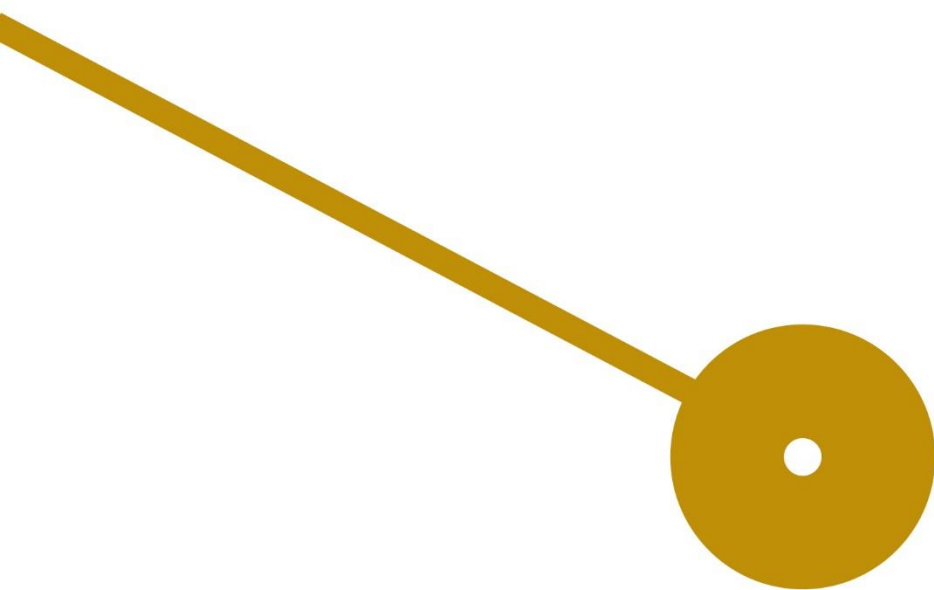




A Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel – Questões interpretativas sobre o 2º andamento: “Blues”

João Reis de Melo

06/2026





MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CORDAS – VIOLINO

A Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel – Questões interpretativas sobre o 2º andamento: “Blues”

João Reis de Melo

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

Professor Orientador
Professor José Telmo Rodrigues Marques

06/2026

Agradecimentos

À minha família e amigos pelo apoio incessante que me deram.

Aos Professores Vítor Vieira e Telmo Marques por todo o apoio e disponibilidade que demonstraram.

A todos aqueles que se mostraram disponíveis para me ajudar e que contribuíram para a conclusão deste ciclo.

Resumo

O presente projeto artístico explora o contexto histórico envolvente da composição da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel, tendo como foco principal o seu 2º andamento intitulado de “Blues”. Este andamento torna-se alvo de uma análise aprofundada do seu material, seguindo-lhe uma discussão acerca de abordagens tomadas por intérpretes de renome aquando da sua execução, assim como uma progressiva análise da minha evolução interpretativa ao longo do tempo. Estes pontos centram em si o objetivo de uma maior compreensão sobre o andamento em geral, a fim de verificar a possibilidade de uma necessidade de uma abordagem específica para o tratamento deste material devido à forma como este diverge do repertório comumente ensinado durante o percurso académico de um músico erudito. São igualmente expostas uma série de pontos importantes a ter em consideração durante a preparação deste andamento dadas as suas características aliadas à sonoridade do Jazz e do Blues. Finalmente, o trabalho discute as descobertas feitas após a análise da obra e as minhas progressivas interpretações, verificando-se uma fusão interessante entre o Blues e técnicas de escrita e interpretação associadas à música erudita, o que implica algumas alterações na abordagem tomada pelo músico a fim de ir ao encontro das necessidades expressivas do material.

Palavras-chave

França; Jazz; Blues; Fusão; Interpretação.

Abstract

This artistic project explores the historical context encompassing the composition of the Sonata for Violin no. 2 by Maurice Ravel, maintaining a focal point in its 2nd movement named “Blues”. This movement undergoes a deep analysis of its material, followed by a discussion regarding the approaches taken by different renowned interpreters during its execution, as well as a progressive analysis of my interpretative evolution over time. These points aim for a deeper understanding of the movement in general in order to verify the possibility of a necessity of a specific approach regarding this material given the way in which it diverges from the commonly taught repertoire throughout the academic process of a classical musician. A series of important ideas to consider during the preparation of this movement regarding its proximity to the sonority associated with Jazz and Blues are equally laid out. Finally, this project discusses the discoveries made after the analysis of the work as well as my interpretations, observing an interesting fusion between Blues and writing and interpretative techniques associated with classical music, therefore implying changes in approach to be taken by the musician in order to meet the expressive necessities of the material.

Keywords

France; Jazz; Blues; Fusion; Interpretation.

Índice

1	Introdução.....	3
2	Contextualização histórica: o jazz em França nos anos 1920	4
3	Sonata para Violino nº 2 – “Blues”: análise e leitura interpretativa.....	8
3.1	Análise	8
3.1.1	Introdução	10
3.1.2	Exposição.....	13
3.1.3	Desenvolvimento	16
3.1.4	Recapitulação	25
3.1.5	Coda	30
3.2	Leitura Interpretativa	31
4	Análise de Performances Seleccionadas.....	38
4.1	1ª gravação – David Oistrakh (1965)	40
4.2	2ª gravação – Renaud Capuçon (2001)	40
4.3	3ª gravação – Augustin Hadelich (2021)	41
5	Reflexão e Comparação das gravações.....	42
6	Decisões pré-preparação.....	44
7	Dificuldades encontradas.....	46
8	Auto-observação e Reflexão Pessoal.....	50
9	Considerações Finais.....	56
10	Bibliografia.....	58
11	Anexos.....	1

Índice de Figuras

Figura 1 - Primeira página da parte do Violino do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel	38
Figura 2 - Segunda página da parte do Violino do 2º andamento da Sonata nº 2 para Violino de Maurice Ravel	39

1 Introdução

Esta dissertação tem como seu objetivo determinar se existe a necessidade de uma abordagem diferente por parte do intérprete aquando da interpretação do 2º andamento da Sonata para Violino nº2 de Maurice Ravel. Este andamento em específico, intitulado de “*Blues*”, apresenta um tipo de sonoridade específica que vai ao encontro do género musical que consta no seu título, sendo que, dada a pouca experiência de um músico erudito no tratamento desta, considereei pertinente aprofundar esta questão. É importante que os intérpretes tenham noções base acerca do material que terão de abordar, no entanto, é um facto que durante o nosso percurso académico, é pouco comum haver qualquer tipo de interação com este género musical, o que pode afetar o nosso método de preparação da obra.

