



“A Técnica Violinística na Interpretação de Obras da Segunda Escola Vienense”

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em “Interpretação Artística”

Orientador: Professor Doutor Radu Ungureanu

Mestranda: Graça Maria Campos Gandra

Porto, setembro de 2016

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu Orientador e Professor de violino, Professor Doutor Radu Ungureanu, pelo seu interesse, disponibilidade, sabedoria e apoio ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço também aos meus pais, ao meu irmão, aos meus avós e aos meus amigos, pela ajuda, envolvimento e encorajamento, sem os quais não teria conseguido concluir esta dissertação.

Resumo

A designação “Segunda Escola Vienense” foi atribuída a um grupo de compositores que, seguindo a linha da expressão dos novos ideais estéticos surgidos no início do século XX, criaram uma linguagem específica, para a transmissão de imagens fortes e sentimentos inesperados, através da exploração de novas sonoridades, timbres e cores. Esta dissertação, procura investigar os meios técnicos específicos e necessários para transmitir o conteúdo expressivo na execução das partituras dos três principais compositores da Segunda Escola Vienense. Para uma análise aprofundada, foram escolhidas três partituras consideradas relevantes neste contexto.

Dada a importância do período do Expressionismo, como um marco na História da Música e das Artes em geral, foi feito um enquadramento histórico, analisando as características de cada compositor em particular e também a relação entre os mesmos, de modo a investigar e entender as inovações compositivas implementadas. Através do estudo das partituras das “Quatro Peças” Op. 7, para violino e piano de Anton Webern, “Quarteto para cordas”, Op.3 de Alban Berg e o “Concerto para Violino e Orquestra”, Op. 26 de Arnold Schönberg, expõem-se as evoluções técnicas utilizadas para o violino como um meio de expressão de novos caracteres e impressões.

Palavras-Chave: Violino, Música Moderna, Dodecafonismo Vienense, Segunda Escola Vienense, Século XX, Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg

Abstract

The term "Second Viennese School" was awarded to a group of composers who, following the line of the expression of the new arising aesthetic ideals in the early twentieth century, created a specific language for the transmission of strong images and unexpected feelings by exploring new sounds, timbres and colors. This dissertation investigates the specific and necessary technique to convey the expressive content for the execution of scores of the three main composers of the Second Viennese School. For an in-depth analysis, we selected three scores considered relevant in this context.

Because of the importance of the Expressionism period, as a milestone in the history of Music and the Arts in general, a historical framework was made by analyzing the characteristics of each composer in particular and also the relationship between them in order to investigate and understand the innovations implemented. By studying the scores of "Four Pieces" Op. 7, for violin and piano by Anton Webern, "String Quartet", Op.3 of Alban Berg and the "Concerto for Violin and Orchestra," Op. 26 by Arnold Schönberg, are exposed technical developments used for the violin as a mean of expression of new characters and impressions.

Key Words: Violin, Modern Music, dodecaphonism Viennese, Second Viennese School, Twentieth century, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg

Índice

1. Introdução – Contextualização Histórica	pág. 5
1.1. Período do Expressionismo	pág. 5
1.2. Expressionismo na música	pág. 7
2. A Segunda Escola Vienense - Origem e evolução na estrutura e na estética	pág. 9
2.1. Atonalismo, Serialismo e Dodecafonismo	pág. 9
2.2. Os três principais compositores	pág. 11
2.2.1. Arnold Schönberg	pág. 11
2.2.2. Anton Webern	pág. 12
2.2.3. Alban Berg	pág. 13
3. Técnica violinística específica na linguagem da Segunda Escola Vienense	pág. 15
3.1. Os meios técnicos específicos e as devidas indicações na partitura	pág. 15
3.2. Obras a analisar	pág. 20
3.2.1 .“Quatro Peças” Op.7 para violino e piano, de Anton Webern	pág. 20
3.2.2 .“Quarteto de cordas” Op. 3, de Alban Berg	pág. 29
3.2.3 .“Concerto para Violino e Orquestra” Op. 36, de Arnold Schönberg	pág. 59
4. Conclusão	pág. 74
5. Bibliografia	pág. 75

1. Introdução – Contextualização Histórica

1.1 Período do Expressionismo

No final do século XIX, o grande progresso industrial e científico causou um forte impacto e profundas alterações no campo das artes. Denominado posteriormente como período Pós-Romântico, na música, durante esta época, compositores como Johannes Brahms, Richard Strauss e Gustav Mahler, mas também anteriormente Franz Liszt e Richard Wagner, lançaram as bases para a dissolução do sistema harmónico tonal, ao fazerem uso das dissonâncias com cada vez mais frequência e a estenderem as relações cromáticas para cada vez mais longe. A linguagem harmónica foi-se tornando mais complexa, exacerbada e distante do centro tonal, atingindo o máximo de expressividade, com climas de extrema tensão, gerando um hipotético colapso da “velha” harmonia.

No período compreendido entre 1914 e 1945, entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a área geográfica da língua alemã testemunhou uma das fases mais surpreendentes na História das artes, não só na música como também na pintura, literatura, teatro, dança e arquitetura. Talvez como reflexo da angústia e ansiedade causada pelo clima de agonia, a temática da solidão, decadência e miséria dominava os círculos artísticos e intelectuais do país. O sentimento generalizado de tristeza que se vivia, levou a uma revolta pela liberdade e ansiedade pela mudança, exprimida nas artes e que resultou na procura de uma nova linguagem de expressão artística.

Denominado como período do Expressionismo, este não surge de uma forma espontânea, mas sim como “uma reinterpretação consciente dos modelos e conceitos estéticos tradicionais”¹, utilizando a expressão artística como forma de protesto contra os modelos sociais e políticos instalados – nesta altura a política da ditadura nazi já se encontrava em funcionamento. Ao contrário da ambiguidade que aparenta ter, este movimento cultural e artístico, ainda que extremamente complexo e controverso, apresenta características bem específicas, únicas e diferenciadoras e, como todos os outros movimentos artísticos europeus, não seguiu um programa rígido e uniforme. Os artistas desta época, procuram valorizar os sentimentos e principalmente o afeto, enaltecendo, de uma forma chocante para o público da arte em geral (de mentalidade “tradicional”, pouco aberto às novas ideias) a expressão de realidades emotivas, que se apresentam racionalmente interpretadas

¹Scheidl, Ludwig (1985) “O Pré-Expressionismo na Literatura Alemã – Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler”, Coimbra, Gráfica de Coimbra, pág. 10.

pelo artista criador. A linguagem artística liberta-se dos padrões estabelecidos pela arte “clássica” e procuram-se novos meios para a sua expressão. Numa sociedade capitalista, dominada pela grande burguesia e por militares, a arte encontrava-se então representada numa estética autoritária, académica e oficializada, situação que colidia com as ideias dos novos artistas inconformistas, que tomaram uma atitude de revolta.

O grupo “Die Brücke”, (1905 - 1914) – (trad².: “A Ponte”) formou-se em Dresden, Alemanha e era constituído pelos estudantes de arquitetura Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluf e Otto Mueller. Principalmente influenciado pelo avanço das artes gráficas (manifestaram-se principalmente na pintura e no desenho) este movimento apresentou os seus trabalhos em exposições, seguindo uma linha poética que se baseava na linguagem dos afetos, atendendo a normas emotivas. Os pintores pretendiam transpor para a tela as suas perceções íntimas e a reflexão pessoal da vida que os rodeava.

Através de linhas claras, com desenhos simples e utilizando uma panóplia de cores vibrantes, que criava contrastes chocantes e combinações improváveis (práticas que foram utilizadas também pelos músicos) os quadros transmitiam, surpreendentemente, uma harmonia extraordinária, difícil de apreciar com os “olhos “da época. Mesmo assim, o grupo mudou-se para Berlim em 1911, mas a vida na capital trouxe divergências e impedimentos pessoais e profissionais, que levaram à dissolução do grupo ainda que, individualmente, tenham continuado a trabalhar nas suas obras.

Quase simultaneamente à fundação deste grupo, surge, em Munique, o grupo “Der Blaue Reiter” (trad.: “O Cavaleiro Azul”). Sendo o seu principal fundador, o pintor russo Wassily Kandinsky, a ele juntaram-se outros da mesma área, como Alexej von Jawlensky, Franz Marc, August Macke, Paul Klee e Marianne von Werefkin.

Nos quadros de “Der Blaue Reiter”, as linhas e os tons eram menos agressivos, com uma estética mais delicada e espiritual, na qual se atribuíam propriedades simbólicas e expressivas, a cada cor. A ideia deste movimento seria criar um anuário – Almanaque “Der Blaue Reiter” – onde se questionava o conceito da “arte tradicional”, mostrando o que de mais relevante ocorria em todas as linguagens artísticas. Com o início da Primeira Guerra Mundial, o grupo dissolveu-se, devido a várias ocorrências causadas pela guerra na Alemanha.

Quando a ditadura nazi esteve no poder, as pinturas expressionistas foram rotuladas como decadentes, depravadas ou denegridas, sendo retiradas dos museus e queimadas, ou postas à venda.

²Todas as traduções apresentadas ao longo do trabalho são da autoria da mestranda.

1.2 Expressionismo na Música

Como foi referido no capítulo anterior, a conceção musical encontrava-se em mudança na transição do século XIX para o século XX e foram vários compositores que se aperceberam que o uso da linguagem tonal estava a chegar à exaustão. Ainda que, já bem antes desta época, no Período Clássico, com Mozart e Haydn, mas já também no Período Barroco com Bach (por exemplo, na sua obra “Paixão Segundo São Mateus”) se possam analisar alguns elementos dissonantes, que põem em causa certas regras da composição harmónica, foi no Período Romântico, principalmente no final, que estas “anomalias” do paradigma tonal, se manifestaram com maior intensidade.

Seguindo as linhas de pensamento e ideais de filósofos do final do século XIX, como Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche, os compositores Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Franz Schrecker, Arnold Schönberg, entre outros, procuraram através da intensidade dos contrastes sonoros e da exploração de novas formas musicais, exprimir sentimentos profundamente interiores, retratando os seus medos, as suas angústias e sonhos, expondo a sua intimidade psicológica e afetiva. Ainda que se preocupassem em reter uma ligação com o *Lied* tradicional, foi com eles que se iniciou uma “crise” radical da tonalidade.

O compositor Gustav Mahler (1860 – 1911) no 4º andamento da Sinfonia nº3, em Ré menor, composta entre 1893 e 1896, utiliza na voz do contralto, um texto presente no livro “Assim falava Zarathustra” de Friedrich Nietzsche, onde está presente o conceito de Super-Homem, *Übermensch* - um ser superior aos demais e um modelo ideal para elevar a humanidade. A escolha do compositor para a utilização deste texto, revela que a problemática filosófica da existência humana estava presente e era exposta pelo meio artístico, como se observa no seu ciclo de canções sinfónicas “A Canção da Terra”, *Das Lied von der Erde*, composta em 1911, pouco tempo antes da sua morte. Esta obra, escrita para voz com acompanhamento orquestral, consiste num conjunto de poemas tradicionais chineses adaptados para a língua alemã, que retratam temas como a contemplação da natureza, a juventude, a amizade e a vida no campo, com raízes na religião oriental budista, num ambiente fascinante, que contrasta com o clima assombrado e dramático, que se sentia na altura em que a sociedade europeia se encontrava a sofrer com a guerra.

Os compositores Robert Fuchs (1847 – 1927), Alexander von Zemlinsky (1871 – 1942) e Franz Schreker (1875 – 1934) da mesma época, compuseram obras que, ainda que valorizadas pelo meio musical da altura, foram esquecidas e desprezadas nos anos seguintes, tanto por ideias antissemitas e pela estética nazi, como devido à imponente ascensão da

música de Arnold Schönberg e Igor Stravinsky, considerados como os pilares da música moderna.

É certo que o princípio da expressão não nasceu com o Expressionismo, mas nos períodos anteriores, este tinha um sentido diferente. Música expressiva era aquela cujo conteúdo comunicava um significado extramusical ou independente da música, exprimindo afectos como a alegria, a tristeza, o drama, o amor, a fúria, em função da linguagem e dos ambientes musicais utilizados.

Com base na polifonia e ambiguidade tonal, a música expressionista define-se como musicalmente complexa, cuidadosamente estruturada e emocionalmente intensa. No início do século XX, inicia-se, então, uma mudança de função da expressão musical, que segue o vazamento de intenções do inconsciente psíquico, com uma linguagem musical na base de gestos, ruturas e contrastes abruptos, diferente da música anterior, cujos meios de acesso aos conteúdos conceituais seguiam uma estrutura clara e eram facilmente identificáveis.

A emancipação da dissonância, isto é, o direito que as exceções harmónicas ganham de existir por si mesmas; com a valorização dos seus pontos fracos, e dispensando a referência à tríade consonante; surge juntamente com uma alteração das estruturas bases e dos esquemas simétricos formais. Tal como na vertente ritmo-melódica, a música é composta numa base estrutural caracterizada por motivos singulares e independentes, mas nunca esquecendo as leis “tradicionais” do principio universal e unificado.

O filósofo Theodor Adorno, nascido em 1903, foi considerado uma das mentes mais complexas do século XX, escrevendo obras de estudo de psicanálise como a “Dialética do Esclarecimento”, “Filosofia da Nova Música” e “Teoria Estética”. Desde novo que Adorno teve contacto com a música através da sua família e durante a sua vida procurou unir conceitos filosóficos com a música, analisando-a sob o ponto de vista de que, por exemplo, a música erudita do século XX se estava a tornar um meio acessível apenas para elites, criticando-a de se distanciar, aos poucos, da cultura de massas, liderada pela rádio e pelo desenvolvimento das tecnologias.

