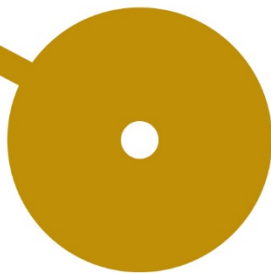




**A Interpretação da Sonata
para Viola e Piano de Rebecca
Clarke e da Sonata para Viola e
Piano Op.11 n^o4 de Paul
Hindemith**

Maria Francisca Rosa Bonacho

10/2025





A Interpretação da Sonata para Viola e Piano de Rebecca Clarke e da Sonata para Viola e Piano Op.11 nº4 de Paul Hindemith

Maria Francisca Rosa Bonacho

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização
Cordas, *Viola d'Arco*

Professor Orientador
Jorge Alves

Agradecimentos

Ao Prof. Jorge Alves por todo acompanhamento ao longo dos anos, na minha transição de violino para viola e no longo processo que foi este trabalho.

Ao professor João Lima que colaborou comigo para a realização deste projecto.

Aos meus colegas da classe de viola pelo companheirismo.

Ao professor José Pereira por me ter acompanhado durante a licenciatura e ter incentivado que eu começasse a tocar viola.

Ao meu companheiro por todo o apoio, dedicação e carinho.

Resumo

Este projeto procura explorar a interpretação por parte da viola da Sonata para Viola e Piano de Rebecca Clarke e da Sonata para Viola e Piano Op.11 nº 4.

A investigação tem por base uma análise teórica das obras e audição analítica de gravações das obras.

Palavras-chave

Paul Hindemith; Rebecca Clarke; Viola; Piano; Interpretação;

Abstract

This project seeks to explore the interpretation of the viola part of Rebecca Clarke's Sonata for Viola and Piano and the Sonata for Viola and Piano Op. 11 No. 4.

The investigation is based on a theoretical analysis of the works and analytical listening to recordings of the works.

Keywords

Paul Hindemith; Rebecca Clarke; Viola; Piano; Interpretation;

INDÍCE

INTRODUÇÃO.....	9
1. INTERPRETAÇÃO.....	10
2. SONATA PARA VIOLA E PIANO DE REBECCA CLARKE.....	11
2.1. Rebecca Clarke.....	11
2.2. Influências musicais.....	13
2.3. Análise.....	14
2.4. Interpretação.....	22
3. SONATA PARA VIOLA E PIANO OP. 11 Nº4 DE PAUL HINDEMITH	27
3.1. Paul Hindemith.....	27
3.2. Influências Musicais	29
3.3. Análise.....	31
3.4. Interpretação.....	40
4. CONCLUSÕES	43
BIBLIOGRAFIA	44
DISCOGRAFIA	45
ANEXO I	

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

P.PORTO

INTRODUÇÃO

Este projecto artístico tem como tema a Interpretação da Sonata para Piano e viola de Rebecca Clarke e da Sonata para Viola e Piano Op. 11, nº 4 de Paul Hindemith.

Estas duas obras, de grande relevância para o repertório da viola d'arco, foram ambas escritas em 1919, já foram amplamente estudadas. Existem numerosas dissertações e artigos sobre o seu contexto histórico e influências musicais que levaram à sua criação, Bryony Claire Jones (2004) oferece uma análise geral da obra de Rebecca Clarke desde os seus anos de estudante até às suas últimas obras, Solano (2012) contextualiza numa perspectiva histórica e composicional a Sonata de Hindemith, Kubala (2004) além da contextualização aborda também os desafios técnicos da Sonata de Hindemith, de todas as publicações que consegui consultar, talvez a mais completa e abrangente seja a de Gerling (2007), que aborda as duas sonatas a nível histórico e composicional, acrescentando alguns detalhes sobre a sua execução, mas pelo que me foi possível verificar não existe nenhum estudo sobre a interpretação das mesmas.

Sobre a interpretação de música, Hallam (1995) procura relacionar os processos interpretação de obras com modelos de aprendizagem. A maioria da literatura, são estudos-caso sobre os processos de interpretação e preparação de obras específicas, das quais podemos extrapolar alguns processos. Roxburgh (2013) realiza uma análise de várias gravações e utiliza-as para fundamentar a sua interpretação da Sonata de Shostakovich, processo que pretendo emular.

Pretendo, portanto, com esta dissertação começar a colmatar essa lacuna da interpretação das Sonatas de Rebecca Clarke e Hindemith. O objectivo final deste projecto é uma proposta de interpretação destas obras.

Para tal, irei realizar uma análise crítica de gravações seleccionadas destas obras e desenvolver uma interpretação fundamentada com auxílio das mesmas. Irei também comparar tempos em momentos chave das obras.

A dissertação do projecto está organizada da seguinte forma. Uma pequena definição do que é interpretação no contexto da música clássica, seguida do corpo do

trabalho que está dividido em dois grandes capítulos, um para cada sonata. Dentro de cada capítulo, abordo a vida do respectivo compositor até ao momento em que finalizaram a sua sonata, a influências no estilo de composição, uma breve análise de cada sonata e por fim uma breve descrição da minha abordagem. Por fim, nos anexos encontram-se as análises das interpretações seleccionadas das obras.

Para as análises, escolhi dois interpretes por obra. O objectivo inicial era que fossem os mesmos para as duas obras. Não tendo sido possível, procurei que houvesse um intérprete em comum com as duas obras. Escolhi depois a outra interpretação para cada obra que procurei que esta fosse bastante contrastante com a anterior. A intérprete que escolhi em comum nas duas obras foi Nobuko Imai, uma das mais conceituadas violetistas do nosso tempo. Imai não tem nenhuma gravação da sonata de Clarke publicada, existe, no entanto, uma gravação de um concerto que esta deu em Singapura em 2023 disponível online. Selecionei depois a gravação de Tabea Zimmerman para a sonata de Rebecca Clarke e Lawrence Power para a sonata de Paul Hindemith.

As análises, nos termos que são apresentadas nesta dissertação, têm como objectivo apoiar o meu estudo das obras e por isso o nível de precisão dos tempos com de cada gravação apresentados nas tabelas não são exactos, são apenas os valores aproximados. Sendo que quando há uma grande variação de tempo numa secção ou um animando que dura muitos compassos, o intervalo entre o tempo mais lento e o mais rápido é apresentado. Por último, como o objectivo é uma interpretação da parte de viola, as análises vão focar-se apenas na parte de viola, referindo o piano apenas quando necessário.

1. INTERPRETAÇÃO

Antes de falar do meu processo de estudo e interpretação das sonatas, há que definir o que é interpretação no contexto musical. Interpretação, de uma forma geral, define-se como o sentido que se toma o que se ouve ou o que se lê, e se julga ser verdadeiro.

No caso da interpretação musical podemos recorrer a esta frase da tese de doutoramento a professora Sofia Loureiro:

“A arte da interpretação está directamente ligada à imperfeição da notação da partitura, e também à própria obra. Nesse sentido pode-se afirmar que o texto musical não explicita o que é essencial – é isto que um intérprete deve retirar da partitura e respectiva notação” (Fonseca, 2004, 101)

Interpretação é, portanto, acto de retirar da partitura o que se julga ser essencial para que os seus conteúdos sejam musicais. Isto também significa que não existe uma única interpretação de cada obra visto que cada um retira da partitura o que crê ser essencial, e isso é resultado não só dos seus conhecimentos como das suas experiências musicais e estilo pessoal. Como resultado temos a mesma obra tocada de muitas maneiras diferentes.

2. SONATA PARA VIOLA E PIANO DE REBECCA CLARKE

2.1. Rebecca Clarke

Rebecca Clarke é hoje considerada um dos nomes mais importantes na escrita para viola do século XX. (Gerling, 2007, 78) No entanto, apesar da qualidade musical das suas obras, Clarke foi quase esquecida pela história da música durante a segunda metade do século XX. Como refere Bryony Clare Jones na sua tese de doutoramento “The Music of Rebecca Clarke”, o verbete no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980 apenas continha duas linhas sobre a compositora, dizendo que foi uma compositora e violetista. (Jones, 2004, 1) Nos 45 anos desde a publicação da primeira edição do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, até à data deste projeto artístico a informação sobre Rebeca Clarke e a sua música aumentou consideravelmente. Em 2000, Dr. Liane Curtis criou a Rebecca Clarke Society. Esta sociedade tem tido um papel crucial na disseminação da obra de Rebecca Clarke através da publicação da sua obra, dos seus ensaios, de entrevistas à compositora e de artigos sobre a compositora. (Gerling, 2007, 78)

Rebecca Clarke nasceu a 27 de Agosto de 1886 em Harrow, perto de Londres, filha de Joseph Thacher Clarke e Agnes Maria Paulina Helferich. O seu pai, Joseph Clarke era bósnio, tinha estudado na Alemanha, e era representante da Kodak. A sua mãe era alemã. Os dois conheceram-se na Alemanha e mudaram-se mais para Inglaterra,

estabelecendo aí a sua família, que seria considerada uma família de classe média-alta. Além de Rebecca, Joseph e Agnes tiveram mais três filhos, Hans, Eric e Dora.

Como seria de esperar de uma família na classe social dos Clarke, todos elementos da família tocavam algum instrumento. O pai de Rebecca tocava violoncelo (ainda que de acordo com esta, ele tocasse mal), a mãe era uma pianista bastante competente e cantora amadora e todos os filhos inclusive Rebecca Clarke foram obrigados a aprender violino e a tocar quartetos de cordas com o pai.

Em 1903, aos dezassete anos, Rebecca Clarke foi admitida na Royal Academy of Music (RAM) em Londres onde estudou violino com Hans Wessely e harmonia e contraponto com Percy Hilder Miles. No semestre de verão de 1905 viu-se forçada a interromper os seus estudos, o seu professor de contraponto pediu-a em casamento e o seu pai proibiu-a de voltar à RAM.