A fim de responder a esta pergunta, considereei importante estabelecer uma base teórico-interpretativa que forneça noções centrais que possam tornar a minha interpretação deste andamento mais fundamentada. Pelo que decidi analisar o contexto histórico envolvente da criação desta obra, interpretações desta ao longo do tempo, assim como realizar uma análise própria do andamento e uma reflexão crítica do meu próprio processo evolutivo referente à interpretação deste andamento. Entendo que estes pontos são relevantes para esta dissertação, dou especial importância às interpretações de renome a serem analisadas e à análise do andamento em si. O primeiro permitir-me-á observar possíveis alterações e nuances entre as abordagens de diferentes intérpretes em diversas épocas, enquanto o segundo contribuirá para os meus conhecimentos sobre o funcionamento específico deste andamento. Finalmente, de forma que a minha reflexão crítica seja devidamente fundamentada, irei recorrer à gravação para manter um registo temporal do meu processo evolutivo-interpretativo onde poderei observar a progressiva interiorização dos conceitos exigidos pelo material a ser tratado. Irei igualmente discutir as exigências expressivas feitas ao intérprete características de uma sonoridade mais jazzística, assim como as dificuldades encontradas por mim durante a preparação deste andamento, onde pretendo abordar os desafios colocados a um músico erudito por este tipo de repertório.

2 Contextualização histórica: o jazz em França nos anos 1920

Antes de passar à análise da obra escolhida para esta dissertação, é necessário que haja uma compreensão do contexto histórico em que esta insere para que consigamos obter uma perspectiva mais informada acerca das demais circunstâncias que possam ter influenciado a sua criação. Este exercício é sempre bem-vindo e imprescindível aquando da demanda pelo aprofundamento dos nossos conhecimentos sobre uma peça, portanto, este tópico demonstra-se não só relevante, mas também necessário para a aquisição dos meus objetivos com este trabalho. Reitero que o 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel é, a meu ver, bastante especial nomeadamente na forma como apresenta um desafio (em grande parte dos casos) inédito para os intérpretes de música erudita, o que implica uma mudança na abordagem dos músicos para com o material no âmbito da técnica, da musicalidade e da forma de pensar a obra como um todo. Considero que o conhecimento do contexto histórico envolvente da peça em questão contribui para a formação de bases teórico-musicais que suplementariam os conhecimentos subjacentes a cada intérprete, e que, ao mesmo tempo, auxiliariam a preparação da obra. Assim sendo, parto para uma análise do contexto histórico do Jazz em França nos anos de 1920.

A chegada do Jazz à Europa foi um evento inédito, aquando da destruição e reestruturação do continente com a Primeira Guerra Mundial, os europeus olharam para a vinda desta nova música americana como um símbolo do futuro. A presença de diferentes géneros musicais provenientes dos Estados Unidos na Europa já era evidente em finais do século XIX, desde o *ragtime* e *cakewalks* com chegada de John Philip Sousa a França, a danças sincopadas e canções Tin Pan Alley com a vinda de Vernon e Irene Castle, assim como de James Reese Europe (Murchison, 2012, p. 75). O Jazz foi especialmente propagado pelos soldados americanos presentes na Europa durante a primeira grande guerra, e, contrariamente às vindas anteriores de músicos americanos, neste caso, houve uma maior absorção desta música em todos os níveis da vida europeia, desde os compositores mais bem-conceituados da época, até à música tocada nos cabarets. “Pela década de 1920, a poesia e *chanson* do antigo cabaret parisiense tinha sido maioritariamente substituído pela *jazz band*, mesmo que esse termo pudesse significar nada mais que a presença de um tambor, ou uma cara negra” (Perchard, 2011, p. 28).

O Jazz respondeu às necessidades estéticas presentes na época. Os seus ritmos vivazes, a gama expressiva das suas temáticas (amorosas, eróticas, mundanas, alegres, tristes), o

seu tratamento harmônico inédito no campo eurocêntrico e a dicotomia entre a realidade europeia devastada e as capacidades contaminadoras de expressividade do Jazz, transmitiram uma mensagem de esperança para as populações da Europa, que viram na América a luz no fundo do túnel. Na França, o Jazz contribuiu para uma certa reafirmação da música francesa como uma entidade separada da música alemã, havendo um certo grau de empréstimos feitos à música popular americana por parte de compositores franceses tais como Milhaud e Auric, e Poulenc. Estas ações tiveram como base o pensamento do escritor Jean Cocteau, que viu a música popular como o contrapeso contra o estilo musical alemão, pelo que daqui surgiram obras tais como “Le boeuf sur le toit” e “La création du monde” de Milhaud, e “Huit poèmes de Cocteau” de Auric (Murchison, 2012, pp. 75-76).

O choque criado através da oposição entre a nova música e a música erudita europeia provou ser um ponto de partida para a criação de novas discussões entre os demais compositores e as elites acadêmicas europeias., sendo que podemos notar a forte influência do Jazz em compositores tais como Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, e Stravinsky. Devo notar igualmente, que, a experimentação no domínio rítmico foi também um ponto de passagem para os compositores eruditos. Como é de esperar, sendo o ritmo (nomeadamente o *swing*) uma das características mais marcantes do Jazz, é natural que houvesse curiosidade acerca do seu uso, pelo que compositores como Stravinsky e Satie tentaram implementar o *swing* nas suas obras, usando ritmo a 4/4 como base e colocando sincopado sobre este (Salamone, 2005, p. 739). Para além disto, sentiu-se uma impregnação de temáticas associadas ao Jazz numa parte significativa da música composta na viragem do século em França, desde a inspiração tirada dos cabarets, aos personagens das obras teatrais. Entre os compositores franceses da época, podemos destacar Maurice Ravel e Darius Milhaud, uma vez que estes tiveram uma vivência mais profunda com o Jazz, em especial, Milhaud assistiu a performances ao vivo em Harlem, Nova Iorque, tendo depois trazido consigo uma série de gravações de jazz para as poder estudar devidamente (Salamone, 2005, pp. 739-740). Isto permitiu-lhe absorver esta nova música de uma forma mais íntima, e assim, reproduzi-la de forma mais autêntica na Europa. No entanto, não podemos afirmar que estes compositores escreveriam Jazz, devemos afirmar, contudo, que Ravel e Milhaud tinham melhor noção do potencial do Jazz, pelo que passariam a introduzir e a adaptar o idioma jazzístico nas suas composições com um conhecimento prévio mais informado.

Tendo em conta o contexto social da época à qual serve de foco principal deste trabalho, assim como as características intrínsecas ao Jazz, é impossível não abordar as interações e contingências sociais criadas pelo choque de dois elementos tão distintos um do outro. Anteriormente, foram abordadas as interações entre o mundo europeu e o Jazz somente ao nível musical, contudo, existe um elemento subjacente a este tópico que se demonstrou um ponto marcante para a receção do Jazz na Europa. Sendo este algo fulcral a ter em conta quando analisamos os desenvolvimentos sociais provocados pela chegada desta nova música ao continente europeu e a sua subsequente absorção. Uma das facetas mais marcantes relativamente à expansão do Jazz pela Europa foi a forma como a cultura associada a este género musical foi vista aos olhos europeus. O Jazz é um género racializado e profundamente ligado a África e à escravatura, tendo tido a sua génese entre os escravos negros presentes nos Estados Unidos. As implicações sociais trazidas por um género musical principalmente associado à cultura negra (afro-americana) com crescente relevância cultural num contexto fortemente enraizado nos ideais de imperialismo e de supremacia branca foram diversas na forma como estas se revelaram.

