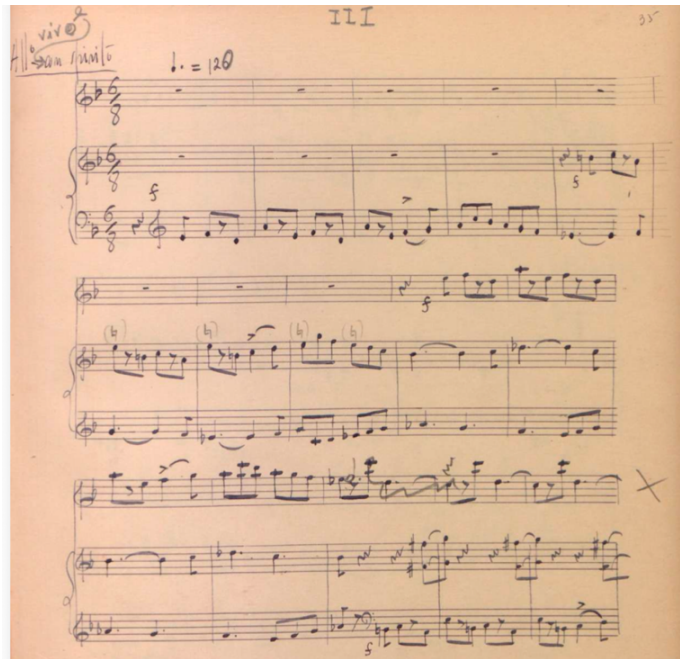


Figura 77 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 1-15), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Também nos cc. 52-53 Vasco Barbosa separa as duas primeiras notas, mantendo, na sua interpretação, concordância com a ideia musical pretendida pelo compositor, apesar da ligadura escrita. No c. 60, após um *forte* sonoro, Vasco Barbosa executa um *piano súbito*, sem seguir o *diminuendo* escrito, criando um efeito de transição subtil misteriosa para a secção seguinte.

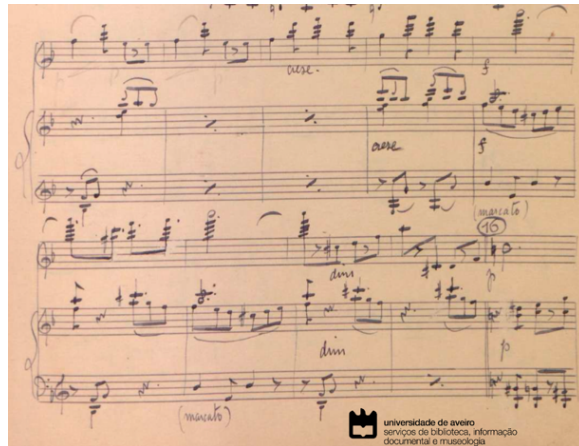


Figura 78 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 52-61), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Na secção entre os cc. 69-71 ao invés de executar o *crescendo* escrito, opta por tocar um bloco de 4 notas em *piano* e outro em *forte* (a partir do Ré# do c. 70). No *forte* do c. 72 o violinista toca a acentuação do Ré com um *glissando* o que transmite ao ouvinte uma sensação menos métrica e mais “jazzística”, pela sua antecipação temporal. Novamente no c. 78, Barbosa separa a semínima da colcheia tocando ambas as notas curtas.

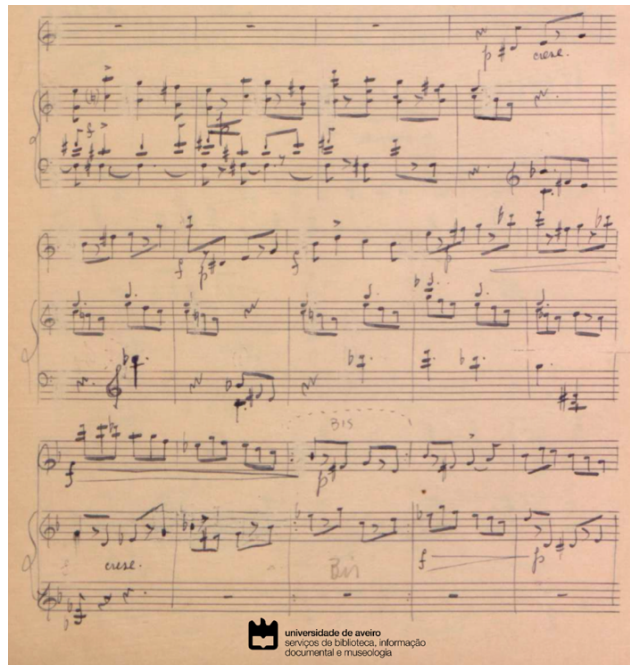


Figura 79 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 66-79), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 86, o violinista português opta por tocar toda esta secção em oitavas, com o arco bem à corda e com um *vibrato* intenso, rápido e apertado. Esta escolha interpretativa destaca a preponderância deste momento no violino, sempre desencontrado com as colcheias do piano, criando uma sensação de divisão binária contra divisão ternária. Além disso, Vasco Barbosa não apenas executa o *diminuendo* escrito no c. 94, como ainda toca este compasso em *crescendo* até ao último Lá da exposição, no c. 96, que executa dedilhado, e não como harmónico, como indicado na partitura, atingindo esta nota por *glissando* e vibrando-a vigorosamente até diminuir em intensidade sonora e amplitude de *vibrato* no final desta primeira parte do andamento (cc. 98-99). A partir do número 17 de ensaio inicia-se a secção de desenvolvimento deste andamento, com uma intervenção do piano em colcheias com notas repetidas na mão direita e uma resposta em semicolcheias na mão esquerda.

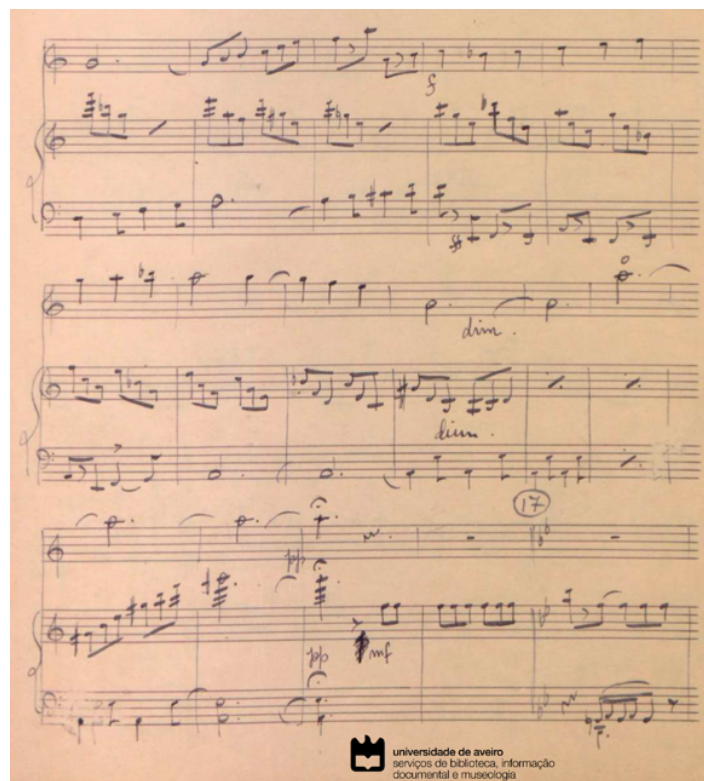


Figura 80 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 86-101), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

É sobretudo na entrada do violino no c. 120 que se torna perceptível a politonalidade característica em Frederico de Freitas. Além do violino tocar com uma articulação completamente oposta à do piano, executa ainda um tema

melódico em Si bemol Maior enquanto o piano se mantém no seu tema em Si bemol menor, evocando uma escrita semelhante à de Schubert (1797-1828). Vasco Barbosa toca tudo exatamente como está indicado na partitura, com exceção do Sol do c. 120 que separa das duas colcheias anteriores, e do último Si bemol do c. 124 que atinge por *glissando*, separando-o também da nota anterior para realçar o *sforzando* escrito. Executa ainda outro *glissando* expressivo do Mi natural para o Sol no c. 125, separando depois o Fá no c. 126. Nos compassos seguintes, Vasco Barbosa mantém esta ideia musical.

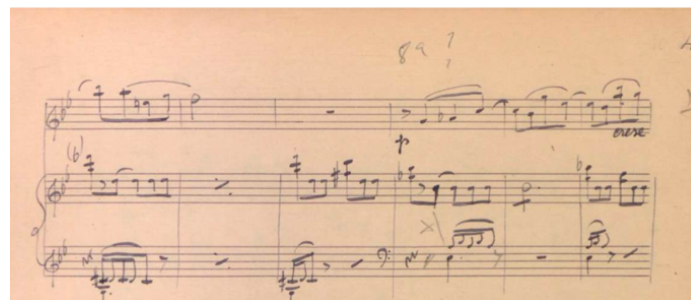
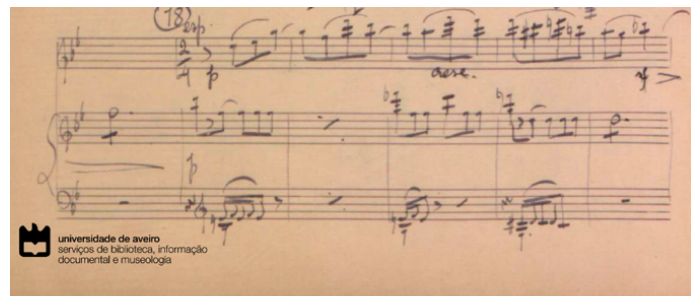


Figura 81 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 119-130), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Entre os cc. 136-137 o violinista liga a última e a primeira notas de cada um desses dois compassos, respetivamente. A partir do c. 138 deixa de tocar as cordas dobradas indicadas no manuscrito do compositor. Desta forma, consegue vibrar com menos tensão na mão esquerda e mais livremente as notas dos compassos seguintes, redistribuindo mais peso para a corda Mi e fazendo sobressair o carácter desta secção. Na entrada para o número 19 de ensaio, c. 143, a última nota do compasso anterior é tocada por Barbosa em *piano* após o *diminuendo* da nota anterior, conforme indicado. Executa ainda um ligeiro *crescendo-diminuendo* na nota longa dos cc. 143-145 e outro, indicado na partitura, entre o último tempo do c. 145 e o primeiro do c. 146, atingindo essas notas por *glissando*. A partir do segundo tempo do c. 147 até à segunda nota do

c. 150, Barbosa toca tudo em oitavas por cada nota escrita, enfatizando a expressão do momento e mantendo a continuidade da ideia musical de toda a secção. Separa ainda os arcos da primeira para as duas notas seguintes nos cc. 149-150, conduzindo as notas ligadas até ao Mi natural e executando o *crescendo* cerca de um tempo à frente do que está escrito. Opta ainda por tocar tudo a partir da segunda nota do c. 150 uma oitava abaixo do que está escrito até ao c. 153. Alcança o Sol do c. 150, na corda Sol, por *glissando*, criando um momento de enorme expressividade que só se acalma em intensidade sonora e de *vibrato* no final do Mi longo dos compassos seguintes.

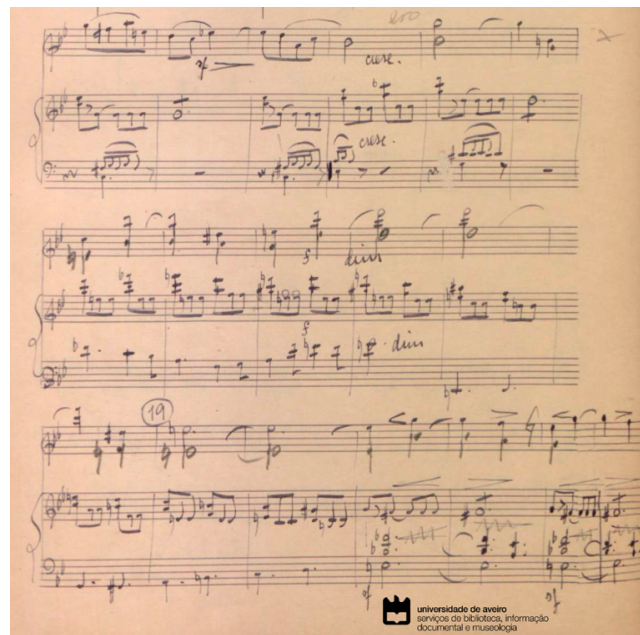


Figura 82 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 131-148), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

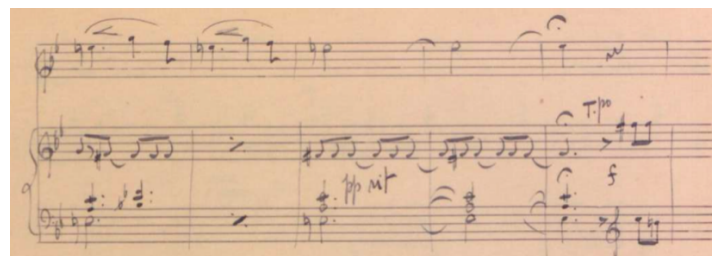


Figura 83 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 149-153), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Na segunda instância do material temático do desenvolvimento, Barbosa executa uma ideia musical muito semelhante à apresentada

anteriormente. Neste ponto, o violinista português destaca sobretudo a nota aguda do c. 184 (Si), que é a mais aguda de todo desenvolvimento até aqui, por ser tocada uma oitava acima do que está indicado na partitura, e prolonga-a ligeiramente.

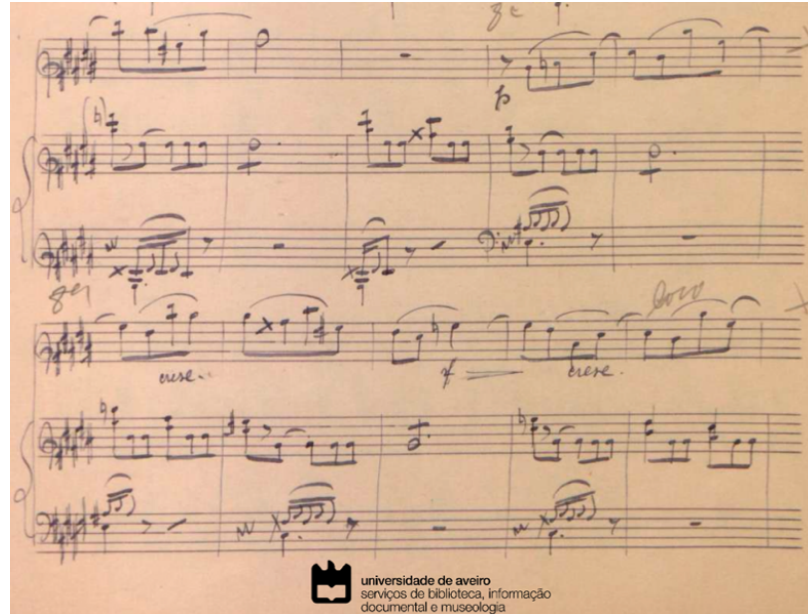


Figura 84 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 179-188), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 188 inicia-se uma nova secção de transição, que se estende até ao c. 197. Vasco Barbosa vibra com maior intensidade as notas longas ligadas de um compasso para o seguinte (as duas colcheias com valor de semínima), e encurta a colcheia do c. 190 (Lá) para encaminhá-la diretamente para a nota seguinte, o Dó. No c. 191 toca as duas semínimas separadas e em *fortíssimo*, conforme indicado na partitura. O violinista separa também a arcada nas notas do c. 193 e vai reduzindo a aderência do arco na corda ao longo do *diminuendo* até à segunda nota do c. 196 que executa em *forte súbito*. A partir do c. 197, o material temático retoma o que vinha de trás, agora em registo mais grave, optando pelo timbre mais escuro da corda Sol para esta secção.

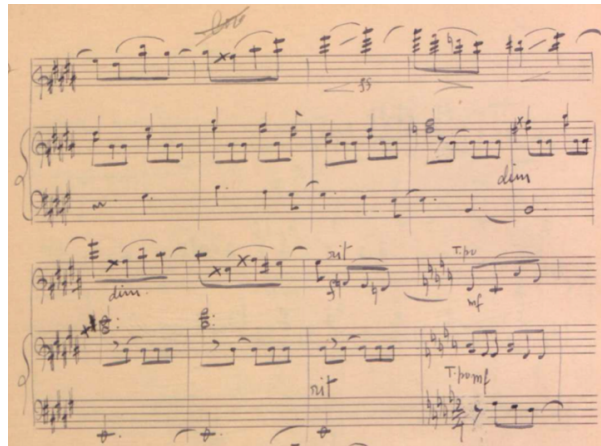


Figura 85 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 189-197), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Para manter coerência com a estrutura da frase, Vasco Barbosa liga as quatro últimas colcheias antes da pausa de colcheia do c. 200, executando-as em *crescendo* e vibrando a última para transmitir uma sensação de continuidade. Toca o Dó desse compasso em *sforzando*, conforme indicado, com ataque direto, e liga a colcheia seguinte, separando as que se seguem. Executa da mesma forma o *sforzando* seguinte, agora ligando as colcheias tal como estão escritas, e realiza um *diminuendo* até ao número 21 de ensaio, compasso em que retira peso do arco na corda pois inicia-se uma nova secção mais “saltada”. Paralelamente, o piano retoma um dos temas previamente apresentado pelo violino, atribuindo-se a este último um papel de acompanhamento nesta secção.



Figura 86 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 198-207), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Até ao c. 228 o material de acompanhamento do violino mantém-se relativamente estável. Vasco Barbosa preserva o tempo, executando pequenas acentuações nas colcheias ligadas, com valor de semínima, de um compasso para o seguinte, vibrando essas notas com pouca amplitude, mas com muita velocidade. Ao chegar ao c. 228 toca a mínima com ponto com bastante peso do braço sobre a corda, poupando arco para saltar nas colcheias seguintes, utilizando cerca de meio do arco, mantendo o caráter e a intensidade desta secção sem ter de retomar demasiado o arco, o que quebraria o sentido da frase. No c. 232 o violinista português executa as notas sem o *tremolo* medido indicado, preservando a coesão com a sensação de *cedendo* criada até ao final da sua intervenção. A partir do c. 240 diminui gradualmente o volume sonoro e a amplitude do *vibrato*, utilizando progressivamente menos arco para cada nota, intercaladas com pausas.

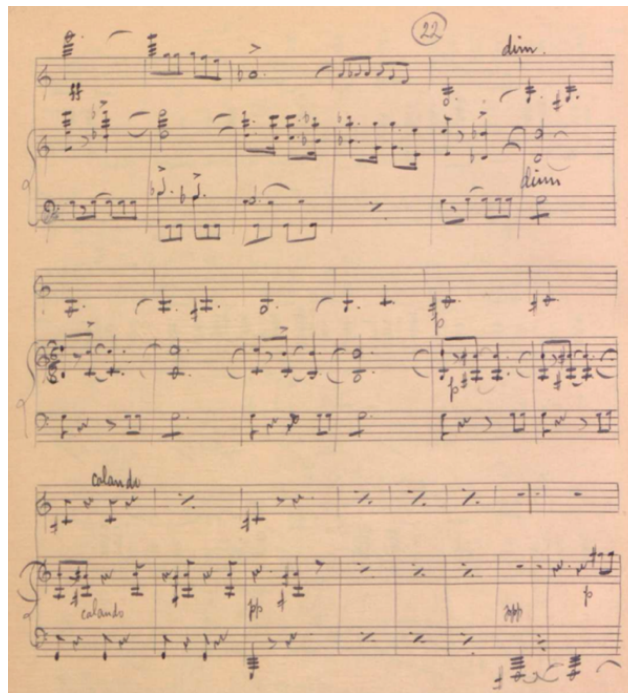


Figura 87 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 228-248), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Na secção da *coda* do desenvolvimento o violino apresenta fragmentos do material temático da exposição. Vasco Barbosa executa cada fragmento na dinâmica indicada, prolongando ligeiramente a última nota de cada um deles e tocando todas as notas com *vibrato*. Realiza ainda um pequeno

*rallentando* do último tempo do c. 271 para o primeiro do c. 272, preparando assim o efeito refletido no acompanhamento do piano.

No c. 273 dá-se a reexposição do andamento, desta vez na linha do violino, apresentando o material temático expositivo da mão direita do piano, que assume o papel anteriormente desempenhado pela mão esquerda na exposição.