Obrigada a desistir da RAM, Rebecca Clarke continuou a sua vida musical. Compôs três canções sobre poemas alemães. O seu pai notou que talvez tivessem alguma qualidade musical e enviou-os ao seu então conhecido, Charles Villiers Stanford. Stanford era à época, o professor de composição mais importante em Londres, já tinham seus alunos compositores como Gustav Holst e Ralph Vaughan Williams. A convite de Stanford, Clarke, ingressou na Royal College of Music (RCM) como aluna de composição. Na RCM, Rebecca construiu uma rede de contactos com colegas que mais tarde seriam os seus contactos profissionais e teve uma boa prestação enquanto aluna de composição. Por sugestão de Stanford, Clarke mudou para viola para ter uma melhor percepção da harmonia e de como funciona enquanto toca e poder trazer isso para as suas composições.

Em julho de 1910 a vida de Rebecca mudou. Depois de confrontar o pai sobre este ter uma amante, ele expulsa-a de casa com apenas 12 libras no bolso. Isto forçou-a a abandonar a RCM mas a rede de contactos que Clarke tinha enquanto era aluna ajudou-a a sobreviver. Clarke conseguiu sustentar-se apenas como *performer* daí para a frente. A sua primeira oportunidade profissional mais relevante foi colaborar como violetista no Quartet Nora Clench mas talvez o mais importante nessa oportunidade foi conhecer a violoncelista do quarteto, May Mukle, com quem Clarke formou uma

amizade próxima, e com quem viria a colaborar ao longo do da sua vida. (Gerling 2007, 90-96)

Em 1916, Mukle e Clarke viajaram para os Estados Unidos, deixando para trás a sua vida em Inglaterra. Clarke só retornaria em 1924.

Especula-se que parte do incentivo para ambas partirem esteja relacionado com o crescente sentimento anti-germânico que se fazia sentir na altura devido à Primeira Guerra Mundial. (Gerling 2007, 5)

Também é possível que a guerra tenha influenciado a quantidade de concertos e performances ambas estavam a conseguir realizar, muitas das oportunidades de trabalho para mulheres performers eram em clubes e sociedades privadas frequentadas por homens e muitos deles encontravam-se agora na guerra. (Gerling, 2007, 5)

Por volta de 1919, Clarke alternava entre as casas dos seus dois irmãos nos Estados Unidos, uma em Rochester (NY) e outra em Detroit. Foi em Detroit que acabou a Sonata para Viola e Piano que é objecto deste projecto artístico.

2.2. Influências musicais

No capítulo anterior falei do percurso da Rebecca Clarke desde a RAM até à composição da Sonata para Viola e Piano. Não falei, no entanto, das possíveis influências musicais onde Clarke foi beber até à sua composição.

A influência mais clara que podemos citar é o seu professor de composição na RCM, Charles Stanford. Stanford havia estudado entre 1874 and 1877 com Carl Reinecke em Leipzig e com Friedrich Kiel em Berlin.¹ O seu estilo tinha os típicos traços do romantismo tardio alemão no com traços de música tradicional irlandesa. (Encyclopaedia Britannica 2025) Como professor de composição de Clarke, transmitiu-lhe as bases do estilo romântico alemão, um forte sentido e linguagem tonal complexa. (Gerling 2007, 99)

Holst e Vaughan Williams foram também influentes na construção da sonoridade de Rebecca Clarke. Ambos foram alunos de Stanford mas anos antes de Clarke. Clarke

¹ Nos anos que antecederam a sua estadia na Alemanha formou-se na Trinity College Dublin e na Queens' College em Cambridge

conhecia os dois, os três eram membros do Palestrina Singers, um grupo coral da RCM que interpretava música antiga, dirigido por Vaughan Williams.

A música de Rebecca Clarke releva traços claros de música francesa, além do contacto que teria com a música de compositores franceses enquanto performer, é provável que Vaughan Williams também tenha sido uma ponte para a linguagem musical francesa visto que este estudou em Paris com Maurice Ravel.

A música de Rebecca Clarke também demonstra claros traços de Orientalismo Exoticismo.

2.3. Análise

A Sonata está dividida em três andamentos: *Impetuoso*, *Vivace* e *Andante*.

1º andamento – *Impetuoso*

A forma deste andamento, é baseada na forma sonata. O andamento começa com uma introdução de 12 compassos em que a viola abre com um galope como se fosse o chamamento de uma fanfarra que depois se desdobra numa linha melódica fluida sobre um pedal no piano, um acorde de Mi sem terceira e com a quarta agregada. Muitos dos motivos desta introdução vão ser utilizados no resto da sonata. O galope inicial irá reaparecer à frente no terceiro andamento e o motivo de semicolcheias no c. 2 será trabalhado no primeiro e terceiro andamento.

I

The image shows the first page of the musical score for the Sonata for Viola and Piano, Op. 11, No. 4 by Rebecca Clarke. The score is in G major, 2/4 time, and consists of four systems. The first system is marked 'Impetuoso.' and 'f'. The second system is marked 'poco rit.' and 'ad libitum'. The third system is marked 'cresc.' and 'mf'. The fourth system is marked 'accel.' and 'allarg.'. The score includes staves for Viola (or Violoncello) and Piano, with various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Figura 1. Sonata para Viola e Piano, Clarke, c(c.) 1 - 12

Seguido desta introdução, começa o primeiro tema nos c. 13 – 38 com a indicação *Poco agitato*, este tema é caracterizado por cromatismos e pela utilização de contrastes de dinâmica. (Jones, 2004, 99) O motivo de semicolcheias que vimos na introdução é usado constantemente ao longo deste tema e junto com os contrastes de dinâmica cria uma sensação de nervosismo. O mesmo motivo da introdução é também utilizado para finalizar primeiro tema, agora em colcheias, dando lugar ao segundo tema do andamento.

O segundo tema deste andamento, nos c. 39 – 74, estabelece um novo ambiente, mais calmo e misterioso. O piano permanece relativamente estático e a viola executa linhas descendentes de contornos cromáticos e cujos ritmos ainda se relacionam de algum modo com os do tema anterior.

The image displays a musical score for Viola and Piano, covering measures 38 to 58. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows the piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system features a piano part with a *pp* dynamic and expressive (*espr.*) markings, while the viola part is marked *rubato* and *poco cresc.*. The third system continues the piano accompaniment with a *dolce* dynamic and expressive (*espr.*) markings. The fourth system shows the piano part with a *mf cresc.* dynamic and the viola part marked *con calore*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 2. Sonata para Viola e Piano, Clarke, c.(c.) 38 – 58

O desenvolvimento, c. 75 – 109, oferece à viola momentos de candência e vai buscar material das secções anteriores. O desenvolvimento começa com um momento

de cadência com carácter calmo e meditativo, c. 75 – 82, cujo material deriva dos c. 5 – 6 da introdução. No fim do c. 82, a viola quebra este ambiente, começando a acelerar e crescer levando ao motivo de semicolcheias que vêm do c. 2, repetidas incansavelmente. A viola pára abruptamente no c. 90 mas o piano segue caminho reintroduzindo o material do primeiro tema que será agora transformado pela viola e misturado com motivos do segundo tema.

A re-exposição chega no c. 110. Difere da exposição no segundo tema, agora apresentado em Mi M, e com as indicações *f* e *appassionato*. Este novo segundo tema chega ao seu clímax nos c. 147 – 150. A partir desse ponto, Clarke dissipa a emoção e transita gradualmente para a Coda.

Na Coda, c. 158 – 185, o piano repete o segundo tema, com cada vez menos intensidade, enquanto a viola realiza uma série de arpejos em *ppp*. Um último gesto com mais energia por parte da viola e do piano inicia-se no c. 167 mas mais uma vez os dois instrumentos vão se retirando até que chegamos ao fim do andamento com a indicação *morendo*.

The image displays a musical score for Viola and Piano, covering measures 157 to 166. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The top staff is for the Viola, and the bottom two staves are for the Piano. The first system (measures 157-160) features a piano introduction with a *ppp* dynamic and a *calmato p espr.* marking. The second system (measures 161-164) includes a *pp* dynamic. The third system (measures 165-168) has a *p* dynamic and a *loco* marking. The fourth system (measures 169-172) features a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 3. Sonata para Viola e Piano, Clarke, c(c.) 157 – 166

2º andamento – *Vivace*

O segundo andamento é de entre os andamentos da sonata o mais virtuosístico para a viola. Está em forma ternária e as suas secções são facilmente reconhecíveis. Curiosamente este andamento não partilha material com os restantes e tem uma sonoridade própria devido à combinação da utilização de surdina, harmónicos (e harmónicos em quinta) e glissandos na viola.

O andamento inicia com grupos de quatro colcheias e de quatro semicolcheias e uma colcheia no piano, pontuadas por pizzicatos na viola. Este acompanhamento por parte da viola dá rapidamente lugar a uma textura de harmónicos naturais em quintas.

Depois de uma breve quebra no c. 26, o piano entra em **anacruze** e catapulta a melodia para a viola. A melodia que a viola executa tem contornos melódicos diferentes que os do piano mas o carácter e as figuras rítmicas utilizadas mantêm-se.

II

The image shows a musical score for Viola and Piano, second movement, measures 1-8. The score is in 6/8 time. The piano part (top staff) is marked 'Pizz.' and 'con sordino'. The viola part (middle staff) is marked 'Vivace.' and 'p legg.'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The viola part features a melodic line with eighth notes and rests. The piano part includes a '2' marking above a note in measure 4. The viola part includes a '7' marking above a note in measure 7.

Figura 4. Sonata para Viola e Piano, Clarke, 2º andamento, c(c.) 1 - 8

The image displays a musical score for Viola and Piano, measures 27 through 38. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system starts with a measure number '17' in a box, followed by the tempo marking 'p *leggiero*'. The top staff is for the Viola, marked 'Arco' at the beginning. The bottom staff is for the Piano, with a dynamic marking 'p'. The second system continues the musical development. The third system concludes the passage, with the piano part ending on a sustained chord. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Figura 5. Sonata para Viola e Piano, Clarke, 2º andamento, c(c.) 27 – 38

Nos c. 57 – 58 enquanto a viola fecha a secção com dois acordes em pizzicato o piano começa a preparar a secção seguinte arpejando em *pp* nas duas mãos em paralelo, com pedal, criando uma textura reminescente de música francesa, e assim permanecerá durante a primeira metade da secção seguinte.