2. A Segunda Escola Vienense - Origens e evolução na estrutura e na estética

Como consequência da noção já utilizada de Escola Vienense - composta por Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, nos séculos XVIII e XIX – fundamentou-se a noção de Segunda Escola Vienense, formada pelo compositor austríaco Arnold Schönberg e pelos seus alunos, Anton Webern e Alban Berg. Seguindo a vaga dos novos ideais do Expressionismo e cientes da necessidade de transformar e desenvolver outras formas de conceção da linguagem musical, os seus três principais representantes deram asas à criação de novas infraestruturas para a composição musical.

Apesar de uma primeira aparência, não houve, de facto, nenhuma rutura com a linguagem musical utilizada no Classicismo - houve sim, uma evolução. A utilização de motivos para composição de frases e organização do material temático por secções, continua a ser a base da estrutura do texto musical, mas, ao invés de se recorrer a uma base tonal “tradicional”, que na estética da Segunda Escola Vienense não existe, recorre-se então a uma série de sons – que mais tarde viriam a ser doze, como o total do material sonoro existente - e à técnica contrapontística para a construção musical. Utilizam-se com frequência os vários contrastes tímbricos, em partituras extremamente bem explícitas nas indicações de expressão detalhadas do compositor, nos vários elementos que a completam – pulsação, dinâmicas, sonoridades e carácter.

2.1 Atonalismo, Serialismo e Dodecafonismo

Arnold Schönberg, na sua primeira fase de compor ainda utiliza uma estética pós-romântica, revelando sinais de emancipação dos cromatismos e das dissonâncias, assim como a exacerbação da expressão musical, criando assim as premissas naturais para a passagem ao novo sistema, caracterizado então por um “cromatismo absoluto”. Dando preferência, de facto, ao termo “pantonal”, invés de “atonal”, Schönberg, ao libertar as notas dos princípios unificadores das leis da tonalidade, compõe agora seguindo normas intuitivas da ordem psicológica, com uma temática extremamente fraturada com harmonias e intervalos de grande tensão. Os acordes ganham autonomia e a harmonia liberta-se da sua obrigação de resolução, atribuindo-se mais importância ao timbre e às sonoridades, mas sobretudo às linhas, tratando-se sempre de uma música manifestamente polifónica.

Após se ter deparado com um paradigma para a linguagem musical, devido a falta de um sistema fixo e coerente, que garantisse uma estrutura às suas composições, Schönberg vai procurar estabelecer um tipo de escrita que utilizará um conjunto de sons, com determinadas notas, que se organizarão em motivos, como elemento base das suas composições, em resposta à instabilidade não sistemática e aparentemente “caótica” do Atonalismo – o Serialismo. Esta nova forma de compor, como não apresenta nenhuma hierarquização absoluta, levou à repetição de notas, que ao ser consideradas como “tónicas”, poderiam remeter à linguagem do sistema tonal. Após se deparar com este paradigma, Schönberg decidiu organizar e esquematizar de novo a estrutura, de modo a criar uma determinada sistematização, atribuindo uma igualdade absoluta entre as notas, sem que seja possível qualquer tipo de polarização acústica – o Dodecafonismo. Na formulação “clássica” de Schönberg, sobre o método dodecafónico, cada peça está baseada numa dada seriação dos doze sons temperados, sendo que a obra é construída sobre exposição e variações desta estrutura.

Segundo Schönberg, nenhuma nota deve ser repetida dentro da série e apenas é possível utilizar uma série para cada composição. Cada série tem quatro versões: a série Original, o Retrógrado da Original (lendo-se da direita para a esquerda), a Inversão da Original (invertendo-se a direção dos intervalos) e o Retrógrado da Inversão (lendo-se da direita para a esquerda, com os intervalos invertidos). Além destas quatro versões, a série pode ainda ser transposta, começando sempre por uma nota diferente, até obter as doze transposições possíveis. Uma das maneiras mais lógicas de organizar este sistema, será então fazer uma matriz 12x12, escrevendo a Série Original horizontalmente e, a partir da primeira nota, a sua inversão, verticalmente. A partir de cada nota da série vertical, escrevem-se então todas as transposições, sendo que se deverá repetir este processo com as três restantes versões da Série Original – Retrógrado da Original, Inversão da Original e Retrógrado da Inversão. - Obtendo-se assim doze Transposições da Série Original, doze Inversões, doze Retrógrados e doze Retrógrados das Inversões.

Para Schönberg, a série adquire um papel temático nas suas obras, sendo que, mesmo sem alguma nota tónica ou dominante, nas suas obras é possível verificar uma estrutura temática delineada, com o desenvolvimento motivico da série e das suas variantes.

O Dodecafonismo vienense ganha então um lugar marcante na História da música do século XX, pela considerável influência que este desencadeou nas práticas e teorias musicais posteriores – composição, análise, interpretação e audição. Compositores com Karlheinz Stockausen ou Pierre Boulez, entre outros, aplicaram a técnica do Serialismo noutros parâmetros como dinâmica, cores timbrais, ritmos e modos de produzir som.

2.2. Os três principais compositores

2.2.1 Arnold Schönberg

Arnold Franz Walter Schönberg, nasceu em Viena em 1874 e faleceu em 1951, em Los Angeles, nos Estados Unidos da América. Iniciou o seu trabalho na composição quando era bastante novo – as suas primeiras obras foram pequenos duos para violino - e teve uma formação musical praticamente autodidata. Sendo o seu principal professor e impulsionador Alexandre von Zemlinsky, que conheceu anos mais tarde, na orquestra amadora *Polyhymnia*, onde Schönberg tocava violoncelo, a sua primeira fase de compor enquadra-se ainda no panorama pós-romântico e o seu “Quarteto de cordas em Ré maior”, à volta do estilo do compositor Johannes Brahms, foi considerado um sucesso nas salas de espetáculo vienenses, durante alguns anos. No período seguinte compõe, entre outras obras, o poema musical “Verklärte Nacht” Op. 4, para Sexteto de cordas (tradução.: “A Noite Transfigurada”) e “Peleas und Melissande” Op. 5, para orquestra.

Em 1904, Arnold Schönberg inicia a sua atividade pedagógica, tornando-se professor de Anton Webern e de Alban Berg e em 1908 escreve o “Quarteto de cordas nº 2” Op. 10, com dois poemas de Stefan George, executados pela voz de soprano, adicionada nos dois últimos andamentos, obra que pode ser considerada como a primeira na História da música a utilizar a linguagem atonal. No início do quarto e último andamento, surge a frase inicial “Ich fühle Luft von anderen Planeten” (trad.: “Eu sinto o ar de outros planetas”) que, simbolicamente, pode ser interpretado como a indicação do compositor, para a vinda de novos ares e mudanças no “mundo dos sons”. A partir daí, compõe um conjunto de obras que rompem com as fórmulas tradicionais e convenções do sistema tonal tais como, o monodrama “Erwartung” Op. 17 (trad.: “Expectação”) para voz e orquestra; “Pierrot Lunaire” Op. 21, para voz e ensemble e a ópera “Die glückliche Hand” Op. 18 (“A mão do destino”). Em 1923, Schönberg, finaliza então o novo método serial - dodecafónico, em que vislumbrava a solução que era necessária para dar uma nova coerência à arte de compor, criando obras tais como a ópera “Moses und Aron” e a “Suite” Op. 25, para piano.

Em 1933, decide ir viver para os Estados Unidos da América para lecionar teoria e composição em Universidades na Califórnia Lá escreveu também livros técnicos como “Estruturas Funcionais da Harmonia” (1954), “Exercícios Preliminares no Contraponto” (1963) e “Fundamentos da Composição Musical” (1948). Os seus livros foram aguardados com interesse não só pela crítica da comunidade musical, como igualmente por grande parte da vanguarda artística, como escritores, pintores e poetas, que viam em Schönberg um artista revolucionário e intelectual. A sua visão sobre a arte unia a tradição com a modernidade e incorporava terminologias modernas com conceitos científicos e filosóficos, atendendo às influências médio-orientais e africanas sem vogue na época, permitindo que houvesse entendimento e repercussão entre as várias comunidades artísticas europeias. Em 1936, após ter assistido à interpretação do “Concerto para Violino”, de Alban Berg, pelo violinista Louis Krasner, decide compor o “Concerto para Violino e Orquestra” Op.26, partitura que será analisada nesta dissertação.

O trabalho de Schönberg poderá, então, organizar-se em três períodos – Final do Romantismo, Atonalismo e Serialismo/Dodecafonismo. Inicialmente, utiliza uma escrita, com emprego da dissonância levado ao extremo e seguidamente, na sua fase atonal, Schönberg, compõe a partir de pequenos grupos de notas, redistribuídos e transpostos de múltiplas maneiras. Na fase do Dodecafonismo, utilizando a série de doze sons como base da construção das suas obras, apresenta uma forma clara e definida, na estrutura das suas composições.

2.2.2 Anton Webern

Anton Friedrich Wilhelm von Webern, nasceu em Viena em 1883 e faleceu em Salzburgo, em 1945, como consequência de um tiro acidental, dado por um soldado americano no fim da Segunda Guerra Mundial, enquanto acendia um cigarro. Estudou filosofia e musicologia na Universidade de Viena e revelou-se sempre como admirador da música Renascentista. Em 1904, inicia o seu contacto com Arnold Schönberg, que se torna seu professor e, em conjunto com Alban Berg, promovem o desenvolvimento da música atonal. Em 1908, dirige alguns coros e uma orquestra de uma associação operária em Viena, mas não apreciando a rotina deste trabalho, decide abandoná-lo e dedicar-se inteiramente à composição escrevendo, numa primeira fase, obras como “Seis Peças para grande Orquestra”, Op. 6, “Quatro Peças” Op. 7, para violino e piano, matéria em foco nesta dissertação e “Seis Bagatelas”, Op. 9, para quarteto de cordas.

Após a formulação da técnica dodecafónica, Webern adotou este estilo de composição às suas obras, utilizando a série, numa disciplina formal e rigorosa, na inter-relação de estruturas simétricas e explorando o material tímbrico, que desempenha um papel fundamental nos seus trabalhos. Compôs o “Trio de Cordas” Op. 20, “Variações para piano”, Op. 27 e no “Quarteto de cordas” Op. 28, utiliza uma série com uma clara alusão à palavra BACH. A “Sinfonia” Op. 21, com dois andamentos, caracteriza-se pelo uso da simetria, da pulsação e da densidade sonora, tal como outras obras compostas já no período final da sua vida, como “Quarteto para violino, clarinete, saxofone tenor e piano” Op. 22 e “Cinco Peças para Orquestra” Op.30. Nunca quebrando os seus laços com a tradição, Webern foi um expoente do género vocal alemão *Lied*, com os textos do pintor e poeta Hildegard Jone, que inspiraram grande parte das suas obras vocais, como “Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Jone” Op. 25, “Das Augenlicht” Op. 26 (trad. “A luz dos olhos”), “Kantate nr. 1” Op. 29 e “Kantate nr. 2” Op. 31.

Considerado como o mais rigoroso entre os três compositores, a sua forma de compor é absolutamente pura e objetiva, no que conta às regras do Dodecafonismo, deixando um legado substancial na influência que veio a exercer no futuro. Apresentando um trabalho extremamente conciso, com obras de curta duração, Webern utilizou o princípio serial em, praticamente, toda a base do seu repertório, de uma maneira complexa. Além de apresentar uma escrita bastante detalhada, nas dinâmicas e nas indicações de expressão, o silêncio adquire nas suas obras uma importância fundamental, sendo considerado um elemento intrínseco da música. Com este “modo” tão objetivo e com o dom de conseguir comprimir um leque de emoções em pouco compassos, na altura foi considerado como verdadeiramente moderno e futurista, correspondendo perfeitamente aos critérios estéticos da música contemporânea.

2.2.3 Alban Berg

Alban Maria Johannes Berg, nasceu em 1885, em Viena, cidade onde veio a falecer em 1935. Educado num meio cultural bastante completo, dividiu o seu tempo de adolescente entre a poesia e música e, seguindo os conselhos da sua família, iniciou o seu trabalho na composição, ainda que sem uma educação formal, ao escrever um conjunto de duos para voz e piano. Entre 1904 e 1910, tornou-se aluno de Arnold Schönberg, que, reconhecendo o seu talento, optou por lhe dar lições gratuitas, face às dificuldades económicas que Berg enfrentava após a morte do seu pai, facto que aproximou os dois compositores, que mais

tarde juntamente com Anton Webern, vieram a formar a “Segunda Escola Vienense”. Foi durante este período de instrução que aprendeu a compor para outras formações instrumentais e escreveu o “Quarteto de Cordas” Op. 3, utilizando a linguagem atonal.

Após a apresentação da peça para teatro musical “Wozzeck”, Berg chamou a atenção do mundo artístico europeu, com um ambiente trágico, angustiante e dramático. Esta obra, composta durante a Segunda Guerra Mundial, utiliza o texto de Georg Büchner – escritor quase desconhecido do início do século XIX – e retrata a história de um soldado que se afoga, ao procurar eliminar as provas que o acusavam da morte da sua amada. No período seguinte, utilizando o estilo dodecafónico, compôs “Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern” (trad. “Concerto de câmara para piano e violino com 13 instrumentos de sopro) e “Lyrische Suite” para quarteto de cordas.