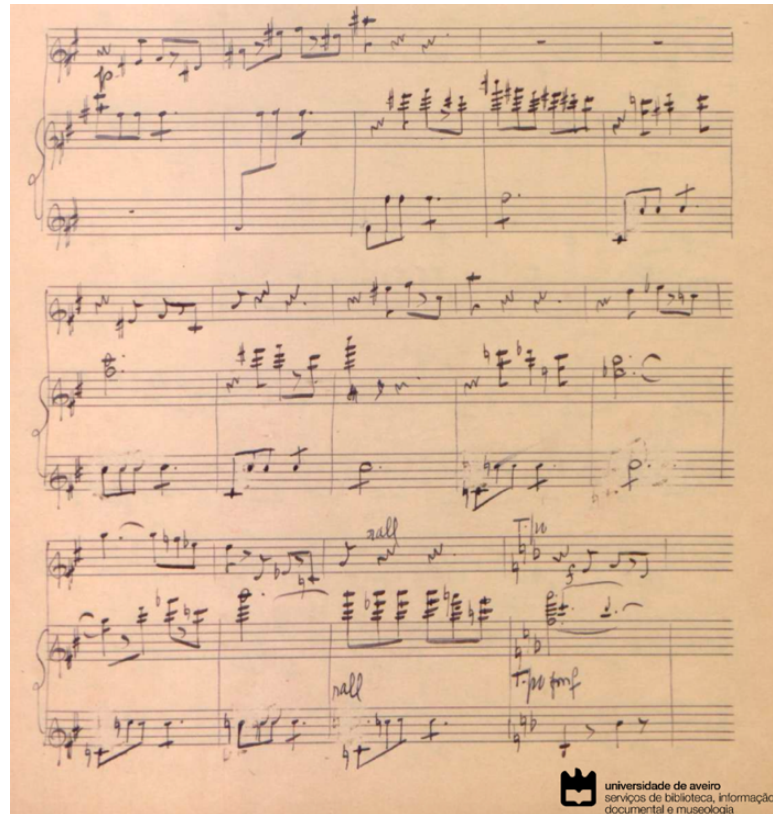


Figura 88 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 260-273), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Vasco Barbosa toca todo este tema em *forte*, como indicado na partitura, separando a semínima da colcheia no c. 275, criando um efeito ligeiramente diferente ao do piano na introdução. Atenua a dinâmica apenas a meio do c. 277, sem recorrer a um grande *diminuendo*. A partir do c. 281 volta a aparecer exatamente o mesmo material da exposição no violino e Vasco Barbosa mantém uma interpretação consistente com a anterior.

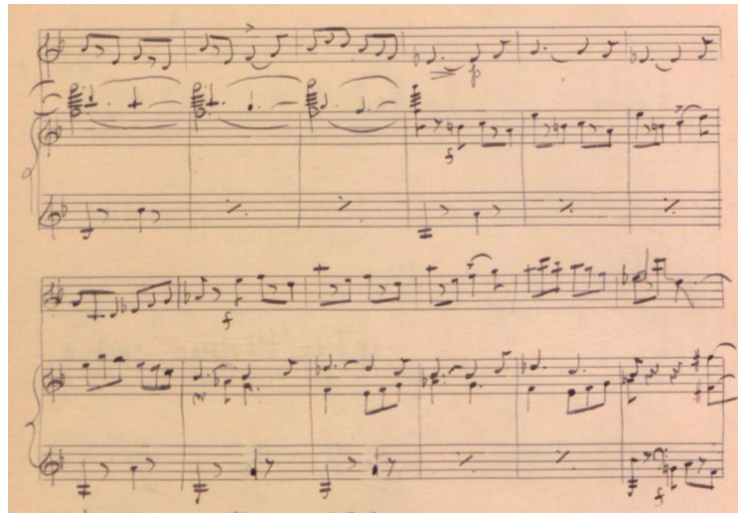


Figura 89 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 274-285), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 318, o violinista destaca este ponto na sua interpretação, tocando este e o compasso seguinte em divisão binária (quatro tempos iguais), com o arco colado à corda e sem *diminuendo* até ao c. 320. No c. 325 executa uma suspensão que se coaduna com o *ritenuto* indicado, tocando este compasso também em *diminuendo*.

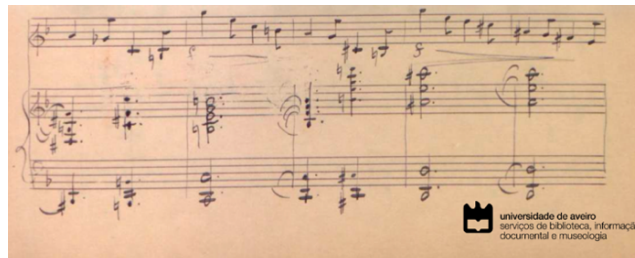


Figura 90 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 315-326), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Segue-se novamente material temático da exposição transposto, cuja interpretação já foi analisada, até ao c. 341, onde surge uma nova secção

delicada e muito expressiva. Nesta passagem, Vasco Barbosa toma um tempo muito livre, sobretudo a partir do segundo tempo do c. 341. Executa um *glissando* do Si escrito para o Si uma oitava acima, optando por tocar esta linha num registo mais brilhante e exposto.

Apesar da indicação dinâmica, *piano*, Barbosa opta por tornar esta secção bem audível, dividindo os arcos em todas as semínimas desde o segundo tempo do c. 342 até ao c. 345. No c. 346, separa apenas a última colcheia para destacar o *crescendo* escrito; nas duas semínimas do c. 347 mantém a articulação e, no c. 348, liga as semínimas ao Sol que vinha ligado do compasso anterior, acompanhando o *diminuendo* indicado.

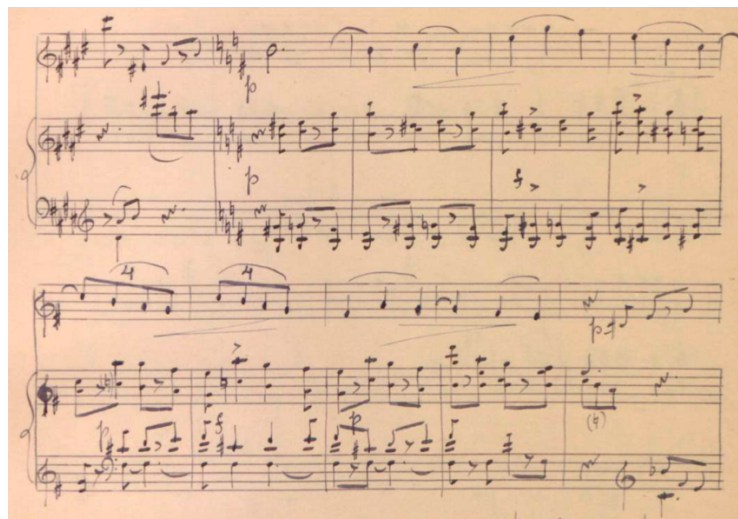


Figura 91 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 340-349), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 355 o compositor escreve uma descida em *diminuendo* que Vasco Barbosa interpreta não só em menor quantidade de arco, como também com menor aderência à corda. Os cc. 357-358, executa-os em arco totalmente saltado. No c. 362 o violinista toca uma oitava acima do que está escrito, alterando ligeiramente a escrita original neste momento de grande intensidade.

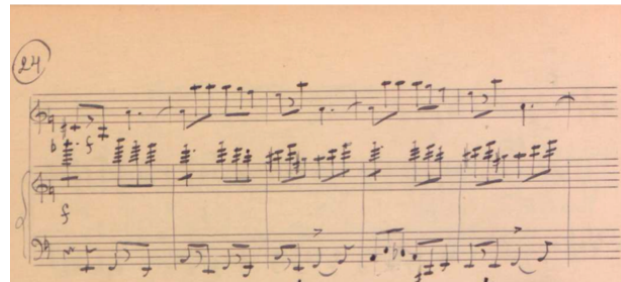


Figura 92 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 353-363), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Nos cc. 366 e 368, Vasco Barbosa vibra sobretudo o Lá agudo, primeira nota de cada um desses compassos, a mais aguda desta secção, utilizando um pouco mais de arco para destacá-la. No c. 369 executa um *glissando* de grande expressividade do primeiro para o segundo Lá, seguindo em *diminuendo* até ao final desta secção.

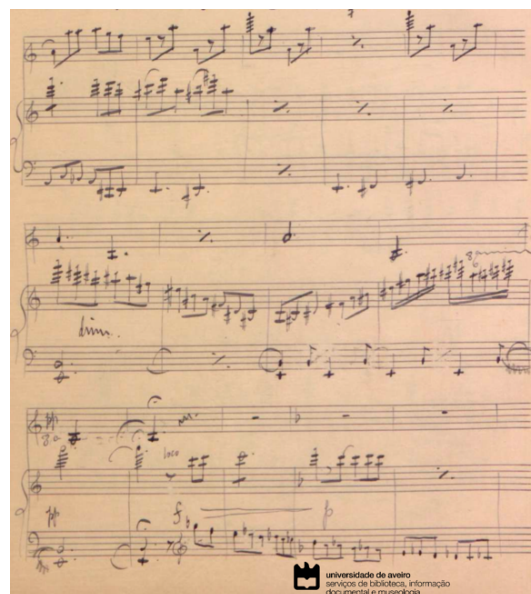


Figura 93 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 364-377), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

À semelhança dos dois andamentos anteriores, o final deste terceiro andamento apresenta material temático do desenvolvimento, transposto. Vasco Barbosa interpreta esta secção de forma coerente com a primeira vez que o tema apareceu.

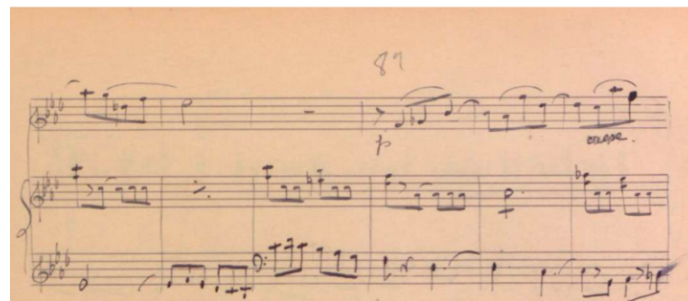


Figura 94 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 395-405), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Nos cc. 408-411, o violinista executa um *rubato*, antecipando ligeiramente a segunda colcheia do c. 409 para preparar o salto de sexta menor (Lá- Fá), e faz o mesmo com a segunda colcheia do c. 410. No c. 412, prolonga ainda mais o Lá, nota mais aguda desta secção, tocada uma oitava acima do que está escrito, alcançando-a por meio de um discreto *glissando* e vibrando-o intensamente. Nos cc. 412 e 414, separa as duas semínimas, utilizando uma maior velocidade de arco no final da primeira durante o *crescendo* escrito para a segunda.

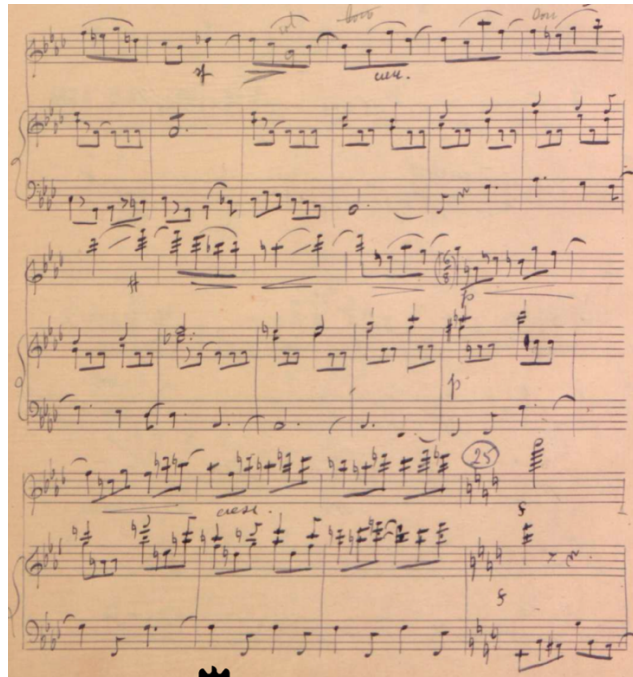


Figura 95 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 406-419), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Do c. 419 para o 420, Vasco Barbosa levanta o arco da corda, sinalizando o início de um final grandioso da reexposição. Segue-se, no entanto, uma pequena *coda* com fragmentos do material temático da exposição, agora num registo mais agudo. Barbosa executa toda esta passagem com grande sonoridade, sobretudo a partir do c. 425, onde inicia um *crescendo*, levantando o arco da corda e tocando o Sol bemol do c. 426 com *vibrato* rápido e de amplitude reduzida, sustentando a nota até ao final e destacando o seu dramatismo.



Figura 96 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 420-427), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

A partir do c. 428, o tema da exposição reaparece agora ligeiramente modificado começando uma quinta acima e em movimento ascendente, conectando com a alteração de carácter da tonalidade - de uma aproximação a Ré menor para concluir a Sonata em Fá Maior. O violinista entra nesta secção final da *coda* em *piano*, com pouca aderência à corda, mantendo a articulação característica do tema. Aumenta gradualmente a quantidade de arco, sobretudo nas repetições dos cc. 433-435, tocando à corda em *crescendo* até ao grande e virtuoso final desta Sonata, dividindo a última nota em dois arcos na corda Sol, vibrando-a amplamente e executando-a em *crescendo* até ao final.

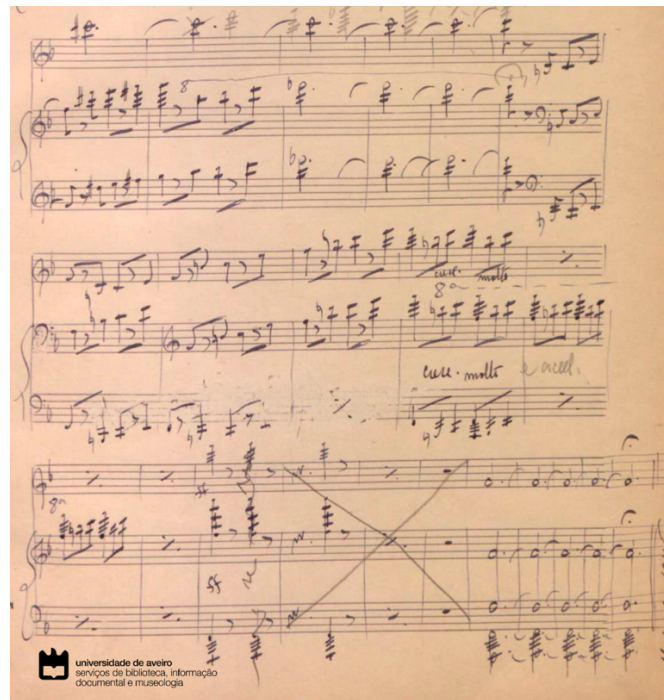


Figura 97 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Frederico de Freitas (cc. 428-441), Fonte: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Neste terceiro andamento, Vasco Barbosa revela uma interpretação altamente enérgica e tecnicamente refinada, explorando contrastes dinâmicos, articulações e *rubati* para enfatizar um carácter virtuoso e dramático. A sua abordagem das secções imitativas e politonais demonstra maturidade musical, mantendo consistência temática e o respeito pelas indicações do compositor, enquanto introduz subtis escolhas pessoais que enriquecem a narrativa musical. O final da Sonata é tratado com grande vigor, culminando numa conclusão virtuosa e emocionalmente convincente que reflete a profundidade interpretativa de Barbosa e a riqueza composicional de Frederico de Freitas.

Ao longo desta obra de Frederico de Freitas, todas as opções interpretativas de Vasco Barbosa refletem os traços composicionais característicos do compositor, como o contraponto imitativo, a politonalidade, a alternância entre tonalidades, a atonalidade, a arritmia, o uso expressivo de *rubati* e a exploração de dinâmicas e articulações contrastantes. Nesse contexto, é perceptível o esforço do violinista português em transmitir fielmente essas ideias, incluindo no terceiro andamento, que, como foi referido, foi gravado após o falecimento do compositor. Barbosa interpreta este último andamento

em especial com um vasto leque de emoções expressas através dos recursos interpretativos analisados.

## 6. Sonata para violino e piano nº 1 de Ruy Coelho

A gravação utilizada para a análise interpretativa da *Sonata para Violino nº 1* de Ruy Coelho, interpretada por Vasco e Grazi Barbosa, foi realizada em Lisboa a 5 de dezembro de 1990, ao vivo nos estúdios da RDP.<sup>14</sup> Neste ano o violinista contava já com os seus 60 anos de idade e encontrava-se na sua última temporada como concertino da Orquestra do Teatro Nacional de São Carlos, além de continuar a atuar como solista com a Orquestra Sinfónica da RDP.

A obra encontra-se dividida nos seguintes quatro andamentos:

1. *Allegro Deciso* (6:21')
2. *Adagio* (3:30')
3. *Scherzo* (2:19')
4. *Final - Allegro Deciso ma non troppo* (5:18')

---

<sup>14</sup> Além desta, Vasco Barbosa gravou a mesma Sonata 3 vezes (1962, 1965, 1970), todas no mesmo local.

Ruy Coelho compôs algumas obras para violino, incluindo *Egyptienne* e *Fantasia Portuguesa* para violino e orquestra, assim como *Melodia de Amor* e duas Sonatas para violino e piano, demonstrando interesse pelo instrumento. A *Sonata para Violino n.º 1*, composta em 1910, reflete uma estética predominantemente romântica, embora inclua momentos de experimentação harmónica que antecipam tendências modernistas, incorporando passagens atonais e dissonantes. Esta primeira Sonata – escrita em Berlim, onde Ruy Coelho viveu entre 1909 e 1914 – evidencia reminiscências do ambiente musical vienense, possivelmente influenciadas pelo contato com mestres como Schönberg, e, em determinados momentos do terceiro andamento (*Scherzo*), a Prokofiev (Abreu, 2014, p. 14). O uso recorrente do *portamento* é um dos recursos expressivos que Vasco Barbosa emprega ao longo de toda a obra para enriquecer as frases e enfatizar as notas tónicas. A Sonata distingue-se pelo seu percurso harmónico contínuo e pela variedade virtuosa de gestos técnicos e recursos expressivos para violino e piano (Abreu, 2014, p. 14).

## Análise da Interpretação de Vasco Barbosa

### 1. Allegro decisivo

O início da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho é bastante efusivo. Vasco Barbosa, para além das acentuações escritas, vibra cada nota com pouca amplitude, mas grande velocidade, usando todo o arco e separando algumas colcheias para evidenciar a articulação.



Figura 98 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 1-6), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos acordes finais do primeiro tema, toca de forma incisiva e vertical. A entrada do piano no c. 9 inicia um tema delicado que Barbosa acompanha com uma linha melódica suave, recorrendo ao *portamenti* do Si para o Ré, e a um *crescendo-diminuendo* no Mi do c. 10, para expressividade.

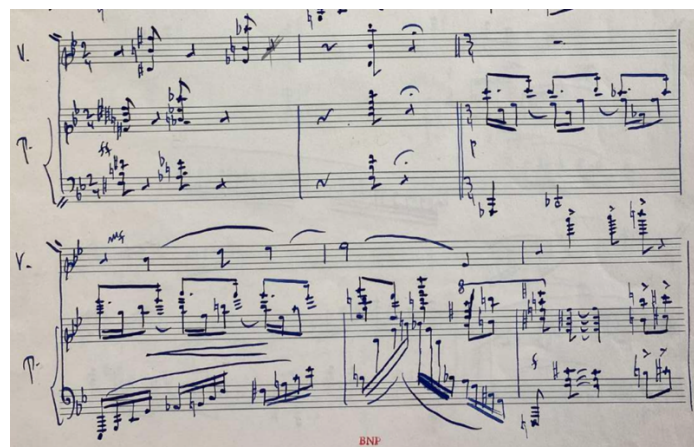


Figura 99 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 7-12), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O tema inicial retorna no c. 12, com dinâmica variada e redução da pressão de arco e da amplitude do *vibrato* nas notas ornamentais. Barbosa separa

algumas arcadas, executa *crescendos* e mantém expressividade optando pelo timbre da corda Lá no c. 16.



Figura 100 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 13-18), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O violinista aplica *rubato* nas colcheias, alternando entre *piano súbito* e *forte* e optando por uma dedilhação que preserva o timbre mais escuro da corda Lá no c. 21. No c. 23 o violinista acelera nas últimas quatro semicolcheias, encaminhando-se o final da frase que é depois continuada pelo piano.

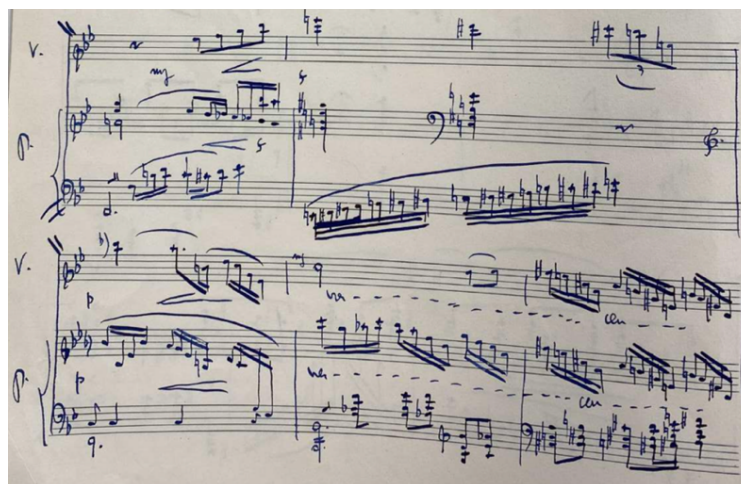


Figura 101 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 19-23), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O violinista acrescenta um *glissando* descendente ao c. 26, entre o Fá# e o Fá Natural, reduzindo a aderência de arco no c. 29. Intensifica a secção efusiva seguinte, destacando acordes, ligando frases e ajustando o *vibrato* com o *crescendo* nas notas principais.