A segunda secção desta sonata estende-se do c. 59 ao c. 130, podemos dividi-la em duas subsecções, a primeira c. 59 – 78, marcada *meno mosso*, e a segunda c. 79 – 130 *Più mosso*.

Na primeira subsecção, em *pp*, o piano mantém os arpejos que executava nos c. 57 – 58, a viola entra no c. 59 com uma nova, lírica e escura. Na segunda subsecção, a viola volta a uma linha de grupos de três colcheias fugaz, acompanhada por arpejos alternados no piano de quatro semicolcheias que acrescenta à ansiedade da passagem, culminando num *ff* nos c. 101 – 102. Há uma quebra e o piano repete agora a melodia dos primeiros quatro compassos deste andamento, quatro vezes, acompanhada de

acordes acentuados na mão esquerda. A viola acompanha o piano com harmónicos naturais em quintas na segunda e quarta repetição da melodia. Estas repetições compreendem os c. 103 – 118. A viola toma o comando com uma nova melodia e a secção termina depois de mais uma situação da primeira parte no c. 130.

A última secção deste andamento inicia no c. 131, voltamos a ver o tema que vimos nos c. 17 – 44 seguido de uma citação da melodia dos c. 59 – 78. O andamento diminuiu progressivamente de intensidade até terminar num *pp*.

3º andamento – *Adagio*

Este andamento recupera motivos dos andamentos anteriores e não tem uma estrutura formal que eu consiga classificar numa forma clássica.

Ao contrário do primeiro andamento, é o piano que inicia com um tema que dura oito compassos antes da entrada da viola. Gerling liga este início ao trio com piano de Ravel. (Gerling, 2007, 124) No c. 9 a viola responde ao piano com o tema que este tinha acabado de tocar. Nos c. 9 – 31 segue-se uma série de repetições do tema em diferentes tonalidades e intensidades. Na última repetição do tema nos c. 23 – 31, marcado *calmato*, o piano executa um motivo de tercinas. As tercinas, nem sempre com a mesma configuração melódica, vão ser recorrentes no acompanhamento da sonata, criando uma base serena sobre a qual a viola executa o primeiro tema. O andamento chega a uma pequena ponte nos c(c.) 32 – 36 e retorna a material do tema imediatamente no c. 37, desta vez com o objectivo de conduzir a música para uma transformação mais movimentada do tema, primeiro no piano, c(c.) 45 – 48, e mais tarde na viola de forma mais extensa, c(c.) 57 – 72, atingindo um clímax no c. 69. Depois de uma suspensão o piano retorna à serenidade das tercinas e a viola ao tema inicial no c. 74.

Uma nova secção de transição emerge nos c(c.) 84 – 93 em que material do tema e da ponte dos c(c.) 34 – 38 é utilizado e vai lentamente morrendo dando lugar a uma cadência no piano acompanhada um tremolo no dó corda solta que se estende entre os c(c.) 94 – 112. É nesta cadência que Clarke começa a recuperar material do primeiro andamento, neste caso ouvimos menções claras no piano à introdução em estilo de fanfarra com que a viola abre a Sonata. Clarke não hesita, e imediatamente a seguir à

cadencia do piano, usa material do primeiro tema do primeiro andamento na linha da viola.

Depois de uma quebra no fim do c. 119 o andamento entra numa secção marcada *Agitato* composta por material novo e o motivo inicial da introdução do primeiro andamento. Esta secção rápida e ansiosa é interrompida por uma nova secção lenta e meditativa coma marcação *Comodo, quasi pastorale* c(c.) 161 – 172 , e depois por *Quasi fantasia*, c(c.) 173 – 180, onde a música quase pára, para depois explodir com o motivo da abertura da sonata nos c(c.) 181 – 184. Daqui para a frente já não é possível parar, o motivo inicial dá lugar à insistência das notas rápidas da viola, c(c.) 185 – 198, que explode, num último grito, c(c.) 199 – 205. A viola e o piano soltam um último lamento, c(c.) 206 – 211 marcado *Meno mosso*. Resta apenas a coda, c(c.) 206 – 182, onde Clarke termina com um final estrondoso com acordes na viola.

2.4. Interpretação

Antes de abordar a interpretação da obra, vou salientar alguns dos seus desafios técnicos e interpretativos.

O primeiro andamento apresenta desafios a nível da interpretação. O início, ainda que uma introdução, c(c.9 1 . 12), não deixa de ser uma cadência na qual o intérprete deve tomar as suas decisões sobre como executar. De seguida, no primeiro tema, c(s) 108, os rápidos crescendos seguidos de piano súbito, obrigam o intérprete a optar entre as arcadas escritas pela compositora ou procurar arcadas próprias que sirvam a música. O segundo tema na sua simplicidade deixa espaço para o artista tomar decisões a nível da cor, vibrato e tempo.

O segundo andamento é talvez aquele que apresenta maiores desafios técnicos ao violetista. Na primeira e terceira parte do andamento, o rápido tempo, que já por si é um desafio, alia-se a constantes mudanças posição e *glissando* para os harmónicos naturais, não só tornam o andamento difícil como fazem lembrar um capricho. Na segunda parte, as melodias dos c(c.) 59 – 78, requerem mais uma vez decisões quanto à interpretação como por exemplo, em que cordas devem ser tocadas, posição, que mudanças de posição fazer e quando trocar de posição.

O terceiro andamento, não tem secções particularmente difíceis tecnicamente, mas todo ele necessita de decisões relativas a interpretação.

A minha abordagem e relação com esta sonata é diferente da sonata de Hindemith. O meu estudo desta sonata antecede a sonata de Hindemith por um ano, portanto em algumas passagens, a coesão de ideias como do domínio técnico desta sonata já estão mais amadurecidos.

Numa primeira fase, antes da elaboração deste projecto consultei uma gravação que já não se encontra disponível online, a de Richard Yoengjae O'Neil a tocar a sonata ao vivo. Essa gravação influenciou a minha interpretação na altura, e embora já tenha alguma distância desde a minha primeira performance e este projecto, há ideias que são muito semelhantes às minhas iniciais. Outra experiência que ainda hoje afecta minha interpretação desta sonata, especificamente do 3º andamento, é a masterclasse orientado por Sofia Silva Sousa² em Junho de 2023 na qual apresentei este andamento.

1º andamento - *Impetuoso*

c(c.) 1 – 12

Esta abertura teve muitas variações ao longo do tempo em que preparei a sonata. As características mais comuns foram uma pequena suspensão no c. 2 e um animando a começar no c. 7.

c(c.) 13 – 37

Aqui optei por puxar o tempo para trás apenas do c. 25 e no c. 27 em vez de regressar ao tempo original decidi que deveria de acelerar um pouco tempo. Ao contrário das duas gravações que analisei, optei por não mexer no tempo antes deste ponto.

c(c.) 38 – 74

Tanto Zimmermann como Imai mantêm-se fiéis às iniciações de performance, só fazendo *ritardando* quando indicado. Eu optei pelo oposto, numa tentativa de criar ainda

² Sofia Silva Sousa é uma violetista portuguesa, actualmente membro da London Symphony Orchestra

mais contraste com a reexposição, começo o ritardado mais cedo. Aproveito sempre que há saltos ou cromatismos aproveito para os evidenciar com um glissando.

c(c.) 75 – 89

No final desta secção escolhi deliberadamente forçar o som no fim das semicolcheias, a intenção é que a insistência da repetição das semicolcheias se mantenha apesar do *ritardando*.

c(c.) 90 - 109

Confesso que nesta secção do desenvolvimento me apoiei muito na interpretação de Nobuko Imai, tanto do ponto de vista da interpretação como de dedilhação utilizada.

c(c.) 110 – 158

Tento executar o primeiro tema o mais semelhante possível, mas com a chegada do segundo tema, procuro que o meu som seja mais brilhante em especial o si agudo do compasso 147.

c(c.) 159 – 180

Os arpejos dos c(c.) 159 – 166 decidi mantê-los como Zimmermann, apenas uma textura, para isso, além de um extremo *ppp*, decidi executar os arpejos *sul ponticello*. No c. 167 puxo o tempo para a frente como se fosse “um último suspiro” e a partir do c. 175 vou aproximando o *p* e depois o *niente*.

2º andamento – *Vivace*

c(c.) 1 – 58

À semelhança de Imai, procuro apenas que a música flua, não procuro acrescentar acentos ou mudar o tempo.

c(c.) 59 – 78

Na melodia desta secção tenciono usar uma cor mais escura, foco-me em usar as posições mais altas da corda sol e e dó, só usando a primeira posição quando tenciono destacar notas, fazendo-as mais brilhantes.

c(c.) 79 – 102

Tal como Zimmermann, levo o crescendo ao máximo no final desta parte, não tendo medo de por vezes, tocar nas cordas adjacentes.

c(c.) 103 – 130

A energia do início regressa, tento que a linha da viola soe o mais virtuosa exagerando nos *glissandi* e fazendo um ligeiro *animando* na minha sequência de colcheias final.

c(c.) 131 – 181

Mais uma vez procuro executar esta secção sem muita emoção artificialmente acrescentada.