Seguindo as linhas do teatro musical, nos últimos anos da sua vida, compôs também a ópera “Lulu”, com o libreto de Franck Wedekind - um dramaturgo e artista multilateral, expressionista por definição - que ficou incompleta na instrumentação do III Ato. Mesmo seguindo a sistematização dodecafónica, Berg utiliza para cada personagem uma série diferente, com uma técnica de composição que lembra os *Leitmotiv* de Richard Wagner. O “Concerto para Violino”, intitulado “À memória de um Anjo” - como homenagem a Manon Gropius, que faleceu prematuramente, filha dos seus amigos Alma Mahler e Walter Gropius - tornou-se uma das obras mais executadas e reconhecidas no seu repertório, onde a própria série se forma dentro de alguns moldes tonais. Neste concerto há uma referência a um coral de J.S. Bach, cujo início é coincidente com as últimas notas da série.

Dos três compositores, Alban Berg é considerado o mais ligado à tradição do lirismo romântico, em termos de conteúdo expressivo. As suas obras, ainda que sejam em número reduzido, talvez devido à sua morte precoce, possuem claramente uma marca de “tradicionalidade” enraizada em aspetos estilísticos fundamentais, como por exemplo, o fraseado construído através de uma microestrutura, seguindo os padrões da música tonal, remetendo à tensão-relaxamento do sistema harmónico, o clímax melódico como consequência descendente e o uso de “memória motívica”, tentando desta forma subordinar o “mundo tonal” num contexto atonal.

3. Técnica violinística específica na linguagem da Segunda Escola Vienense


Na linguagem da Segunda Escola Vienense, podemos observar a exploração de novos efeitos sonoros especiais e a procura de uma nova variedade tímbrica. Dada a quantidade muito significativa de utilização de sonoridades que estão fora do normal e da sua especificidade técnica, acho relevante dedicar um capítulo próprio para a apresentação e explicação destes meios específicos de produzir som com o violino, com indicações, na maior parte em italiano e alemão, conforme a tradição universal antiga e a tradição alemã do período do Romantismo (um pouco com Ludwig van Beethoven, Franz Schubert e Robert Schumann, mas principalmente com Gustav Mahler e Anton Bruckner).

Será de referir que, geralmente, nas partituras, por uma questão prática, muitas das indicações surgem abreviadas – por exemplo *pizzicato*, o compositor escreve *pizz.* – e que, para anular a produção do efeito e retomar a sonoridade normal do instrumento, é colocada a expressão *loco* ou *gew.*, referente a *gewöhnlich* (trad.: normal/geral).

3.1 Os meios técnicos específicos e as devidas indicações na partitura

- *Pizzicati*

De origem italiana – a sua primeira referência surge na partitura de Claudio Monteverdi “Il Combattimento de Tancredi e Clorinda” – o termo *pizzicato* (plural *pizzicati*) refere-se à produção do som adquirida através do dedilhar a(s) corda(s) do violino. Esta técnica, bastante utilizada pelos violinistas ao longo dos séculos, poderá ser executada com o dedo indicador da mão direita ou com os dedos da mão esquerda. Para haver diferenciação, no caso dos *pizzicati* de mão esquerda, o compositor coloca o símbolo + por cima da nota.

O compositor Béla Bartók - outro grande impulsionador da violinística moderna – utiliza nas suas partituras um género de técnica de *pizzicato*, que consiste no som produzido pelo embate da corda do violino, com a escala. Neste caso, o movimento da corda será vertical ao invés do regular movimento horizontal, produzindo um som único de algo a bater, o que cria um grande impacto auditivo. O compositor coloca a indicação  por cima da nota, sinal inventado pelo próprio Bartók, que acabou por se impor definitivamente na escrita moderna.

Embora não se encontre efetivamente a sua utilização nas partituras que serão analisadas neste trabalho, é de referir que quando está indicado a utilização de *pizz.*, numa dinâmica muito intensa, o efeito gerado será, na prática, o mesmo. Dada a sua característica tímbrica que difere totalmente do som produzido com o arco, os compositores da Segunda Escola Vienense exploram a técnica do *pizzicato* ao máximo, conjugando-a também com outro género de timbres.



ex. 1 Redução para trio de violino, piano e clarinete do “Concerto de câmara para piano e violino, com 13 instrumentos de sopro – Adagio” de Alban Berg. Parte de violino, compassos 94 – 98

- Harmónicos/ *Flageolet*

Ainda que a primeira obra onde estão presentes os harmónicos para o violino tenha sido composta por volta de 1700 - “Seis solos para violino, cravo e baixo-continuo” de Carlos Ciabrano - a utilização dos harmónicos no violino nem sempre foi bem vista pelos violinistas, devido à sua diferente qualidade sonora. O violinista Louis Spohr (1784/1859), no seu manual “Violinschule” publicado em 1832, valoriza claramente os harmónicos naturais, alegando que todos os outros não deveriam ser executados, devido à sonoridade resultante, que difere bastante do timbre natural do instrumento. A partir do século XX, em virtude da imensa diversificação dos sons e timbres, a técnica de execução de harmónicos no violino sofreu também uma grande evolução.

Podemos considerar, então, três categorias principais de harmónicos: naturais, artificiais e duplos. Os harmónicos naturais são obtidos através do leve pousar/aflorar de um dos dedos da mão esquerda na corda, num local que divida a corda em 1/2, 1/3, 1/4, etc, resultando sucessivamente na oitava da nota da corda, na 15ª, duas oitavas, etc.

Os harmónicos artificiais resultam da colocação do 1º ou 2º dedo da mão esquerda na nota tónica pretendida, com o pousar muito leve do 3º ou 4º dedo. Consoante a distância entre os dois dedos, produzir-se-ão harmónicos de 15ª, (com intervalo de 4ª, entre os dedos) de 11ª, (com intervalo de 5ª) de 10ª+ 8va, (com intervalo de 3ª maior) ou de 15ª (com intervalo de 3ª menor).

Na produção de harmónicos duplos – que requiere um trabalho acrescido na técnica do violinista e muita delicadeza nos seus movimentos – são utilizados dois harmónicos, em simultâneo, em duas cordas vizinhas. Estes podem ser ambos naturais, ambos artificiais ou combinados entre as duas categorias.

Para a escrita dos harmónicos foram estabelecidas algumas regras, com o passar dos séculos. No caso dos harmónicos naturais produzidos na metade da corda ou acima da metade, coloca-se um pequeno zero por cima da nota, que deve ser afluada.

Nos harmónicos naturais produzidos abaixo da metade da corda, o compositor coloca uma nota em forma de losango, que deve ser afluada e acima desta adiciona uma pequena nota com uma haste prolongada. Para os harmónicos artificiais, a nota que é pisada tem uma notação normal e encontra-se por baixo de outra com a forma de losango, que deve ser afluada, respeitando o intervalo escrito. Também é costume haver uma anotação que indica qual o efeito desejado, colocada acima delas.

TRIO.
Moderato. ♩ = 92.

The image shows a musical score for a Trio, Moderato, with a tempo marking of ♩ = 92. It consists of three staves. The top staff is for the first violin, the middle for the second violin, and the bottom for the double bass. The score includes various performance markings such as *pp*, *con sordino*, *dolce*, and *Solo*. The bottom staff has specific fingering instructions: "Flag. sul D - - - - sul A - D - - - G - D - A - D - - - A - - -".

ex. 2 "Quarteto de cordas nº1" em Lá maior, de Alexander Borodin, 3º andamento, compassos 1 – 7

- *Sul Tasto / am Griffbrett*

Traduzindo o termo, *Sul Tasto*, significa "sobre a escala". Esta técnica, que se foi desenvolvendo ao longo dos séculos, consiste na alteração da posição do arco na corda, que vai ser colocado mais afastado do cavalete, produzindo um timbre característico, com uma sonoridade mais fraca e delicada.

- *Sul Ponticello / am Steg*

A expressão *Sul Ponticello*, indica “sobre o cavalete”. Esta técnica é oposta ao *Sul Tasto* e obtém-se colocando o arco muito próximo ou, praticamente, por cima do cavalete, que vai produzir um timbre característico, bastante explorado por compositores, a partir do século XX. Para tal, aplica-se bastante pressão e velocidade de arco, de modo a não permitir a vibração natural da corda, produzindo um timbre metálico e nasalado, que reforça a produção dos harmónicos superiores, desfavorecendo o som fundamental.

- *Col legno*

O termo *Col legno* significa “com a vara” (do arco). Esta técnica bastante utilizada na música do século XX, consiste na produção sonora através do uso da vara do arco (ao invés das crinas) para a produção de som no violino. Para tal, o violinista gira o pulso direito para dentro, em relação à posição natural de pegar no arco, ou para fora, de maneira a que a vara do arco obtenha o contacto com a corda.

Existem duas variações da técnica *Col Legno*: 1) percutindo com a vara na corda – *Col legno battuto*; 2) mantendo o contacto permanente entre elas, mas destacando cada nota individualmente. – *Col legno tratto / gestrichen* (trad.: “com traços”).

Com a procura de novos meios de expressão, característica do período expressionista, os compositores pretendem explorar ao máximo a técnica do violino, utilizando, com frequência, dois ou mais elementos técnicos em simultâneo. Com a indicação *tremolo*, executam-se notas curtíssimas com movimentos bastante rápidos na ponta do arco e várias vezes em conjunto com outras técnicas, como por exemplo, *tremolo sul ponticello* e *tremolo col legno*.

- *Glissando*

Esta técnica consiste no deslizar o dedo ao longo da corda – ou das cordas - transitando de uma nota para outra, permitindo escutar todas as notas compreendidas entre elas. Nas partituras que serão analisadas, será bastante comum a indicação de *glissando*. *espressivo* utilizadas quando o compositor pretende valorizar e salientar a sonoridade produzida por este efeito.

- *Portamento*

Técnica que consiste em arrastar o dedo com a nota inicial até atingir a nota seguinte, através da mudança de posição. Para esta técnica poderão haver vários graus, consoante a distância que terá que ser percorrida pela mão e os dedos que serão utilizados. Poderá ser feito com o dedo da nota de chegada, com o dedo da nota de partida ou até com o mesmo dedo, produzindo uma sonoridade bastante semelhante à do *glissando*.

- *Vibrato, molto vibrato e non vibrato*

O efeito do *vibrato* resulta da oscilação da frequência de uma nota, através do movimento horizontal de um dedo na escala do violino, produzindo um som característico, de vibração, como sugere o nome. A sua sonoridade, pela prática, transformou-se num efeito bastante natural e agradável, utilizado com frequência ao longo dos séculos.

Particularmente em finais do século XIX e do século XX, os compositores recorriam a este efeito de uma forma mais detalhada e específica, colocando especificamente indicações como *molto vibrato* ou *vibrato molto espressivo*, salientando melodias ou excertos melódicos, para criar uma tensão própria na frase, que soaria realçada neste timbre específico. A indicação de *non vibrato* ou *senza vibrato* surge, com frequência, em passagens cuja sonoridade deve ser estática ou sem vida.

3.2 Obras a analisar

Constituindo o foco principal desta dissertação, vamos passar por identificar, em concreto, os vários meios técnicos específicos utilizados em três obras relevantes, na linguagem dos três compositores da Segunda Escola Vienense. De modo a abranger o papel do violino, também em diferentes contextos – duo com piano, quarteto de cordas e a solo com orquestra – escolhi para tal análise as obras “Quatro Peças, Op. 7, para violino e piano de Anton Webern, “Quarteto de cordas” Op.3 de Alban Berg e o “Concerto para Violino e Orquestra” Op. 36 de Arnold Schönberg.

3.2.1 “Quatro Peças” Op. 7, para violino e piano, de Anton Webern

Esta obra, composta entre 1910/1914, tem quatro peças, conforme o título anuncia, com uma duração muito breve - uma das principais características de Anton Webern. Nela estão representadas inúmeras variações técnicas e tímbricas desenvolvidas para o piano e, ainda mais, para o violino, oferecendo assim material abundante para a nossa análise.

A primeira peça, de carácter lento – *Sehr langsam* - tem a particularidade de se iniciar com um harmónico artificial, com a surdina colocada – *Mit Dämpfer* - produzindo uma sonoridade etérea e sobrenatural, incomum para o início de uma obra. É de reparar no regulador de intensidade do violino, indicando que a nota atinge o máximo de sonoridade quando o piano introduz o seu primeiro acorde

Sehr langsam (♩ = ca 50)
mit Dämpfer

Geige *)
pp

Klavier
ppp

ex. 3: 1ª peça, compassos 1 - 3

No compasso 3 do exemplo 4, surge no violino uma linha melódica mais movimentada, onde está colocada uma arcada longa, pouco prática de se executar, dada a quantidade de notas incluídas, no tempo lento que está indicado. É uma prática que Ludwig van Beethoven costumava utilizar, por exemplo, no “Concerto para Violino e Orquestra” Op. 6, em Ré Maior, deixando ao critério do violinista qual seria a melhor forma técnica de obter o efeito de *legato* exigido. A indicação da pequena variação de dinâmica - ainda que dentro do *pp* – deve ser obtida através de um ligeiro aumento e diminuição da velocidade do arco, talvez ajudado pela discreta modulação paralela da pressão, sendo prático, efetivamente, a utilização de três arcadas.



ex. 4: 1ª peça, compassos 3 - 5

No compasso 5 do exemplo 5, sensivelmente a meio do andamento, o compositor coloca a indicação *col legno*, numa passagem com várias ligaduras, por cima de duas notas repetidas invariavelmente, onde o compositor pretende que, cada nota seja destacada individualmente, com a indicação de pequenos traços colocados em cima de cada uma. Resulta, então, num timbre bastante característico, com uma sonoridade delicada – *weich gezogen* e *äußerst zart* – num efeito sonoro e musical, bastante invulgar, semelhante, porventura, à queda de umas gotas de água muito regulares, através da monotonia transmitida ritmicamente. A frase é seguida de dois *pizzicati*, o que, na prática se tornam mais acessíveis de executar se a última arcada se realizar com um movimento para cima, num tempo que se torna gradualmente mais lento, até ao final da peça.



ex. 5: 1ª peça, compassos 5 - 8

A segunda peça caracteriza-se por variações bruscas de dinâmica e tempo, representando o andamento mais movimentado do conjunto. Uma das suas principais características é também a perpétua contradição rítmica e de tempo, entre os dois instrumentos.