Para além dos casos mencionados anteriormente, que se resumiram puramente ao nível da interação da estética musical erudita europeia e da jazzística, nomeadamente através da absorção de influências pelos compositores, há uma dimensão social subjacente a não só estas interações, mas também a todo o espaço envolvente de qualquer tipo de contacto entre o Jazz e o seu redor no contexto social da Europa. Foi referido previamente que o Jazz foi ao encontro das necessidades estéticas do continente europeu aquando da sua chegada e consequente propagação, contudo, este foi subsequentemente submetido a uma visão eurocêntrica impregnada de concepções racistas e preconceituosas que caracterizaram a sua absorção pela população europeia. Sendo o Jazz um género associado à cultura negra, não só pelas suas características musicais intrínsecas, mas também pela sua história, foi-lhe dotado uma noção de “primitivismo” pelos europeus, o que lhe conferiu uma definição falsa e discriminatória. A visão do Jazz como algo primitivo reflete os ideais de supremacia branca fortemente assentes na Europa do início do século XX ao imediatamente associar o homem negro a um nível subdesenvolvido a inferior comparado ao homem branco, no entanto, ao ter sido caracterizado como “primitivo”, o Jazz assentou perfeitamente nos gostos dos Europeus, não só por ser novo, mas também por ser “exótico”. Esta dicotomia mostrou-se pejorativa e vantajosa ao mesmo tempo para os músicos de Jazz, pelo que estes rapidamente se aperceberam da

oportunidade criada pela posição única na qual se encontravam, mesmo estando estes mesmos cientes da conotação negativa subjacente que lhes dizia respeito. Apesar de tudo, os músicos de Jazz fizeram o que consideravam vantajoso para agradar um público predominantemente branco e europeu, como foi o caso de Duke Ellington e Josephine Baker. O primeiro utilizou sonoridades que sugerissem o exótico, assim como colocou dançarinos em fatos pseudo-africanos, enquanto a segunda utilizava um vestuário ultrajante e passeava animais selvagens nas ruas de Paris (Salamone, 2005, p. 732). Devo mencionar igualmente que o primitivismo não se resumiu somente a uma conceção romantizada e preconceituosa do Jazz, este contribuiu também para a criação perceção deturbada dos músicos negros em geral, traduzindo-se na designação dos intérpretes negros como “nobres selvagens”.

Por fim, apesar da posição privilegiada do Jazz na França e na Europa, chegando mesmo a constar na publicação elitista da crítica musical francesa (Fouché, 2001, p. 39), houve uma reprodução dos preconceitos atribuídos à raça negra, nomeadamente num tipo de seletividade dos músicos, quase como uma espécie de sistema de castas. Isto entra em conflito com o esforço verificado para a transmissão de uma noção mitificada de África, criando um paradoxo entre o desejo de expor e vangloriar a arte negra, mas ao mesmo tempo impondo o preconceito sobre os seus intérpretes. O caso de Josephine Baker foi especial dado o facto de esta ser afro-americana, e não simplesmente negra ou caribenha, pelo que na França, assim como nos Estados Unidos, havia a necessidade de ocultar certos fatores que não fossem do agrado do público branco, nomeadamente através da escolha de intérpretes negros com tons de pele mais claros (Cugny, 2012, pp. 4). Tudo isto contribuiu para uma perceção manchada e fortemente deturbada do Jazz por parte da população geral dada a grande quantidade de posições divergentes tomadas pelos Europeus, e a maneira como os músicos se adaptaram à realidade da Europa da década de 1920.

Tendo uma melhor compreensão do contexto histórico envolvente da criação da obra alvo desta dissertação, prossigo agora para a sua análise formal, a fim de observar e obter uma melhor compreensão das suas particularidades.

3 Sonata para Violino nº 2 – “Blues”: análise e leitura interpretativa

3.1 Análise

O andamento em questão possui uma série de características que devo mencionar antes de passar para a sua análise formal propriamente dita, pois entendo que existem alguns fatores cruciais que é necessário ter-se em mente durante o discurso analítico em si para que haja uma melhor compreensão dos assuntos a serem discutidos. Decidi recorrer à partitura de forma a poder fornecer algum apoio gráfico que ilustre de melhor forma as ideias a serem mencionadas, para além disto, considere pertinente utilizar cores nas minhas anotações para clarificar visualmente a separação de certos conceitos, tais como: a separação de secções, indicação de acorde, indicação de cifra, indicação de início de secção, assinalação de passagens, interação de diferentes elementos, e anotações que considere importantes.

Em primeiro lugar, num contacto inicial com a partitura, apercebemo-nos de imediato das armações de clave diferentes entre a parte do violino e a parte do piano, sendo que a primeira possui um sustenido, e a segunda quatro bemóis. Dado esta informação inicial podemos concluir que nos deparamos com música fora da tonalidade tradicional, que neste caso, mantém-se bitonal durante uma parte significativa do andamento e frequentemente trocando para uma só tonalidade e vice-versa. A constante alternância e justaposição de ambos estes campos torna uma discussão puramente teórica bastante mais desafiante ao nível da compreensão, assim sendo, recorri à utilização das cores vermelho e azul, devidamente assinaladas na partitura, para demonstrar os dois ambientes tonais quando estes se encontram em ativo confronto entre eles. Estas cores não só assinalam de forma mais intuitiva as secções e/ou vozes pertencentes a um certo campo tonal em um determinado momento, como também indicam a cifra e função tonal de um determinado acorde ou secção através das letras e números escritos numa das cores previamente mencionadas. Quando existem três centros tonais sobrepostos, a cor rosa é utilizada para indicar este evento, pelo que as letras e cifras associadas estão igualmente assinaladas a rosa. Para indicar eventos harmónicos de interesse, tais como acordes e/ou mudanças de tonalidade, utilizei a cor laranja para tal, para além disto, quando há sobreposição de camadas harmónicas distintas, contudo, não tão devidamente definidas ao ponto de

justificar a presença de um campo tonal autêntico, utilizei as cores laranja e rosa para tal. De seguida, a cor roxa é usada para destacar outros eventos interessantes que não se refiram justamente à harmonia, estes incluem motivos rítmicos, elementos melódicos, entre outros. Por fim, para assinalar as divisões formais do andamento, recorri à cor verde-escura para tal, de forma a representar as subdivisões destas mesmas, utilizei a cor verde-clara.

As cifras a serem utilizadas serão as cifras Jazz para proporcionar maior facilidade e clareza de leitura, evitando a utilização de palavras longas e contribuindo para uma menor sobrelotação de anotações na partitura.

Antes de passar a assinalar as subdivisões do andamento, devo mencionar que estas não devem ser sempre vistas como entidades rigidamente separadas das outras, que existem num vácuo completamente independente das outras secções do andamento. Pretendo deixar claro que estas divisões são relativamente explícitas, pelo que é notável o contraste que se coloca entre elas, no entanto, este mesmo contraste acontece dentro do contexto unificador do andamento como um todo: o *Blues*. Não é surpresa que um andamento intitulado de *Blues* é fortemente marcado pelas várias características associadas a este género musical, o que, consequentemente, afeta todos os elementos presentes na música. No caso do andamento em questão, isto é principalmente evidente na abundância de galopes, ritmos sincopados, acordes de sétima e uma grande riqueza harmónica em geral. Isto faz com que, embora haja contraste suficiente que justifique a definição de uma forma e as suas subseqüentes subdivisões, todas estas têm como ponto central uma sonoridade caracteristicamente jazzística que age como um elo unificador do andamento como um todo. Em suma, embora existam claras subdivisões, dada a presença significativa de elementos em comum entre elas, há um sentimento prevalente de unidade entre as diversas partes.