3º andamento

c(c.) 1 – 56

No início do andamento e sempre que o tema volta a aparecer, procuro evitar cordas soltas e tornar o som o mais quente possível.

c(c.) 57 – 73

Não existe nenhuma indicação, mas faço aqui um pequeno animando, e outro quando a música atinge o seu clímax no c.64.

c(c.) 74 – 93

Retomo a lógica do início do andamento.

c(c.) 114 – 120

Esta secção é uma onde a análise me ajudou a uma melhor interpretação, antes da análise fazia esta passagem o mais rápido possível, depois de perceber que é uma citação do primeiro andamento, procurei aproximar o tempo ao da exposição do primeiro andamento.

c(c.) 121 – 160

A escolha do tempo para o *agitato* foi difícil e envolveu muita experimentação. Eventualmente decidi-me por fazer semínima com ponto igual a 140 bpm. Optei também por executar os galopes desta secção menos *staccato* que Imai, mas não tanto quanto Zimmerman.

c(c.) 161 – 172

A minha interpretação desta passagem foi sempre limitada por questões técnicas, devido às mudanças de posição necessária para executar esta passagem, nem sempre consegui executar o *legato* como me era desejado, apesar disso procurei criar uma atmosfera calma para a melodia da viola e passagem seguinte.

c(c.) 173 – 180

Tal como Imai, tentei ao máximo que esta passagem se fundisse com a anterior a nível de som e fraseado.

c(c.) 181 – 205

Para mim mais do que executar esta passagem rápido o importante foi a precisão rítmica, se esta estivesse correcta a sensação de insistência constante da linha da viola iria sobressair.

c(c.) 212 – 219

Aqui a gravação de Imai e a análise da obra fizeram-me perceber que esta passagem poderia ser uma evocação do início do andamento e por isso tentei aproximar a cor do meu som à do início.

c(c.) 220 - 232

Ao contrário das duas gravações analisadas para este projecto, tentei que o final fosse o mais rápido possível desde que os acordes finais fossem perceptíveis.

3. SONATA PARA VIOLA E PIANO OP. 11 Nº4 DE PAUL HINDEMITH

3.1. Paul Hindemith

Nascido em Hanau, perto de Frankfurt, a 16 de Novembro de 1895. Paul Hindemith era o mais velho de três filhos de Robert Rudolph Emil Hindemith, de Jawor (Polónia), na época ainda território alemão e chamada Jauer Silesia, e Marie Sophie Warnecke, da Baixa Saxónia. A família do seu pai família era pobre, este pintava casas e a mãe era filha de agricultores. Devido à instabilidade financeira, a sua família teve de mudar várias vezes de vila, a maioria delas nos arredores de Frankfurt. As dificuldades financeiras a certo ponto forçaram Paul Hindemith a viver com os avós durante três anos.

Apesar da instabilidade financeira, Robert Hindemith, que queria e não teve possibilidade de seguir uma carreira musical, insistiu e providenciou a Paul Hindemith e os seus irmãos educação musical. Paul aprendeu violino, o seu irmão Rudolph, violoncelo, e a sua irmã Antoine, piano. Os três, desde crianças foram forçados pelo pai a tocar em público com o nome de Frankfurter Kindertrio (Trio das Crianças de Frankfurt).

Paul e o seu irmão Rudolph eventualmente começaram a suplementar os rendimentos da família com actuações em cinemas, teatros, operetas, cabarés e orquestras de spa.

Para Paul Hindemith a aprendizagem de violino inicia-se em 1904, quando este tinha nove anos, com o seu professor de escola. Continuou estudos com a violinista Anna Hegner, natural da Suíça em 1907. Quando Hegner voltou para a Suíça e, 1908, deixou Hindemith a cargo do seu antigo professor no Conservatório Superior de Frankfurt, Adolf Rebner. Durante os primeiros três anos de estudos no conservatório, Hindemith estudou apenas violino. Em 1912 começa a estudar composição com Arnold Mendelssohn e no ano seguinte com Bernhard Sekles com quem estuda até 1917. Durante o tempo que Hindemith estudou composição, muito mudou na sua vida pessoal e enquanto performer.

A sua excelente performance enquanto violinista fê-lo ser na Orquestra de Ópera de Frankfurt em 1914, (Solano, 2012, 4) onde o seu professor de violino era concertino, e em 1915, ele próprio passou a ocupar o lugar de concertino. Foi também segundo violino do Quarteto Rebner, o quarteto do seu professor.

No mesmo ano em que Hindemith entra para a orquestra, o assassinato do arquiduque Franz Ferdinand da Áustria espoleta a Primeira Guerra Mundial. Muitos homens alemães são chamados a servir e enviados para o campo de batalha. O pai de Hindemith é enviado para Alsace e depois para a Flandres onde morre baleado numa trincheira, sem que o seu corpo seja identificado durante vários meses. (Gerling, 2007, 148)

A partir do momento que o pai parte para a guerra, Paul passa a ser o sustento da sua família. Até que em 1917, depois de vários pedidos de adiamento do seu serviço militar por parte da administração da ópera, é finalmente convocado.

A maior parte do seu tempo de serviço foi passada a coordenar as actuações da banda do exército ou a tocar como violonista num quarteto para os seus superiores. Só no fim do seu tempo de serviço é que foi colocado como sentinela nas trincheiras.

O tempo que Hindemith passou na guerra é frequentemente ignorado pelos historiadores e musicólogos, por que este teve uma posição “privilegiada” na guerra, não tendo tido cargos que implicavam combate directo, mas tanto Gerling como Solano discordam. O facto de ele não ter estado na frente dos combates não quer dizer que não tenha sofrido com as condições nas trincheiras, com o constante ruído dos tiros e batalhas, com o ver os seus camaradas morrer ou serem feridos e testemunhar a miséria e fome porque passava o povo alemão. Gerling alude a um possível stress pós-traumático, ou pelo menos uma enorme dificuldade de Hindemith em processar os acontecimentos na guerra com base no facto de que assim que foi dispensado do serviço, foi imediatamente para um ensaio da orquestra de ópera sem primeiro ver a sua família.

“He had a difficult time re-adjusting to civilian life, finding it unreal that one could just return home, be clean and well-fed, and turn once more to writing music, as if nothing had happened and no lives had been lost. His psychological difficulty is

illustrated by his choice to go directly from the barracks (when he was discharged) to his first opera rehearsal, without stopping by for an evening to see his mother and siblings, It is as though Hindemith could not acknowledge his family, otherwise he would have to acknowledge the deaths of his father and of so many other friends and family members. The only way for him to manage-to imagine that all was as it should be—was to remain utterly absorbed in his musical activities.” (Gerling, 2007, 150 – 151)

As experiências de guerra de Hindemith foram essenciais para escrita da Sonata Op.11 nº4 e novos traços estilísticos na música do compositor que nela se encontram, como vou discutir no capítulo seguinte.

3.2. Influências Musicais

Hindemith teve dois professores de composição no conservatório que marcaram o seu estilo, Arnold Mendelssohn e Bernhard Sekles. Arnold Mendelssohn, estava fortemente ligado à Igreja Luterana e à sua tradição musical rejeitando o estilo romântico alemão. Era também versado em música Barroca, sendo editor de música de compositores como Monteverdi, Schutz e Hassler. Isto introduziu e enraizou em Hindemith técnicas de composição barrocas que vão permanecer no seu estilo ao longo da sua vida. O seu segundo professor, Bernhard Sekles era um típico compositor do romantismo tardio, que transmitiu a Hindemith. Sekles recorria frequentemente a técnicas como a fuga e passacaglia, e elementos estilísticos da música tradicional alemã. Isto enraizou ainda mais em Hindemith as técnicas de contraponto.

A actividade de Hindemith como performer influenciou também o seu estilo. Como já referi antes, em 1914 Hindemith entrou para a Orquestra de Ópera de Frankfurt, compositores como Debussy, Bartok e Scherecker passaram a fazer parte do repertório que tocava e cujas técnicas e estilos absorveu.

A Primeira Guerra Mundial muda profundamente Hindemith e a comunidade artística na Alemanha. Muitos músicos que inicialmente serviram na guerra com entusiasmo de lutar pelo seu país regressaram traumatizados e desiludidos. Isto levou a que gradualmente o sentimento do Romantismo tardio fosse substituído por algo mais

prático e funcional, despido de ornamentos. Não foi apenas na música que esta mudança se verificou, um exemplo frequentemente citado na arquitetura é o de Walter Gropius, que fundou a Bauhaus em 1919. Quando Hindemith voltou da guerra em 1918, procurou criar música mais simples e novas maneiras de explorar tonalidade. Outra preocupação que passou a ter no pós-guerra foi de se colocar numa posição internacionalista. Hindemith justifica esta posição com a sua experiência na guerra, durante a qual tinha tocado na banda militar e num quarteto que tocava para os militares de altas patentes. O repertório do quarteto incluía compositores que pertenciam a países inimigos. Nas palavras do próprio Hindemith:

“As a soldier in the First World War I was a member of a string quartet, which represented for the colonel of our regiment a means of forgetting the hated military service. He was a great friend of music and a connoisseur and admirer of French culture. Small wonder, then, that his most burning desire was to hear Debussy's string quartet. We practiced the piece and played it for him with great emotion at a private concert. Just as we had finished the slow movement the radio officer entered the room, visibly shaken, and reported that the news of Debussy's death had just come over the radio. We didn't finish the performance. It was as if the breath of life had been taken from our playing. But we realized for the first time that music is more than style, technique and the expression of personal feeling. Here, music transcended political boundaries, national hatred and the horrors of war. At no other time have I ever comprehended so completely in what direction music must develop.” (Gerling, 2007, 151)

Gerling, contextualiza as palavras de Hindemith e o impacto desta experiência:

“The performance of French music was banned in Germany during the war, and the idea that an army colonel should have chosen to hear it would have come across not only as deeply unpatriotic but also, in fact, as subversive. Within this context, Hindemith's observation concerning the direction music must take in the postwar period signifies the impossibility of adhering any longer to Germanic musical values above all others: this would imply a perpetuation of the heinous environment that allowed the war in the first place.” (Gerling, 2007, 152)

3.3. Análise

Antes de iniciar a análise da peça, há alguns aspectos gerais que devo referir.