Num tempo rápido – *Rasch* - inicia-se uma passagem virtuosa para ambos instrumentos, mas com ritmos divergentes, onde o violino, alterna arcadas em *tremolo sul ponticello* com *pizzicati* num ritmo de tercinas. A solução técnica mais natural para a execução destes *pizzicati*, devido ao andamento muito rápido, deverá ser a utilização da mão esquerda, ainda que o compositor não o tenha indicado. Nesta passagem, também está indicado um *crescendo* significativo de *pp* para *ff*, resultando numa mudança brusca de expressão, característica das composições de Anton Webern.

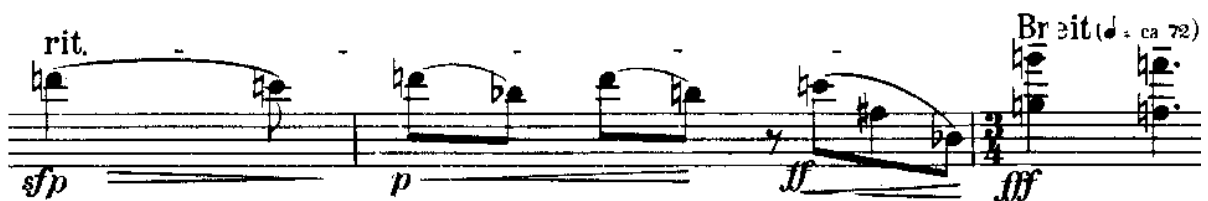
Rasch (♩ = 112) II.

The image shows a musical score for the second piece of the Rasch cycle. The title is "Rasch (♩ = 112)" and it is marked "II.". The score is in 4/4 time. The violin part is marked "ohne Dämpfer" and "pizz.", indicating a tremolo sul ponticello with pizzicato. The piano part is marked "arco am Steg" and "pp cresc.", indicating a dynamic range from pianissimo to fortissimo. The score shows two measures of music, with the piano part featuring a significant dynamic change and a fast, virtuosic passage.

ex. 6: 2ª peça, compassos 1 – 2

No compasso 3 do exemplo 7, é de referir a indicação específica de *sf p*, outra grande variação de dinâmica, numa arcada com uma intensa velocidade inicial de arco, que diminuirá de imediato, seguida de uma linha melódica bastante expressiva, com variações de dinâmica e tempo indicadas detalhadamente. A primeira ligadura vai requerer a utilização de todo o arco, solução que vai tornar mais exequível a realização do *p* seguinte, devido à localização do arco, que, ao situar-se na ponta, naturalmente, pode produzir uma sonoridade mais leve. Nas arcadas seguintes, está colocada a indicação de um *crescendo* repentino, que, na prática, se torna desconfortável de executar, devido às mudanças de arcadas colocadas pelo compositor, que pretende que as notas soem duas a duas, mas com uma grande diferença de intensidade, ao longo de apenas dois compassos.

Assim sendo, o intérprete terá que fazer uma gestão racional da quantidade de arco gasto para cada ligadura, sugerindo-se que a última ligadura antes do *fff* seja executada com apenas meio arco, com muita pressão do dedo indicador na vara, num movimento para cima, de modo a realizar o último e maior *crescendo* e assim preparando o *fff* seguinte.



ex. 7: 2ª peça, compassos 3 – 5

Verifica-se então, a utilização de uma grande variedade de dinâmicas e andamentos, com a passagem seguinte em *pizzicato* e a indicação de *crescendo* e *ritardando*, que implicará um aumento da intensidade e de tempo entre a produção de cada nota, gradualmente, seguida de uma linha melódica expressiva em *legato*.

O início destes *pizzicati* apresenta-se bastante desconfortável, após a execução da última arcada para baixo, devido ao movimento relativamente rápido que vai ser feito pela mão direita. Com o arco a finalizar a arcada na zona da ponta, o tempo para percorrer a distância até ao talão, para o dedo indicador se preparar para executar os *pizzicati*, é apenas de uma pausa de colcheia, o que irá requerer um esforço extra ao intérprete. Uma solução prática será executar a nota Fá# do 6º compasso numa arcada para cima, o que facilitava nessa entrada dos *pizzicati*, pois desta forma a mão direita encontrava-se, efetivamente, mais perto da corda e preparada para executar a passagem.

The image shows a musical score for violin, measures 5-7. Measure 5 is marked 'Breit (♩ = ca 72)' and 'ff'. Measure 6 is marked 'Tempo I (♩ = 112)', 'pizz', and '(weich)'. Measure 7 is marked 'Langsam sehr' and 'arco'. The score shows a transition from a wide interval to a rapid pizzicato passage, followed by a slow, expressive arco passage.

ex. 8: 2ª peça, compassos 5 – 7

No compasso 9 do exemplo 9, surge uma complexa passagem, com uma variada gama de técnicas, timbres e alterações do tempo. Inicia-se com arcadas separadas *col legno*, com acentuações na dinâmica *f* e *ff*, que deveriam ser executadas de maneira *batutto* – Webern coloca a indicação *gerissen*. Nas palavras do compositor, “*Pretendo um estreito ataque em SfZ, com a vara do arco... Deve utilizar um pouco das crinas, para tornar o som mais claro. Um género de metade “col legno”, metade “arco” (com as crinas)*”³.

De seguida, apresenta-se um harmónico em *diminuendo* e uma passagem *legato am Griffbrett*, numa dinâmica baixa seguido de um *ritardando*, com o piano a executar a nota si natural em suspensão.



ex. 9: 2ª peça, compassos 9 – 13

Segue-se uma nova mudança de carácter em ambos instrumentos, com o violino a executar um *trilo*, seguido de um diálogo com o piano, em semicolcheias *sul ponticello*. Há ainda, uma nova mudança para um tempo bastante mais lento – *Langsamer* – e numa passagem em *pizzicati* dá-se início um *acelerando*, que culmina num fragmento de melodia com arco *legato*, executado com um grande *crescendo* repentino, de *p* para *ff*.



ex. 10: 2ª peça, compassos 13 – 18

Surpreendentemente, (ou até não) observam-se assim, cerca de dez compassos, onde Webern utiliza sete timbres diferentes na parte do violino, ainda com várias indicações de tempo e dinâmica, sendo este um bom exemplo do género de escrita deste estilo, caracterizado pela procura constante de novas sonoridades e expressões.

³ Bailey, Kathryn, livro “Webern Studies”, pág. 156, Cambridge University Press, 1996

O andamento termina com um curto diálogo entre os dois instrumentos, intercalando a produção de notas curtas e utilizando um grande contraste de dinâmicas.



ex. 11: 2ª peça, compassos 23 – 24

A terceira peça contrasta, de forma esperada, com a anterior, quer em movimentação, quer em dinâmica e quer em caráter. Nunca saindo da dinâmica de *ppp*, num ambiente semelhante ao do primeiro andamento e de extensão da escrita igualmente muito ponderada, Webern consegue criar um ambiente estático e sem direção.

No compasso 6 do exemplo 11, o violino executa uma secção repetitiva em *col legno* (*weich gezogen*), num ambiente calmo, com um ritmo de tercinas altamente estável, obtido com a apatia da repetição das mesmas duas fórmulas, melodicamente idênticas, produzindo um timbre especial e estranho, através da técnica *col legno tratto* – aqui, naturalmente necessária.



ex. 12: 3ª peça, compassos 6 – 9

Seguidamente, no compasso 10 do exemplo 13, praticamente no fim da peça, destaca-se a indicação de *kaum hörbar* (trad.: “apenas audível”) igualmente para o violino e para o piano, num gesto plausível de diminuição, baixando o volume de som até ao final do andamento. Para otimizar o efeito, era recomendável, na prática, executar as duas últimas intervenções do violino, com um movimento único do arco para baixo, sem recuperação, destacando-as individualmente e utilizando a parte superior do arco, *am Steg*, conforme o indicado, para obter confortavelmente o mínimo de intensidade sonora.

ex. 13: 3ª peça, compassos 10 – 14

A quarta peça difere novamente da anterior e contém uma enorme variação de dinâmica, altura de notas e de pulsação. O violino tem uma entrada de carácter impetuoso, diminuindo logo de seguida a dinâmica e o tempo. Em arcadas separadas, com acentos em *ff*, a melodia é composta por saltos que, na prática, vão exigir a utilização de cordas diferentes. A nota Mi inicia-se com um acento em *sff* seguida de um *diminuendo*, que vai implicar a utilização de praticamente todo o arco, situação que vai tornar a longa ligadura indicada bastante desconfortável de executar, sugerindo-se então a utilização de uma nova arcada após o *sff*, auxiliando na prática, na realização do último *diminuendo* da linha melódica do compasso 3, que por consequência será executado num movimento do arco para baixo.

ex. 14: 4ª peça, compassos 1 – 4

No compasso 5 do exemplo 15, o piano inicia uma linha melódica ascendente, precedendo a entrada do violino que se apresenta no timbre dos harmónicos. Nesta frase, ainda que o compositor não o tenha indicado, sugere-se que o arco inicie com um movimento para cima, tornando mais prática a produção do *crescendo* e dos dois seguintes acentos perto do talão. A nota seguinte vai implicar uma extensão na posição da mão esquerda, para a obtenção do harmónico indicado e a mão direita deverá executar um golpe muito rápido para baixo, de modo a obter o efeito de *sf*, mudando imediatamente de direção (para cima), para realizar o *crescendo*. No final desta arcada, deverá haver um reforço da pressão do dedo indicador na vara do arco.

No final da secção, os dois instrumentos apresentam uma alternância rítmica, intercalando as vozes e gerando um *crescendo* gradual. Os *pizzicati*, apresentam as marcações das dinâmicas *f* e *ff* respetivamente, o que deve ser interpretado como uma intenção de criar contraste em relação à sonoridade dos acordes do piano.

ex. 15: 4ª peça, compassos 5 – 9

Para finalizar a obra, surgem duas breves seqüências de notas descendentes, no âmbito de duas oitavas com arcadas que, na prática, fazem sentido serem executadas as duas com um movimento para baixo, utilizando a parte superior do arco para a produção de uma dinâmica muito suave e para um melhor controlo da técnica *am Steg*, criando um *diminuendo* gradual. Ainda que naturalmente, respeitando as indicações técnicas escritas, resulte no efeito pretendido pelo compositor, Webern fez questão de colocar a indicação *wie ein Hauch* (trad.: “como um sopro”) no violino, de maneira a que o intérprete entenda melhor qual o efeito pretendido.

ex. 16: 4ª peça, compassos 13 - 15

3.2.2 “Quarteto de cordas” Op. 3, de Alban Berg

Composto entre 1909/1910 e dedicado a Héléne Nabowski (a sua futura esposa), foi a sua última obra escrita sob a supervisão do seu mentor. Alban Berg fez uma revisão em 1928 e é essa versão que foi publicada e atualmente se toca. Tal como no “Quarteto de cordas nº2” Sz. 40 de Béla Bartók e no “Quarteto de cordas nº2” Op. 10, de Arnold Schönberg, esta obra encontra-se totalmente liberta do sistema tonal. O material temático organiza-se em pequenas células interválicas, que merecem um tratamento individualizado e a obra divide-se em dois andamentos apresentando material semelhante de duas formas diferentes.

O início deste quarteto, apresenta nos primeiros nove compassos, todos os elementos importantes do 1º tema. O segundo violino apresenta o motivo principal da obra numa sonoridade inicial bruta e declamada, na dinâmica forte, numa ligadura com um acento *sfz* seguida de um breve *diminuendo*. Após esta arcada seguem-se ligeiros acentos na ponta do arco, com uma dinâmica mais baixa, em *p*.

A resposta é reproduzida por ritmos curtos e pontuados no violoncelo e na viola de arco, com a mínima utilização da quantidade de arco em *pp* e *spiccato*, tornando a atmosfera gradualmente mais calma até surgir a melodia na viola de arco, com dinâmica mais baixa, realizando o mesmo apontamento inicial, uma terceira menor acima, com uma arcada semelhante. Esta, é acompanhada por uma longa arcada estática no segundo violino e no violoncelo com ornamentos ascendentes, até à entrada da breve melodia lírica e delicada do primeiro violino.

The image shows a musical score for the first movement of Alban Berg's String Quartet Op. 3, measures 1-9. The score is for four parts: 1. Geige (Violin I), 2. Geige (Violin II), Bratsche (Viola), and Violoncello (Cello). The tempo is marked 'Langsam. ♩ (Tempo I)' and the dynamics range from 'pp' to 'sfz'. The score shows the initial motifs for each instrument, with the second violin playing a prominent, accented motif.

ex. 17: 1º andamento, compassos 1 - 9

A melodia inicial da obra, apresenta um grupo de seis notas, organizadas em cinco tons inteiros, sem sequência e com uma nota extra adicional. Este será o motivo principal, que Berg utiliza nos vários instrumentos, com diferentes articulações, dinâmicas e caracteres.