Passando para a enumeração das diferentes subdivisões do andamento, devo mencionar que existem características associadas ao conceito clássico de “Sonata”, nomeadamente na forma-sonata e as subdivisões que lhe estão associadas. Neste caso, podemos definir sensivelmente as partes principais que constituem esta forma: Introdução, Exposição, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda. No entanto, tendo em conta o que foi mencionado anteriormente, é seguro dizer que hão de haver certos eventos que se desviam

da concepção clássica da forma-sonata, pelo que não seguem as suas características de forma literal.

As secções nas quais em que o andamento se divide ocupam os seguintes compassos:

- Introdução: do compasso 1 ao compasso 11 (11 compassos);
- Exposição: do compasso 12 ao compasso 36 (25 compassos);
- Desenvolvimento: do compasso 37 ao compasso 109 (73 compassos);
- Recapitulação: do compasso 110 à 1ª metade do compasso 137 (27 compassos e meio);
- Coda: da 2ª metade do compasso 137 ao compasso 145 (8 compassos e meio).

3.1.1 Introdução

O andamento inicia com uma introdução de acordes em pizzicato proporcionada pelo violino durante 10 compassos e o primeiro tempo do compasso 11. Tendo em conta os eventos ocorridos durante esta secção, considero que a subdivisão desta mesma em três partes seja adequada, estas seriam as seguintes:

- Parte A: do compasso 1 ao compasso 4 (4 compassos);
- Parte B: do compasso 5 ao compasso 6 (2 compassos);
- Parte C: do compasso 7 ao compasso 11 (5 compassos).

Estas diferentes partes encontram-se divididas em quantias diferentes de compassos, demonstrando uma escrita pouco convencional por parte do compositor. Prossigo com o meu raciocínio acerca da minha escolha sobre as subdivisões mencionadas anteriormente.

Na parte A, iniciamos com o violino a solo, a tonalidade dominante neste instrumento é a de Sol Maior, a primeira função tonal é a de I5, com breves mudanças para outras funções e acordes durante esta secção. No último tempo do compasso 2 deparamo-nos com o acorde de C (IV64), voltando de imediato para G (I5) no compasso 3, seguido por D (V64) na segunda metade do mesmo compasso, e depois retornando a G (I5) no compasso 4. A parte B mantém-se justamente com a violino solo e sempre no mesmo acorde: G (I5), sendo, entretanto, interrompida pela parte C no compasso 7. Aqui, somos deparados imediatamente pela primeira instância de bitonalidade com a entrada do piano

com uma pedal na mão esquerda com as notas Lá bemol e Mi bemol. A única diferença no violino entre as partes A e C é na duração da secção, enquanto que na parte A, após o segundo compasso da secção deparamo-nos com o acorde de D (V64) na segunda metade do compasso seguinte, na parte C, há uma extensão do I5 no compasso seguinte após o IV64, para além disto, no compasso 11 (o compasso final da parte C), o violino deixa de tocar no segundo tempo deste compasso, enquanto que na parte A, no compasso 4, este mantém-se a tocar até ao final do compasso.

Entendo que as mudanças de harmonia, assim como as dinâmicas e motivos melódicos sejam fatores chave para a definição das subdivisões mencionadas anteriormente. A parte A contém em si um microcosmo do que seria espetável numa frase musical convencional: apresenta um início assente no I, uma transição para o V através do IV no último tempo do segundo compasso (que por sua vez é acentuado pelo *f* súbito, destacando a mudança de harmonia de forma clara e evidenciando a passagem para um novo ambiente), um V na segunda parte do terceiro compasso (cuja mudança de harmonia é novamente acentuada pelo *f* súbito), e um retorno para o I no quarto compasso. As mudanças de harmonia para acordes que sugerem movimento e/ou tensão (IV, e V) enfatizam um sentido de direção para o ouvinte, atingindo o seu clímax no V e chegando ao repouso no I no quarto compasso. Curiosamente, a ausência de mudança repentina de dinâmica, neste caso, um *f* súbito no I após o V, reafirma a sensação de repouso ao fazer com que as antíteses dos dois principais elementos de tensão anteriores (V em *f*) coincidam (I em *p*), para além disto, há um abrandamento do movimento harmónico no quarto compasso, o que sugere um alívio para o ouvinte. Em suma, a parte A contém em si uma sensação de tensão e repouso suficientemente satisfatória que justifica a sua individualidade.

A parte B destaca-se da parte A, não pelo movimento harmónico, mas pelo movimento dinâmico. Esta mantém-se sempre em G (I5) durante os seus dois compassos de duração, no entanto, o choque criado no compasso 5 comparado com o compasso 4 devido ao *f* súbito, cria uma sensação de rutura com o ambiente anterior. A utilização do *f* em tempos não associados à métrica de um compasso 4/4, nomeadamente no quarto tempo do compasso 5 e no segundo tempo do compasso 6 (que embora seja um dos tempos fortes num compasso 4/4, a junção dos três *f* utilizados na parte B sugere um desalinhamento entre a dinâmica e a métrica) contribui para uma atmosfera flutuante, sem direção definida, como se fosse um interlúdio. A chegada ao compasso 7 confirma a

individualidade da parte B relativamente à parte antecedente e à subsequente ao criar um choque muitíssimo mais marcante comparado ao material apresentado anteriormente.

A parte C inicia com o primeiro indício de bitonalidade da peça através do choque provocado entre o acorde de G (I5) no violino e a pedal nas notas Lá bemol e Mi bemol no registo grave do piano. Semelhante à parte A, o movimento do violino contém em si uma sensação de tensão e repouso, com uma passagem ao IV no quarto tempo do compasso 8 (ênfático pelo *f*), ao V na segunda metade do compasso 10 (novamente destacado pelo *f*), e um retorno ao I no compasso 11. Apesar do paralelismo entre as partes A e C, o que realmente diferencia ambas estas partes é a entrada do piano no início da parte C. Em adição à mudança de textura provocada pela entrada deste instrumento, a oposição de dois campos tonais e melódicos em conjuntura com o movimento do violino assenta a sensação de novidade no ouvinte. Embora não tenhamos nenhum acorde propriamente dito na parte do piano, tudo indica que o campo tonal do piano seja Ab, não só pela armação de clave, mas também pelas notas tocadas. A mão esquerda toca o primeiro e o quinto graus melódicos da escala de AbM, enquanto a mão direita toca pequenos motivos melódicos iniciando no quinto grau melódico desta escala, e terminando no primeiro, sendo que o seu movimento rítmico e direção melódica aponta Ab como a nota de repouso. Tendo isto em conta, o choque criado entre os centros tonais de G e Ab é bastante acentuado dada a sua distância de uma 2ª menor, no entanto, auditivamente, a dissonância gerada perde grande parte do seu efeito devido a uma série de fatores, sendo eles: o registo grave do piano, a inexistência de movimento harmónico no piano, as características do movimento melódico no piano em conjuntura com o movimento rítmico-harmónico no violino, e a dinâmica baixa no piano (*p*). Como foi previamente mencionado, o piano mantém-se numa pedal grave alusiva a Ab na mão esquerda enquanto a mão direita realiza pequenos motivos melódicos que sugerem igualmente o campo tonal de Ab. Dada a pulsação moderada do andamento, assim como a dinâmica baixa e o registo grave, o ritmo galopante destes fragmentos melódicos cria uma sensação de descontração no ouvinte, como se estivesse a preparar o ambiente sensorial do que lhe irá seguir. Assim sendo, apesar de, teoricamente, o choque entre os campos tonais de G e Ab ser indubitavelmente marcante, as características englobantes da parte C fazem com que o impacto seja significativamente atenuado, proporcionando uma espécie de manto suave auditivo.