Além das influências de Debussy e da música russa que vamos discutir adiante, há que falar do facto de esta sonata não beneficiar de uma análise tonal tradicional. A maioria da harmonia é não-funcional, Hindemith define os intervalos de tom e meio tom maioritariamente através de acidentes e muitas vezes a tonalidade em que uma secção começa não é aquela em que acaba. (Solano, 2012, 5)

A sonata tem três andamentos, *Fantasia*, *Thema mit Variationen* e *Finale (mit Variationen)*, que devem ser executados sem interrupções. O primeiro andamento funciona como um prelúdio ou uma introdução para a forma sonata (modificada com a introdução de variações) que se inicia no segundo andamento.

1º andamento – *Fantasia*

O primeiro andamento tem duas secções distintas. A primeira, com a indicação *Ruhig*, onde o material temático é apresentado, compreende os c. 1 -16. A viola inicia com o tema e o piano acompanha com acordes estáticos, nos c. 5 – 6 os dois trocam, o piano toma o tema enquanto e a viola acompanha com uma linha estática em intervalos de meio tom. na senda metade do c. 6, a linha do piano assume uma oscilação cromática que é depois imitada pelo violino. Tanto o carácter cromático da linha como a maneira como ela é passada entre instrumentos são características reminescentes da música de Debussy. A viola retoma o tema num registo mais agudo e o piano começa a ter um acompanhamento mais movimentado que prepara a cadência que irá marcar o fim da primeira secção.

I
Fantasie

Ruhig

Bratsche

Klavier

6

mp *poco cresc.*

poco cresc.

Figura 6. Sonata para Viola e Piano Op.11 nº4, Hindemith, 1º andamento, c(c.) 1 - 9

A segunda secção, começa na marcação *Im Zeitmaß*, nos c. 17 - 19 e dura até ao fim do andamento. O piano repete o motivo do c. 6 (que deriva do tema principal) com maior dinâmica e plasticidade. (Gerling 2007, 156) A viola cita mais uma vez o tema no c.20 e

The image displays a musical score for the first movement of the Sonata for Viola and Piano, Op. 11 No. 4 by Paul Hindemith. The score is divided into four systems, each with a Viola part on the top staff and a Piano part on the bottom staff. The first system (measures 17-19) is marked 'Im Zeitmaß' and 'pp' for the Viola, and 'p' for the Piano. The second system (measures 20-22) features a '2' in a box above the Viola staff, 'mf' for the Viola, and 'cresc.' for the Piano. The third system (measures 23-25) includes 'sempre cresc.' and 'f' for the Viola, and 'cresc.' for the Piano. The fourth system (measures 26-28) shows '8 -' above the Viola staff and 'dim.' for the Piano. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

Figura 7. Sonata para Viola e Piano Op.11 nº4, Hindemith, 1º andamento, c.(c.) 17 – 26

cria um crescendo até ao c.23. A partir deste compasso seguem-se repetidas citações do tema, tanto pelo piano como a viola, culminando na última citação do tema na viola com o mesmo tipo de acompanhamento que no início do andamento no piano, no c. 32, com

The image displays a musical score for the first movement of the Sonata for Viola and Piano, Op. 11 No. 4 by Paul Hindemith, covering measures 27 to 40. The score is written for Viola (top staff) and Piano (bottom two staves). It includes various performance instructions such as *un poco accel.*, *sempre accel.*, *riten.*, *Breit (im alten Zeitmaß)*, *cresc.*, *pp*, *ff*, *8^{va}*, *trem.*, *treiben*, *sempre dim.*, and *attaca subito*. The score is divided into four systems, with measure numbers 27, 29, 31, and 34 clearly marked at the beginning of their respective systems. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings ranging from *p* to *fff*.

Figura 8. Sonata para Viola e Piano Op.11 nº4, Hindemith, 1º andamento, c(c.) 27 - 40

a indicação *Breit*, em *fff*. Nos c.34 – 38 o piano e a viola começam a preparar a transição para o segundo andamento com um diminuendo e uma modulação rítmica no piano transformando o motivo descendente de colcheias em semínimas.

2º andamento – *Thema mit Variationen*

O segundo andamento é um tema com variações, ligado ao anterior através de um lá suspenso/si bemol suspenso na viola. A exposição do tema compreende os c. 1-33, os c(c.) 1-12 contêm uma melodia quase folclórica e os c(c.) 12-22 são um desenvolvimento dessa melodia. Esta melodia tem sido associada ao folclore alemão mas autores como Haney, estabelecem paralelos com Mussorgsky, em específico com o primeiro coro do acto I da ópera *Boris Godunov*, *Na kovó ty nás pokidáyesh, otéts nash!*.

II
Thema mit Variationen
Ruhig und einfach, wie ein Volkslied

8 4
15
22 5
27

Figura 9. Sonata para Viola e Piano Op.11 n^o4, Hindemith, 2^o andamento, c(c.).1 – 33

Uma última citação o tema uma oitava abaixo do original encerra a exposição.

Varição I – *Dasselbe Zeitmaß*

Nesta variação existem dois motivos melódicos dominantes, o primeiro apresentado pelo piano nos c(c.) 34 – 37, repetido pelo mesmo nos c(c.) 41 – 44. O segundo aparece como consequência do primeiro na viola nos c. 38 – 41 e no piano nos c(c.) 45 – 48. Nos dois motivos é característica a presença de appoggiaturas duplas que acrescentam ao já delicado carácter dos mesmos. A viola e o piano citam de novo o primeiro motivo nos c(c.) 56 – 59 à distância de uma semínima com ponto. A variação termina com a viola repetindo material proveniente do segundo motivo. Ao longo da variação, linhas cromáticas servem de ponte e acompanhamento dos dois motivos.

Variação II – *ein wenig kaprisiös*

A variação abre com o tema do andamento na viola, mas agora um carácter virtuoso e divertido com os seus saltos inesperados de mota andamento e o seu tratamento do ritmo. Andamento culmina com uma secção numa escala de tons inteiros de semi - colcheias e liga à variação seguinte.

Variação III – *Lebhafter und sehr fließend*

Esta variação é uma das mais líricas da sonata. É criada através do material dos c. 12 – 33. O piano executa arpejos rápidos durante quase toda a variação dando-lhe uma sonoridade cristalina, a viola desenvolve liricamente o material, as duas coisas dão a esta variação um carácter de canção. Nos c(c.) 135 – 138 o acompanhamento do piano muda para um motivo de sextinas de semicolcheias da por grau conjuntos que muda ascendentemente a cada tempo e o tema da viola vai ganhando intensidade.

Variação IV – *noch lebhafter*

Esta variação é no fundo a continuação da anterior. Hindemith cita a melodia folclórica do tema, com ligeiras variações rítmicas, em *fff* como consequência do crescendo e intensificação do final da variação anterior, o piano abandona os arpejos delicados e cristalinos para passar a grupos de quatro colcheias descendentes nas duas mãos.

Nos c(c.) 142 – 147 o piano passa a fazer os mesmos grupos de colcheias descendentes a tempo na mão esquerda e na mão direita, os mesmos grupos, desfasados por uma semicolcheia, tornando a textura musical mais densa e ao mesmo tempo, conferindo-lhe uma sensação de desaceleração. Ao mesmo tempo a viola reitera

a melodia uma oitava abaixo. Por fim, a viola volta a citar apenas no início da melodia no c. 147 precipitando a variação para o início no 3º andamento por um intervalo de meio tom ascendente.

3º andamento – *Finale (mit Variationen)*

Este andamento está em forma sonata, mas não na sua configuração tradicional. É uma forma sonata alterada que além do seu próprio material musical, adiciona secções com novas variações do tema do segundo andamento.

O andamento começa por expor o novo material. Este é composto por dois temas. O primeiro, dramático e grandioso, nos c(c.) 1 – 25, o segundo mais lento e lírico, entre os c. 26 – 40. O primeiro tema volta a ser apresentado nos c(c.) 45 – 31.e e no c. 54 um tema com as características líricas semelhantes ao segundo teme, encaminha-nos para a variação v

Variação V – *Ruhig fließend*

Esta variação volta a citar a melodia folclórica do andamento anterior de uma maneira lenta e lírica, com ornamentação que relembra a Variação I. Nos c(c.) 101 – 109 o tema folclórico é ainda mais ornamentado, esta passagem transforma-se abruptamente numa nova citação sincopada do tema folclórico nos c. 110 – 127 agora em *f* com a indicação de crescendo e acelerando que culminará num *fff* que marca o início da ponte que liga à próxima variação (c. 128 – 135)

Variação VI – *Gemächliches Zeitmaß (Fugato mit bizarrer Plumpeit vorzutragen)*

Segundo Gerling, esta é a variação mais analisada da sonata, sendo uma das razões a indicação de performance que Hindemith escreve, *Fugato mit bizarrer Plumpeit vorzutragen* (Fugato, deve ser tocado com bizarra trapalhice). A indicação por si já cria imagem bastante detalhada do carácter desta variação, mas Hindemith vai mais longe.

A variação começa com a viola a citar o tema folclórico, mas no c. 138, em vez de fazer um salto descendente para dó sustenido, a viola aterra em dó natural. A partir deste momento a variação alterna entre compassos em que o material é construído a partir da escala de tons inteiros de Dó e compassos em que o material parte da escala

de tons inteiros a partir de Ré bemol. O piano executa uma imitação com a mão direita criando assim o fugato, com a mão esquerda executa semínimas, acentuando o segundo tempo.

O recurso à alternância da escala de tons inteiros, ao fugato, aos acentos na mão esquerda e ainda os motivos de tercina existentes nesta variação criam um ambiente bizarro que Hindemith reforça com as indicações de performance.

No fim desta variação chega a reexposição da forma sonata que compreende os c. 200 – 247 na qual o material do primeiro tema do terceiro andamento e o material dos c. 54 – 80 são apresentados seguidos, nos c. 248 – 295 do material que foi antes apresentado na variação V é apresentado de novo culminado numa ponte que faz a transição para a última secção do andamento, a variação VII.