Langsam. ♩ (Tempo I)

ex. 18: 1º andamento compassos 1- 2

No compasso 10 do exemplo 19, o violoncelo executa uma nota em *mf p*. Esta marcação de dinâmica, que se encontra com bastante frequência ao longo da partitura, exige uma manobra especial da mão direita, com um início muito intenso, através de um bom contato na corda, seguido de imediato de uma travagem da velocidade de arco. Na mesma altura, a pressão da mão direita sobre a corda deve diminuir instantaneamente para não “apertar” o som e manter a clareza da afinação. Ainda assim, ao longo da duração escrita, a velocidade de arco deve obter uma redução gradual, para cumprir o *diminuendo* final, marcado na partitura.

Etwas rascheres Tempo. (II)

ex. 19: 1º andamento, compassos 10 - 11

No compasso 17 do exemplo 20, dá-se início a uma secção com uma variada gama de contrastes tímbricos. A linha melódica do violoncelo começa do arco e segue depois para o *pizzicato* numa ideia continua, efeito utilizado por Berg com frequência neste quarteto, como também noutras partituras.

ex. 20: 1º andamento, compassos 16 - 20

No compasso 20 do exemplo 21, para obter uma sonoridade generosa, o compositor coloca a indicação *ganzer Bog.* (trad.: “arco todo”) nas vozes dos violinos por quatro compassos, em grupos específicos compostos por três notas. Na verdade, para tocar esta quantidade de notas, no tempo e na dinâmica previstas, os instrumentistas vão gastar automaticamente todo o arco – e ainda assim, pode parecer um pouco restringido, em termos de sonoridade. Em consequência, talvez era uma melhor solução, utilizar duas arcadas inteiras, de modo a que os intérpretes utilizem o máximo de quantidade e velocidade de arco, obtendo numa sonoridade mais completa.

ex. 21: 1º andamento, compassos 20 - 25

No compasso 28 do exemplo 22, a voz do primeiro violino, está totalmente independente das outras três, que apresentam o mesmo grupo de células rítmicas e o mesmo caráter, com arcadas em *crescendo*, para baixo, em *ff*. A escolha de Berg para estas arcadas, ainda que possam parecer desconfortáveis, justifica-se pela indicação da dinâmica intensa *ff* inicial – pouco prática de se obter num movimento para cima – seguidas de um breve *crescendo*, auxiliado pela utilização da velocidade de arco, que será necessária para fazer a retoma da arcada seguinte.

Através de três apontamentos melódicos que respeitam os mesmos intervalos do motivo inicial, a linha melódica do primeiro violino vai gradualmente aumentando a dinâmica e altura das notas, atingindo o clímax no compasso 32, marcado com *fff*, em uníssono rítmico e sob a forma harmónica.

ex. 22: 1º andamento, compassos 28 – 32

Nos compassos seguintes, Berg exige um *glissando* em cada intervalo descendente, num gesto perpétuo de aumento da voz do primeiro violino. Esta técnica pode ser realizada com dedos diferentes, sendo o de partida que vai efetuar o movimento do *glissando*, que deverá ser completo até ao lugar da nota mais grave, onde vai haver uma substituição dos dedos. As arcadas longas, cuja breve alteração da velocidade de arco é indicada pelo regulador de expressão, favorecem a execução do efeito, tornando-o mais expressivo. A ideia musical passará, sucessivamente, para o segundo violino e para o violoncelo, preservando o efeito de *glissando*.

nach und nach abnehmen und langsamer werden - - - - -

The image shows a musical score for violin, viola, and cello. The top staff is the first violin, the middle is the viola, and the bottom is the cello. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *ppp*, *poco espr.*, and *molto espressivo*. There are also performance instructions like *gliss.*, *espressivo*, and *ritenuto*. The text above the score reads "nach und nach abnehmen und langsamer werden" and "A Saite - D Saite - C Saite".

ex. 23: 1º andamento, compassos 33 - 39

No compasso 41 do exemplo 24, *Mäßig* – Moderato - dá-se início a uma nova secção. Por quatro compassos, gradualmente, vão surgindo a voz do violoncelo, da viola de arco e as vozes de ambos violinos. As vozes mais graves utilizam o timbre *am Steg* no ritmo de colcheias curtas, executadas no talão, com pouca quantidade de arco, com ligeiros movimentos verticais fora da corda. As vozes dos violinos *am Griffbrett*, apresentam um pequeno apontamento melódico em *legato*, mas com notas articuladas, numa arcada longa, executada com precaução para não “esmagar” o som, criando uma base do género pedal, juntando-se posteriormente a voz da viola de arco no mesmo timbre. Para se reproduzir melhor esta sonoridade, poderão ser utilizadas mais arcadas do que as indicadas.

Desta forma, cria-se então um ambiente de preparação para a entrada da frase melódica, com a indicação *Frei* (trad.: “livre”) apresentada logo de seguida, pelo violoncelo.

The image shows a musical score for Example 24, measures 41-47. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It shows the entry of various instruments with specific performance instructions like 'am Griffbrett', 'am Steg', 'rit.', 'espress.', 'Frei', 'pizz', and 'espress. (pp)'. The tempo is marked 'Mäßig. (♩)'. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *espress.*. The Cello part starts with 'Frei' and 'pizz' markings. The Viola part has 'am Steg' and 'espr.' markings. The Violin parts have 'am Griffbrett' markings. The score ends with 'espress. (pp)'.

ex. 24: 1º andamento, compassos 41 – 47

No compasso 75 do exemplo 27, a viola de arco executa uma sequência de arcadas ligadas que contêm notas ligeiramente separadas (com pontos dentro do legato) e ainda com a indicação *col legno gestrichen*. Com o tempo a tornar-se gradualmente mais lento - *poco ritenuto* – esta arcada vai facilitar na execução correta da articulação de cada nota.

The image shows a musical score for measures 75-80. It features two staves: Violin (Vcl.) and Viola. The Violin part is marked 'führend' and 'poco riten.' with a '1.G.' marking. The Viola part is marked 'col legno gestrichen' and 'führend' with a 'dimin.' marking. The dynamic is 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ex. 27: 1º andamento, compassos 75 - 80

No compasso 81 do exemplo 28, Alban Berg explora a sonoridade indefinida e delicada dos harmónicos a acompanhar o primeiro violino, com uma arcada única para cima, dividida em três gestos individuais num movimento que facilitará a realização dos *pizzicati* que, seguindo a indicação *voll* (trad.: cheio) deverão ter uma sonoridade bem definida. O compositor fez questão de colocar, por baixo da pauta, qual a nota que deverá soar: *Klang* (trad.: “a soar”) facilitando aos intérpretes a leitura correta.

The image shows a musical score for measures 81-82. It features two staves: Violin (Vcl.) and Viola. The Violin part is marked 'Nicht eilen.' and 'ppp gew.'. The Viola part is marked 'pizz. (voll)' and 'pizz. (voll)'. The dynamic is 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Below the main staves, there is a section labeled 'Klang:' with a single staff showing the notes to be played.

ex. 28: 1º andamento, compassos 81 - 82

No compasso 90 do exemplo 29, inicia-se uma nova secção com a entrada gradual das vozes, desta vez mais aguda para a mais grave. A linha melódica do violino em *ff* executa arcadas breves com ligaduras em *crescendo*, resultando no efeito de acentos longos. Esta linha encontra-se acompanhada por arcadas em *sffz* e acentos nas restantes vozes, realizadas através de um forte impulso com a velocidade do arco quebrado longo de seguida, mas controlando a sempre a pressão para manter a dinâmica de *ff*, o que gera um efeito de grande impacto sonoro, que será acrescido pela posterior utilização do efeito de *glissando* ascendente, com um breve *crescendo* em simultâneo nos três instrumentos.

90 Sehr rasch. (bewegte) drängend - - - - - hef-

schwingungsvoll

ff cresc. gliss. ff

sffz cresc. C Saite gliss. ff

sffz cresc. - C Saite - gliss. ff

ex. 29: 1º andamento, compassos 90 - 94

A secção que se segue é um bom exemplo para analisar a especificidade e o detalhe que compõem as partituras de Alban Berg. Na voz do primeiro violino, independente das restantes, o excerto cromático descendente é reforçado e repetido, mas sempre com articulações diferentes: *spring. Bog* (*springend Bogen* – trad.: “arco saltado”), *kurz gestr.* (*kurz gestrichen* – trad.: “traços curtos”), *lang gestr.* (*lang gestrichen* – trad.: “traços longos”) e *Höhepunkt* (trad.: “realçado”), produzindo um *crescendo* gradual, até ao compasso 102.

Nas restantes vozes que o acompanham, a partir do compasso 98, as notas rápidas são realizadas através de arcadas com ligaduras cuja nota final é articulada e curta, o que implicará um ligeiro movimento do arco fora da corda assim como as restantes, separadas. Para tal efeito, Berg coloca a indicação *geschl. Bog.* (*geschlochen Bogen*), mostrando que nas notas pontuadas o arco deverá bater na corda num gesto bastante vertical e com um claro afastamento dela. A frase atinge o clímax no compasso 102 e a partir deste a atmosfera torna-se gradualmente mais leve com o abrandamento do tempo e da dinâmica, retomando o clima e o mesmo motivo do início da obra, *Wie am Anfang* (trad.: “como no início”).

The image displays a musical score for the first movement, measures 97-102. The score is written for a string ensemble, with multiple staves for each instrument. The music is characterized by a descending chromatic line in the first violin, which is reinforced and repeated with different articulations. The score includes various bowing techniques such as *spring. Bog.* (arco saltado), *kurz gestr.* (traços curtos), *lang gestr.* (traços longos), and *Höhepunkt* (realçado). The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *rit.* (ritardando). The tempo and atmosphere gradually become lighter and more relaxed towards the end of the section.

ex. 30: 1º andamento, compassos 97 - 102

No compasso 108 do exemplo 31, surge a indicação *sehr rhythmisch* na viola de arco e no segundo violino, que executam o mesmo ritmo e a mesma articulação, com notas muito curtas numa dinâmica baixa e com a mínima quantidade de arco. O violoncelo, em colcheias curtas no timbre *am Steg*, faz um baixo *ostinato* que, surpreendentemente, recorrendo a esta técnica componística bastante explorada no período Barroco, prepara a entrada da melodia *Frei*, do primeiro violino, que se apresenta com o mesmo timbre. O violoncelo, seguidamente à entrada do primeiro violino, executa um género de cânone desta melodia, mas Berg coloca especificamente *der 1. Geige nachgeben* (trad.: “O primeiro violino lidera”).

ex. 31: 1º andamento, compassos 108 – 114

No *A Tempo* seguinte, no compasso 113 do exemplo 32, o violoncelo apresenta uma melodia em *legato* – diferente dos ritmos pontuados e curtos *sehr rhythmisch* das outras vozes - com vários reguladores de dinâmica, que resultam em breves acentos e a indicação *abnehmen* (trad.: desistir), gerando um ambiente gradualmente mais calmo até ao *pp espress.* da entrada da voz da viola de arco, numa melodia lírica.

ex. 32: 1º andamento, compassos 113 - 120

Nos compassos seguintes, as vozes dos violinos executam um *tremolo* (ou *trilo*) muito denso - *trem. sehr dicht* - *am Griffbrett*, produzindo uma sonoridade bastante invulgar. Ainda que esteja indicada uma arcada bastante longa, com a execução das cordas dobradas numa sonoridade brusca inicial em *sfz* - reforçado e colorido com o *pizzicato* do segundo violino – segue-se execução do *tremolo*, através da utilização de movimentos extremamente rápidos dos dedos da mão esquerda, com o arco afastado do cavalete.

Com as ligaduras escritas, Berg pretende que a linha melódica soe *legato*, mas na prática sugere-se uma mudança de arcada após o *sfz*, para que seja possível reproduzir os ligeiros acentos, indicados pelos reguladores de expressão, não prejudicando a sonoridade da próxima mudança de arco, com a indicação *p ma espr.* na mudança de posição, na corda sol.