3.1.2 Exposição

Após o final da introdução, segue-se no piano a continuação dos acordes previamente tocados no violino, sendo que este entra novamente no terceiro tempo do compasso 12, agora tocando com o arco e apresentando a linha melódica principal, enquanto isto mantém-se a bitonalidade entre G (na mão direita do piano e no violino) e Ab (na mão esquerda do piano). É neste compasso que inicia a Exposição do andamento, pelo que esta encontra-se dividida entre as seguintes partes:

- Parte A: do compasso 12 ao compasso 26 (15 compassos);
- Parte A1: do compasso 27 ao compasso 36 (10 compassos).

3.1.2.1 Parte A

Começando pela parte A da Exposição, esta encontra-se subsequentemente subdividida entre as seguintes secções:

- Parte a: do compasso 12 ao compasso 13 (2 compassos);
- Parte a': do compasso 14 ao compasso 16 (3 compassos);
- Parte b: do compasso 17 à primeira metade do compasso 22 (5 compassos e meio);
- Parte c: da segunda metade do compasso 22 ao compasso 26 (4 compassos e meio).

A nomenclatura destas diferentes secções deve-se ao facto de esta parte ser bastante semelhante a uma sentença na forma-sonata no que toca a estrutura do tema apresentado, contudo, existem certas diferenças que o distinguem de uma sentença pura. A parte a apresenta o primeiro fragmento melódico que caracteriza o tema, sendo que na parte a', temos um motivo melódico suficientemente semelhante em termos rítmicos e melódicos ao motivo anterior que justifica a sua designação. Na parte b deparamo-nos com uma diminuição rítmica, dado que temos ritmos mais curtos na melodia, sendo que estes são derivados dos motivos previamente apresentados nas partes anteriores, isto faz com que esta parte se assemelhe àquilo que seria a fragmentação numa sentença. Para além disto, temos a primeira instância de mudança harmónica através dos acordes de C7 entre os compassos 18 e 20, e D7 no compasso 21 e na primeira metade do compasso 22. De seguida, temos a parte c. A partir daqui, a bitonalidade dilui-se dada a presença de notas

comuns, tanto no violino, assim como no piano, ao acorde de Bb9 nos compassos 23 e 24, e inclusive no compasso 25 com o acorde de Eb7. Aquando do término desta secção, não temos uma cadência propriamente dita que satisfaça o ouvinte, temos, no entanto, uma chegada ao primeiro grau melódico (^1) de Ab, seguindo-lhe uma série de notas e acordes sem centro tonal associado num movimento ascendente e cromático e em *diminuendo*, acompanhado de um *glissando* entre o Lá bemol grave no violino e um Sol, realizando um intervalo de sétima maior. Este movimento cromático serve como substituto da cadência que seria espectável de um final de frase ao diluir todo o material anterior num movimento totalmente separado do resto, em que, em vez de propor um alívio auditivo ao ouvinte através de um acorde devidamente evidente e assinalado, oferece um outro tipo de catarse ao criar uma espécie de *reset* auditivo. Para além disto, o ^1 de Ab e o facto de o *glissando* no violino começar em Lá bemol sugere uma progressão harmónica entre o acorde prévio: Eb7 e Ab (V – I), o que indicaria nitidamente o final da frase. Isto tudo torna evidente as várias semelhanças que existem entre esta parte e a sentença na forma-sonata, pelo que este tema inclui em si um grau de tensão e alívio suficientemente satisfatório que justifique a sua caracterização de tema.

3.1.2.2 Parte A1

A partir do compasso 27, segue-se a parte A1 da exposição, esta encontra-se subdividida entre as seguintes partes:

- Parte a: do compasso 27 ao compasso 29 (3 compassos);
- Parte b: do compasso 30 ao compasso 32 (3 compassos);
- Parte c: do compasso 33 ao compasso 36 (4 compassos).

Semelhante ao que ocorreu na parte A da Exposição, a parte a da parte A1 volta a apresentar o primeiro fragmento melódico do tema previamente apresentado, pelo que não há nada que o distinga um do outro. O que realmente distingue a parte A1 da parte A é o material que se segue, contrariamente ao ocorrido anteriormente, não temos um segundo fragmento melódico suficientemente semelhante ao fragmento anterior que justifique uma nomenclatura semelhante. A parte b da parte A1 é demasiado diferente da parte anterior na forma como desenvolve o fragmento melódico inserido em si, nomeadamente na forma como este flui para a parte seguinte. Enquanto na parte b da

parte A, este fragmento continha um movimento melódico e duração semelhantes (seguindo-lhe uma pausa que demarcava claramente o fim do fragmento melódico e que o separava do material seguinte). Para além disto, deparamo-nos com uma mudança de harmonia no decorrer desta parte (Cm(maj9) a partir do compasso 31), o que não se verificou anteriormente. A parte c é especialmente interessante na maneira como aparentemente mistura a fragmentação e a ideia cadencial numa unidade só. Temos indícios de uma fragmentação indicada pelo ritmo tercinado no início desta subparte, no entanto, o movimento harmónico é o que realmente define a caracterização desta. Os acordes aqui observados apontam para uma modelação a Eb, pelo que o movimento rítmico (salvo o que foi mencionado anteriormente) não consta uma fragmentação, desta forma, o movimento cadencial é o elemento que mais sobressai na parte c. Em seguimento da parte anterior, onde havia uma mudança de acorde para Cm(maj9), na parte c continuamos com a tónica em C, contudo, a harmonia muda ligeiramente para Cº(maj9), de seguida, passamos para F7(b9) no compasso 34, terminando a parte c em Bb9 nos compassos 35 e 36. O movimento do baixo entre os compassos 33 e 35 cria sugestão de uma ideia cadencial ao mover-se de maneira descendente e sempre com a nota fundamental do acorde, para além disto, nos compassos 35 e 36, a mão direita do piano apresenta uma mudança rítmica repentina em acordes descendentes, todos estes sugerindo um ambiente em Bb9 dada as notas comuns a este acorde. A sensação proporcionada pela mão direita do piano é aquela de expectativa, mas também de finalidade de uma ideia. Esta expectativa surge da harmonia aqui observada, enquanto a finalidade é derivada não só da harmonia, assim como do ritmo e da melodia, para além do movimento rítmico observado no piano, o violino mostra-se igualmente importante para criar esta ideia. A alta frequência da nota ré natural (sensível de Eb) na linha melódica do violino contribui para a sensação de aproximação a Eb, em adição, o glissando seguido por nota longa no compasso 35 alia-se ao piano no âmbito da criação de contraste rítmico com os acontecimentos anteriores, assim como cria o espaço necessário para que o movimento descendente da mão direita do piano possa incutir a ideia de cadência e de finalidade no ouvinte. Finalmente, para solidificar a progressão harmónica aqui observada, considero pertinente observar a harmonia entre os compassos 31 e 36 como pertencente ao campo tonal de Eb, assim sendo, o movimento harmónico verificado seria: iv-II-V. Todos os pontos aqui observados contribuem claramente para uma sensação de cadência, embora esta não esteja necessariamente explícita.