Variação VII – Coda – *Sehr lebhaft und erregt*

Hindemith cita o tema folclórico do segundo andamento três vezes na tonalidade original, no c. 303 - 319, cada uma com mais intensidade devido ao crescendo e acelerando. O piano realiza acordes no segundo tempo que Gerling considera apenas textura e não relevantes do ponto de vista harmónico. A insistência no tema cria tensão cujo único caminho que pode tomar é continuar a acelerar e crescer e eis que a música chega o primeiro *fff* da coda marcado *Wild* no c. 353. Aqui a viola executa uma versão reduzida e sincopada do tema. A viola segue com novas transformações rítmicas frenéticas, nos c. 367 – 374, enquanto o piano cita o tema nos c. 370 – 373. A viola executa cinco motivos ascendentes derivados da cabeça do tema no c. 374 – 379, pontuados por acordes no piano, quando parece que o music via chegar ao clímax final, a expectativa é subvertida por um súbito *p*, que como uma onda, faz a música recuar para voltar com mais força, depois de um crescendo, o piano e a viola chegam ao *ffff* marcado com *Breiter*, no c. 384, a viola e o piano abrandam e voltam a acelerar no c. 387 com a indicação *mit aller Kraft*, com toda a energia. A cabeça do tema é então citada mais três vezes escrita em colcheias e uma última e quarta vez escrita em semínimas, em umíssonos com o piano e em *ritardando*, terminando assim a obra.

3.4. Interpretação

Tal como com a sonata de Rebecca Clarke, devo primeiro abordar brevemente os desafios à interpretação presentes na sonata de Hindemith.

No geral senti duas grandes dificuldades no estudo, o encontrar uma dedilhação que sirva a música e o estudo da afinação. Apesar de Hindemith ser violetista, e a escrita ser idiomática para a viola, aproveitando as qualidades do instrumento, ela não é óbvia e, portanto, a leitura e decisão das dedilhações ocupou muito do meu tempo. A nível da afinação, a Sonata está repleta de passagens com muitos acidentes, passagens crómicas, e passagens sem harmonia funcional, que não sendo novidade no séc. XXI, não deixam de ser difíceis para o intérprete.

No primeiro andamento o maior desafio é a fluidez e fraseado, que por serem simples e expostos para a viola, precisam de mais atenção. Algumas questões de junção com o piano também são difíceis, em particular a quintina de um tempo no piano contra a sextina de uma colcheia na viola no c.31.

No segundo andamento, encontrar um carácter distinto para cada variação é crucial. Para isso, identificar o carácter de cada variação e saber que material musical deriva do tema e de que partes é importante. A segunda variação foi para mim a mais desafiante pela sua delicadeza e direcção das appoggiaturas.

No terceiro andamento, a afinação é particularmente desafiante assim como a junção com o piano, há muitas secções em que a relação entre a viola e o piano não é evidente e é necessário que os dois músicos estejam extremamente seguros. A forma deste andamento, por ser uma forma sonata modificada, também não é evidente e só depois de bastante estudo é possível começar a esboçar uma interpretação coerente.

1º andamento

c(c.) 1 – 16

A minha maior preocupação neste troço do andamento prende-se com a direcção da frase e a direcção do acompanhamento da viola.

O acompanhamento que a viola faz do piano nos c(c.) 5 – 7 necessita de direcção como que para provocar a melodia no piano. Esse efeito consegue-se, fazendo sempre um pequeno crescendo para o compasso seguinte, que pode ou não estar acompanhado de vibrato e de um crescendo na intensidade do mesmo.

Na cadência procurei fazer as notas fluir como Nobuko Imai, mas acrescentado alguma variação no tempo sempre que o motivo das notas mudava.

c(c.) 17 – 31

Procurei toda esta secção fosse um crescendo continuo e, direcção ao fff da secção seguinte. No c. 31 optei por ouvir o fim da quintina do piano e encaixar minha última colcheia do compasso aí.

c(c.) 32 – 40

Agora um diminuendo contínuo, tentei que os as pausas entre repetições do último motivo não fossem tão abruptas fazendo um diminuendo entre cada uma e demorando mais a chegar à pausa.

2º andamento

c(c.) 1 – 33

O tema foi executado o máximo possível na corda ré para tentar conseguir que o som seja íntimo e nostálgico.

c(c.) 34 – 65

O jogo entre as várias linhas do piano e a viola e uma atmosfera exótica

c(c.) 66 – 112

Encontrar um tempo que me permitisse expressar o humor desta variação, o seu virtuosismo e ainda manter uma relação com a variação seguinte foi difícil. Acabei por acordar semínima igual a 88 bpm e exagerar o máximo que pude os crescendos, diminuendos e articulações para chegar ao meu objectivo.

c(c.) 113 – 138

Nesta variação, por ser tão lírica, não necessitei de tomar nenhuma particular decisão além de ter atenção ao meu vibrato para unificar a variação.

c(c.) 139 - 147

Nesta variação exagerei particularmente as dinâmicas com a intenção de precipitar a música para o andamento seguinte e contrastar com o *p* inicial.

3º andamento

c(c.) 1 – 25

Ao contrário das gravações analisadas, optei por tentar manter-me o mais fiel ao tempo que escolhi sem exagerar nos *rubatos*.

c(c.) 26 – 40

Todo o fraseado foi executado na corda ré sempre que possível.

c(c.) 41 – 53

O exagero nas dinâmicas e o *rallentando* no final desta secção tiveram como principal objectivo criar tensão e distensão.

c(c.) 54 – 80

Mais uma vez, por este ser um tema bastante lírico, fraseei o segundo tema da maneira que me pareceu mais natural, usando o vibrato como elemento unificador.

c(c.) 81 – 129

Procurei evocar o ambiente do tema do segundo andamento e a sua segunda variação, abster-me de usar muito vibrato e tentei dar ênfase aos movimentos de semicolcheia.

c(c.) 136 – 199

Nesta variação, optei por apenas explorar exageros de dinâmicas, vibrato e articulação para conseguir ir de encontro ao “bizarro”, lamento não me ter debruçado

sobre possíveis acentos e *rubatos* agógicos como Lawrence Power, mas numa próxima oportunidade de estudo da obra planeio fazê-lo.

c(c.) 200 – 301

Na reexposição emulei as decisões que tinha feito na exposição e variação V.

c(c.) 302 - 392

Procurei que o final fosse o mais virtuosístico e frenético possível, forçando inclusive o som dos compassos finais como se a música realmente fosse descarrilar.

4. CONCLUSÕES

O processo estudar e de verdadeiramente conhecer uma obra é moroso.

Ao estudar sobre o contexto em que as obras foram escritas, não só me dei conta dos paralelismos entre a vida de cada compositor como das diferenças. Talvez isso não tenha influenciado a interpretação e tenha apenas tido um impacto no meu já grande respeito pelos compositores.

A minha interpretação vai sempre ser limitada pelas minhas limitações técnicas.

No que toca ao estudo das obras, embora não tenha sido parte deste projecto, passei algum tempo a copiar as dedilhações e arcadas de solistas, isso foi um processo de aprendizagem muito valioso, colocar as minhas mãos nas mãos dos outros e compreender a lógica por trás das suas decisões.

Este projeto teria beneficiado de um maior número de gravações na sua análise tanto ao vivo com estúdio. Uma análise de apenas duas gravações.

BIBLIOGRAFIA

Jones, B. C. (2004). The music of Rebecca Clarke (1886–1979) (Tese de doutorado). University of Liverpool.

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2025, March 25). Sir Charles Villiers Stanford. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Charles-Villiers-Stanford>

Hallam, S. (1995). Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music. *Psychology of Music*, 23(2), 111-128. <https://doi.org/10.1177/0305735695232001> (Original work published 1995)

KING, E. (2012). The Practice of Practising edited by Alessandro Cervion, Catherine Laws, Maria Lettberg and Tania Lisboa. ORCiM, 2011. 191 pp., hardback, £15.50. ISBN: 978-9058-678485. *British Journal of Music Education*, 29(3), 435–440. doi:10.1017/S0265051712000344

Roxburgh, J. D. (2013). Approaches to the Performance of Musical and Extra-Musical References in Shostakovich's Viola Sonata (Version 3). Open Access Te Herenga Waka-Victoria University of Wellington. <https://doi.org/10.26686/wgtn.17005105>

Gerling, D. (2007). Connecting histories: Identity and exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke, and Paul Hindemith's viola works of 1919.

Solano, E. A. (2012). Hindemith's Sonata for Viola, ope 11, no.4 A compositional and historical perspective.

Fonseca, S. I. L. (2004) *As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século xx*. Universidade de Évora. Repositório da Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/12247>

ANEXO I

Análise das gravações

1. Sonata para viola e piano de Rebecca Clarke
 - 1.1. Tabela comparativa dos tempos utilizados por cada intérprete
 - 1.2. Análises
 - 1.2.1. Tabea Zimmermann
 - 1.2.2. Nobuko Imai
2. Sonata para viola e piano Op.11 nº4 Paul Hindemith
 - 2.1. Tabela comparativa dos tempos utilizados por cada intérprete
 - 2.2. Análises
 - 2.2.1. Nobuko Imai
 - 2.2.2. Lawrence Power

1. SONATA PARA VIOLA E PIANO DE REBECCA CLARKE

1.1. Tabela comparativa dos tempos utilizados por cada intérprete

1º andamento

	1 - 12	13-38	39 - 74	75 - 89	90 - 109	110 - 134	135 - 158	159 - 170	171 - 185
Tabea Zimmermann		130 - 102	80	72	90	146 - 108	100	72	60 - 56
Nobuko Imai		130 - 112	80 - 72	68 - 90	90 - 80	120 - 108	104	84	

2º andamento

	1 - 58	59 - 78	79 - 102	103 - 130	131 - 150	151 - 162	163 - 181
Tabea Zimmermann	108	72	120	108	108	72	108
Nobuko Imai	112 - 114	72	140 - 150	112	114	64	120

3º andamento

	1 - 56	57 - 73	74 - 93	94 - 113	114 - 120	121 - 160
Tabea Zimmermann	50 - 52	60 - 67	52	108	154 - 152	160
Nobuko Imai	46 - 58	74 - 60	52 - 20		112	160

	161 - 172	173 - 180	181 - 205	206 - 211	212 - 219	220 - 232
Tabea Zimmermann	72	72	120 - 183	96	180	
Nobuko Imai	65	50	136	80	168	220

1.2. Análises

1.2.1. Tabea Zimmermann

Primeiras impressões:

A interpretação, tanto por parte do piano como da viola tem um carácter leve, nenhum dos intérpretes força o som do seu instrumento, o som dos instrumentos é claro e os rubatos não são muito exagerados, mas fluem livremente.