Figura 102 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 24-33), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Na transição para o próximo tema, Barbosa utiliza um *vibrato* largo e calmo, pequenos *crescendi* e *glissandi*, preparando a entrada do material seguinte, nos cc. 37 e 38.

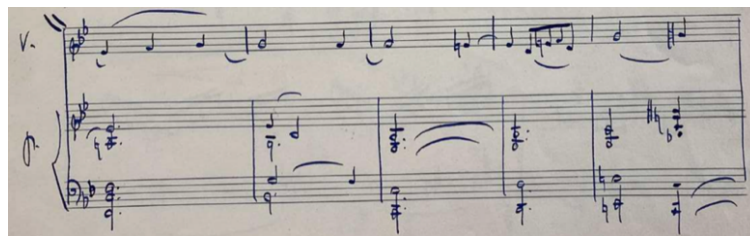


Figura 103 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 34-38), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O tema delicado reaparece no c. 39 e o violinista utiliza *vibrato* lento nas notas, *portamenti* em notas-chave, como o Dó do c. 42, e o Lá do c. 45, e pequenas acelerações nas colcheias, evidenciando a articulação e a expressão do momento.

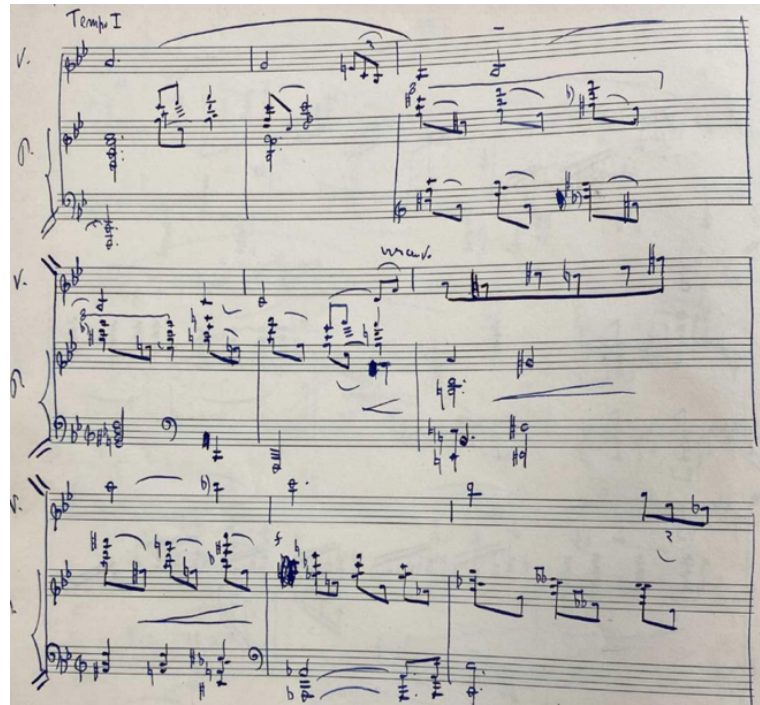


Figura 104 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 39-47), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O violinista mantém a intensidade e os acentos nos cc. 48-57, gere a aderência do arco, alternando momentos em *flautando* no c. 53, e liga frases ao piano no c. 57, respondendo ao acompanhamento de forma coesiva.

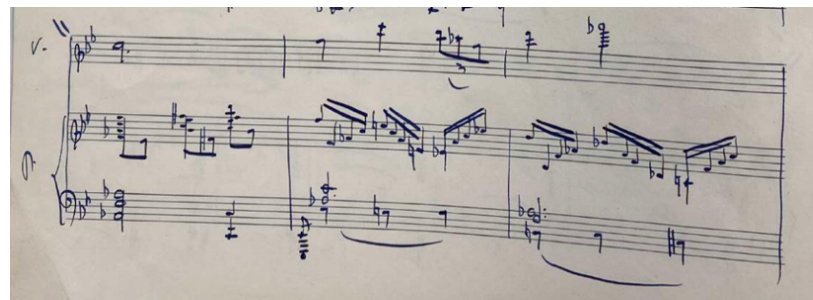


Figura 105 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 48-50), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

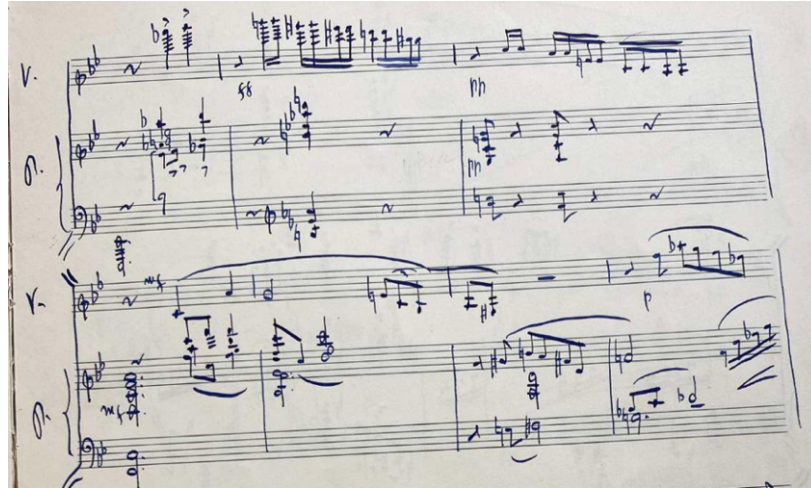


Figura 106 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 51-57), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Barbosa aplica *rubato* e *crescendos* no c. 62 e destaca a tercina do c. 63 com velocidade de arco, prolongando a última nota que liga ao Mi bemol em *forte*

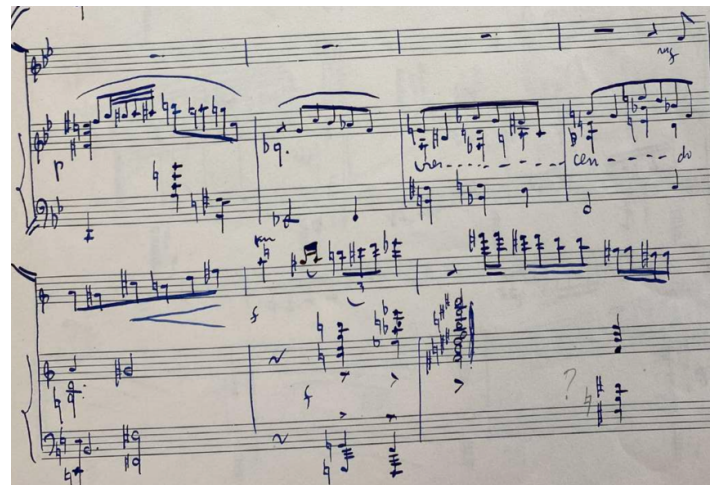


Figura 107 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 58-64), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 65, o violinista divide a arcada para intensificar a secção, acelera colcheias e tercinas nos cc. 66-68 e prolonga notas de chegada em *crescendo* para as ligar com a frase do piano no c. 69.

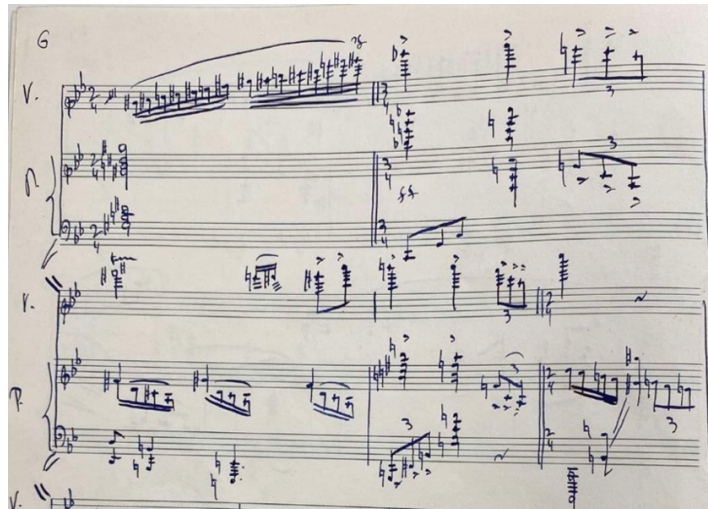


Figura 108 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 65-69), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos cc. 74-75 contrasta as dinâmicas *forte* e *piano*, utiliza um *vibrato* largo no c. 77, optando pelo timbre cheio da corda Sol, e prepara a entrada do piano com um *diminuendo* para o c. 79.

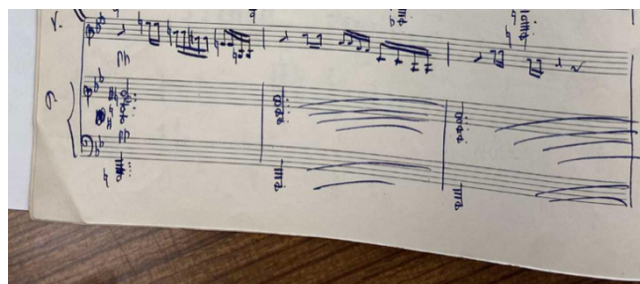


Figura 109 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 74-80), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Destaca a continuidade da frase com pequenos *crescendo-diminuendo* no c. 81, separação de arcadas no c. 83 e *glissandi* nos cc. 88-89.



Figura 110 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 81-90), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Reaparece um fragmento temático relevante no c. 93, e o tema inicial do violino no c. 94. O violinista recorre a um *glissandi* expressivo e a um *vibrato* largo no Lá do c. 98, alternando entre *piano* e *forte* até ao regresso da intensidade do tema no compasso seguinte.

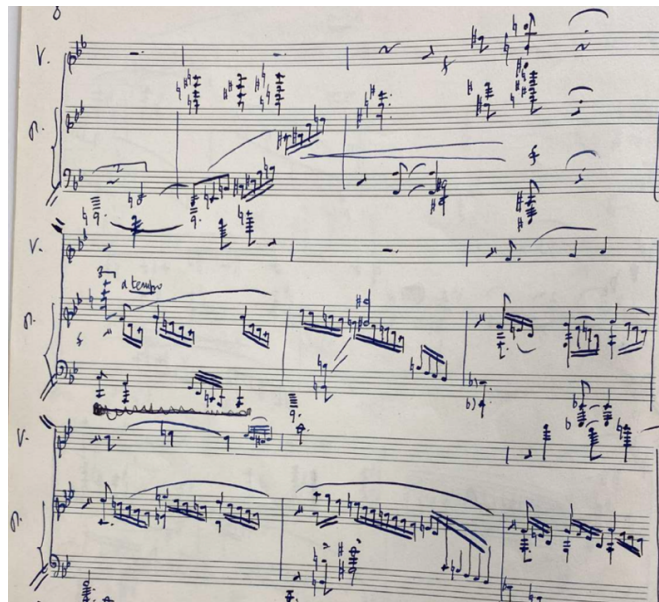


Figura 111 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 91-99), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O tema inicial é então reposto com a devida intensidade; Barbosa divide as arcadas nos cc. 102-103, tocando a última nota do c. 103 em *crescendo* para dar continuidade à intensidade prolongada pelo piano. Toca o c. 105 em

*piano* e utiliza *portamento* rápido até ao Lá do c. 106, garantindo a continuidade das frases.

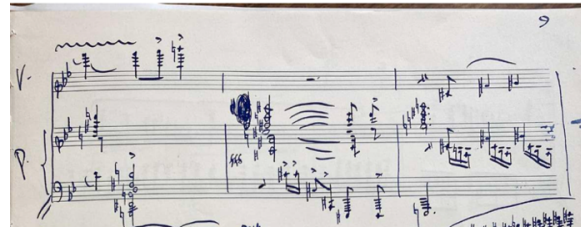


Figura 112 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 100-105), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Barbosa divide a arcada no c. 108 para fazer o *crescendo* sobressair. Utiliza também um *glissando* expressivo para o Mi do c. 110, diminuindo a pujança sonora e a amplitude do *vibrato* na última nota deste compasso.

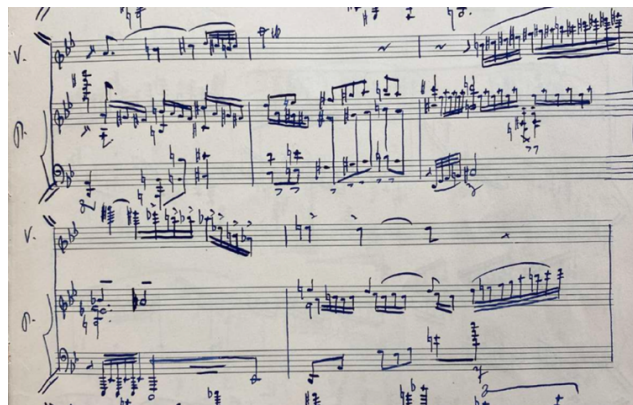


Figura 113 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 106-110), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O ritmo do tema inicial retorna com veemência sustentada no c. 111, *crescendo* nas notas finais do c. 113 e destaque nas oitavas no c. 115 com *vibrato* rápido.

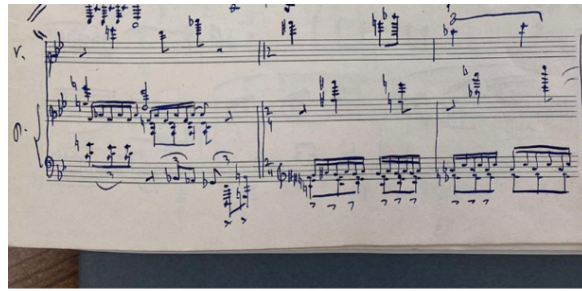


Figura 114 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 111-116), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Inicia-se a reexposição da Sonata no c. 120 com colcheias separadas no c. 123 refletindo as escolhas interpretativas da exposição. O violinista executa *crescendo* e *diminuendo* entre os c. 124-126 como forma de encaminhamento do material entre compassos.

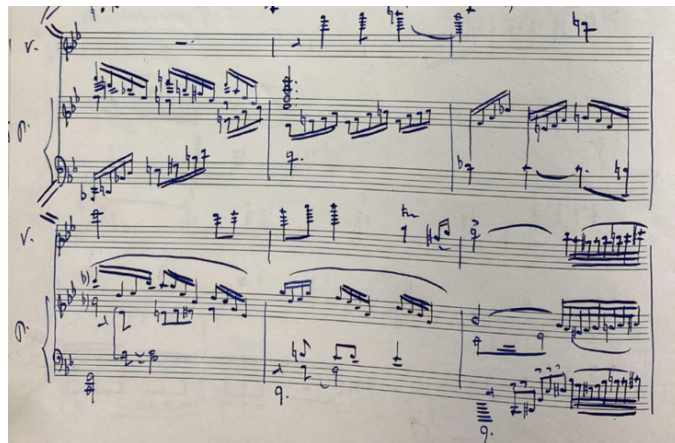


Figura 115 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 120-125), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Barbosa utiliza um *portamento* rápido no c. 126, divide arcadas nos cc. 127-128 e acentua ligeiramente o início de cada grupo de quatro semicolcheias no c. 129, sustentando o *forte* no c. 130.



Figura 116 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 126-131), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos cc. 132-133, o violinista toca o mesmo material do piano, uma oitava acima, com muito arco e *vibrato*, acelerando ligeiramente no final das semicolcheias e tocando os acordes dos cc. 134-135 do mesmo modo que na exposição. No c. 137 o violino apresenta um tema melódico semelhante ao da segunda parte do andamento.

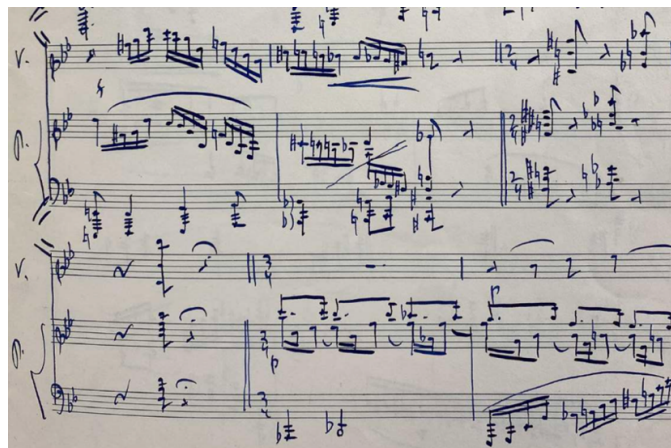


Figura 117 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 132-137), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Barbosa executa um *glissando* do Si para o Ré e separa arcadas no c. 138. Toca esta secção com pouca aderência à corda e executa *glissando* do Lá para o Si no c. 140. Separa arcadas e ideias musicais no c. 140 e também divide arcadas nos cc. 142-143, executando o *diminuendo* para o fecho da frase. Antecipa o Fá# no c. 142 para a condução da frase, enquanto esta se liberta da tensão acumulada.



Figura 118 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 138-143), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 145 inicia-se uma secção de transição intensa. Barbosa liga as duas primeiras colcheias desse compasso e separa as últimas duas, encaminhando a última colcheia para o compasso seguinte. O violinista utiliza um *vibrato* rápido e estreito, mantendo energia e coerência rítmica.

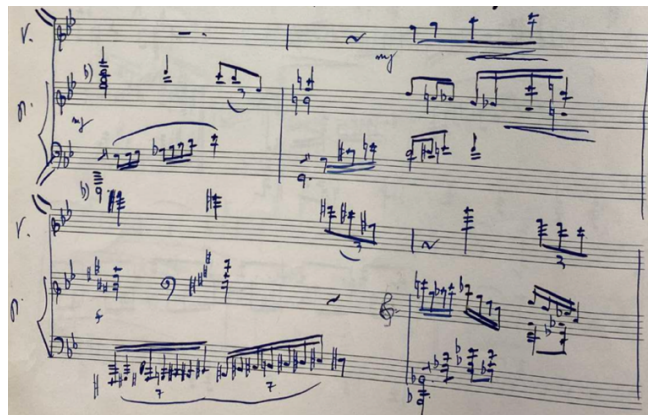


Figura 119 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 144-147), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 148 Barbosa apressa as duas primeiras notas da tercina. Executa um rápido *crescendo* até ao final dos Si em oitavas no c. 149 que as toca em *forte*. Diminui a intensidade sonora e o *vibrato* no final do c. 153, preparando a próxima secção num registo mais grave.

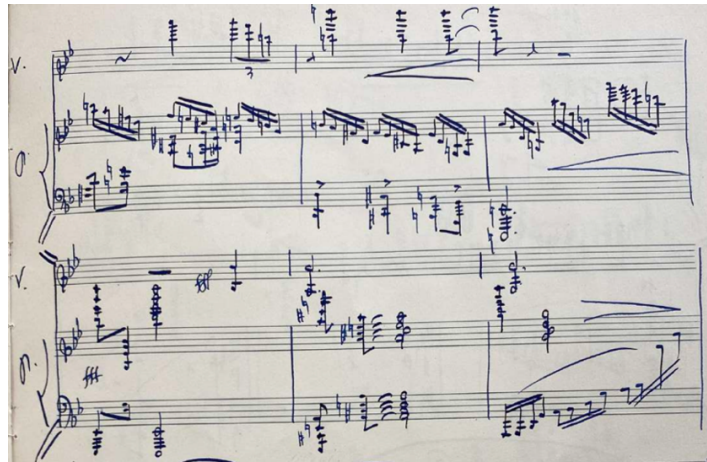


Figura 120 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 148-153), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 154 surge uma secção delicada de transição. Barbosa toca com pouca aderência à corda, utilizando um *glissando* expressivo para o c. 156. No c. 158 surge um tema conhecido do desenvolvimento do andamento, delicado, e Barbosa toca-o com pouco *vibrato*. Separa as notas entre os cc. 158-161, ligando apenas a tercina do c. 159 e as mínimas dos cc. 160-161, destacando temas conhecidos com maior utilização de arco. Realiza ainda uma respiração musical no c. 159 que reforça a intensidade expressiva deste momento.

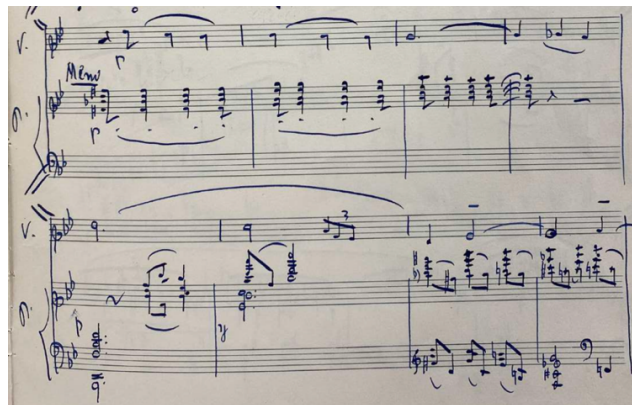


Figura 121 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 154-161), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 162 o violinista realiza um *crescendo* com a intensificação do momento. Liga as duas colcheias desse compasso, tocando-as na corda Ré, aliando o timbre à dinâmica. Separa arcadas no c. 163 nas notas que acompanham a ascensão e aceleração rítmica da frase, sustentando ainda a intensidade com um *vibrato* rápido no c. 166.