3.1.3 Desenvolvimento

O Desenvolvimento deste andamento apresenta uma série de características que justifica a sua designação como tal num contexto de forma-sonata. Em primeiro lugar, é de notar a pouca estabilidade harmónica aqui presente. De uma forma geral, as progressões harmónicas tendem a ser mais diversas e mais rápidas do que aquelas verificadas durante a Exposição, e mesmo quando nos deparamos com momentos mais melódico e harmonicamente estáveis, não existem cadências ou ideias cadenciais, nem desenvolvimentos melódicos suficientemente satisfatórios que justifiquem a sua caracterização como entidade separada do Desenvolvimento, neste caso, outro tema. Por outro lado, verifica-se também a reutilização de material previamente apresentado durante a Exposição, assim sendo, todos os eventos aqui descritos vão ao encontro daquilo que seria espetável de um Desenvolvimento de forma-sonata.

O Desenvolvimento deste andamento encontra-se dividido entre as seguintes partes:

- Parte B: do compasso 37 ao compasso 53 (17 compassos);
- Parte A2: do compasso 54 ao compasso à primeira metade do compasso 63 (9 compassos e meio);
- Parte C: da segunda metade do compasso 63 ao compasso 77 (14 compassos e meio);
- Parte D: do compasso 78 ao compasso 94 (17 compassos);
- Parte E: do compasso 95 ao compasso 109 (15 compassos).

A razão pela qual não foi escolhida a letra A para designar a primeira parte constituinte do Desenvolvimento, assim como letras seguidas desta para as outras partes é o sentido de unidade do andamento como um todo, tal como foi mencionado previamente, assim sendo, cada uma destas partes irá ter associada (sempre que se justificar) uma letra seguida da letra B, sendo esta aquela que designa a primeira parte do Desenvolvimento.

3.1.3.1 Parte B

A parte B inicia no compasso 37 com uma mudança repentina de ambiente comparado à atmosfera anterior. O piano apresenta acordes de sétima no registo agudo que vão sendo alterados de compasso em compasso, desde já, a altura das notas e as próprias

caraterísticas intrínsecas aos acordes deixam o ouvinte com uma sensação de ambiguidade, pelo que, dada a estabilidade verificada anteriormente, este facto indica a mudança para uma secção nova da peça. Esta parte encontra-se dividida entre duas subpartes:

- Parte a: do compasso 37 ao compasso 47 (11 compassos);
- Parte a': do compasso 48 ao compasso 53 (6 compassos).

Como foi previamente mencionado, a parte B cria uma rutura com a atmosfera anterior, a harmonia presente nela é significativamente mais instável comparado a todo o material anterior. Devo realçar o choque criado entre o final da parte A1 e o início desta parte proporcionado pelo primeiro acorde pertencente à parte B: E7. A parte A1 tem o seu término numa sugestão cadencial suspensiva a Bb9 (V de Eb), ao ser imediatamente respondida por um acorde de E7, a expectativa de resolução a Eb não só é quebrada, como é especialmente acentuada pelo facto de os acordes de Eb e E estarem a uma distância de meio tom. Tudo isto afirma com certeza o final de uma parte e o início de outra. Após acorde inicial de E7, temos de imediato com uma sucessão de acordes que vão mudando sensivelmente de compasso a compasso, sendo estes: E7, E#m7b5, Db7, Dm7b5, Bb7 e Bm7b5. Como mencionado anteriormente, tanto o registo e o facto de serem acordes de sétima cria um certo mistério no ouvinte, contudo, adiciono que o padrão de movimento harmónico aqui observado (apresentação de um acorde que é seguido por outro a meio tom ascendente e com um maior grau de dissonância) realça esta sensação. No compasso 42, há uma quebra com este movimento harmónico. Não atingimos uma certa estabilidade harmónica dada a ambiguidade da harmonia, porém, as notas aqui presentes, nomeadamente o Si bemol na mão esquerda do piano, que retira as expectativas de uma modelação a B, sugere uma mudança de ambiente. Para além disto, a linha melódica do violino em movimento ascendente (vinda do compasso 40) em conjuntura com o movimento ascendente da mão esquerda do piano, e a introdução de galopes na mão direita do piano, reforçam esta ideia. O movimento ascendente do violino é quebrado no compasso 43, onde este repete sucessivamente o mesmo motivo melódico galopado com as mesmas notas até ao compasso 44, onde atinge o seu clímax expressivo. Este é apoiado não só pela repetição do glissando (tocado primeiramente na segunda parte do compasso 43), mas também por uma estabilidade harmónica em torno do centro tonal de Eb. Isto é sustentado pela sucessão de notas alusivas a este centro tonal, nomeadamente os $\hat{1}$ e $\hat{5}$ de Eb, o motivo melódico galopado na mão direita do piano que inclui um salto

ascendente entre Bb e Eb, e também a presença de D (sensível de Eb) no violino. Nos compassos 46 e 47 voltamos a ter acordes propriamente ditos no piano, neste caso, num ambiente a Eb7. Estes compassos incluem também um retorno dos dois últimos compassos da parte A1, sugerindo uma espécie de ideia cadencial suspensiva, especialmente através de um acorde de sétima dominante, que acaba sendo quebrada no compasso 48 com o início da parte a' da parte B.

Semelhante ao início desta parte, a parte a' quebra de imediato, e da mesma maneira, com a expectativa criada nos compassos anteriores, através de um acorde de A7 em resposta ao movimento cadencial suspensivo no compasso anterior em Eb7. Mais uma vez, em vez de termos a resposta esperada de Ab, somos confrontados com um acorde meio tom acima. O que se segue é bastante semelhante à parte a, temos uma sucessão de acordes em padrão na mão esquerda, sendo estes: A7, A#m7b5, F#7, Gm7b5; Eb7 e Em7b5, acompanhado de um movimento melódico ascendente no violino, contudo, contrariamente ao que se verificou anteriormente, há um desalinhamento entre as partes de ambos os instrumentos. O movimento harmónico do piano torna-se mais rápido com dois acordes por compasso entre os compassos 48 e 50, sendo que a mudança de ritmo e de melodia previamente observada acontece juntamente com o clímax da linha melódica do violino. Curiosamente, temos novamente uma certa estabilidade harmónica através de uma alusão a Eb nos compassos 51 e 52 proporcionada pela presença de notas pertencentes a este centro tonal, assim como uma direcionalidade frásica que aponta Eb como o seu ponto de repouso. Por fim, no compasso 53, temos um corte abrupto com esta estabilidade através da remoção de acordes na parte do piano, sendo estes substituídos por movimentos cromáticos ascendentes, acompanhados de um *glissando* ascendente e em crescendo, e depois em movimento descendente e em diminuendo no violino. Este compasso, embora não tendo qualquer indício de cadência, proporciona, de igual forma, uma espécie de catarse através da dissolução do material com um movimento repentino e relativamente brusco, totalmente separado do material anterior, sendo que tudo isto é realizado de maneira semelhante àquilo que foi apresentado na parte A da Exposição no compasso 26. A sensação deixada ao ouvinte é aquela de incerteza, o final da parte B não dispõe de qualquer cadência ou ideia cadencial, fazendo com que o ouvinte se encontre um pouco desconcertado.