The image shows a musical score for two violins, measures 126-131. The score is written in G major and 2/4 time. The first violin part features a dense tremolo (trilo) starting in measure 126, with performance instructions: *am Griffbrett*, *trem. sehr dicht*, *trem.*, *sfz*, *pizz.*, *arco G-Saite.*, *Führend.*, *gew.*, *G-Saite.*, and *130*. The second violin part features a melodic line with performance instructions: *sfz*, *Führend.*, *espr.*, *pp Führend.*, *pma espr.*, *am Griffbrett*, *trem.*, *mp sehr dicht*, and *trem.*

ex. 33: 1º andamento, compassos 126 - 131

Nesta secção, Berg coloca a expressão *Führend* (trad.: “a liderar”) indicando qual instrumento executa a voz mais importante, para ser realçada num excerto melódico que em cânone vai ficando cada vez mais curto, subindo progressivamente da voz mais grave até a mais aguda.

ex. 34: 1º andamento, compassos 132- 137

Nos compassos seguintes, exploram-se os timbres dos *pizzicatti* que surgem como continuação das notas curtas *springend Bogen*, em continuação aos inícios melódicos compostos por ligaduras *molto espressivo*.

ex. 35: 1º andamento, compassos 139 - 143

No compasso 149 do exemplo 36, surge na voz da viola de arco a indicação *vibrato*, numa arcada longa com um *diminuendo* gradual, composta por breves acentuações, específicas para cada nota, reproduzidas através da pressão periódica do arco, como um salientar expressivo e delicado de cada uma. Nos compassos seguintes, as vozes mais graves apresentam em conjunto uma curta sequência de tons inteiros, também com a indicação específica de *vibrato*, para impor este motivo em relação à sonoridade delicada dos violinos *pp am Griffbrett*. Em conjunto, as quatro vozes vão executando um longo *diminuendo*, até ao compasso 153.

ex. 36: 1º andamento, compassos 149 – 153

No compasso 153 do exemplo 37, *Mäßige Achtel* (trad.: “Moderato em colcheias”) inicia-se outra secção, com uma mudança de atmosfera. Novamente, com a entrada gradual de cada instrumento no timbre *am Steg*, diferente do anterior, numa dinâmica muito baixa (*ppp*), com ritmos curtos e pontuados, Berg indica detalhadamente quais as articulações em cada arcada, diferenciando as arcadas ligeiramente mais longas das mais curtas, colocando um traço ou um ponto por baixo, respetivamente.

ex. 37: 1º andamento, compassos 153 – 155

O segundo andamento começa com uma melodia em *f*, marcada *sehr heftig* (trad.: “muito violento”) no primeiro violino, curiosamente com uma arcada para cima, que se justifica pela necessidade de sustentar o som, assim como pelo *crescendo* da terceira arcada. Este excerto melódico é composto por ligaduras, cuja nota final é articulada e acentuada, sendo de destacar a arcada para cima com a terminação em *sfz* no segundo compasso do exemplo 40, que exigirá um cuidado especial ao intérprete, causado pelo esforço extra da pressão do dedo indicador na vara do arco, de modo a que se torne possível gerar o impacto sonoro, pretendido pelo compositor. A viola de arco, executa também, um comentário melódico, mas com notas destacadas, indicadas com pequenos traços, executadas na metade inferior do arco, causando um contraste com o primeiro violino, ambos acompanhados por *pizzicatti* curtos e acentuados, para além de *tremolos am Steg*, resultando numa mistura de diferentes sonoridades.

Mäßige Viertel.

f sehr heftig

pizz.

arco *sfz* am Steg

poco rit.

G-Saite. D-S. G-S. D-S. G-Saite.

pizz. *f*

arco *mf* *molto*

f cresc.

ex. 40: 2º andamento, compassos 1 - 3

No compasso 4 do exemplo 41, *Bewegter* (trad.: “em movimento”) Berg utiliza nas vozes dos violinos uma ligadura bastante extensa que na prática, se poderá dividir em duas, facilitando a execução do acento indicado na nota Mi bemol do primeiro violino. Nesta arcada recorre-se à utilização de duas cordas, com a alternância entre uma nota pisada e a corda solta adjacente, resultando num género de *tremolo* com o arco, técnica que posteriormente passa para a voz da viola de arco e que será recorrente ao longo deste andamento.

Esta sonoridade encontra-se em contraste com as notas bastante acentuadas e pesadas – *fff marc.* – no violoncelo e na viola que se apresentam em uníssono. As vozes dos violinos, através da utilização de síncopas acentuadas, que gradualmente se vão tornando mais curtas até atingir o efeito de *tremolo*, criam um clima de tensão que atinge o clímax no compasso 10, com um acento geral.

The image displays a musical score for the piece "Bewegter" by Berg, covering measures 4 through 10. The score is written for violin, viola, and cello/bass. The violin part is characterized by a long, sweeping slur across measures 4 and 5, followed by a series of tremolos. The viola and cello/bass parts are marked with a forte dynamic (*fff*) and a marcato (*marc.*) articulation. The score includes various performance instructions such as "G.Saite." (G-string), "arco" (arco), "pizz." (pizzicato), "trem." (tremolo), "poco" (poco), "Führend" (leading), "l.ganzer Bog." (whole bow), and "3 sempre marc." (triple, always marcato). The measure number 10 is indicated at the beginning of the second system.

ex. 41: 2º andamento, compassos 4 - 10

No compasso 23 do exemplo 42, a voz do primeiro violino executa o ritmo de fusas organizadas em sextinas, criando um efeito de *tremolo* exato com caráter *marcatissimo*, na dinâmica *f*, exigindo um grande esforço com o arco, que se tornará progressivamente mais leve, mas apresentado um ligeiro *crescendo* final. Seguido pelo efeito de *p subito*, executado através do imediato anulamento da pressão dos dedos na vara e da diminuição da quantidade de arco até aí utilizada. O primeiro violino encontra-se independente das outras vozes, que executam o mesmo motivo rítmico em conjunto, apresentando um breve apontamento contrapontístico através da mudança de direção das linhas melódicas.

Este excerto também implicará um trabalho especial com o arco ao exigir que os três instrumentos se unam, criando o efeito de uníssono e mantendo a dinâmica de *fff*, produzindo acentos e notas destacadas através da utilização da velocidade de arco, que deverá ser comum e exata entre os três.

a tempo, aber breiter.

The image shows a musical score for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *fff*, *f*, *mf*, and *p subito*, along with performance instructions like *marcatiss.* and *ff marc.*. The first staff (Violin I) starts with *fff* and *f*, followed by *marcatiss.* and *mf*, and ends with *p subito*. The second staff (Violin II) starts with *fff* and *marcatiss.*, followed by *fff*, *f*, *mf*, and *f*. The third staff (Cello/Double Bass) starts with *fff* and *marcatiss.*, followed by *fff*, *f*, *mf*, and *ff marc.*. The score is marked 'a tempo, aber breiter.' at the beginning.

ex. 42: 2º andamento, compassos 23 – 25

No compasso 34 do exemplo 43, Berg explora mais uma vez os contrastes tímbricos. As vozes mais graves apresentam em cada compasso, duas arcadas para baixo, com notas acentuadas para exprimir a violenta quinta diminuta descendente, tornando-se cada vez menos presentes com o retirar gradual do peso do arco da corda, produzindo um *diminuendo* contínuo que finalizará a frase com um *pizzicato*.

As vozes mais agudas produzem uma sonoridade arrepiante *am Steg* com cordas dobradas, executando um curto *tremolo* ligado a uma colcheia, numa resolução harmónica que resulta num gesto de expressividade, acrescida da altura em que se faz a mudança. Esta arcada será repetida com insistência em *diminuendo*, até ao compasso 37. Se possível, os intérpretes tentarão fazer com que seja audível o *legato*, mas o essencial, transmitido pelo compositor, parece ser anular a separação (não permitir a quebra) entre o *tremolo* e a resolução.

The image shows a musical score for four staves, likely representing different string parts. The tempo is marked 'Molto riten.' (Molto ritardando). The first two staves are marked 'am Steg. trem.' (am Steg tremolo). The first staff has dynamic markings of *mf*, *p*, *pp*, and *ppoco*. The second staff has *mf*, *p*, *pp*, and *ppoco*. The third and fourth staves have dynamic markings of *fff*, *f*, and *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

ex. 43: 2º andamento, compassos 34 - 37

No compasso 49 do exemplo 44, *Wieder Langsam*, há novamente a entrada gradual das vozes, da mais grave para a mais aguda, situação semelhante à do primeiro andamento, com arcadas em ligaduras, produzindo breves acentos em síncopas, num ambiente calmo, com pouca intensidade, através da indicação *ma espress.*, em *pp*.

Seguidamente, a voz do primeiro violino executa, por dois compassos, uma sequência de notas descendente e ascendente, produzindo um género de arpejo com duas arcadas – desconfortáveis - em ligadura, com ligeiros acentos no início e no fim, realizados através do ligeiro esforço da pressão do indicador. No final destas, está escrito um ligeiro *crescendo* de expressão, colocado entre parênteses, indicando, não tanto o acréscimo de intensidade, mas sim, a devida condução da linha melódica. O timbre produzido através da dinâmica baixa, cria uma atmosfera relaxada e calma.

Wieder langsam. 50 *ma espress.*
(ma espress.) *molto*
(ma espress.) *espress.*
pp *(pp)*
pp (ma espress.) *pp* *(pp)* *(pp)* *riten.*

ex. 44: 2º andamento, compassos 49 - 53

No compasso 72 do exemplo 45, *Sehr bewegt*, executa-se um acento que contrasta com a dinâmica baixa do compasso anterior. Este acento, resulta de um *pizzicatti* comum a todas as vozes, excetuando a viola que continua, numa linha de acompanhamento, criada novamente através da utilização da técnica de *tremolo* com o arco, produzindo ligeiros acentos na mudança da arcada e das notas.

Assim, prepara a entrada do segundo violino, em *ff* que apresenta um motivo melódico, composto por um intervalo de quinta, seguido de um meio tom descendente. O motivo encontra-se numa breve arcada para cima em *crescendo*, que acompanha a subida da melodia e é executado através do aumento da velocidade do arco, com um movimento rápido na mudança da direção, produzindo um longo acento. Esta arcada é seguida pela imitação do *tremolo* da viola, com os respetivos acentos e do início da voz do primeiro violino, seguindo o motivo melódico com a mesma expressão e arcadas, até a entrada - última - do violoncelo, também com este motivo produzindo no final, um acorde comum a todos os instrumentos.

De seguida, a voz do violoncelo, segue uma linha melódica com arcadas únicas e acentuadas, acompanhada pelas restantes vozes que criam acordes com as mesmas arcadas e articulações, criando o efeito da sonoridade de um instrumento único, atingindo um acento geral *ffp*, realizado através de uma quebra brusca da velocidade inicial da arcada.

ex. 45: 2º andamento, compassos 71 - 78

A partir do compasso 80 do exemplo 46, a miscelânea de sonoridades aumenta. O violoncelo e a viola de arco executam um género de ostinato, repetindo sempre a mesma sequência motívica da sua voz, com arcadas em ligaduras articuladas precedidas de notas separadas e curtas, apresentando-se de seguida, a entrada do segundo violino, que executa novamente a técnica de *tremolo* com duas cordas. Criando um pedal sobre a nota Mi, prepara a entrada do primeiro violino, que reproduz uma melodia expressiva em *pp*, com vários reguladores de expressão. A arcada para cima, é composta pelo mesmo motivo anterior, com o intervalo de quinta e meio tom descendente, mas agora com o início em *p*. A ligadura indicada, aparece simultaneamente com os símbolos de arcada para cima e para baixo, situação bastante frequente ao longo da obra, significando que, ainda com a divisão do arco, colocada para o efeito prático da produção do acento, deverá haver uma tensão contínua na expressão da linha melódica.

The image shows a musical score for Example 46, measures 78-84. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 78 with the tempo marking "a tempo (wieder bewegter.)" and measure number "80" in a box. The second system starts at measure 81 with the tempo marking "Sehr aufgeregt." and ends at measure 84 with "poco a poco accel. e cresc.". The score includes various dynamics (mf, ff, p, pp), articulations (accents, slurs), and performance instructions like "molto marc.", "f marc.", "p", "pp", "begleitend", "spr. B.", and "ebenso". The Cello/Double Bass part has a "poco a poco cresc." instruction. The Violin I part has a "poco a poco accel. e cresc." instruction.

ex. 46: 2º andamento, compassos 78 - 84

O *Presto* do compasso 88 do exemplo 47, é realizado através da utilização de todo o arco, em cada instrumento – *jeder ton auf ganzem Bogen* – executando exatamente a mesma articulação e dinâmica em conjunto. Os traços colocados por cima de cada nota, indicam que cada uma deverá estar destacada individualmente, soando o mínimo de silêncio possível entre elas. Nesta secção todo o quarteto deverá soar como um único instrumento, sonoridade que vem sendo reproduzida ao longo de toda a obra.

The image displays a musical score for a quartet, specifically measures 88 to 91. The tempo is marked 'Presto. (♩)'. The instruction '(jeder Ton auf ganzem Bogen)' is written across the staves. The score features four staves, each with dynamic markings: 'ff' (fortissimo) on the first, second, and fourth staves, and 'm' (mezzo) on the third staff. Articulation marks, represented by 'v' above notes, are present on all staves. A box containing the number '90' is positioned above the second staff. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

ex. 47: 2º andamento, compassos 88 – 91

Na próxima secção, em *Wieder langsamer*, a voz da viola de arco destaca-se das restantes, com uma linha melódica executando um *diminuendo* gradual, composta por *pizzicatti* seguidos de arcadas em *legato* com ligeiros acentos, que exprimem o meio tom cromático descendente.