Figura 122 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 162-167), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 168 volta a aparecer material temático, com alterações. Relembrando a expressividade do material, Barbosa manuseia um *glissando* do Fá para o Ré neste compasso. Utiliza *crescendos-diminuendos* entre os cc. 169-171 bem como um *ritenuto* nas últimas três notas do c. 171 em resposta ao material que aparece na mão direita do piano no compasso anterior. É assim capaz de evidenciar contraste entre esta e a secção final que se segue.

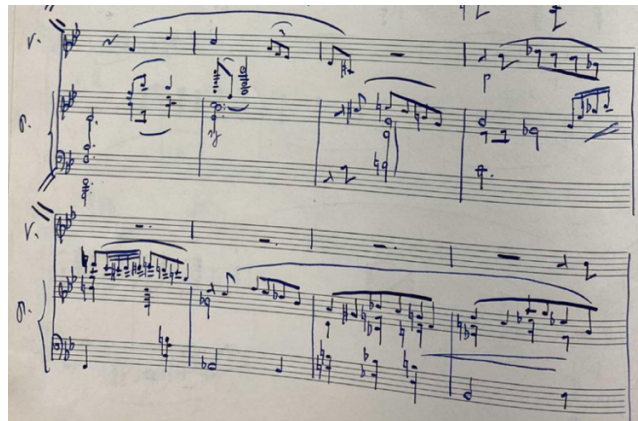


Figura 123 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 168-175), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O violinista executa o *crescendo* do c. 176 com aumento de velocidade, encurtando as células rítmicas com a subida de registo.



Figura 124 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 176-178), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 179 Barbosa mantém a potência sonora e do *vibrato* no ponto mais alto da sua interpretação deste andamento. Sustenta o som nas notas longas seguintes, poupando arco com pressão. Destaca ainda as notas dos cc. 180-183 alongando o valor das semicolcheias. Nos c. 184-185 acelera ligeiramente o tempo à medida que o final se aproxima.

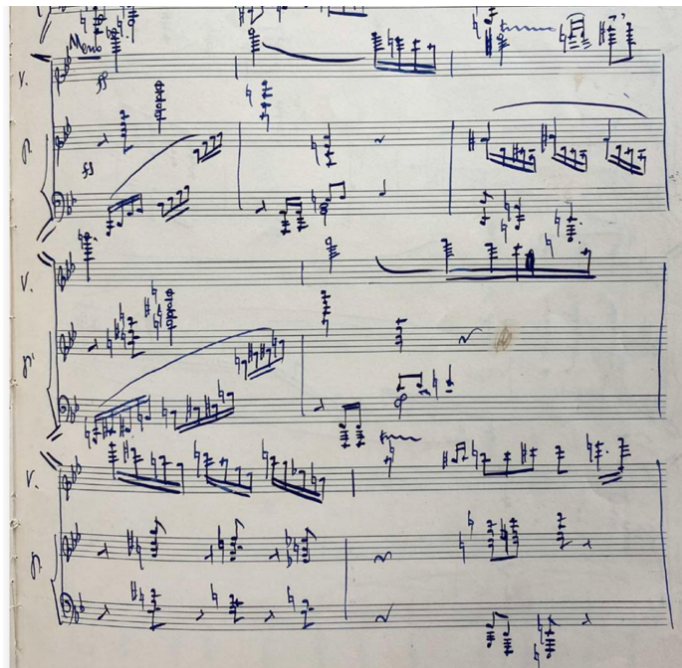


Figura 125 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 179-185), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 186 o violinista gere a redistribuição de arcadas de modo a favorecer o *crescendo* que executa para o compasso seguinte. Realiza várias respirações estratégicas entre os cc. 189-193 para destacar cada nota longa, dividindo-as em dois arcos. Estas respirações caracterizam o carácter monumental desta secção. No c. 194 não prolonga a última nota além da duração escrita, estabelecendo uma conexão direta ao andamento seguinte.

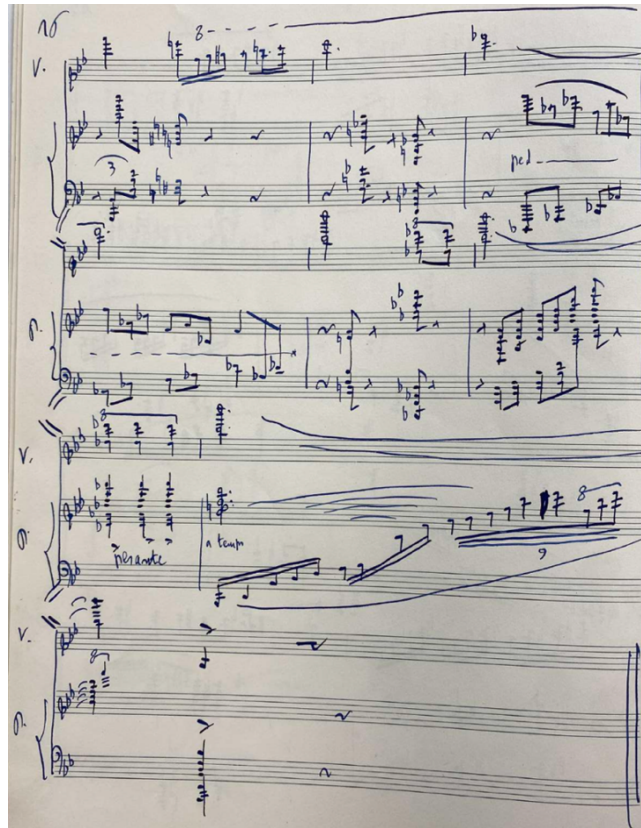


Figura 126 - 1.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 186-194), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Neste *Allegro decisivo*, Vasco Barbosa assume uma interpretação vigorosa, combinando precisão técnica e sensibilidade musical. A sua inteligente gestão do arco, *vibrato* e *glissandi* revela atenção às nuances da dinâmica e do fraseado, criando contrastes claros entre secções efusivas e delicadas. Barbosa mantém coerência rítmica e de articulação ao longo do andamento e sublinha as ideias temáticas com escolhas interpretativas que enriquecem a expressividade do andamento.

## 2. Adagio

Este segundo andamento apresenta um carácter lento e uma melodia de grande expressividade no violino. Vasco Barbosa inicia-o com pouca aderência do arco à corda, crescendo gradualmente em intensidade sonora e *vibrato* até ao c. 5, onde acentua a transição entre o 5º e o 6º compasso, desligando as duas colcheias da nota anterior. No mesmo compasso executa *portamento* entre o Ré e o Ré#, o que contribui para a abertura da frase. No c. 6

o violinista realiza um *diminuendo* no final da nota longa (Mi) reduzindo a pressão do arco e desligando as três colcheias finais da nota anterior. Estas são tocadas na corda Ré, o que atenua o timbre e permite destacar o início da primeira nota do c. 7, executada com arcada para baixo, em coerência com o *sforzando* indicado. Barbosa separa ainda a terceira nota do c. 7 das duas anteriores, não realizando integralmente o *diminuendo* escrito. No c. 8 o violinista passa para a corda Sol no Fá natural (quarta nota) através de um pequeno *glissando*. No final do c. 9, executa um novo *diminuendo* sobre o Mi seguido de um *forte* nas três colcheias seguintes, prolongando e vibrando ligeiramente a primeira delas. Conclui com outro *diminuendo* nas duas últimas colcheias do c. 10.

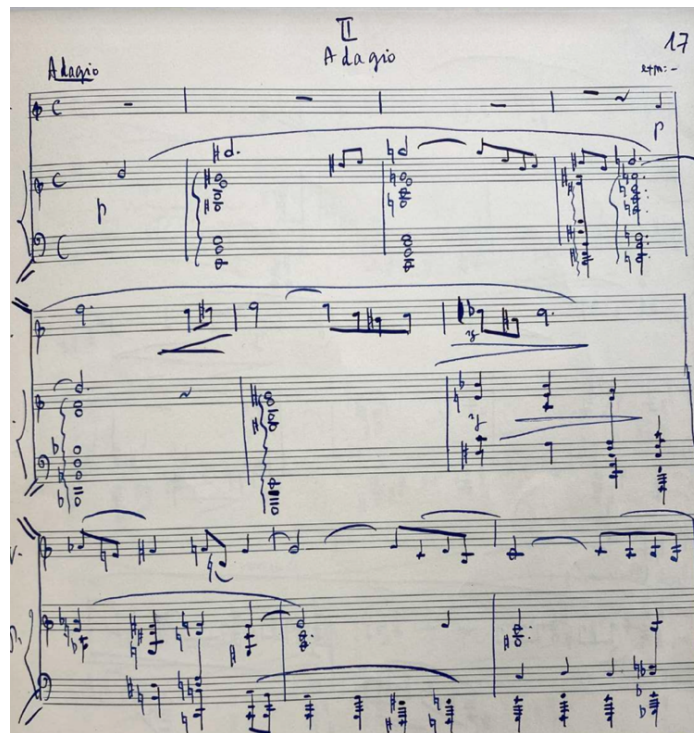


Figura 127 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 1-10), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Entre os cc. 11-13, Vasco Barbosa divide a nota longa em duas arcadas, executando o *crescendo* indicado e alargando o *vibrato*, concluindo com um *diminuendo*. No c. 13 toca a segunda nota em *ritenuto* com um *crescendo-diminuendo* que reforça o carácter melancólico da frase. O violinista português inicia o c. 14 de forma assertiva, atingindo a primeira nota – por *portamento* – em *diminuendo*. As duas notas seguintes são tocadas em *crescendo*, após serem desligadas da anterior. No c. 15 realiza *diminuendo* no

final das primeira e segunda notas, conferindo-lhes leveza e controlo sonoro. No c. 16 executa o *crescendo* escrito apenas na primeira nota, separando-a da arcada anterior e concluindo-a em *diminuendo*, atingida por um rápido *portamento* na corda Ré, que resulta num timbre delicado e introspetivo. As duas colcheias desse mesmo compasso são tocadas em *crescendo*, conduzindo a linha melódica com natural fluidez. Entre os cc. 14-18, observa-se que o intérprete encurta ligeiramente o valor das mínimas com ponto, prologando a duração das notas seguintes. Esta opção aumenta a expressividade da passagem e favorece uma gestão equilibrada do arco, revelando um controlo técnico que serve a intenção musical.

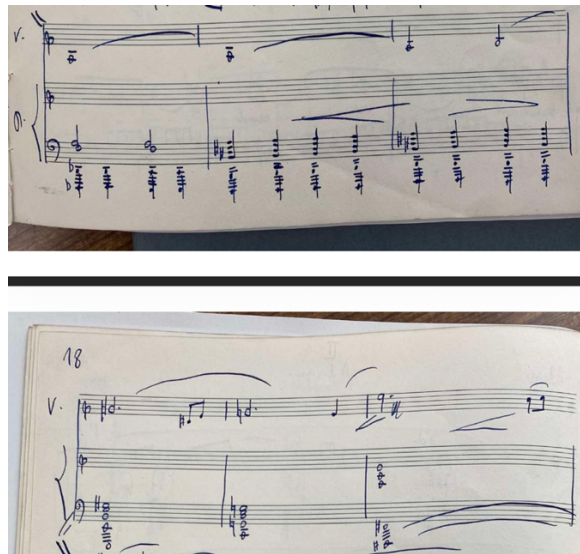


Figura 128 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 11-16), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 17, Barbosa separa a arcada entre as duas primeiras colcheias e a mínima pontuada, na qual poupa arco, executando um *crescendo* mais contido e utilizando um *vibrato* mais lento e menos amplo. As duas colcheias seguintes são tocadas com maior projeção sonora e em *crescendo*, acentuando ligeiramente o início do c. 19. Nesse compasso, o intérprete desliga a arcada nas duas primeiras colcheias, bem como no Fá que as acompanha, cedendo depois ao *diminuendo* indicado. Separa o Si bemol das duas colcheias anteriores e conclui o c. 20 em *diminuendo*, reforçando o carácter de distensão expressiva do final da frase.

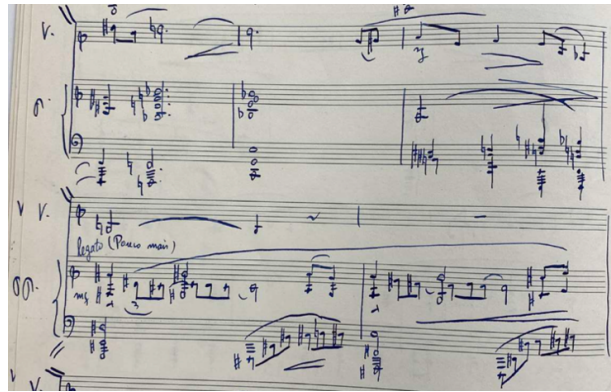


Figura 129 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 17-21), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 28 surge um novo tema de carácter delicado, sugerindo brevemente a tonalidade de Dó# Maior, embora esta se dissipe rapidamente nos compassos seguintes. Barbosa separa a primeira da segunda nota desse compasso, ligando apenas as duas colcheias seguintes à primeira nota do c. 29. Executa um *glissando* expressivo entre a última nota do c. 28 e a primeira do 29, vibrando de forma contida a nota de chegada. Esta opção interpretativa confere expressividade acrescida à frase e evidencia o cuidado na transição entre motivos. O violinista apoia o início da segunda nota do c. 29 com o arco, reforçando o ponto culminante. As colcheias deste compasso são tocadas em *crescendo* em direção ao c. 30, em consonância com a linha do piano. Nos cc. 30 e 31 o intérprete separa as duas notas na arcada de modo a utilizar todo o arco em cada uma delas, reduzindo ligeiramente a aderência à corda e priorizando a velocidade de arco, resultando num timbre mais leve e fluido.

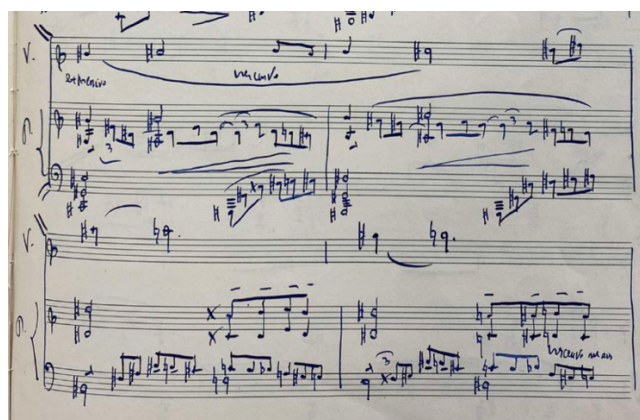


Figura 130 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 28-31), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 32, onde está indicada a dinâmica *forte*, Vasco Barbosa opta por separar a arcada de duas em duas notas, tocando as duas últimas semínimas em *crescendo*. Liga as duas primeiras colcheias do c. 33, separando as restantes e utilizando progressivamente mais arco em cada uma delas, sustentando a nota de chegada do c. 34 em *fortíssimo*. Nesse mesmo compasso o violinista português desdobra o acorde em duas partes, acentuando a segunda metade com maior pressão e velocidade de arco. As duas últimas colcheias são executadas na corda Ré com pouca aderência à corda, criando um contraste expressivo e eficaz no *piano* súbito seguinte. Nos cc. 35 e 36 separa a segunda nota da anterior e nas notas de longa duração emprega um *vibrato* lento e amplo, realizando um pequeno *crescendo* até ao *mezzoforte* do c. 37, após um ligeiro *ritenuto* na nota anterior. O tema deste compasso é tocado na corda Lá, resultando num timbre mais contido e delicado, correspondente ao carácter intimista deste momento.

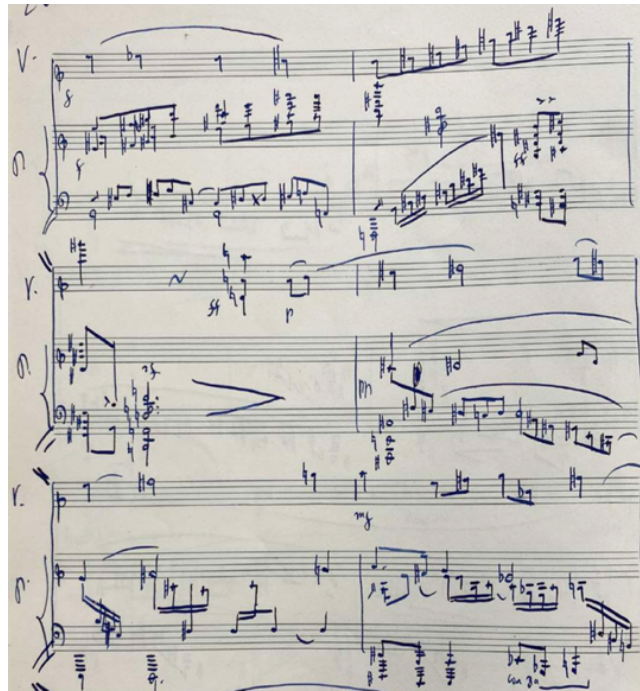


Figura 131 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 32-37), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Após executar um *diminuendo* na última nota do c. 37, ligada ao início do c. 38, o violinista português separa a última das quatro colcheias presentes neste último compasso, criando uma leve suspensão no final da frase.

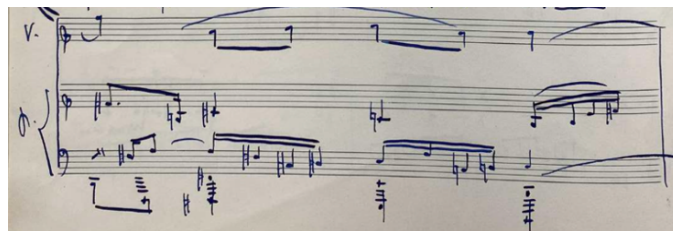


Figura 132 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (c. 38), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Para se manter correspondente com a ideia antecedente, Barbosa volta a separar a segunda colcheia do c. 39 da anterior - que está ligada à semínima - ligando a quarta colcheia desse compasso à semínima seguinte, bem como a segunda colcheia do c. 40 à respetiva semínima, separando-as sempre da nota precedente. Esta opção interpretativa permite-lhe criar uma sucessiva direção musical nas semínimas, dando-lhes espaço para crescer internamente, tanto em intensidade sonora como em *vibrato*, e estabelecendo um *reset* sonoro a cada nova insistência. Em cada uma das notas o violinista retarda ligeiramente o tempo, sobretudo em correspondência com o *ritenuto* que Grazi Barbosa

executa ao piano no final do c. 39. Entre o segundo tempo do c. 40 e o primeiro do c. 42, Barbosa prolonga levemente a primeira colcheia de cada grupo das três colcheias ligadas, tocando-a com mais *vibrato* e quantidade de arco. Até ao c. 43 reduz gradualmente a aderência do arco na corda, bem como a velocidade e amplitude do *vibrato*, realizando um *diminuendo al niente*. Distribui a última nota longa (entre os cc. 43-45) em apenas duas arcadas, encerrando a secção com um controlo técnico e expressivo notável.

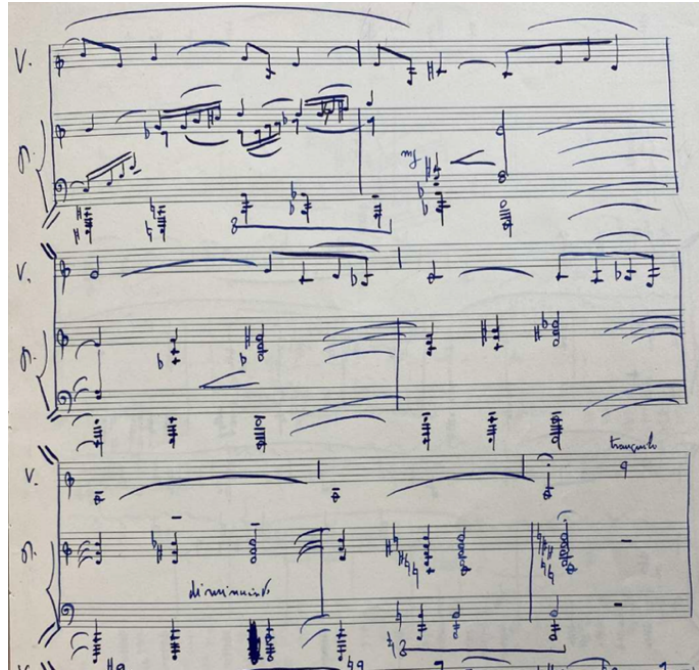


Figura 133 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 39-45), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Da anacruse do c. 45 para o c. 46, Barbosa executa um rápido *portamento* até ao Sol#, separando posteriormente a arcada entre esta nota e as duas colcheias seguintes. No c. 48, separa ainda as duas colcheias da mínima, que é tocada com um *vibrato* mais rápido e maior intensidade sonora, após ter interpretado as duas mínimas anteriores (cc. 46-47) em *diminuendo*. Cria também um pequeno espaço entre o Ré e o Fá no c. 48 que servirá como anacruse para o compasso seguinte. Reforça assim a clareza do fraseado mantendo a direccionalidade da linha melódica, evidenciando controlo expressivo sobre a utilização do arco e gestão da dinâmica.