C(c.) 1 -12

cc.) 13 – 38

A interpretação de Zimmermann é particularmente interessante a nível da agógica nesta secção, através da utilização de rubatos, acelerações e pequenas suspensões, de tal forma que esta secção tem variações de cerca de 30 bpm. Estas decisões intrepertativas acrescentam dramatismo aos crescendos e pianos súbitos ao mesmo tempo que conferem um carácter fluido à música.

c(c.) 39 – 74

Aqui tenho a destacar o som e o carácter da interpretação. O som da viola é limpo e escuro ao mesmo tempo, o fraseado de Zimmermann cria na melodia um carácter pachorrento que não é necessariamente o que inferimos ao ler a indicação *con calore* de Clarke.

c(c.) 75 – 89

Aqui o *pp* é levado até ao limite, nos compassos onde o *stringendo* está marcado, Zimmermann escolhe apenas fazê-lo em alguns grupos de notas para dar ênfase aos seus momentos cadenciais. Chegando ao c. 83 o *crescendo* é bastante pronunciado e o *acelerando* chega à sua velocidade final consideravelmente rápido. Zimmermann

mantém a clareza no som da viola mesmo depois do *crescendo* e não parece querer fazer a insistência da repetição das semicolcheias chegar a um ponto explosivo.

c(c.) 90 – 109

A viola toma um som delicado e cristalino.

c(c.) 110 – 134

Muito do que vimos nos compassos 13 – 38 é repetido a nível da interpretação nesta secção da reexposição, a variação de tempo, sem contar com uma suspensão no compasso 124, é de 36 bpm.

c(c.) 135 - 158

O segundo tema da reexposição, com a indicação de *appassionato*, é agora tocado de maneira muito mais enérgica e sensual, parte devendo-se ao tempo mais rápido e outra parte ao fraseado e vibrato mais pronunciado de Zimmermann.

c(c.) 159 – 170

Os arpejos criam apenas textura sem que consigamos compreender cada nota individualmente.

c(c.) 171 – 185

Zimmerman termina o andamento com um som cristalino e quase sem fazer uso de *ritardando*.

2º andamento

c(c.) 1 – 58

A velocidade deste andamento não permite ao intérprete muito espaço para se expressar, mas Zimmermann encontra em dois momentos, o primeiro é acentuando o início de cada grupo sempre que há um motivo com quatro semicolcheias e uma colcheia ligados, o segundo, nas colcheias *dos* c(c.) 45 – 50 onde faz um pequeno cedendo, aliviando a velocidade incansável do andamento. A cor com que as toca estes compassos

é intrigante, apesar de as colcheias parecerem executadas completamente na corda dó, mantêm um timbre limpo.

c(c.) 59 – 78

Zimmermann executa a melodia destes compassos com algum desapego, não recorrendo a mudanças de tempo com exceção das escritas e mantendo o vibrato bastante neutro.

c(c.) 79 – 102

Ao contrário do primeiro andamento, Zimmerman leva o crescendo até ao extremo distorcendo o som de tal forma, que sendo o crescendo final executado na corda ré, ouvimos a corda lá a soar também.

c(c.) 103 – 130

Não há nada de particularmente relevante nestes compassos a nível da interpretação, não que não estejam bem interpretados, mas sim que a interpretação corresponde a uma boa tradução da partitura

c(c.) 131 – 150

Mais uma vez ouvimos uma acentuação sempre que há um grupo de quatro semicolcheias e uma colcheia ligada.

c(c.) 151 – 162

Ouvimos de novo o segundo tema, agora os *ritardandos* e *animandos* são mais pronunciados, quase que melancolicamente.

c(c.) 163 – 181

Não há nada de particularmente relevante nestes compassos a nível da interpretação, não que não estejam bem interpretados, mas sim que a interpretação corresponde a uma boa tradução da partitura.

3º andamento

c(c.) 1 – 56

A viola entra com um som quente e acolhedor, abre depois para um timbre cristalino, mas rapidamente volta ao timbre inicial.

c(c.) 57 – 73

Mais uma vez, numa secção que esperaríamos grande intensidade e dinâmicas fortes, Tabea abstém-se de tal, mantendo, dentro da agitação das notas rápidas e fortes, serenidade e clareza de som.

c(c.) 74 – 93

Mais uma vez a viola apresenta um som quente e cristalino ao mesmo tempo. O morrendo para o c. 94 é feito sem grandes artificios, perdendo além da dinâmica o vibrato com o aproximar deste compasso.

c(c.) 94 – 113

Aqui o piano realiza a sua candência, a viola apenas está presente para criar tensão, pelo que a preocupação de Zimmermann nem sempre é a de ter um som claro, mas sim criar texturas as vezes forçando o som.

c(c.) 114 – 120

O tipo de cor e vibrato usados no primeiro andamento são reutilizados aqui.

c(c.) 121 – 160

O piano da viola realça a sensação de *agitato*. Tabea nem sempre articula os galopes com *staccato* optando por vezes por *legato para enfatizar o seu fraseado*. O mesmo nos c(c.) 137 – 144.

c(c.) 161 – 172

O piano efectua a transição para esta passagem, no entanto, esta continua nervosa, só quando a viola entra é que assenta verdadeiramente a calma.

c(c.) 173 – 180

A viola realiza as suas linhas quase que suspirando.

c(c.) 181 – 205

O animando chega em três ondas, nos c(c.) 185, 187, e 189, e recua ligeiramente nos compassos de 1/4 que os intercalam.

c(c.) 206 – 211

A utilização de vibrato nesta secção é inconstante mas não é sem propósito, pretende realçar algumas notas em favor de outras.

c(c.) 212 – 219

Zimmermann, em vez de tentar emular o som do início do andamento, executa esta passagem com um som calmo e limpo.

c(c.) 220 - 232

O final do andamento é executado muito mais lento do que o esperado tendo em conta as escolhas de tempo que Tabea fez ao longo da sonata. Não é por isso que deixa de ser um final impactante com um som cheio na viola.

1.2.2. Nobuko Imai

(Concerto ao vivo a 17 de fevereiro de 2023 no Conservatório de Música Hong Siew Toh)

c(c.) 13 – 38

A viola tem um som escuro e vibrato largo, não recorre muito a agógica e mais à dinâmica

c(c.) 39 – 74

A viola tem um carácter melancólico, mas decidido, as frases são bem sustentadas mesmo aquelas no diminuendo.

c(c.) 75 – 89

Imai faz pouco uso dos *stringendo* iniciais mas aproveita o *crescendo* e *animando* catapultando a música par próxima secção

c(c.) 90 – 109

Aqui, Imai mantém um tempo confortável e um som quente apesar das notas agudas e aproveita ao máximo os *ritardando*.

c(c.) 110 – 134

A reexposição é muito semelhante à exposição.

c(c.) 135 – 158

No segundo tema da reexposição Imai mantém o carácter do primeiro tema, quente, com recurso a vibrato e rápida velocidade de arco.

c(c.) 159 – 170

Conseguimos ouvir cada nota dos arpejos em *pp*, além disso, Imai escolhe acompanhar o movimento do dinâmico do piano com a sua parte em vez de se manter apenas como uma textura.

c(c.) 171 – 185

Sem hesitação por parte da viola, a música chega ao fim como um sopro de vento que se dissipa.

2º andamento

c(c.) 1 – 58

Imai não perde tempo com acentos agógicos nesta secção, a música flui rápido, e dessa velocidade vem um certo humor

c(c.) 59 – 78

Neste tema lírico, o vibrato é o principal ornamento. Imai mantém o tempo bastante estável, os *ritardandos* indicados são executados com muito pouca diferença do tempo.

c(c.) 79 – 102

O *crescendo* e *accelerando* nesta secção são aproveitados ao máximo, no entanto, quando esperamos que pelo menos o *crescendo* seja levado até ao fim, Imai retrai-os nos últimos dois compassos, criando espaço para a secção seguinte.

c(c.) 103 – 130

Apesar dos acentos, esta secção é executada com grande leveza e os acentos escritos são pouco pronunciados, isto faz com que quase não se sinta uma transição entre o fim desta secção e o início da seguinte.

c(c.) 131 – 150

Esta secção é executada à semelhança da passagem homóloga inicial.

c(c.) 151 – 162

Esta passagem recupera o tema lírico dos compassos 59 – 78, Imai utiliza um vibrato como uma velocidade moderada e grande amplitude.

c(c.) 163 – 181

O andamento chega ao fim sem hesitar, quase como se tivesse pressa de acabar.