As vozes que a acompanham, em conjunto, criam um diálogo interessante entre a voz independente da viola com *tremolos* e arcadas com ligaduras, reproduzindo pequenos excertos de escalas cromáticas que vão levando diferentes direções, sendo mais um exemplo da utilização da técnica compositiva do contraponto. Ao longo de toda a obra, apresentando uma das principais características das partituras da Segunda Escola Vienense, valorizam-se os meios tons e as escalas cromáticas, de modo a evitar a ideia de uma pressuposta nota tónica.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the violin part, the middle is the viola part, and the bottom is the cello part. The score is in G major, as indicated by the key signature 'G Saite'. The violin part starts with a ppp dynamic and a pizzicato articulation, then moves to arco with a p ma espr. dynamic. The viola part starts with a p dynamic and a pizzicato articulation, then moves to arco with a p ma espr. dynamic. The cello part starts with a p dynamic and a pizzicato articulation, then moves to arco with a p ma espr. dynamic. The score ends with a (p) dynamic marking.

ex. 48: 2º andamento, compassos 92 – 98

No compasso 101 do exemplo 49, Berg volta a explorar uma vasta gama de diferentes sonoridades. A indicação do efeito de *glissando* na voz do segundo violino, diferente das notas destacadas com arcadas de notas únicas do primeiro violino, é acompanhada pela utilização da técnica dos *trilos*, executados pela viola de arco e violoncelo, num *crescendo* gradual. De seguida, os violinos prosseguem a linha melódica com *pizzicatti*, passando a sonoridade das notas destacadas para as vozes mais graves.

ex. 49: 2º andamento, compassos 101 – 105

No compasso 125 do exemplo 50, na voz do primeiro violino, surge a indicação do efeito *portamento*, cuja função é bastante semelhante à do *glissando*, numa sonoridade delicada. Para tal efeito ser reproduzido, a passagem deverá ser executada na corda Sol, com a utilização de todo o arco, respeitando os acentos escritos, realizados através da pressão e velocidade do arco. A partir do compasso 128, poderá ser utilizada a corda Ré para efeitos práticos da realização do *portamento*.

ex. 50: 2º andamento, compassos 124 – 129

Seguidamente, no compasso 133 do exemplo 51, Berg explora novamente os timbres característicos da técnica *Col legno gestrichen* nas vozes dos violinos. Neste caso, a mudança de direção da arcada é simultânea à mudança de nota, o que justifica a variação de quantidade de notas por ligadura, cujo objetivo é a discreta marcação de cada som, em semelhança com o antigo “*vibrato de arco*” utilizado no período barroco.

Example 51 shows a musical score for two violins. The first violin part begins with the instruction "ppp col legno gestr." and continues with "p führend" and "portamento". The second violin part also begins with "ppp col legno gestr." and continues with "p führend" and "portamento". The tempo is marked "Noch ruhiger."

ex. 51: 2º andamento, compassos 133 - 138

No *A tempo*, do compasso 147 do exemplo 52, há a junção de vários tipos de efeitos. A voz do primeiro violino executa uma longa nota pedal com Mi bemol, com *trilo*, enquanto que a voz do segundo violino e da viola de arco, fazem pequenos comentários, em diálogo, intercalando o mesmo motivo rítmico numa sequência que progressivamente, vai subindo a altura das notas. As arcadas utilizadas, cuja última nota é articulada e curta, na prática vão exigir um ligeiro movimento para fora da corda no final da ligadura. É de referir a indicação colocada pelo compositor, ao colocar insistentemente, a marcação do símbolo de arco para cima, o que vai facilitar na expressão do *crescendo*.

No compasso seguinte, o violoncelo inicia uma passagem onde se reproduz o efeito de *tremolo* com as duas cordas, com acentos reforçados a cada mudança de arco. A frase chega ao fim no compasso 151, com um *fff* conjunto, com a reprodução nas vozes intermédias, do timbre de *pizzicato*.

Example 52 shows a musical score for two violins and a cello. The first violin part begins with "ppp poco a poco cresc." and continues with "pizz." and "fff". The second violin part also begins with "ppp" and continues with "pizz." and "fff". The cello part begins with "p (ma espress.) cresc." and continues with "fff". The tempo is marked "A tempo".

ex. 52: 2º andamento, compassos 147 – 151

No compasso 158 do exemplo 53, o primeiro violino executa uma mudança de notas muito distantes, com um movimento ascendente, contendo a indicação específica das cordas Sol, Lá e Mi, onde este deverá ser realizado, o que na prática, ainda que não esteja indicado na partitura, resultará no efeito de *portamento*. Com arcadas em ligaduras, cuja segunda nota deverá ser articulada e encurtada, mas sem separação da nota anterior, a linha melódica percorre uma distância de mais de uma oitava, num *crescendo* gradual. De seguida, reproduz uma extensa nota pedal com uma ligeira interrupção rítmica na dinâmica *ff*, com as indicações *viel Bogenwechsel* e *kein diminuendo* (trad.: “muitas mudanças de arco e sem diminuir”) o que obriga o intérprete a utilizar uma grande velocidade de arco, controlando a pressão, sem diminuir a intensidade.

ex. 53: 2º andamento, compassos 157 - 165

A partir do compasso 165 do exemplo 54, Berg volta a juntar um conjunto de timbres e efeitos diferentes, como *glissando*, *tremolo* de arco, *pizzicato*, várias acentuações e reguladores de dinâmica. Após a nota pedal do violoncelo, surge então, talvez inesperado, o mesmo motivo inicial da obra, na voz do primeiro violino (que, de facto foi preparado pela sequência de notas anteriores Ré – Dó#, Dó# - Dó, Dó – Si).

ex. 54: 2º andamento, compassos 164 – 169

Em *Schleppend* – lento - inicia-se uma nova secção utilizando todas as vozes do quarteto em simultâneo, criando a sonoridade de uníssono, através das arcadas, células rítmicas e articulações comuns a todas vozes, por breves compassos.

Através da execução de harmónicos (com a abreviação *flag.*, referente a *flageolet*), numa sonoridade delicada, cria-se no conjunto, uma atmosfera especial. Com uma indicação detalhada do compositor de qual o efeito pretendido - *Klang* – apresentam-se arcadas para cima que na prática, apesar de desconfortáveis por obrigarem à recuperação do arco, resultam para a execução do ligeiro *crescendo* e da seguinte nota articulada, para baixo. Logo depois, no compasso 175, a voz do violoncelo, torna-se independente das restantes, seguindo um novo caminho melódico ao reproduzir notas curtas com ligeiras articulações e prosseguindo a linha melódica com *pizzicati*. Esta voz apresenta-se por cima de uma base, criada pelos restantes instrumentos, através do timbre *Col Legno gestrichen* em notas destacadas, seguida de ligeiros acentos, reproduzidos pelo efeito dos *tremolos am Steg*.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 171-178. The score is in G major and 4/4 time. It features five staves. The first four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) play in unison with various articulations like 'flag.v', 'ppp', 'ppp gew.', and 'col legno gestrichen'. The fifth staff (Cello/Double Bass) has a melodic line with 'pizz.' and 'p (voll)'. Performance markings include 'Klang', 'Ein wenig belebter', 'am Steg gew. espr.', and 'rit.'

ex. 55: 2º andamento, compassos 171 – 178

No compasso 190 do exemplo 56, a voz do primeiro violino no timbre *am Steg*, com a sonoridade *flautando*, colocando o mínimo de pressão sobre a vara do arco, cria uma atmosfera ambígua e indefinida. Com arcadas longas pouco práticas, cuja ligadura apresenta duas notas articuladas, apresentam-se reguladores de expressão que implicarão a utilização cuidada da velocidade do arco, adicionada à correta colocação deste junto do cavalete, para que resulte no timbre indicado.



ex. 56: 2º andamento, compassos 190 - 192

No compasso 223 do exemplo 57, as vozes dos violinos iniciam um tremolo *am Griffbrett Col legno*, produzindo um pedal em conjunto com a nota Ré da viola de arco, numa ligadura extensa que se tornará base para a linha melódica apresentada pelo violoncelo. Alban Berg coloca especificamente a indicação *dem Cello nachgeben!* (trad.: “o violoncelo lidera”) para a expressão de uma melodia em *ff* que precede de uma reprodução de síncopas bem definidas e se apresenta de seguida com carácter mais livre, composta por arcadas que vão requerer a utilização de todo o arco, para além da execução de notas articuladas, que se irão destacar individualmente.

ex. 57: 2º andamento, compassos 223 - 226

Na *anacruse* para o compasso 227 do exemplo 58, aparece a última alusão ao motivo inicial do quarteto, precisamente na voz do segundo violino como no princípio da obra, gerando a partir daí, um clima de tensão sempre em *crescendo*, mas o aumento da pulsação, atingindo o clímax no último compasso. Com todas as vozes em simultâneo, num acento, com a utilização de uma grande quantidade de arco – *viel Bog.* - seguido de uma outra arcada – ainda que, como se analisou anteriormente, esteja colocada uma ligadura única, mas que indica qual a direção da linha melódica - composta por uma sequência ascendente com notas rápidas, atingindo o clímax final com um acento, numa arcada bruta e rápida, para baixo.

The image shows a musical score for Example 58, measures 226-232. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is 'Schwer. a tempo'. The score includes various performance instructions such as 'espr.', 'p', 'cresc.', 'Gew.', 'Gew. poco espr.', 'ff marc.', 'kein accel.', 'G Saite', 'viel Bog.', 'trem.', and 'mit e'. The piece concludes with a double bar line and the text 'Wien, im Frühjahr 1910'.

ex. 58: 2ª andamento, compasso 226 - 232

3.2.3 “Concerto para Violino e Orquestra” Op. 36, de Arnold Schönberg

De extrema dificuldade técnica, este concerto faz parte das obras mais complexas existentes no repertório para o violino. Tem três andamentos e foi composto segundo a linguagem dodecafónica, sendo exigido ao intérprete um tipo de virtuosismo bastante específico e um domínio seguro do instrumento. Ainda que não apresente tanta variedade de cores como nas partituras analisadas anteriormente, o compositor fez questão de explorar ao máximo as técnicas para a mão esquerda.

Esta obra foi composta entre 1934/1936, estreando-se nos Estados Unidos da América, em Philadelphia, no ano de 1940 pelo violinista Louis Krasner, amigo do compositor, sob a direção de Leopold Stokowsky.

O primeiro andamento inicia com um diálogo estático, entre o violino solo e os violoncelos, numa dinâmica baixa com um ambiente vago, quase abstrato. O violino apresenta uma melodia ascendente que surgirá com bastante frequência até ao final da obra.



ex. 59: 1º andamento, compassos 1 – 8

No compasso 24 do exemplo 60, após uma secção melódica mais movimentada a nível expressivo, há uma passagem virtuosística com utilização de cordas dobradas, com o intervalo de terceira, sendo de referir a relação proporcional existente entre a dinâmica e a altura das notas. O compositor coloca o efeito *de glissando* nos saltos do intervalo de sexta para terceira, nos compassos 29 e 31, o que facilita na ligação entre os sons e torna perceptível para o ouvinte qual é a relação entre eles.

ex. 60: 1º andamento, compassos 24 - 33

No próximo excerto, a partir do compasso 52 do exemplo 61, utilizam-se alguns elementos técnicos em simultâneo. Sempre numa dinâmica baixa, após uma secção de arpejos em *bariolage*⁴, na parte final da passagem é utilizada uma combinação de notas naturais com notas em harmónicos. Esta secção acompanha uma melodia executada pelo clarinete baixo e pelo fagote, mostrando a intenção de contrastes entre a altura das notas.

The image shows a musical score for violin, measures 49-58. The score is in treble clef and 3/4 time. It features a complex passage with arpeggios and natural harmonics. Key markings include 'POCO MENO ALLEGRO (ma non troppo)', 'RIT.', 'TEMPO', 'pp dolce', and 'PPP'. Measure numbers 50, 51, 52, 54, 55, 57, and 58-60 are indicated. Harmonic notes are marked with (D), (A), (E), (G), and (A).

ex. 61: 1º andamento, compassos 49 - 58

⁴ *Bariolage* – técnica que exige uma rápida alternância entre três ou quatro cordas. Este efeito foi bastante utilizado no período Barroco.

Na *anacruse* para o compasso 69 do exemplo 62, temos um exemplo da utilização de harmónicos duplos. Esta técnica dá uma sonoridade bastante característica ao violino, com um timbre muito pouco homogéneo. O compositor, como uma prática comum nas partituras do final do século XIX, faz questão de colocar por cima dos harmónicos uma indicação referente à(s) corda(s) onde estes devem ser executados.

ex. 62: 1º andamento, compassos 67 -74

Mais à frente no compasso 100 do exemplo 63, aparece a indicação *dolce quasi legato* numa passagem onde a duração e o número de notas, são menores que o apresentado nos compassos anteriores. Pela escrita utilizada – ligaduras a tracejado – Schönberg dá a entender que, mesmo pela dificuldade técnica implícita na alternância de notas simples com cordas dobradas e acordes, pretende que as notas soem ligadas entre cordas diferentes.

ex. 63: 1º andamento, compassos 100 – 109

Na secção seguinte de carácter mais leve e animado, a partir do compasso 119 do exemplo 64, surge novamente a técnica de *bariolage*, com o golpe de arco *stacatto volante*. Deste modo as notas são reproduzidas curtas e destacadas, fora da corda, mas com uma ligadura que pode conter até três ou quatro notas. Utilizando as quatro cordas, abrange um grupo de notas, com alturas muito distantes – o que acresce à dificuldade técnica. Nesta passagem o violino solo acompanha uma melodia executada pelo naipe dos primeiros e segundos violinos.

Esta situação é semelhante à utilizada por Felix Mendelssohn, no final do primeiro andamento do “Concerto para Violino e Orquestra” Op. 64 em Mi menor, composto no século anterior. Tal exemplo mostra que, mesmo com um género diferente de linguagem, o compositor ainda utiliza as mesmas bases e técnicas dos seus antecessores.