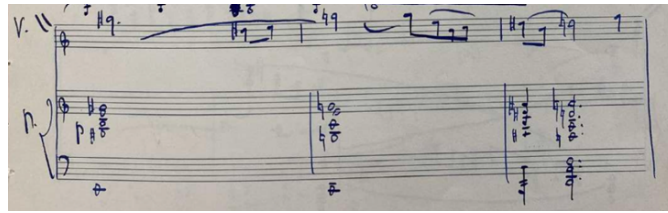


Figura 134 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 46-48), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Estes compassos apresentam uma versão da frase anterior num registo mais agudo. O violinista português opta por destacar a dinâmica, iniciando-a em *forte* desde a nota de anacruse. Mantém a abordagem em *glissandi* e arcadas similar à da frase anterior, exceto no c. 50, onde separa todas as colcheias em vez de tocá-las ligadas, permitindo uma maior utilização de arco em cada nota. O violinista sustenta as notas longas, poupando arco para reforçar o efeito expressivo. No final do c. 51 realiza um *crescendo* para o c. 52, separando as semínimas das colcheias - que permanecem ligadas ao c. 51 – de modo a criar tensão e impulso melódico para a frase seguinte. Esta opção interpretativa demonstra um controlo sobre o arco, dinâmica e fraseado.



Figura 135 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 49-53), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Além de prolongar e conferir maior sonoridade à primeira nota de cada grupo de três colcheias, Vasco Barbosa retarda progressivamente o tempo, sobretudo nas colcheias do c. 55. Prolonga consideravelmente a nota de anacruse para o c. 56, criando um pequeno espaço em relação à nota anterior e executando um *diminuendo*, aligeirando o *vibrato*. Em termos de arcada, separa as duas colcheias da primeira nota do c. 56, bem como as duas semínimas da mínima do c. 57, dividindo ainda o arco entre essas duas semínimas para

reforçar expressividade. No c. 58, o violinista interpreta a primeira nota em *crescendo–diminuendo*, ligando as três colcheias seguintes e executando-as como uma insistência mais lenta do tema, preparando a aproximação ao final do andamento. A última nota do andamento, nos compassos finais, é tocada por Barbosa com pouca aderência à corda, desaparecendo gradualmente, enquanto reduz a velocidade e amplitude do *vibrato*, criando um encerramento delicado. Esta interpretação demonstra o controlo técnico de Vasco Barbosa sobre o arco, dinâmica e fraseado, reforçando o carácter introspectivo do final do andamento.

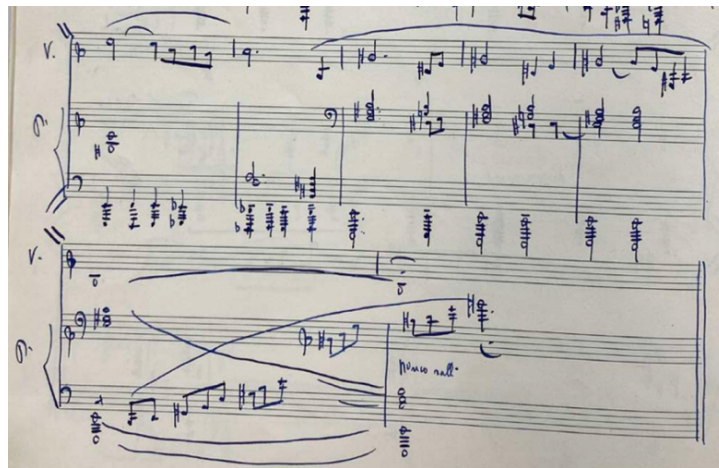


Figura 136 - 2.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 54-60), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No *Adagio*, Vasco Barbosa assegura uma interpretação intimista, privilegiando a delicadeza da linha melódica e mantendo o bom controlo do arco, *vibrato* e da dinâmica. Concordo com a gestão que o violinista apresenta dos *portamenti*, *glissandi* e separações de arcadas que o permitem realçar nuances e contrastes subtis, conferindo profundidade emocional ao fraseado. A atenção aos detalhes técnicos e interpretativos reafirma o carácter introspectivo deste andamento, gerindo ainda um diálogo sensível com o piano.

### 3. Scherzo

O terceiro andamento, “Scherzo”, é significativamente mais rápido que o anterior. Apesar de a primeira nota do violino ter uma duração de 23.5 tempos, Barbosa divide-a apenas em quatro arcadas, tocando sempre com pouca aderência à corda e com um *vibrato* rápido e estreito, entrando na segunda nota do c. 9 em *forte*, nota que é tocada ao talão. Segue-se a execução das notas

saltadas até à nota em *trilo* do c. 11, dividida em duas arcadas. A última nota do c. 14 é acentuada através da articulação do arco e do *vibrato*, conforme a indicação na partitura. Nas tercinas do c. 16, o violinista utiliza progressivamente mais arco em cada nota, em *crescendo*, conduzindo a frase para a corda Sol. Expressa assim clareza e energia mesmo em passagens rápidas e complexas, mantendo a precisão rítmica e o caráter animado do andamento.

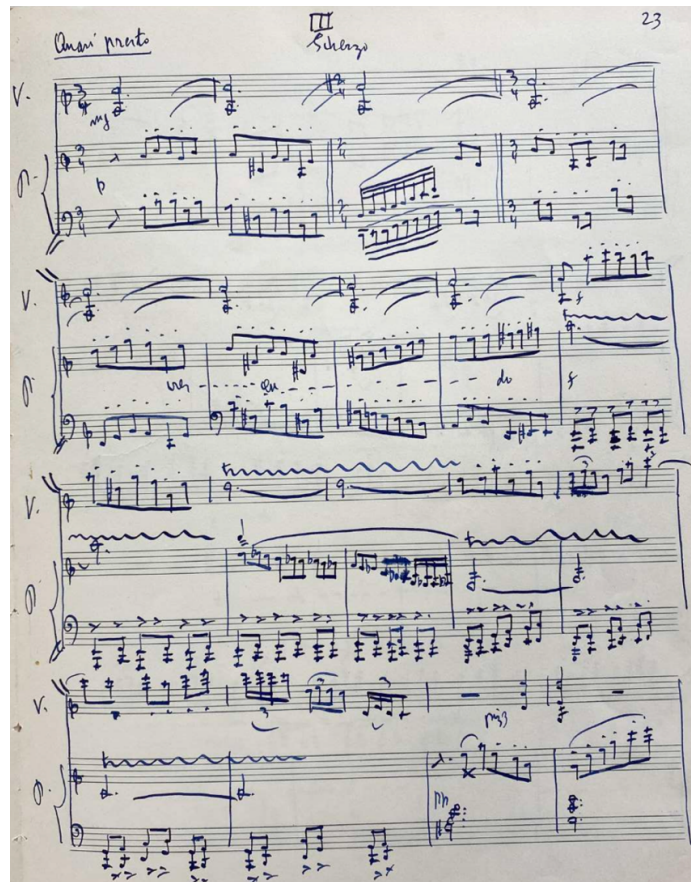


Figura 137 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 1-18), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 19, Vasco Barbosa toca a segunda nota em harmónico, atingida por um virtuoso *portamento* na corda Lá. Executa um *diminuendo*, e retarda substancialmente o tempo, diminuindo a pontuação metronómica até quase metade do que vinha, em *ritenuto subito*, em resposta ao piano que rapidamente reestabelece o tempo. No c. 27 o violinista volta a apresentar material temático, tocando estas notas com maior pressão do arco na corda, embora ainda saltadas, executando o *crescendo* indicado. A quinta nota do c. 30, que marca uma mudança de registo, é separada da anterior, criando um pequeno espaço, e Barbosa aplica progressivamente mais arco em cada nota. Nas primeiras quatro

notas do c. 33, a cada nova repetição toca cada vez mais *piano*, em eco, utilizando progressivamente menos arco para este efeito, mantendo o tempo controlado. Esta abordagem é a prova do controlo do violinista, permitindo-lhe criar efeitos de respiração, contraste e tensão com o piano.

Figura 138 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 19-34), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Para manter a uniformidade da arcada ao longo da repetição deste motivo, Barbosa separa nos cc. 35-36 a primeira colcheia após cada tercina de semicolcheias, ligando-a, numa única arcada para cima, às restantes quatro colcheias de cada compasso, executadas em *staccato volante*, ou seja, de forma curta, mantendo a direção do arco. Apesar da indicação do compositor ser *pianíssimo*, esta secção (cc. 35-44) é tocada em *forte*. Esta escolha interpretativa pode ser justificada pelo reforço do mesmo material pelo piano e pelo carácter “alegre” da passagem, no modo Maior, sugerindo luz – algo que seria difícil transmitir com uma dinâmica inferior, segundo a intenção expressiva do violinista português. A nota do c. 38 sé tocada separadamente da anterior numa arcada ascendente com *crescendo* e *vibrato*, em direção ao talão. Cada um dos *pizzicatos* seguintes é executado de forma assertiva e confiante com alguma pressão dos dedos da mão direita na corda, permitindo que a nota ressoe

naturalmente. Esta interpretação evidencia a capacidade de Barbosa em equilibrar clareza técnica, intensidade sonora e expressividade estilística, mesmo em passagens rápidas e articuladas.

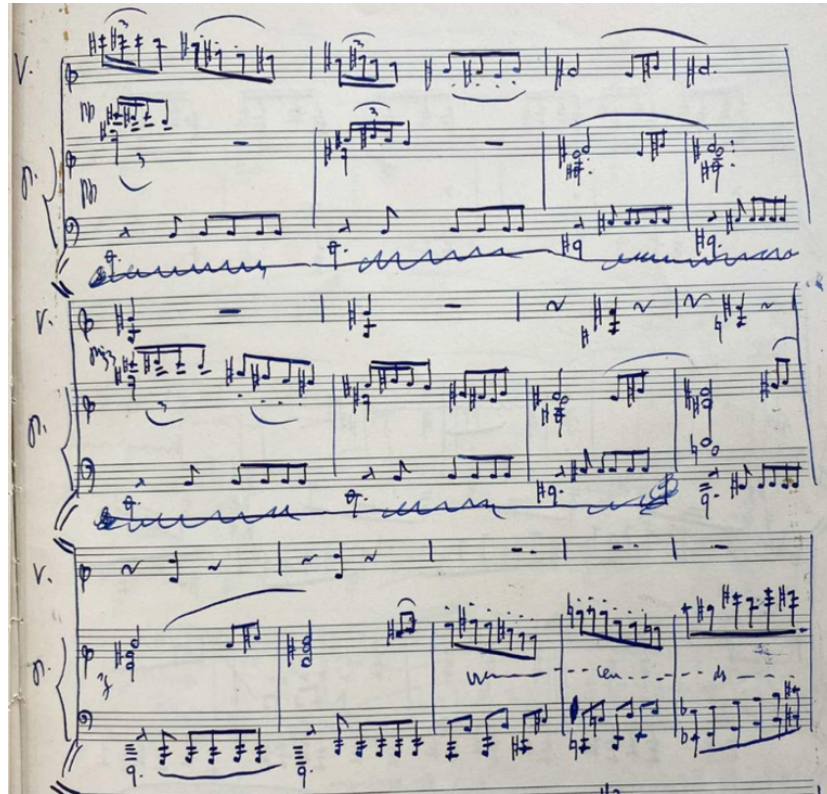


Figura 139 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 35-47), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 57, reaparece no violino o motivo principal deste andamento. Vasco Barbosa acelera gradualmente o tempo até ao c. 62, em consonância com a indicação *Vivo* do compositor. No c. 61 cada nota é tocada de forma curta com um ataque muito direto na articulação do arco, alternando rapidamente entre pressão e alívio de modo incisivo. A frase termina no c. 62 em *sforzando* com um ligeiro *vibrato* e sustentação da nota através do arco pelo violinista português. A partir do c. 63 inicia-se uma secção delicada tocada em *piano*, na qual Barbosa vibra o início de cada compasso e prolonga ligeiramente a primeira nota. A arcada é separada a cada novo compasso, permitindo ao violinista “cantar” cada nota com maior quantidade e velocidade de arco, reforçando a melodia e a transparência do fraseado. Esta interpretação assegura a musicalidade mesmo em passagens rápidas e contrastantes.

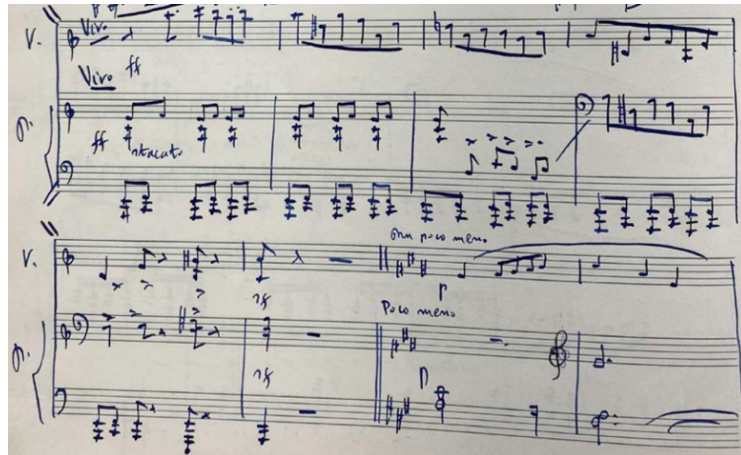


Figura 140 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 57-64), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 67 Vasco Barbosa separa a arcada para o segundo tempo, tocando depois as colcheias ligadas que se encaminham musicalmente para o compasso seguinte. O violinista opta por criar um pequeno espaço antes do c. 69, tocando a última nota do c. 68 de forma mais curta que as anteriores. Esta escolha evidencia uma separação entre ideias musicais, aumentando o contraste expressivo. Barbosa prolonga novamente a última nota desta frase no c. 70. De forma semelhante, no c. 72, separa a arcada no segundo tempo. No final do c. 74 cria mais um espaço e, apesar do ponto escrito sob a última nota do c. 75, toca-a de forma sustentada, mantendo apenas um curto espaço no final. Esta nota é encaminhada para o Ré do c. 76, concluindo a frase de forma fluida. Esta interpretação permite a criação de contrastes e respirações musicais que realçam a obviedade das ideias temáticas do andamento.

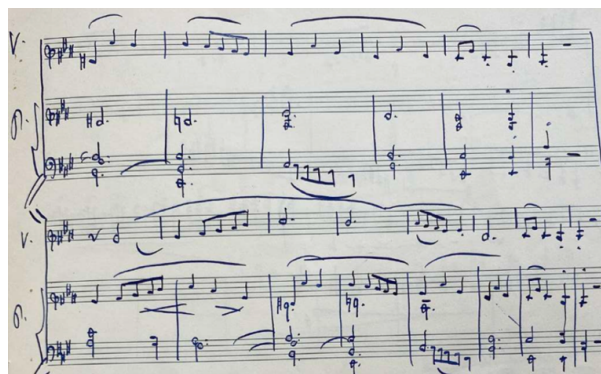


Figura 141 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 65-78), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 79, o tema inicial reaparece no violino e Vasco Barbosa interpreta-o de forma semelhante à sua apresentação original. Contudo, em vez de uma reexposição completa do tema, o compositor reorganiza vários fragmentos temáticos que foram surgindo ao longo de toda a Sonata, alguns na mesma tonalidade, outros transpostos. Estes fragmentos já foram analisados do ponto de vista interpretativo, permitindo observar como Barbosa mantém a coerência e a técnica na sua execução.

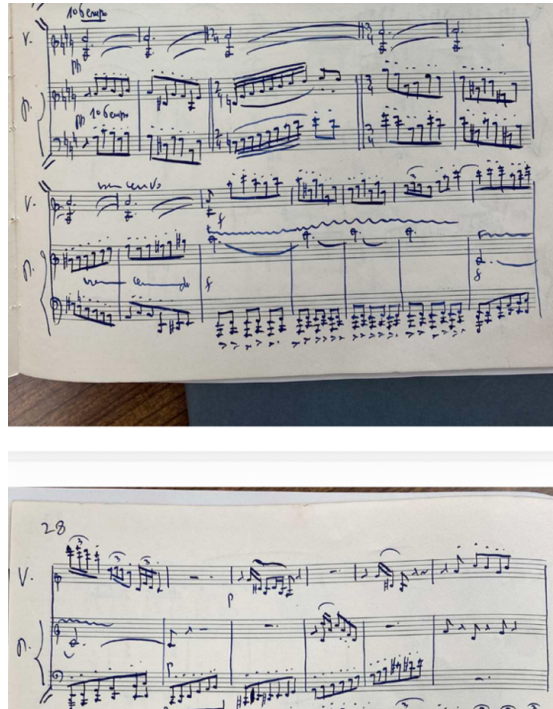


Figura 142 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 79-96), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No *tremolo*<sup>15</sup> do c. 117, Barbosa toca dois arcos por nota até ao c. 119 e quatro arcos por nota nos cc. 120-121. À medida que aumenta a quantidade de arco por nota o violinista reduz ligeiramente o tempo, sobretudo nas últimas duas notas do c. 121. Esta decisão, em conjunto com as acentuações da mão esquerda do piano e as semicolcheias agudas da mão direita, cria um efeito dramático e suspensivo. Para intensificar este efeito, o violinista prolonga a primeira nota do c. 122, entrando imediatamente no tempo *Largo*, e realiza um *crescendo* sonoro acompanhado de *vibrato*, utilizando mais arco no final da nota para reforçar a tensão dramática.

<sup>15</sup> Repetição rápida e contínua de uma mesma nota.

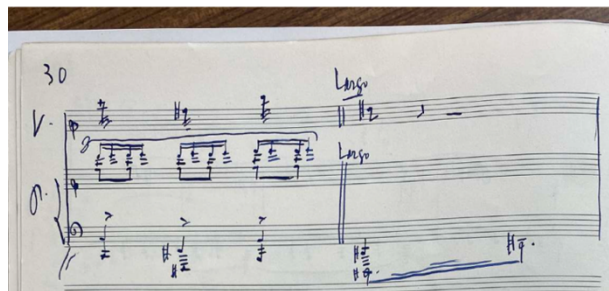
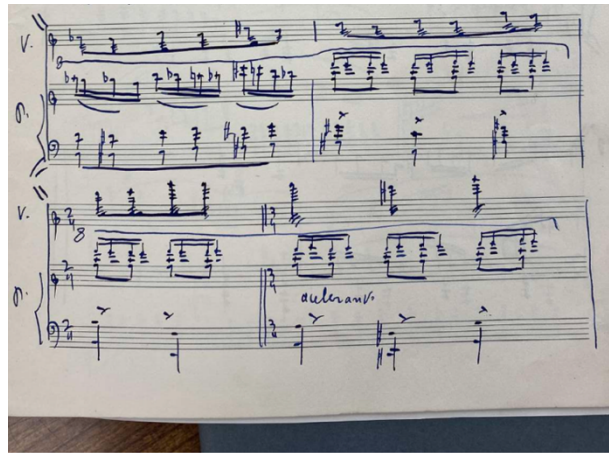


Figura 143 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 117-122), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

O tempo *Vivo* é retomado rapidamente e Barbosa toca a passagem final do andamento no tempo mais rápido que o que a técnica o permite, criando uma sensação de virtuosismo ao ouvinte. No c. 123 o compositor indica duas marcações: *fortíssimo*, em que Barbosa aumenta a pressão do arco, ainda em notas saltadas, na última insistência deste motivo; e *precipitado*, que o violinista interpreta chegando ligeiramente atrasado ao início da primeira nota em relação ao piano, acelerando progressivamente até ao último acorde no c. 126 que toca numa só arcada curta, incisiva e com *vibrato*, concluindo o andamento com clareza e energia expressiva. A sua interpretação demonstra o controlo técnico de Barbosa, bem como a capacidade de combinar virtuosismo e lirismo, mantendo a coesão musical e o diálogo com o piano.

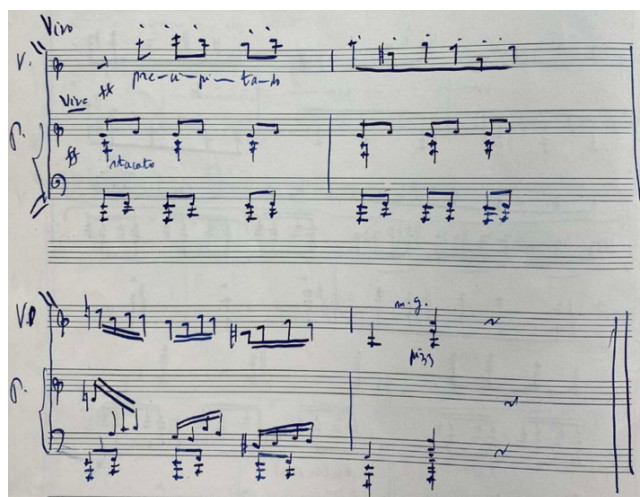


Figura 144 - 3.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 123-136), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Neste *Scherzo*, Vasco Barbosa evidencia o seu domínio técnico do violino, mantendo-se firme em passagens rápidas e virtuosísticas. O violinista utiliza os *glissandi*, *portamenti* e variações de arco para criar contraste e respiração musical, equilibrando momentos de intensidade com momentos de articulação precisa. Concordo com esta interpretação por combinar vivacidade, virtuosismo e musicalidade, destacando o cuidado na interação com o piano e realçando o caráter animado e leve do andamento.