3.1.3.2 Parte A2

A parte A2 responde às necessidades auditivas deixadas pelo final da parte B, esta responde-lhe com um motivo galopado na mão esquerda do piano (uma versão mais curta do motivo galopado do início do andamento) seguido do tema da Exposição, sendo esta a razão por trás da designação desta parte como parte A2.

Esta parte encontra-se dividida entre as seguintes subpartes:

- Parte a: do compasso 54 à primeira metade do compasso 58 (4 compassos e meio);
- Parte a': da segunda metade do compasso 58 à primeira metade do compasso 63 (5 compassos).

Devo mencionar que a aparição do tema da Exposição não é uma cópia exata, a melodia do violino tem o seu início um tempo à frente do que se verificou previamente, pelo que em geral, a sensação transmitida ao ouvinte assemelha-se mais a um certo nervosismo contrariamente à nostalgia da Exposição. Isto deve-se ao facto de uma série de fatores rítmicos, melódicos e harmónicos. Em primeiro lugar, para além de estar desfasada daquilo que aconteceu anteriormente, a melodia do violino (no campo tonal de G) inicia com um acorde, revelando um carácter mais brusco, por outro lado, há um reforço da dissonância proporcionada pela bitonalidade através da repetição contínua do mesmo motivo melódico galopante na mão esquerda (centrada no campo tonal de Ab), e da presença de notas fora do acorde de G na mão direita (no campo tonal de G). Este ambiente perdura até à segunda metade do compasso 57 e à primeira metade do compasso 58, onde a bitonalidade é quebrada a favor de uma transição com direção aponte para um centro tonal em Cb, sendo esta realizada através de uma linha melódica na mão direita direcionada para Cb como o seu repouso, estando esta aliada a um acorde de Cbsus4 que sustenta esta transição para um centro tonal firme em Cb no início da parte a'.

Esta parte, dada a sua nomenclatura, é bastante semelhante à parte anterior, neste caso, devido ao facto de voltar a apresentar o tema da Exposição quase da mesma forma que este foi apresentado na parte a, pelo que a única coisa que o difere é o facto de este estar transposto a uma segunda aumentada ascendente. O efeito dramático causado através desta transposição é bastante evidente no violino, nomeadamente na diferença entre a última nota da melodia da parte a, e o primeiro acorde da parte a', estando estes separados por uma sétima maior. Curiosamente, a última nota da melodia do violino da parte a (Si)

também anuncia a mudança de centro tonal concretizada na parte a' (Cb, sendo diatonicamente equivalente a B). A parte a' revela-se igualmente mais harmonicamente estável que a parte a, aqui, não temos uma bitonalidade tão evidente como anteriormente, no entanto, no decorrer da parte do piano, somos deparados com acordes de Bb na mão direita, entrando diretamente em choque com a harmonia em B dado o facto da distância entre estes ser de meio tom. No compasso 62 e na primeira metade do compasso 63 temos uma ocorrência semelhante à parte a. Há uma mudança gradual para outro centro tonal, neste caso em D, através de uma linha melódica na mão direita do piano direccionada para D, assim como da aparência sucessiva de notas especialmente indicativas de D como o centro tonal, nomeadamente os $\wedge^1$ e $\wedge^5$ de D na mão esquerda, para além disto, a última nota da melodia do violino (D) volta novamente a anunciar a mudança para outro centro tonal.

3.1.3.3 Parte C

A parte C dispõe de um contraste textural e harmónico com os eventos que lhe antecedem, desde já, o violino passa a tocar em *pizzicato* em piano, enquanto o piano toca em pianíssimo no registo médio-agudo, sendo que o ambiente aqui proporcionado tem um carácter bastante mais airoso e leve. Esta parte encontra-se dividida entre as seguintes subpartes:

- Parte a: da segunda parte do compasso 63 ao compasso 71 (8 compassos e meio);
- Parte a': do compasso 72 ao compasso 77 (6 compassos).

Mais uma vez, como tem sido o padrão observado, a parte C divide-se em duas secções muito semelhantes, tal como indica a sua nomenclatura, porém, a maneira como estas se separam uma da outra é bastante evidente.

A parte a inicia com uma breve introdução do violino em *pizzicato* durante 4 tempos até entrar a linha melódica do piano. A harmonia não é definida de forma explícita, contudo, através do contexto estabelecido na análise da parte A2 e da presença abundante de notas pertencentes a D, podemos estabelecer este como o centro tonal aqui presente. Para além disto, há uma abundância das notas Ré e Lá, sendo estas o $\wedge^1$ e $\wedge^5$ de D respetivamente, o que enfatiza a relação hierárquica que aponta Ré como o repouso auditivo. Entre a segunda metade do compasso 67 e a primeira metade do compasso 69, a melodia do piano

passa por uma espécie de alusão a F#, isto deve-se ao facto de as notas aqui presentes e a direcionalidade da frase apontarem F# como o centro tonal e a sua tónica como a nota de repouso. Contudo, não há nenhum acorde que afirme de forma mais explícita esta bitonalidade entre D e F#, visto que a única informação que temos consiste em linhas melódicas. Em adição, a curta duração deste motivo, assim como a consonância entre estes dois campos tonais (com a única nota fora do campo tonal de D sendo Sol#), não é possível afirmar a presença clara de bitonalidade. A parte a termina com a primeira instância de um acorde no compasso 70 (D7), e com uma curta passagem melódica no piano nos compassos 70 e 71. A mudança de textura e a presença do primeiro acorde observado nesta parte, assim como as características inerentes a um acorde de sétima, criam uma sensação de expectativa por ser resolvida, no entanto, esta não será realizada da maneira espectável.