The image displays a musical score for violin, spanning measures 116 to 137. The score is written in a single system with six staves. It begins with measure 117, marked 'RIT.' (Ritardando). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often grouped together. The technique of *bariolage* is evident, with notes from different strings (G, D, A, E) being played together. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'P' (piano), and performance instructions like 'grazioso' and 'POCO RIT.' (Poco Ritardando). The tempo changes to 'POCO PIÙ MOSSO E ACCÉL.' (Poco più mosso e accelerando) around measure 131, and finally to 'A TEMPO' (Allegretto) with a tempo marking of $\text{♩} = 72$ around measure 135. The score concludes with measure 137.

ex. 64: 1º andamento, compassos 116 - 137

Logo após esta passagem virtuosística, segue-se uma secção melódica em que se utiliza durante vários compassos a alternância entre *pizzicatti* e arco – à semelhança do que acontece com o “Quarteto Op.3” de Alban Berg.

ex. 65: 1º andamento, compassos 142 - 162

Como se tem vindo a observar, na linguagem da Segunda Escola Vienense os compositores exploram e utilizam uma vasta gama de ritmos e caracteres. Ainda que por breves compassos, é de referir a curiosa utilização de ritmos de *habanera*, acompanhados por notas curtas da orquestra, remetendo a um espírito espanhol.

ex. 66: 1º andamento, compassos 189 - 193

Depois de uma longa secção e antecedendo a cadência, há uma passagem virtuosística, no compasso 223 do exemplo 67, que alterna a utilização de harmónicos – simples e duplos – com *pizzicati*, utilizando dois timbres bastante contrastantes.

ex. 67: 1º andamento, compassos 218 - 225

A cadência do primeiro andamento, ainda que não seja extensa, apresenta um grande conjunto de técnicas virtuosas, como arpejos, harmónicos, acordes e vários golpes de arco com acentuações diferentes. O *Largo* final, a partir do compasso 243 do exemplo 68, requer a execução de acordes com a alternância - escrita a detalhe pelo compositor – da direção do arco. Seguindo a indicação da seta, o acorde executa-se com início na nota mais grave ou com início na nota mais aguda.

ex. 68: 1º andamento, compassos 243 - 244

No final, no compasso 249 do exemplo 69, surge um excerto da melodia que inicia o andamento, seguida de uma breve coda, para finalizar – situação semelhante à de vários concertos para violino, escritos com a “linguagem tradicional”.



ex. 69: 1º andamento, compassos 245 - 254

O segundo andamento, *Andante Grazioso*, é de relativamente curta duração e apresenta um tema lírico, de carácter elegante, com várias ligaduras e ritmos pontuados, de uma forma simples e bem clara. Este lirismo, esperado, vale a pena ser aproveitado ao máximo pelo intérprete, seguindo a maneira clássica.

ex. 70: 2º andamento, compassos 266 - 279

Na secção central há uma relação interessante entre a voz do violino e a orquestra. Ao longo de vários compassos são apresentados pelo *tutti* vários conjuntos de tercinas, preparados pela voz do violino que gradualmente, com movimentos cada vez mais rebuscados, atinge o clímax no compasso 324.

ex. 71: 2º andamento, compassos 313 - 324

No compasso 388, Schönberg utiliza a sonoridade do *glissando* entre as cordas dobradas, numa passagem complexa com uma sucessão de notas rápidas ascendentes e descendentes, que posteriormente intercala com a execução de notas em harmónicos.

ex. 72: 2º andamento, compassos 388 - 394

No final do andamento, no compasso 447 do exemplo 73, há uma breve referência ao tema inicial, colmatando numa passagem onde, tendo como pedal a nota Ré, se executam simultaneamente harmónicos duplos e simples com *pizzicati*, que - como indicado pelo compositor - são executados com a mão esquerda.

ex. 73: 2º andamento, compassos 443 – 473

O terceiro andamento apresenta um tema de carácter brilhante e impetuoso, acompanhado apenas pela secção das cordas.

III

ex. 74: 3º andamento, compassos 474 - 491

No compasso 533 do exemplo 75 - com a indicação *Quasi Cadenza*, mais livre – o violino em *ff* acompanhado pela percussão, apresenta uma passagem complexa, onde intercala notas simples e cordas dobradas, com durações curtas, entre ligaduras e ritmos pontuados, em movimentos ascendentes e descendentes. Esta passagem, como as demais que se analisou anteriormente, é bastante detalhada no que conta às indicações de tempo, dinâmica e articulação.

ex. 75. 3º andamento, compassos 529 - 545

Logo a seguir surge uma breve alusão ao tema inicial, apresentado numa oitava abaixo.

ex. 76: 3º andamento, compassos 546 - 554

No compasso 598 do exemplo 77, há uma passagem com harmónicos – duplos e simples – que apresentam acentuações em cunha e numa dinâmica forte, o que resulta num timbre pouco homogêneo e bruto.

ex. 77: 3º andamento, compassos 597 - 604

A cadência, no compasso 647 do exemplo 78, é bastante mais longa e complexa que a apresentada no primeiro andamento e é composta por pequenos excertos de acompanhamento da orquestra. Apresenta curiosamente, os três compassos iniciais do concerto, seguidos de uma passagem com duas vozes em contraponto.

ex. 78: 3º andamento, compassos 647 - 652

Após alguns compassos, surge a indicação *tremolando* com a execução de um *trilo* em *ostinato* em simultâneo com uma pequena linha melódica na voz superior, por dois breves compassos. Logo depois, o *ostinato* é alternado com uma nota em harmónico e a melodia passa para uma voz mais grave, num jogo de cromatismos.

ex. 79: 3º andamento, compassos 661 - 664

No compasso 669 do exemplo 80, há uma breve referência ao ritmo do tema do segundo andamento – Schönberg reúne então, o material do concerto num todo - apresentado em acordes, novamente com a alternância da direção do arco.

ex. 80: 2º andamento, compassos 667 - 674

No compasso 679 do exemplo 81, Schönberg apresenta um conjunto de semicolcheias, que insistentemente alternam notas simples com cordas dobradas, por dez compassos. A passagem torna-se mais complexa no final, onde se intercalam ainda no ritmo de semicolcheias, *pizzicatti* da mão esquerda e *tremolos*.

The image displays a musical score for Example 81, covering measures 679 to 694. The score is written for violin and consists of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'POCO LARGO' is present. The score features a complex rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs. Technical markings include 'V' for vibrato, 'pizz' for pizzicato, 'arco' for arco, and 'L.n.' for left hand. Measure numbers 680, 681, 683, 684, 689, 690, 692, 693, and 694 are clearly marked. The notation includes various accidentals and dynamic markings, such as 'p' for piano and 'f' for forte.

ex. 81: 3º andamento, compassos 679 – 694

A partir do compasso 691 do exemplo 82, há uma passagem onde se eleva, como se tem analisado ao longo de toda a obra, a técnica do violino ao seu expoente máximo com uma sucessão alternada de várias células rítmicas - semicolcheias, colcheias e tercinas – em *pizzicati*, harmónicos duplos e cordas dobradas, terminando com uma secção de quintinas, que sucessivamente elevam a voz do violino, até este atingir o máximo de intensidade, através da altura das notas.

ex. 82: 3º andamento, compassos 691 - 702

O compasso 704 do exemplo 83, em *anacruse*, o compositor remete de novo ao tema inicial do primeiro andamento, que é apresentado com duas vozes.

Ex. 83: 3º andamento, compassos 704 - 708

No compasso 712, praticamente no fim do andamento, há outra passagem com a técnica de *pizzicatti* de mão esquerda, que foi bastante utilizada ao longo deste andamento e que se apresenta intercalada com notas de alturas bastante distantes.

ex. 84: 3º andamento, compassos 710 – 719

4. Conclusão

O violino é um instrumento que possui a incrível capacidade para produzir amplas variedades de som, tornando possível a expressão de uma vasta gama de caracteres e timbres. Esta foi uma das razões para que os compositores da Segunda Escola Vienense, tivessem procurado e explorado novas possibilidades técnicas para este instrumento, juntamente com os violinistas que, respondendo a esta procura, pretenderam interpretar cada obra com a intenção musical correta, desenvolvendo o virtuosismo e adicionando gradualmente, novas sonoridades à paleta de sons reproduzidos pelo violino.

Com o objetivo de demonstrar a clara procura de cores fora de *gewöhnlich*, fez-se um levantamento, aproximado, do número de compassos em que foram utilizadas técnicas especiais. No caso da obra “Quatro peças”, Op. 7 para violino e piano, cerca de 66% dos compassos utilizam efeitos; na obra “Quarteto de cordas”, Op. 3, de Alban Berg cerca de 56,3% dos compassos e no “Concerto para violino e orquestra”, Op.36, de Arnold Schönberg, cerca de 30,4% dos compassos. Assim sendo, repara-se que as percentagens de técnicas especiais para o violino, na obra de Schönberg é bastante mais reduzida do que a utilizada pelos outros compositores, muito provavelmente para não colocar em causa a voz solística do violino, que com estas técnicas especiais poderia ficar mais fraca e menos brilhante, correndo o risco de não se destacar do resto da orquestra.

Indo ao encontro com a afirmação inicial de que “não houve, de facto, nenhuma rutura com a linguagem musical utilizada no Classicismo – houve sim, uma evolução.”, na execução – interpretação, pode-se considerar, paralelamente, que a situação é a mesma: houve uma evolução, diversificação e enriquecimento dos meios técnicos expressivos, sempre num processo e continuidade. Portanto, sem prejuízo à realização correta e com qualidade das técnicas especiais descritas ao longo do trabalho, entende-se que a atitude geral de abordagem desta música deve ser simplesmente igual à abordagem de qualquer outra partitura clássica ou romântica. Para cumprir este trabalho, o intérprete necessita de encarar a partitura com seriedade e profissionalismo, procurando contextualizá-la e entender a intenção artística do compositor para, no final encontrar as soluções concretas, de maneira a executar as técnicas e as indicações exigidas.

Esta dissertação abriu novas perspetivas para o estudo e investigação de outros estilos e partituras nas décadas que se seguiram, no século XX e XXI.

5. Bibliografia

Livros:

- Adorno, Theodor (1948) “Philosophie de la nouvelle musique”, Gallimard.
- Adorno, Theodor (1968) “Alban Berg: le maître de la transition infima”, Gallimard.
- Almeida de, Jorge (2007) “Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos Anos Vinte”, Ateliê Editorial.
- Boulez, Pierre (1952) “Schoenberg est mort”, Editions du Seuil.
- Dunsby, Jonathan (1988) “Music analysis in theory and practice”, Faber Music Ltd.
- Gorrell, Loraine (2002) “Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, his songs and the Second Viennese School”, Greenwood Press.
- Griffiths, Paul (1995) “Enciclopédia da Música do Século XX”, trad. Santarrita, Marcos e Porto, Alda, Editora Martins Fontes.
- Hailey, Christopher (2010) “Alban Berg and his world”, Princeton University Press.
- Leibowitz, René (1969) “Schoenberg” Paris, Éditions du Seuil.
- Nogueira, Isabel (2012), “Teoria da arte no século XX”, 2ª edição, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Pople, Anthony (2000) “Berg Violin Concerto”, Cambridge Music Handbooks.
- Scheidl, Ludwig (1985) “O Pré-Expressionismo na Literatura Alemã – Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler”, Gráfica de Coimbra.
- Schönberg, Arnold (1989) “Fundamentos de la composición musical”, trad. Santos A., Editora Real Musical.
- Shaw, Jennifer e Auner, Joseph (2010) “Schoenberg”, The Cambridge Companion.

- Simms, Bryan (2000) “The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923”, Oxford Press.
- Strange, Allen e Strange, Patricia (2001) “The Contemporary Violin – Extended Performance Techniques”, University of California Press.
- Stuckenschmidt, H. (1991) “Schoenberg: Vida, Contexto, Obra”, trad. Agud Ana, Alianza Editorial.
- Taylor, Benedict (2008) “Berg and Modernity: Ambivalence, Synthesis and Remaking of Tradition in the String Quartet op.3” Department of Music, King’s College London
- Whittall, Arnold (1999) “Musical Composition in the Twentieth Century”, Oxford Press.

Dissertações:

- Montañó, Isaac (2000) “Cinco Peças Orquestrais Op. 10, n. 4, de Anton Webern: Considerações sobre simetria”, Universidade de São Paulo.
- Veloso, Manuel (2014) “Expressionismo alemão. Depressão e angústia na pintura”. Universidade de Brasília.

Artigos:

- Almada, Carlos de Lemos (2000) “Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg a partir de seus escritos teóricos sobre forma”, PER MUSI, Revista académica de música, nr. 20.
- Martingo, Ângelo (2010) “Do espaço e tempo musical – teoria científica e prática artística na vanguarda do pós-guerra” European Review of Artistic Studies, volume 1, nr. 1.
- Vincent, Michael (2003) “Contemporary violin techniques: the timbral revolution”.

- Zukofsky, Paul (1968) “On Violin Harmonics”, revista Perspectives of New Music, volume 6, nr.2, Princeton University Press.

Partituras:

- Bartók, Béla (1928) “4th String Quartet”, Boosey & Hawkes.
- Berg, Alban (1910) “Streichquartett”, Op.3, Universal Edition.
- Berg, Alban (1925) ”Adagio - II. Satz aus dem Kammerkonzert vom Komponisten bearbeitet für Violine, Klarinette und Klavier”, Universal Edition.
- Borodin, Alexander (1877) “Quartet für zwei Violinen, Bratsche und Cello”, D. Rather.
- Schönberg, Arnold (1936) “Concerto for Violin and Orchestra”, Op. 36, G. Schirmer, New York/London – redução para violino e piano.
- Webern, Anton (1910) “Vier Stücke für Geige und Klavier”, Op. 7, Universal Edition.