#### 4. Finale - Allegro Deciso ma non troppo

O quarto e último andamento da Sonata de Ruy Coelho distingue-se dos restantes por ser o mais atonal e intenso dos quatro.

A linha do violino é iniciada em *forte* por Vasco Barbosa que aplica mais arco na primeira das quatro notas de anacruse para o compasso seguinte, alongando-a ligeiramente e ligando-a à segunda nota dessas semicolcheias. Nas colcheias acentuadas do c. 2 o violinista usa maior quantidade de arco para cada nota, com considerável pressão na corda. Cria um pequeno espaço entre os cc. 2 e 3, separando o sentido da frase ascendente e descendente. No c. 3 para destacar ainda mais as acentuações, separa cada nota, aplicando *vibrato* em algumas delas, sobretudo na última nota, que segue em *crescendo* e é ligeiramente alongada, criando um espaço para o compasso seguinte. No c. 4, o violinista separa a direção do arco em todas as notas, acentuando cada uma com

velocidade de arco e *vibrato*, criando um curto espaço entre a terceira semínima e as semicolcheias subsequentes. Chega ligeiramente antecipado à primeira semicolcheia deste último compasso para utilizar mais arco nas três seguintes, seguindo em *crescendo* para o c. 5, onde executa uma arcada por tempo, marcando o início de cada uma com velocidade de arco e acelerando no final do compasso, sobretudo na primeira colcheia do quarto tempo. Este compasso é ligado ao c. 6 onde Barbosa retoma o tempo inicial, acentuando a primeira nota com *vibrato* e pressão de arco, ligando as semicolcheias à segunda nota do compasso, em *diminuendo*. Nos cc. 7-9, mantém a interpretação dos cc. 4-5, porém num registo mais agudo que reforça ainda mais o fervor do início deste andamento, acelerando consideravelmente o *vibrato* na última nota do c. 9, onde também aplica mais arco que nas colcheias anteriores. Esta interpretação permite ao violinista realçar a atonalidade e o carácter vigoroso do início deste andamento.

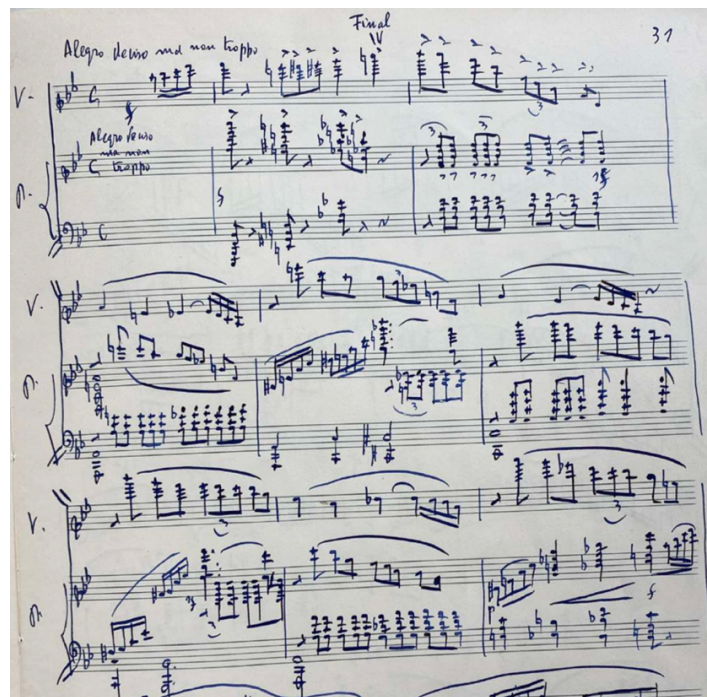


Figura 145 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 1-9), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 10 Barbosa executa um tempo por arcada, destacando o início do compasso e de cada tempo com mais arco e *vibrato*, em *forte*. No c. 11, ao invés de tocar a tercina de colcheia seguida de quatro semicolcheias, conforme indicado, o violinista opta por interpretar as seis semicolcheias seguidas e uma colcheia ligadas em *mezzoforte*, em *crescendo* para as quatro colcheias ligadas

no final do compasso, que são tocadas com um *glissando* para o Ré. Esta opção interpretativa cria uma sensação de maior continuidade, proporcionando uma transição natural para o terceiro tempo, o mais saliente do compasso, sendo o violinista capaz de se adaptar à escrita do compositor.

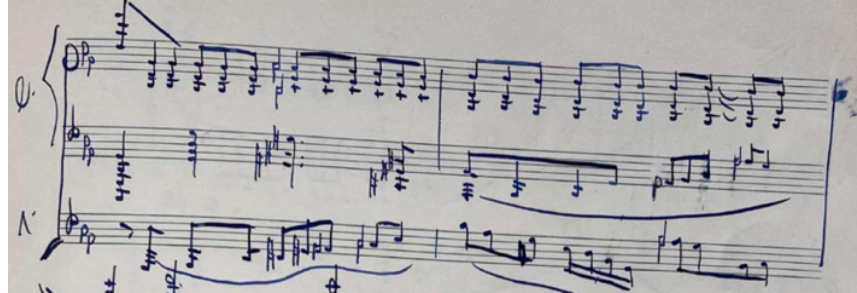


Figura 146 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 10-11), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 12, Vasco Barbosa divide a arcada entre a primeira nota e as duas seguintes, tocando a primeira em *crescendo-diminuendo*, tanto em dinâmica como em amplitude do *vibrato*. Ao longo do c. 13 aumenta progressivamente a quantidade de arco por nota, reforçando a primeira de cada par de colcheias e executando as últimas duas em *crescendo*, alongando ligeiramente a última nota. No c. 14 volta a dividir a arcada em um arco por tempo, utilizando todo o arco em cada nota e executando *crescendo* nessa semínima, prolongando-a ao valor de uma mínima, até ficar sem arco. As fusas do c. 15 são tocadas ligadas, em *crescendo*, e conectadas à primeira nota do c. 16, funcionando como anacruse desta, que é interpretada curta, em harmónico, com rápida velocidade de arco. As notas subsequentes do c. 16 são tocadas à corda, sustentadas, com ligeiro *acelerando*, marcando as duas últimas notas com pequenos acentos e um breve espaço entre elas. No c. 17 este espaço não é mantido, devido à passagem para semicolcheias à corda que se segue no c. 18, o que demonstra a atenção de Barbosa ao fraseado e à continuidade da linha melódica. A interpretação do violinista permite-lhe criar nuances expressivas em passagens rápidas.



Figura 147 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 12-17), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos cc. 18-19, as semicolcheias são tocadas à corda por Vasco Barbosa, em *forte*, com pressão no arco. No c. 19 o violinista acelera ligeiramente, conferindo maior dinamismo à passagem, regressando imediatamente ao tempo nos terceiro e quarto tempos. No c. 20, os *sforzandos* são executados através da rápida velocidade de arco e *vibrato* mais tenso e rápido, reforçando o carácter incisivo das notas. No c. 21 o violinista separa cada nota na arcada, destacando o primeiro Mi e o último Ré (corda solta) utilizando quase todo o arco em cada uma delas. Prolonga ligeiramente a primeira nota do c. 22 numa só arcada, liga as duas seguintes, e toca cada um dos dois próximos tempos de forma conectada. A meio do compasso seguinte separa a arcada em duas, realizando a segunda em *crescendo* até ao compasso seguinte. No c. 24 o violinista acentua cada nota à corda, exceto as duas últimas duas, criando um ligeiro espaço entre elas, resultado do abrandamento rítmico da tercina anterior. Cria ainda outro espaço entre o fim do compasso e a nota seguinte, vibrando-a de forma rápida e sustentando-a por mais um tempo.



Figura 148 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 18-25), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

A secção que se inicia em Mi Maior no c. 27 confere luminosidade ao andamento. Barbosa interpreta esta passagem em *forte*, com um *vibrato* largo, utilizando todo o arco em cada arcada. No mesmo compasso, divide a primeira nota em arco separado, tocando-a em *diminuendo*, enquanto as duas colcheias seguintes são executadas em *forte*, ligando a última à primeira nota do compasso seguinte. Desta forma, Barbosa assegura um som presente e consistente em cada nota. No c. 28 separa a primeira semínima das três últimas, vibrando cada uma destas últimas e tocando-as na mesma arcada, sustentando o som. No c. 29 separa a última nota das duas anteriores, ligando-a à primeira nota do c. 30. Nesta passagem, executa o *crescendo* indicado, acompanhado de um suave *glissando* do Mi para o Sol# na corda Ré, em *ritenuto*, preparando a entrada do próximo momento. A última nota do c. 31 é tocada pelo violinista na corda Lá com um timbre delicado, em *crescendo* ainda mais sustentado, e aligeira o final da nota. No c. 32 as três últimas notas são ligadas na corda Mi, adotando um timbre mais profundo e utilizando mais arco para encaminhá-las ao compasso seguinte. Nos cc. 33-34 Barbosa mantém o *crescendo*, poupando arco nas notas longas e usando todo o arco nas curtas. As semínimas do c. 35 são tocadas à corda, com especial atenção ao fraseado, até ao c. 36, onde cria um curto espaço entre a última nota do compasso anterior e a nova, tocando-a em dois arcos, com *vibrato* rápido e de curta amplitude, sustentando o registo

agudo do instrumento. A sua interpretação desta passagem reforça a luminosidade da secção.

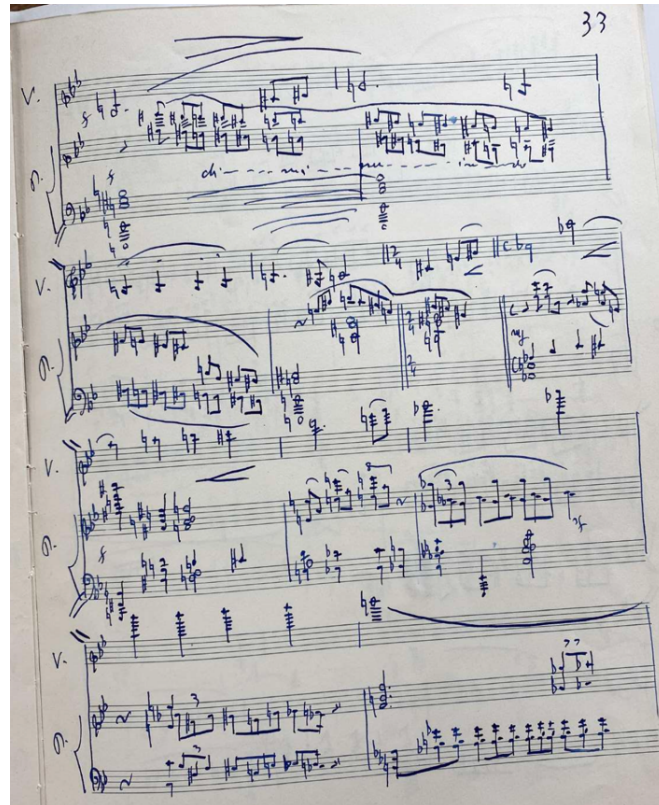


Figura 149 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 26-36), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 37 Vasco Barbosa separa a segunda nota da anterior, que vinha ligada e em *crescendo*, criando um espaço, e continua a separar todas as seguintes, usando todo o arco em cada uma delas, exceto na última que surge com ligeiro espaço em relação à anterior, preparando o momento subsequente. Nos cc. 38-43 todas as notas são tocadas com espaço entre elas, destacando cada uma individualmente. Barbosa utiliza mais arco, sobretudo na primeira nota do terceiro tempo dos cc. 38-39, evidenciando a transição das tercinas de colcheias para as colcheias regulares (divisão binária). Nos cc. 41-43, o violinista acelera ligeiramente enquanto executa um *crescendo*, mantendo as notas cada vez mais à corda, após as tercinas repetidas. Barbosa entra em *fortissimo* no c. 44 com ataque incisivo sobre a nota, dividindo-a em três direções de arco e realizando um *diminuendo*. Na oitava do c. 47 reduz a velocidade do *vibrato*, a aderência à corda e a quantidade de arco para o *piano* indicado, mantendo apenas a nota superior da oitava nos últimos dois tempos da sua duração. Esta decisão interpretativa manifesta a intenção de expor o material temático mais delicado,

retomando uma sonoridade semelhante à de secções anteriores, reforçando a expressividade e o fraseado detalhado de Barbosa, demonstrando domínio técnico e a sua sensibilidade musical.

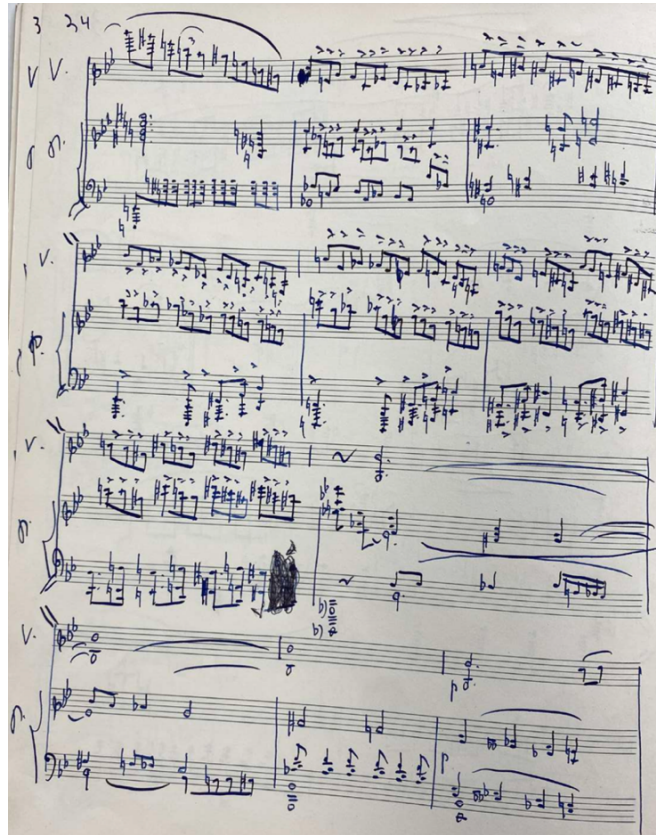


Figura 150 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 37-47), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Na secção de transição que se inicia no c. 55, Barbosa separa as duas primeiras notas com um pequeno espaço, permitindo executar um *sforzando* no início de cada uma delas. No c. 56, separa as duas primeiras semicolcheias e liga as quatro seguintes, depois as três colcheias subsequentes e, finalmente, separa a última nota dessas colcheias anteriores. Esta distribuição de arco possibilita contrastar momentos articulados e ligados, criando variedade interpretativa e reafirmando a intensidade expressiva do momento. Mantendo o grau de intensidade sonora, Barbosa realiza um *glissando* para o Si agudo no c. 58, separando as duas colcheias ligadas seguintes e ligando depois as quatro semicolcheias mais as duas colcheias seguintes. Além de alongar o Si agudo, compensando o grande salto executado e destacando-o com *vibrato* rápido, prolonga também as duas últimas colcheias do compasso, descendo em *glissando* do Si para o Sol#, acentuando a última nota com velocidade de arco,

na mesma arcada da anterior. Nos cc. 61-62 o violinista português toca as notas longas com *crescendo-diminuendo*, em *pianíssimo*, utilizando um *vibrato* mais contido e calmo que o da secção anterior, reforçando a delicadeza desta passagem de transição.

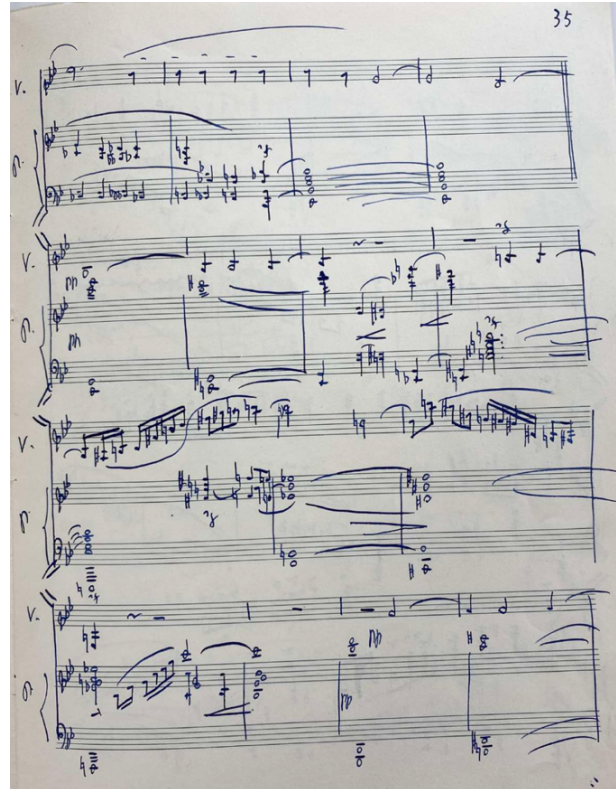


Figura 151 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 48-62), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Vasco Barbosa toca cada nota do c. 65 em *fortíssimo*, criando um espaço entre as mesmas para as acentuar com pressão de arco na corda e *vibrato* rápido. No c. 70 o violinista liga as duas primeiras semicolcheias e separa as duas seguintes, criando um espaço entre semínima e a tercina, que a toca em *crescendo*. Executa ainda a tercina quase com o valor de uma colcheia mais duas semicolcheias, alongando a primeira nota, como fez anteriormente. No c. 71 antecipa ligeiramente o último tempo para garantir a definição de todas as notas do ornamento, criando depois um espaço antes do c. 72 onde acentua cada nota à corda, exceto a última, preparando-se para acentuar e vibrar a nota do c. 73, que a prolonga. Estes espaços estratégicos entre as notas permitem à música, ao ouvinte e ao próprio violinista respirar dentro da intensidade expressiva desta passagem, evidenciando a capacidade de Barbosa em gerir a tensão musical.

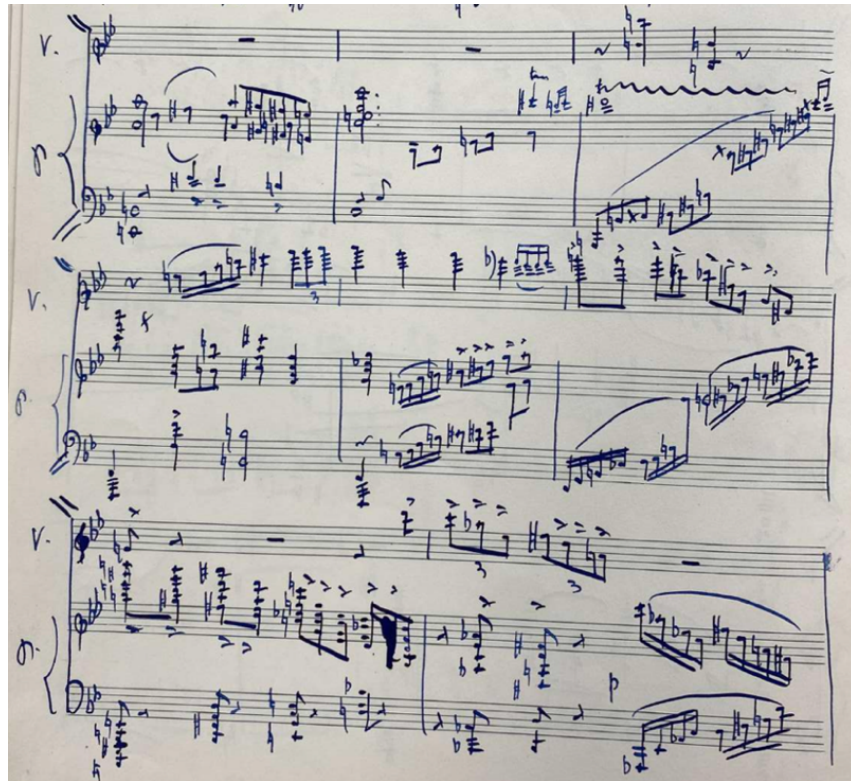


Figura 152 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 67-74), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos cc. 74 e 75, o violinista alonga mais as três primeiras colcheias que as três seguintes, que são tocadas ligeiramente mais rápidas, prolongando também a colcheia de anacruse do c. 73 para 74, e aplica *vibrato*, preparando a entrada das notas seguintes. Na última nota do c. 78 toca a corda Lá solta e no c. 75 o Mi harmónico na corda Mi, garantindo máxima projeção sonora nesta secção. O violinista retoma o andamento original no c. 76; cada nova nota em *pizzicato* recebe mais pressão na mão direita e o tempo acelera gradualmente à medida que se aproxima da próxima secção. Após uma grande pausa na linha do violino, a secção seguinte torna-se reconhecível como o início deste andamento. Esta interpretação revela o cuidado de Barbosa com o fraseado, projeção e contraste, utilizando técnicas de arco e *pizzicato* para enriquecer a sua interpretação.