3º andamento

c(c.) 1 – 56

A viola inicia com um som quente e sereno.

c(c.) 57 – 73

Imai não abandona o som com que começou o andamento, nem mesmo no clímax desta passagem, criando uma coerência sonora entre a secção anterior, esta e a seguinte.

c(c.) 74 – 93

O som e o ambiente anteriores são mantidos nesta secção.

c(c.) 94 – 113

Imai mantém um som bastante claro durante a cadência do piano, sendo possível distinguir o trémulo das notas mesuradas.

c(c.) 114 – 120

O primeiro andamento é evocado em termos de timbre e intensidade da viola nesta secção.

c(c.) 121 – 160

A articulação dos galopes é bem definida o que ajuda a impulsionar toda a secção do *agitato*.

c(c.) 161 – 172

Este *Comodo: quase pastorale* introduz uma quebra no discurso que Imai faz soar natural, como que um momento de descanso depois de toda a agitação, este momento está muito bem fundido com a secção seguinte.

c(c.) 173 – 180

O piano e a viola fundem esta passagem com a anterior, soando quase como um personagem fictício a adormecer, lentamente o som vai ficando mais lento e desaparecendo.

c(c.) 181 – 205

A parte da viola poderia ser considerada frenética, mas Imai não recupera um tempo rápido o suficiente para tal, criando uma sensação de insistência e não frenética.

c(c.) 206 – 211

A grande amplitude do vibrato torna esta passagem mais lírica num seguimento da insistência da passagem seguinte.

c(c.) 212 – 219

O som da viola evoca o do início do andamento.

c(c.) 220 - 232

Imai nunca deixa o som da viola perder o lirismo e a clareza até ao fim do andamento, não lhe dando o final explosivo esperado, dando-lhe em um som cheio e robusto nos acordes finais.

2. SONATA PARA VIOLA E PIANO OP.11 Nº4 PAUL HINDEMITH

2.1. Tabela comparativa dos tempos utilizados por cada intérprete

1º andamento

c(c.)	1 - 16	17 - 31	32 - 40
Nobuko Imai	30	40	30
Lawrence Power	32	43 - 50	25

2º andamento

	1 - 33	34 - 65	66 - 112	113 - 138	139 - 147
Nobuko Imai	76	76	80 - 90	90 - 100	192
Lawrence Power	92 - 100	72 - 80	90	130	200

3º andamento

	1 - 25 *	26 - 40	41 - 53	54 - 80	81 - 129
Nobuko Imai				130	100 - 220
Lawrence Power	80	116 - 130		116 - 130	90 - 240

	136 - 199	200 - 223*	224 - 247	248 - 301	302 - 392
Nobuko Imai	96 - 108	90	130	100 - 220	180 - 240
Lawrence Power	86 - 118		116	80 - 200	200

2.2. Análises

2.2.1. Nobuko Imai

Primeiras impressões: o discurso ao longo da sonata é lírico e sereno realçando a beleza da música de Hindemith. No geral Imai não parece envolver-se muito com secções de crescendo e *ff*, mesmo quando escritos, não alcança sempre um verdadeiro *ff*, guardando-os para momentos de clímax.

1º andamento

c(c.) 1 – 16

Imai fraseia o tema de forma simples e melancólica. A candência é executada sem *rubatos*, apenas uma corrente de notas rápidas mas não nervosas, calmas apesar da sua velocidade e em diminuendo.

c(c.) 17 – 31

Depois de uma pequena respiração, dá-se início a esta secção. A viola começa lentamente a mostrar maior amplitude dinâmica.

c(c.) 32 – 40

A viola e o piano executam os motivos e dos compassos 34 - 36 cumprindo com rigor a pausa de colcheia entre os mesmos, o facto de a viola não fazer diminuendo na nota anterior à pausa enfatiza a mesma.

2º andamento

c(c.) 1 – 33

Mais uma vez Imai cria um som nostálgico e íntimo, aqui com recurso a vibrato contínuo e quente, não criando tensão com dinâmicas exageradas.

c(c.) 34 – 65

A viola adopta agora um som delicado e quente que contrasta com o registo agudo do piano.

c(c.) 66 – 112

Imai restem-se se de alcançar dinâmicas além do *f* nesta variação.

c(c.) 113 – 138

O vibrato contínuo e a articulação da mão esquerda mesmo dentro das ligaduras cria a percepção de que as notas, uma a uma, impedem a música de se precipitar num acelerando.

3º andamento

c(c.) 1 – 25

No início do andamento, o primeiro tema é executado fazendo as duas semínimas a tempo e um ligeiro *accelerando* nas colcheias. Com o repetir do tema, e frases mais longas tanto o piano como a viola começam a acelerar tanto as semínimas como as colcheias de forma gradual.

c(c.) 26 – 40

É-me difícil descrever o timbre que Imai inicialmente utiliza nesta secção, parece ter uma qualidade exótica que lentamente se transforma em dramática que cria a transição para o primeiro tema

c(c.) 41 – 53

Imai continua com o timbre dramático do fim da passagem anterior e realça o fim do tema com um *ralentando*.

c(c.) 54 – 80

Com a chegada da terceira variação chega uma passagem calma. Mais uma vez, a viola tem um som simples e não recorre a dinâmicas demasiado acentuadas.

c(c.) 81 – 129

No c. 101, o timbre e o vibrato mudam, o vibrato fica mais rápido e largo e o som abre devido a uma mudança de dinâmica. O *accelarando* para o *Sehr Lenhaft* acontece de súbito e muito rapidamente, o que confere à passagem um súbito rasgo de energia.

c(c.) 136 – 199

O “bizarro” pedido por Hindemith é alcançado por Imai através de vibrato, articulação e dinâmicas. As articulações em notas que não seriam normalmente articulados assim, enquanto o vibrato e crescendo viola são mudam constantemente de velocidade.

c(c.) 200 – 223

O primeiro tema é repetido com muitos dos mecanismos utilizados na exposição.

c(c.) 224 – 247

O segundo tema é repetido com muitos dos mecanismos utilizados na exposição.

c(c.) 248 – 301

Nesta secção são usados os mesmos mecanismos dos c(c.) 81 – 129.

c(c.) 302 - 392

A coda é executada apenas recorrendo às indicações de performance de Hindemith, e sem tomar liberdades expressivas, resultando num final de andamento frenético e virtuoso.

2.2.2. Lawrence Power

Primeiras impressões: Power recorre muito com a rubatos e acentos agógicos, levando-os ao limite como por exemplo na variação VI. Com este recurso, Power leva-nos numa narrativa que ora é heróica, melancólica, romântica e ou repleta de humor, prendendo assim a atenção do ouvinte.

1º andamento

c(c.) 1 – 16

Os momentos cadenciais da viola são particularmente direccionados para as notas sol e dó que Power sustem, por breves momentos para dar ainda mais ênfase.

2º andamento

c(c.) 1 – 33

A viola começa relativamente rápido para o que seria de esperar, mas não tira nuances ao fraseado da viola. A nível do vibrato, este é utilizado apenas na presença de notas repetidas ou no *mf* dos c(c.) 24 - 28

c(c.) 34 – 65

No início desta variação até ao c. 55, a viola toca o mais piano possível, como se a ouvíssemos à distância, quase que o seu som é engolido pelo piano.

c(c.) 66 – 112

Power faz uso de *rubato*, exagero de dinâmicas e recurso a *ricochet*, mesmo quando este não está escrito, para intensificar a ideia de um capricho virtuosístico.

c(c.) 113 – 138

Aqui o uso de um vibrato rápido recria a ideia de canção francesa e realça o lirismo da variação.

c(c.) 139 - 147

Em vez do *fff* escrito, o intérprete escolhe preencher menos a sala, separando mais cada nota, de uma maneira que, em contraste com a variação anterior, esta variação quase parece macabra. Power recorre também a decrescendos mais rápidos, obrigando o ouvinte a prestar muita atenção para poder seguir a linha da viola.

3º andamento

c(c.) 1 – 25

Power não perde tempo e catapulta o tema para a frente logo no início do andamento passando rapidamente pelas semínimas na cabeça do tema. Nas vezes seguintes que a cabeça do tema aparece faz o contrário, e demora tempo nas semínimas. Este empurrar e puxar do tempo, dificulta ao ouvinte prever e perceber a pulsação e adiciona ao dramatismo já presente no tema.

c(c.) 26 – 40

O tempo estabiliza, apesar de Power não adoptar um tempo mais lento, o contraste com os compassos anteriores dá-nos uma breve sensação de calma, que é novamente interrompida pelo dramático primeiro tema nos compassos seguintes.

c(c.) 41 – 53

O primeiro tema do andamento é apresentado de novo mas não sem que Power o transforme num momento quase cadencial pela maneira como gere o seu *rubato*.

c(c.) 54 – 80

Chega finalmente o verdadeiro momento de serenidade da exposição, aqui a viola cria um som cristalino a que junta um vibrato lento e amplo.

c(c.) 81 – 129

A cor que Power utiliza no início desta variação transforma-a num momento de grande intimidade, com um timbre quente e vibrato rápido e curto, que lentamente se transforma em lirismo.

c(c.) 136 – 199

Se Lawrence Power havia antes recorrido a rubatos agógicos para a interpretação da sonata, agora leva-os ao extremo para ir ao encontro da indicação de performance, *bizzarrer Plumpeit vorzutragen*, o exagero como forma de humor, cria efectivamente o efeito de algo bizarro e trapalhão. O próprio vibrato toma também características

peculiares, frenético em conjunto com os portamentos criam a ilusão de que os motivos descendentes são quase um único glissando com vibrato.

c(c.) 200 – 223

O primeiro tema é repetido com muitos dos mecanismos utilizados na exposição.

c(c.) 224 – 247

O segundo tema é repetido com muitos dos mecanismos utilizados na exposição.

c(c.) 248 – 301

O *accelerando* no final desta secção é acompanhado de um vibrato rápido e largo e torna toda a secção mais brilhante que é apenas abanado nos c(c.) 299 – 301 em favor de um som baço.

c(c.) 302 - 392

Como seria de esperar, a coda arranca com um ambiente nervoso e piano que se desdobra numa secção frenética e imparável. Power subverte as expectativas mesmo no fim, fazendo um enorme *rubato* no c. 378 e fazendo o *Breiter* no c. 383 ainda mais largo que o *rubato* so c. 378.

Posso ainda destacar que para acentuar o *accelerando* final, a viola separa as notas do c. 386.

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

P.PORTO

M

**MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**
CORDAS - VIOLA D' ARCO

A Interpretação da Sonata para Viola e Piano de Rebecca
Clarke e da Sonata para Viola e Piano Op.11 n.º4 de Paul
Hindemith

Maria Francisca Rosa Bonacho