Figura 153 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 75-78), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Barbosa mantém uma interpretação concordante com a do início do andamento, embora no c. 80 as notas escritas sejam diferentes. O violinista português executa cada uma dessas três notas de forma progressivamente mais lenta, destacando a crescente intensidade com *vibrato* rápido. No c. 81, após um espaço entre os cc. 80-81, Barbosa acelera à medida que a linha melódica desce abruptamente. No c. 82 acentua a primeira nota com velocidade de arco no meio da arcada, tratando-a como um ponto de repouso. O *trilo* do c. 82 é iniciado com pouca aderência à corda, executado num *crescendo* que se prolonga até à semibreve do c. 83, dividida em dois arcos para denotar profundidade desta nota. Esta escolha permite ao violinista alternar entre momentos lentos e rápidos, assegurando variedade interpretativa enquanto mantém a consistência com o material perviamente apresentado.

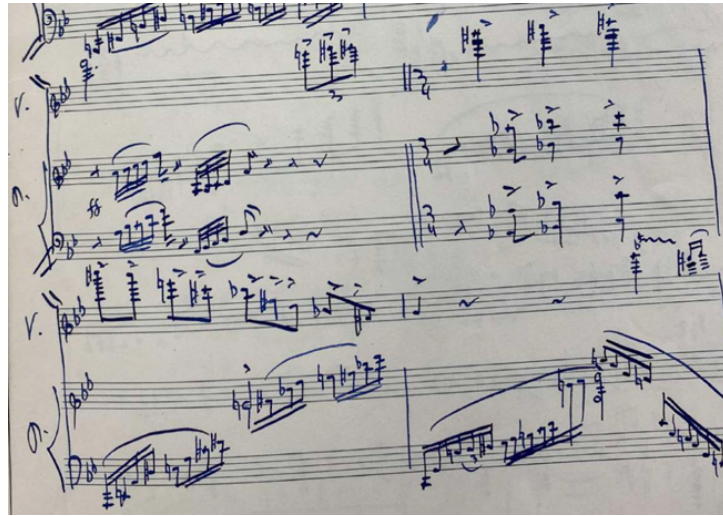


Figura 154 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 79-82), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

A este ponto do andamento, a intensidade acumulada e o registo agudo do violino levam Vasco Barbosa a criar um grande espaço entre os cc. 83-84, equivalente a um tempo completo. Em seguida, acentua cada nota do c. 84, com um *vibrato* rápido de curta amplitude e um uso do arco progressivamente mais lento, com todo o arco, procedimento que se mantém no c. 85. O violinista executa a primeira nota do c. 86 em *crescendo*, alongando-a e criando um espaço para as próximas três colcheias, tocadas com maior pressão de arco e destacadas com o apoio do piano, preparando a acentuação da primeira nota do c. 87. Barbosa segue em *crescendo*, criando uma ligeira separação entre os *trilos* subsequentes divididos em dois arcos nos cc. 88-89, garantindo que cada *trilo* se torne audível. Mantém ainda o *crescendo* contínuo até ao c. 90. Estas opções interpretativas reforçam o carácter cativante deste andamento.



Figura 155 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 83-89), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Durante a descida nos cc. 90-91, Barbosa utiliza todo o arco disponível, refletindo com precisão as acentuações em *fortíssimo* indicadas na partitura. No c. 91 executa as notas em *rubato*, prolongando as colcheias iniciais e acelerando gradualmente nas semicolcheias, sobretudo nas últimas quatro, onde retira o arco da corda entre as notas de forma enérgica, salientando o impacto rítmico.



Figura 156 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 90-91), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos cc. 92-94 Barbosa divide a arcada em três, ligando as duas colcheias do c. 94 e separando em seguida as semicolcheias do mesmo compasso. Esta escolha interpretativa vai contra a indicação escrita, mas permite ligar as colcheias à frase sem as acentuar, criando um *crescendo* nas semicolcheias tanto em volume sonoro quanto em velocidade de arco, aumentando gradualmente o tempo até ao c. 92. Nos cc. 94 e 95 o violinista

executa a segunda colcheia em *crescendo*, enquanto o último tempo do c. 96 é interpretado em *diminuendo*. A anacruse para o c. 97 é tocada pelo violinista em *forte*, que apoia ligeiramente o início de cada nota repetida que se segue em *crescendo*. Mesmo em divergência com as indicações do compositor, as opções interpretativas de Barbosa asseguram continuidade musical ao texto.

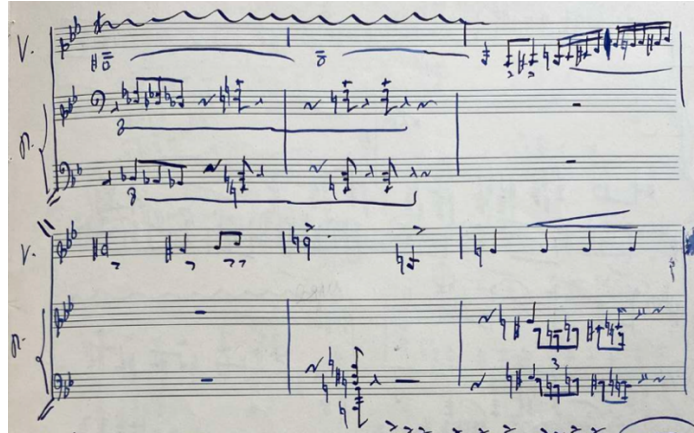


Figura 157 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 92-97), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Da terceira para a quarta nota do c. 98 o violinista cria uma respiração, devido ao salto de oitava, numa secção de carácter mais sonoro e vertical. Na sequência dos cc. 99-106 Barbosa opta por separar cada colcheia, retirando o arco da corda para evidenciar a oposição com as quatro semicolcheias ligadas à colcheia seguinte. Desta forma o violinista revela atenção ao fraseado, reforçando contraste tímbrico e rítmico, bem como definição das notas em passagens virtuosísticas.

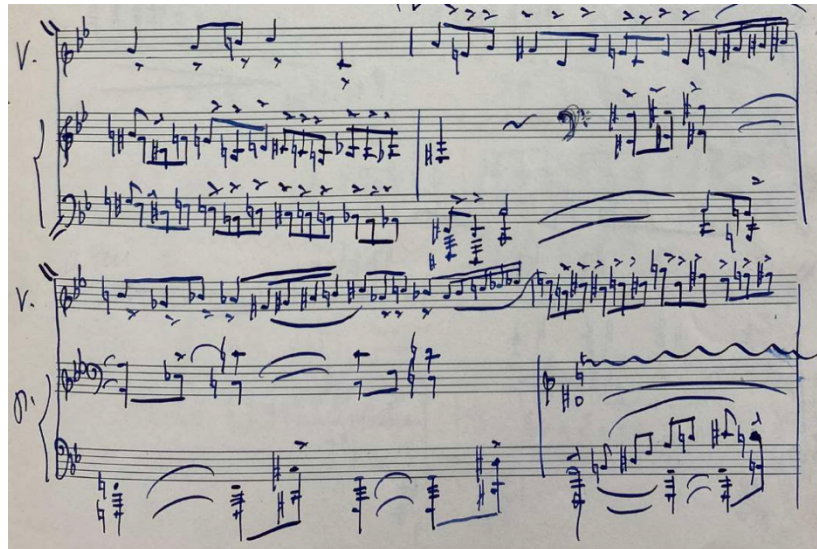


Figura 158 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 98-101), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

À medida que Vasco Barbosa vai tocando mais notas, o seu tempo acelera, construindo tensão, tocando cada vez mais à corda e aumentando a velocidade de arco, especialmente nos cc. 101-102. Esta aceleração, aliada à subida de registo, intensifica a dinâmica da passagem. O violinista retoma o tempo inicial do andamento do c. 99 até ao c. 103, novamente acelerando progressivamente até ao c. 107, ligando sempre as semicolcheias às colcheias seguintes, mantendo a consistência da sua interpretação musical. A última nota do c. 106 é vibrada de forma intensa, reforçando o caráter emotivo da frase. No c. 107 as duas primeiras colcheias Lá, tocadas em corda solta, recebem arco mais longo e lento, contrastando com as colcheias seguintes tocadas em *crescendo*, incluindo o Mi em corda solta. As cordas soltas reforçam a projeção desta secção que é executada em *fortíssimo*. No c. 108 o violinista vibra intensamente cada nota, sustentando a última, criando uma breve respiração para o c. 109, onde novamente destaca as duas primeiras notas, acelerando no fim do compasso e vibrando a primeira nota do c. 110 em *forte*. Esta interpretação permite ao violinista construir tensão progressiva, destacar notas importantes e projetar o som em passagens virtuosísticas.

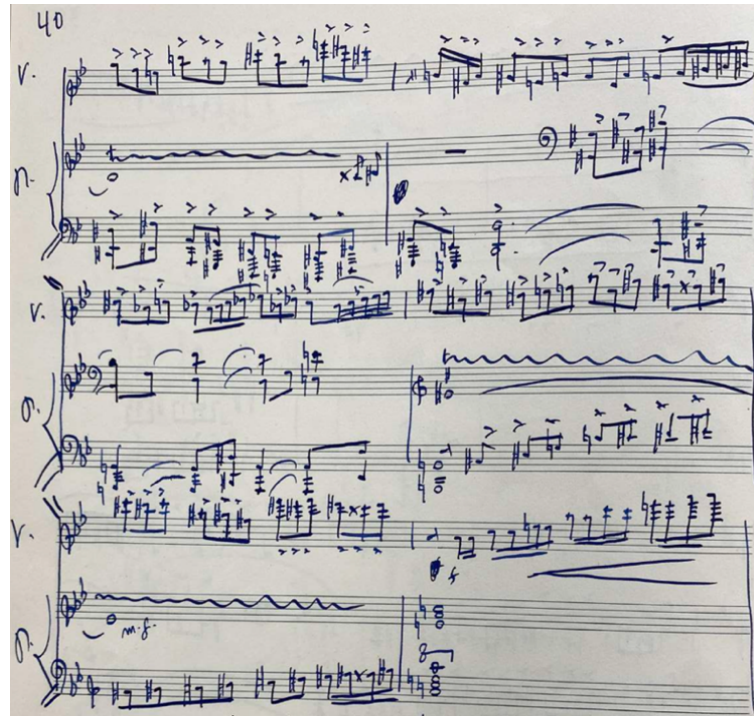


Figura 159 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 102-107), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos cc. 110-113 reaparece o tema inicial deste andamento, com algumas notas mais agudas; no entanto, a interpretação musical de Vasco Barbosa mantém-se consistente. Nos cc. 114-115, tocados em *piano*, Barbosa mantém a sua abordagem interpretativa deste material: antecipa ligeiramente a segunda semicolcheia das primeiras três ligadas, acelerando e executando um rápido *portamento* em *crescendo* na última nota do c. 115. No c. 116, o violinista divide a arcada, ligando-a à primeira nota ornamental do c. 117, tocando todo o compasso bem à corda e em *forte* e acentuando com pressão de arco as últimas duas colcheias, em consonância com a articulação da mão direita do piano, que as sustenta.

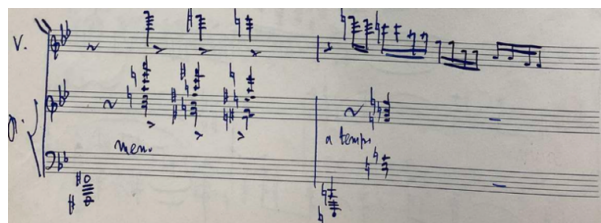


Figura 160 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 108-109), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

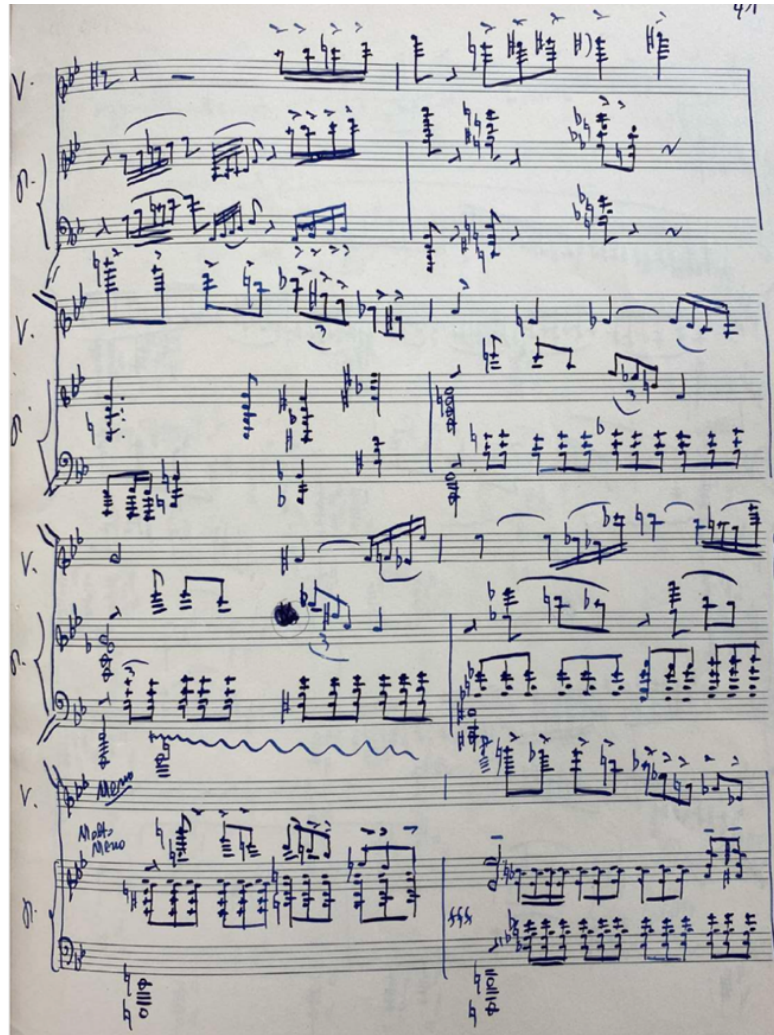


Figura 161 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 110-117), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 118, Vasco Barbosa toca todas as notas à corda, apoiando ligeiramente o início de cada uma. A arcada é ligada apenas nas duas últimas colcheias, onde se percebe uma pequena separação na mesma direção do arco, alongando ligeiramente cada nota e executando um *diminuendo* para preparar a secção dos cc. 119-120, incluindo o *portamento* previamente descrito. Nesta secção Barbosa interpreta a primeira sextina em *crescendo-diminuendo*, enquanto a segunda é tocada em *piano*, funcionando como um reflexo da anterior. Aplica a mesma ideia interpretativa às próximas duas sextinas, ligando a quarta nota à terceira. No c. 120 a segunda sextina e as duas seguintes são executadas em *crescendo*.

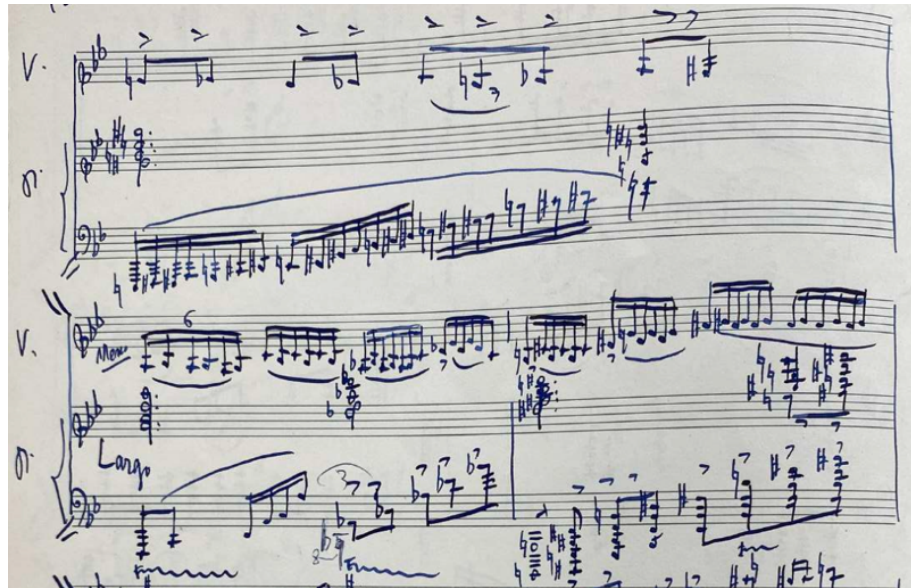


Figura 162 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 118-120), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

As sextinas acabam por transformam-se em *trilos*, aos quais Vasco Barbosa confere continuidade expressiva. O primeiro *trilo* é ligado às duas notas ornamentais seguintes, tal como o segundo, sem qualquer indício de *crescendo*, apesar do aumento da textura no piano. No c. 122 o violinista português mantém um som contido, ligando as duas primeiras colcheias e realizando um grande *crescendo* nas duas seguintes, sobretudo ao tocar o Mi em corda solta, acentuando cada nota conforme a indicação do compositor. Liga novamente o *trilo* do c. 122 às notas ornamentais seguintes, vibrando e sustentando a última nota para intensificar a expressividade. No c. 123, liga as duas primeiras notas e acelera o tempo ligeiramente no final das semicolcheias, criando contraste com as colcheias do compasso anterior. Desta vez o *trilo* e a última nota são executados com maior aceleração e energia que na ocorrência anterior, reforçando o caráter culminante da passagem. Finalmente, no c. 124, Barbosa acentua a nota principal com pressão de arco, dividindo-a em dois arcos para realçar o peso expressivo e a densidade sonora do momento.

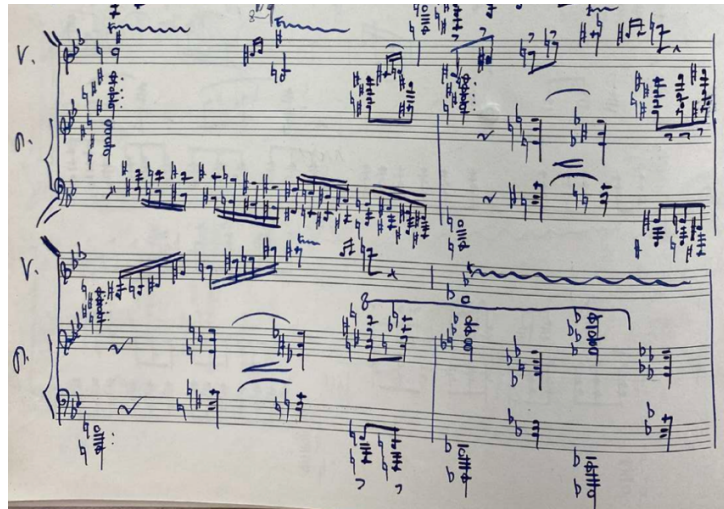


Figura 163 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 121-124), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

No c. 125 o violinista mantém a dinâmica em *forte*, tocando as três primeiras notas à corda, separando e acentuando cada uma das duas colcheias seguintes, e executando as duas últimas com um valor de dúina, igualmente à corda. Grazi Barbosa acompanha esta ideia no piano, prolongando as colcheias seguintes, que soam ainda mais “arrastadas” e expressivas. O violinista interpreta o c. 126 em *rubato*, retirando tempo às primeiras quatro semicolcheias e acelerando nas quatro seguintes. Estas variações rítmicas intencionais conferem vitalidade e espontaneidade a este excerto que, sendo atonal e de carácter instável, aproxima a *Sonata* do seu desfecho, com um toque mais livre, imprevisível e jocoso.



Figura 164 - 4.º andamento da *Sonata n.º 1 para violino e piano* de Ruy Coelho (cc. 125-126), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Barbosa divide a nota do c. 127 em dois arcos, de modo a realizar um *crescendo* na parte final da arcada, levantando depois o arco para o compasso seguinte. No c. 128 mantém o arco lento com um *vibrato* apertado e rápido, acentuando cada semínima com velocidade e pressão de arco, seguindo a mesma ideia no c. 129, em correspondência com o *sforzando* indicado na partitura. No

final deste compasso deixa apenas a nota superior da oitava a soar, conferindo leveza e contraste. Esta decisão interpretativa decorre de uma necessidade técnica do c. 130 onde o violinista opta por não executar a primeira oitava escrita, tocando apenas a nota superior, devido à dificuldade de afinação e de controlo do peso do braço em duas cordas, especialmente no fecho do andamento. Cria um espaço entre cada uma das quatro primeiras colcheias para realçar os acentos escritos, acelerando depois na tercina que toca à corda e em *crescendo*, finalizando com a última nota do compasso (Ré) em corda solta. O acorde final desta Sonata de Ruy Coelho é executado numa única arcada rápida, deixando o som ressoar naturalmente até à sua dissipação.

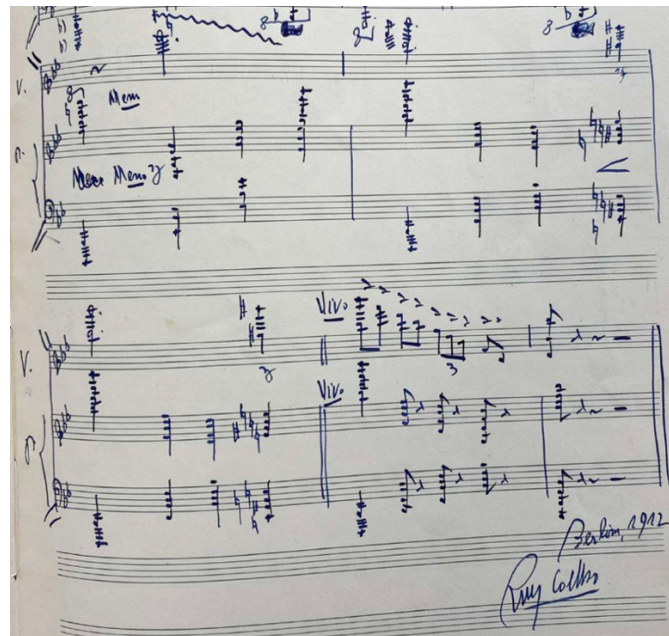


Figura 165 - 4.º andamento da Sonata n.º 1 para violino e piano de Ruy Coelho (cc. 127-131), Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Neste *Finale*, Vasco Barbosa evidencia plena maturidade interpretativa, destacando a atonalidade e a intensidade expressiva do andamento. O violinista gere as respirações, o arco, o *vibrato* e o *rubato* de modo a criar contrastes dinâmicos, espaciais e tímbricos, alternando passagens virtuosísticas rápidas com momentos de maior liberdade expressiva. Faria muito das mesmas escolhas interpretativas na minha execução deste andamento, uma vez atingida a maturidade musical do músico, nomeadamente a alternância entre notas à corda, cordas soltas, *trilos* e *glissandi* que reforçam o carácter dramático, emotivo e imprevisível deste andamento até ao acorde final que se dissolve

naturalmente, concluindo a obra com um momento especial de virtuosismo e clarividência interpretativa.

No geral, na *Sonata para violino e piano n.º 1* de Ruy Coelho, a leitura de Vasco Barbosa demonstra uma liberdade interpretativa e uma exploração tímbrica particularmente marcantes. Ao longo dos andamentos, as suas opções – variações deliberadas na aderência do arco, uso expressivo de *glissandi* e *portamenti*, alternância entre execução à corda e projeção em cordas soltas, controlo do *vibrato* e manipulação do *rubato* e das dinâmicas – contribuem para um perfil interpretativo pessoal que dialoga com a escrita do compositor sem a reproduzir de forma literal. Estas escolhas privilegiam a expressividade e o contraste tímbrico, reforçando a tensão dramática e a clareza do fraseado nas passagens mais atonais e nos momentos de maior intensidade.

## 7. Análise Comparativa da Evolução Interpretativa de Vasco Barbosa nas três obras analisadas

A análise comparativa das gravações de Vasco Barbosa das três Sonatas revela uma transformação progressiva da sua abordagem interpretativa, marcada por uma crescente sofisticação técnica e uma maior liberdade expressiva. Esta evolução manifesta-se de forma evidente na gestão dos recursos estilísticos fundamentais da *performance* violinística, bem como na relação que o violinista estabelece com as indicações dos compositores.

A técnica de arco de Vasco Barbosa revelou uma evolução notável. Na Sonatina de Lopes-Graça, o violinista já demonstrava competência na gestão do arco, com variações frequentes de aderência à corda e uma alternância sistemática entre técnicas como o *détaché* e o *sautillé*, particularmente evidentes no terceiro andamento (*Scherzando*), onde as notas são executadas em *leggiere* e *sautillé*. Na sua interpretação, as divisões de arco são estrategicamente planeadas para reforçar as dinâmicas pretendidas, como se observa no quarto andamento (*Allegro non troppo*), e o uso do *sul tasto* surge no segundo andamento (*Lento, non troppo*), no *piano* súbito do c. 13, enquanto o modo ordinário é mantido nas secções de maior intensidade. Na Sonata de Frederico de Freitas observa-se uma sofisticação crescente na gestão da velocidade de arco, acompanhada de uma exploração mais refinada dos contrastes tímbricos entre as diferentes cordas do instrumento. As suas divisões do arco tornaram-se mais complexas, particularmente em passagens de carácter expressivo, e nota-se um uso mais frequente de todo o arco, aproveitando ao máximo as possibilidades dinâmicas e tímbricas que o instrumento oferece. Mas é na Sonata de Ruy Coelho que Vasco Barbosa atinge o domínio completo da distribuição de arco, demonstrando um controlo interpretativo excepcional. A criação deliberada de espaços entre as notas para permitir a respiração musical torna-se uma característica distintiva da sua abordagem, especialmente evidente no quarto andamento (*Finale - Allegro Deciso ma non troppo*), nos cc. 37-47, onde Barbosa separa todas as notas, e nos cc. 189-193 do primeiro andamento (*Allegro decisivo*), onde cria respirações estratégicas entre notas longas para realçar o carácter impetuoso da secção.

A evolução do *vibrato* ao longo destas três sonatas constitui um dos aspetos mais reveladores da evolução artística de Vasco Barbosa. Na Sonata de Lopes-Graça, o seu *vibrato* já estava bem desenvolvido, mas era ainda relativamente uniforme, com uma amplitude variável que se ajustava conforme as dinâmicas pretendidas. Na Sonata de Frederico de Freitas, verifica-se uma diferenciação mais marcada entre o *vibrato* largo e o *vibrato* estreito, acompanhado de um controlo refinado tanto da amplitude como da velocidade deste recurso técnico. O *vibrato* consolida-se, assim, como ferramenta primária de expressividade, permitindo ao violinista modelar o som de forma mais personalizada e emotiva. Na obra de Ruy Coelho, o *vibrato* de Vasco Barbosa torna-se altamente diferenciado e personalizado, constituindo uma marca distintiva da sua identidade interpretativa. O uso expressivo de *vibrato* rápido e estreito em momentos de tensão dramática, alternado com *vibrati* mais largos em passagens líricas, demonstra um domínio pleno deste elemento.

A utilização de *glissandi* e *portamenti* na Sonatina de Lopes-Graça é moderada, reservada principalmente para momentos expressivos pontuais, como no segundo andamento (*Lento, non troppo*) o *glissando* do Ré para o Lá, no c. 14. Na obra de Frederico de Freitas, observa-se um aumento significativo do uso expressivo destes recursos, passando os *glissandi* a funcionar como um elemento estrutural do fraseado, como no primeiro andamento (*Allegro Moderato*) o *glissando* para o Fá# no c. 46. Vasco Barbosa demonstra maior ousadia nas suas escolhas interpretativas, utilizando estes efeitos de forma mais liberal e expressiva. Na Sonata de Ruy Coelho, o uso abundante e altamente expressivo de *glissandi* e *portamenti* torna-se uma marca estilística pessoal de Vasco Barbosa. Exemplos notáveis incluem: no primeiro andamento, o *portamento* expressivo no Dó do c. 42; no segundo andamento, o *portamento* do Ré para o Ré# no c. 5; no terceiro andamento, o harmónico do c. 19, atingido por *portamento* virtuosístico na corda Lá; e no quarto andamento, múltiplos *glissandi* expressivos, como o *glissando* do Mi para o Sol# no c. 30.

Na obra de Lopes-Graça, Vasco Barbosa demonstra um respeito rigoroso pelas indicações do compositor, com dinâmicas bem demarcadas, mas ainda contidas. O fraseado era claro, privilegiando a clareza motívica e os *crescendi* e *diminuendi* eram graduais e controlados, evidenciando uma abordagem cuidadosa. Na gravação da obra de Frederico de Freitas, o violinista

apresenta uma maior liberdade nas escolhas dinâmicas, com contrastes mais acentuados entre *forte* e *piano*. O fraseado torna-se mais elaborado, incorporando respirações estratégicas que conferem maior naturalidade ao discurso musical. Os *crescendi* adquirem um caráter dramático e, por vezes, surgem de forma súbita, refletindo uma maior confiança interpretativa. Na Sonata de Ruy Coelho, Vasco Barbosa recorre a variações dinâmicas extremas, que vão do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, a utilização de contrastes súbitos e dramáticos, como um *piano súbito* após um *forte*, tornam-se recursos expressivos fundamentais. Este fraseado altamente pessoal permitiu ao violinista criar uma narrativa musical única.

A evolução na gestão do tempo e do *rubato* é outro aspeto a destacar na evolução interpretativa de Vasco Barbosa. Na Sonatina de Lopes-Graça, o violinista mantém, no geral, um tempo estável, com uso de *rubati* moderado que se concentra principalmente nos finais de frase. As cedências são controladas e os *ritenuti* cuidadosamente preparados. A maior flexibilidade métrica, com antecipações e atrasos deliberados, *accelerandi* e *ritardandi* mais marcados, demonstrada na Sonata de Frederico de Freitas demonstram uma crescente confiança na gestão do tempo como ferramenta expressiva. Na obra de Ruy Coelho, Vasco Barbosa alcança total liberdade métrica, utilizando o *rubato* como recurso expressivo primordial. Os *ritenuti* súbitos que reduzem o *Scherzo* (cc. 19-26) da Sonata de Ruy Coelho da praticamente metade do andamento destacam-se como o exemplo perfeito dessa mestria no controlo do tempo.

As escolhas tímbricas e de dedilhação revelam uma progressão desde uma abordagem funcional até um domínio total das capacidades tímbricas do violino. Na Sonatina de Lopes-Graça as escolhas tímbricas do violinista são essencialmente funcionais, com preferência por dedilhações que evitavam cordas soltas. Na Sonata de Frederico de Freitas, Vasco Barbosa mostra uma maior atenção à diferenciação tímbrica, com a escolha deliberada de cordas específicas para obter efeitos expressivos particulares. No geral, o uso da corda Sol para passagens introspectivas e o uso estratégico de cordas soltas para maior projeção sonora demonstram uma consciência crescente das possibilidades tímbricas do instrumento. O domínio total da paleta tímbrica do violino é evidente na Sonata de Ruy Coelho, com dedilhações que preservem a alternância entre cordas para criar um maior contraste, o uso expressivo de

cordas soltas em momentos de intensidade e a integração de harmónicos no discurso musical.

A fidelidade à partitura na interpretação das três obras transformou-se progressivamente de uma abordagem rigorosa para uma liberdade interpretativa cada vez maior. Na obra de Lopes-Graça, Vasco Barbosa demonstra um enorme rigor no cumprimento das indicações do compositor. As pequeníssimas alterações efetuadas foram sempre justificadas por razões técnicas ou interpretativas sólidas. Por exemplo, no primeiro andamento (*Moderato*), Vasco Barbosa liga nos quartos tempos dos cc. 19, 20 e 21 a primeira nota desse tempo à última colcheia do compasso anterior, contrariamente à articulação escrita, para manter uma melhor distribuição do arco e uma sonoridade equilibrada, sem acentuar notas isoladas. Na gravação da obra de Frederico de Freitas, os dois primeiros andamentos incorporaram várias sugestões interpretativas resultantes da colaboração direta com o compositor, criando um equilíbrio entre fidelidade ao texto musical e liberdade expressiva. Na gravação da Sonata de Ruy Coelho, Vasco Barbosa atinge a liberdade interpretativa máxima. As alterações à partitura são significativas e incluem escolhas ousadas como a execução de um *forte* em vez do *pianíssimo*, no *Scherzo* (cc. 35-44).

No domínio da afinação e precisão, a interpretação da obra de Lopes-Graça (1972) revela uma afinação segura, embora com imperfeições subtis em passagens rápidas, como nas secções velozes do quarto andamento (cc. 40-42). Na gravação da Sonata de Frederico de Freitas (1980), o violinista demonstra maior segurança nas mudanças de posição, particularmente nas extensões e saltos entre intervalos amplos do primeiro andamento. Na Sonata de Ruy Coelho (1990), o violinista mantém uma precisão notável mesmo em passagens virtuosísticas, como nos cc. 98-106 do quarto andamento. Quanto à articulação, na obra de Lopes-Graça esta é clara e tecnicamente eficaz, embora ainda não revele a sofisticação dos anos posteriores. Na obra de Frederico de Freitas verifica-se uma diferenciação mais precisa entre diferentes tipos de articulação (*détaché*, *legato*, *staccato*), enquanto na Sonata de Ruy Coelho, Vasco Barbosa demonstra pleno virtuosismo articulatório em técnicas como o *staccato volante* (no terceiro andamento, cc. 35-36) e a execução de notas curtas com pressão e velocidade controlada do arco (no quarto andamento, cc. 20-24).

## Conclusão

A presente dissertação logrou cumprir todos os objetivos inicialmente definidos.

A análise sistemática destas três gravações de Vasco Barbosa permitiu constatar contributo no registo e na divulgação do repertório musical português para violino, bem como identificar os pilares do seu estilo interpretativo. Vasco Barbosa utiliza vários elementos estilísticos recorrentes, como o *diminuendo* conjugado com a cedência de tempo nos finais de frase, as suaves transições entre *crescendi-diminuendi*, os *glissandi* e *portamenti*, ou o alongamento de notas após grandes intervalos, que aliviam a tensão melódica. Também foi possível analisar e apreciar a forma como o violinista tomava prerrogativas interpretativas, alterando indicações dos compositores para retratar a sua própria visão musical. A sua capacidade de adequar a técnica a cada obra, é visível sobretudo na Sonatina de Lopes-Graça e na Sonata de Frederico de Freitas. A interpretação da Sonata de Ruy Coelho é demonstrativa da maturidade interpretativa de Vasco Barbosa.

A análise comparativa das três gravações revela uma trajetória artística marcada por três fases distintas. A Sonatina de Lopes-Graça, gravada em 1972, caracteriza-se pela consolidação técnica, pela fidelidade ao texto musical, e por uma expressividade controlada onde a clareza é elemento interpretativo fundamental. A Sonata de Frederico de Freitas, gravada em 1980 mostra um intérprete mais consolidado em termos expressivos, mais refinado timbricamente e com uma maior liberdade interpretativa. Na Sonata de Ruy Coelho, gravada em 1990, Vasco Barbosa atinge a plenitude da sua liberdade interpretativa com um perfeito domínio dramático da obra. Este exercício analítico revelou-se fundamental para o meu crescimento enquanto intérprete. A aplicação prática dos conhecimentos adquiridos no decorrer da investigação resultou no cultivo de um sentido crítico mais apurado e no enriquecimento do meu universo criativo pessoal, ferramentas que passei a transpor para as minhas próprias atuações e gravações. Entre as limitações deste estudo destaca-se o número restrito de gravações disponíveis e a ausência de registos comparativos com outros intérpretes contemporâneos, fatores que permitiriam uma análise ainda mais abrangente.

Futuras investigações poderão ampliar este estudo, explorando comparativamente a abordagem interpretativa de outros violinistas portugueses ou analisando a evolução estilística de Vasco Barbosa noutras fases da sua carreira.

## Referências Bibliográficas

- Abreu, E. V. de L. G. A. (2014). *Ruy Coelho (1889-1986): o compositor da geração d'Orpheu* [Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas]. RUN – Repositório da Universidade Nova de Lisboa.  
<https://run.unl.pt/bitstream/10362/14321/1/DISSERTAÇÃO%20%28corpo%20principal%29.pdf>
- Borba, T., & Lopes Graça, F. (1956). Barbosa. In *Dicionário de Música* (p. 123). Edições Cosmos.
- Bowen, J. A. (1996). Performance practice versus performance analysis: Why should performers study performance. *Performance Practice Review*, 9(1), 17-34.  
<https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.03>
- Cascudo, T. (1997). *Fernando Lopes-Graça: catálogo do espólio musical*. Coleção Museu da Música Portuguesa.
- Castelo-Branco, S. E. (2010). Barbosa, José Luís. In *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (p. 123). Círculo de Leitores.
- Catarino, M. [Lusofalias], (s.d.). *Notas de Miguel Catarino* [Vídeo]. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=F5J\\_BuddNS0](https://www.youtube.com/watch?v=F5J_BuddNS0)
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning* (pp. 156–188). Oxford University Press.
- Donkova, L. E. (2019). *O violino no repertório a solo e música de câmara de Fernando Lopes-Graça: estudos de técnica e de interpretação* [Tese de doutoramento, Universidade de Évora]. Repositório da Universidade de Évora.  
<http://hdl.handle.net/10174/28730>
- Eufrázio, M. (2013). *Uma viagem com vários caminhos: A minha experiência profissional como violinista* [Prova de título de especialista, Instituto Politécnico do Porto]. <http://hdl.handle.net/10400.22/6038>
- Haylock, J. (2021, 28 de setembro). Lopes-Graça - Classical Music.  
<https://www.classical-music.com/reviews/chamber/lopes-graca-aug-14?utm=>
- Lerch, A., Arthur, C., Pati, A., & Gururani, S. (2019). Music Performance Analysis: A survey. *arXiv (Cornell University)*. <https://doi.org/10.48550/arxiv.1907.00178>
- Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance*. Centre for the History and Analysis of Recorded Music. <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap2.html>
- Moreau, M. (1999). *O teatro de S. Carlos: dois séculos de história* (Vol. 2). Hugin.
- Neto, T. J. G. V. (2009). *The violin in Portugal c.1875-1950: A contextual study of repertoire, composers, performance and performers* [Tese de doutoramento, University of Sheffield]. White Rose eTheses Online.  
<https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/14688/>
- Núcleo Museológico do Arquivo da RTP. (s.d.). <https://museu.rtp.pt>
- Orpheon Portuense. (1962). *DAF 21 Despesas de 1962 - Prémio: Registo financeiro de concertos e despesas do Orpheon Portuense* [Relatório financeiro]. Orpheon Portuense.
- Rink, J., Howat, R., Clarke, E., Shove, P., Krampe, R. T., Cook, N., Epstein, D., Levy, J. M., Woodley, R., Lester, J., Rothstein, W., & Cone, E. T. (1995). *The practice of performance*. Cambridge University Press.  
<https://doi.org/10.1017/cbo9780511552366>

- RTP Play. (2018, 19 de março). O que é feito de si? Vasco Barbosa [Vídeo]. <https://www.rtp.pt/play/p4520/e338449/o-que-e-feito-de-si>
- Saguer, L. (1969). Em Defesa da Música Portuguesa. *Gazeta Musical e de Todas as Artes*.
- Schubert, E., & Fabian, D. (2014). A Taxonomy of Listeners' Judgments of Expressiveness in Music Performance. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford University Press.
- Sloboda, J. A. (1983). The Communication of Musical Metre in Piano Performance. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A*, 35(2), 377-396.
- Sundberg, J., Lã, F. M. B., & Himonides, E. (2013). Intonation and Expressivity: A Single Case Study of Classical Western Singing. *Journal of Voice*, 27(3), 391-e1.

## Discografia

- Coelho, R. (1997). *Sonata para violino e piano n.º 1* [Faixas em álbum]. In *The princess with iron shoes; Summer walks; Violin sonatas nos. 1 and 2* (Faixas 10–13). Vasco Barbosa (violino), Grazi Barbosa (piano), RDP Symphony Orchestra, & Silva Pereira (maestro). Lisboa: Strauss / Portugalsom. <https://www.discogs.com/release/2930864>; disponível também no YouTube: [https://youtu.be/F5J\\_BuddNS0](https://youtu.be/F5J_BuddNS0)
- Freitas, F. de. (1980). *Sonata para piano e violino* [Faixas em álbum]. In *Sonata para violino e violoncelo / Sonata para piano e violino* (Lado B, faixas 1–3). Vasco Barbosa (violino), Maria José Falcão (piano) & Grazi Barbosa (violoncelo). Lisboa: Portugalsom. <https://www.discogs.com/release/5695277>; disponível também no YouTube: <https://youtu.be/mw81Ytc6Q9o>
- Lopes-Graça, F. (2006). *Sonatina n.º 1* [Faixa em álbum]. In *Centenário do nascimento 1906–2006: Obras para voz, violino e piano* (CD 2, faixas 1–4). Vasco Barbosa (violino) & Grazi Barbosa (piano). Lisboa: Companhia Nacional de Música. [https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=4&what=2&site=ic&show=4&grupo\\_id=6279&lang=PT](https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=4&what=2&site=ic&show=4&grupo_id=6279&lang=PT); disponível também no Spotify: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0rH4SHOx43sHckW5tATcnb?si=Zn4Pfa3OSJ2egZjLsu5ZAg>

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO**

**P.PORTO**

**M**

**MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**  
CORDAS - VIOLINO

**Análise comparativa da gravação de três sonatas de  
compositores portugueses pelo violinista Vasco Barbosa  
(1930-2016)**

José Miguel Liberato Lopes de Resende