A parte a', embora partilhe várias semelhanças com a secção anterior, revela-se mais harmonicamente complexa. Esta inicia com uma reafirmação de D como centro tonal através da mão esquerda do piano e da linha melódica do violino, nomeadamente através da utilização de notas importantes que indicam D como centro tonal (^1 e ^5 de D no Piano), assim como da repetição da melodia previamente apresentada no piano na parte a, agora no violino. Semelhante ao que aconteceu anteriormente, a mão direita do piano apresenta um motivo melódico que cria uma sensação de bitonalidade, mas neste caso, de maneira mais convincente. A distância entre os dois supostos centros tonais é de meio tom, com a mão esquerda do piano e o violino a representar o centro tonal de D, e a mão direita do piano a representar D#. O choque criado entre estes dois centros tonais é mais evidente pois há bastante menos consonância entre eles, no entanto, devo mencionar que, tal como na parte a, não existem acordes que definam estes centros tonais de maneira mais explícita, no entanto, a dissonância aqui verificada transmite a ideia de bitonalidade de uma forma mais direta. No compasso 75 há uma acentuação da dissonância pois nenhuma das vozes aparenta estar no mesmo centro tonal. Tanto o violino e a mão direita do piano apresentam a mesma linha melódica presente na parte anterior que fazia uma alusão a outro centro tonal, estando estas agora aludindo a F# e a B# respetivamente, enquanto isto, a mão esquerda resume-se a tocar as notas Ré e Lá, que dada a sua relação hierárquica (^1 e ^5 de D respetivamente, criando um intervalo de 5ª perfeita), sugerem Ré como o repouso. Devo realçar, no entanto, que este episódio dura somente um compasso, para além disto, existem notas partilhadas entre as três vozes, contudo, a

partitura parece querer realçar a diferença entre as vozes no que toca a presença de sustenidos na mão direita do piano, e no violino, enquanto a mão esquerda se mantém fiel à armação de clave. Apesar disto, não é propriamente justificável a presença de três campos tonais em conjunto dada a curta duração do momento (como mencionado anteriormente), e a falta de acordes que definam de maneira mais explícita estes centros tonais. No compasso seguinte, a mão esquerda do piano alia-se às outras duas vozes ao tocar notas pertencentes aos dois centros tonais presentes nelas, neste caso: Si# (pertencente ao campo tonal de B#), e Sol# e Lá (pertencentes ao campo tonal de F#, estou ciente de que Sol# também existe na escala de B#, no entanto, dada que esta nota não aparece na linha melódica da mão direita, decidi não a incluir no campo tonal de B#). Isto quebra, novamente, qualquer indício de politonalidade (neste caso, os três campos tonais mencionados previamente), assim como enfatiza a dissonância criada entre os dois campos tonais aqui presentes.

3.1.3.4 Parte D

Curiosamente, a parte D inicia com uma chegada clara a F#M, acabando por tomar um dos centros tonais da parte anterior como ponto de partida para depois atribuir-lhe a estabilidade que outrora não tinha. Esta parte não se encontra subdividida dada a sua homogeneidade durante todo o seu decorrer, nomeadamente na sua sonoridade a ambiente caracteristicamente tranquilo e ingénuo.

Começamos com a reutilização de um motivo rítmico-melódico no piano apresentado primeiramente na parte anterior, seguido de uma melodia tranquila no violino. A harmonia mantém-se estática, estando estritamente num ambiente de F#, pelo que esta estabilidade permanece até ao compasso 85, realço também a utilização do Δ^7 e do Δ^7b ao mesmo tempo no compasso 84 para reforçar a sonoridade jazzística da música. No compasso 86, temos a primeira instância de instabilidade harmónica, em que a linha melódica do violino mantém-se firmemente em torno de F#, enquanto o piano encontra-se num ambiente de Eb9. A partitura reforça a separação do piano com a linha do violino através da mudança de armação de clave somente aplicada ao piano. Nos compassos que se seguem, o violino continua a sua linha melódica, sendo confrontada com o piano visto que este vai realizando acordes que se encontram dissociados do campo tonal do violino, criando uma sensação de bitonalidade, pelo que o piano encontra-se num ambiente de

Abm(maj7) entre os compassos 87 e 89, e posteriormente num ambiente de Bbm(maj7) entre os compassos 90 e 94. Entre os compassos 92 e o primeiro tempo do compasso 94, sentimos um gradual aumento de tensão através da repetição sucessiva de motivos rítmico-melódicos em ambos os instrumentos, acompanhada de um aumento gradual da dinâmica até *ff*. A parte D termina (como tem sido observado sucessivamente) de uma forma pouco espectável, neste caso, o violino é deixado sozinho a partir do segundo tempo do compasso 92, apresentando um movimento cromático descendente em *sul ponticello*, acompanhado de um *diminuendo*. Esta quebra sucinta com o material anterior tem sido um fenómeno amplamente observado ao longo deste andamento, os finais de secção têm tendência para terminar com um motivo curto que rapidamente dilua todos os acontecimentos anteriores. Neste caso, este efeito não é atingido através de um movimento cadencial, mas sim com um simples motivo melódico que cumpre a função de uma espécie de cadência suspensiva dado o facto de não fornecer um final satisfatório, apesar de oferecer algum repouso ao ouvinte. Isto é enfatizado especialmente pelo diminuendo que acompanha este motivo melódico, assim como a sonoridade airosa do *sul ponticello* que quebra com o som amplo e cheio dos acontecimentos anteriores. Desta forma, o violino consegue fechar uma secção, e deixar a seguinte em aberto.

3.1.3.5 Parte E

A parte E revela-se uma das partes mais únicas entre as outras pelas particularidades do material presente nela, no entanto, volta a reutilizar motivos melódicos previamente apresentados. Este tem sido outro fator em comum do Desenvolvimento deste andamento. Tal como poderá acontecer num Desenvolvimento numa forma-sonata, aqui, encontramos fragmentos do material da exposição sendo utilizados de maneiras diferentes, assim como temos material original desta secção que vai sendo igualmente utilizado de diversas formas ao longo desta. Isto reforça a sensação de unidade do andamento como um todo, apesar de esta já ser percecionada pelo ouvinte dado o ambiente jazzístico e a utilização de particularidades inerentes a este género musical.

A parte E encontra-se dividida entre as seguintes subpartes:

- Parte a: do compasso 95 ao compasso 100 (6 compassos);
- Parte a': do compasso 101 ao compasso 106 (6 compassos);

- Transição: do compasso 107 ao compasso 109 (3 compassos).

A parte a começa numa dinâmica mais abaixo (*mf*) e com a remoção dos sustenidos da armação de clave na linha do violino. À primeira vista, esta anotação gráfica aparenta uma aproximação harmónica dos dois instrumentos, contudo, isto não é exatamente o caso. O piano inicia um tempo antes do violino com um movimento descendente na mão esquerda e uma série de motivos cromáticos na mão direita, enquanto isto, o violino entra com acordes em *pizzicato* repetidos rapidamente e sucessivamente. A harmonia não é clara de todo, uma vez que os acordes aqui presentes não sugerem nenhum centro tonal em específico, sendo estes E7(sus4). O piano passa a realizar uma linha melódica a partir do compasso 96 (sendo esta um motivo reutilizado, primeiramente apresentado na parte C) que aparenta fazer uma alusão a D dada a direccionalidade frásica, assim como as notas presentes nela, contudo, dada a mistura de todos estes elementos ao mesmo tempo, é impossível criar um centro tonal perceptível. No compasso 96 somos deparados com o primeiro acorde partilhado entre as vozes: B, proporcionando alguma estabilidade harmónica, contudo, as notas do baixo na mão esquerda do piano não permitem a formação de um ambiente propriamente estável. Curiosamente, a mão direita reutiliza um fragmento do tema inicial do violino, o que realça a mudança de atmosfera nos compassos 96 e 97. Estes compassos servem para finalizar a parte a: a mudança de harmonia, um aumento geral da dinâmica e a melodia do piano seguida mais uma vez de um gesto descendente e em diminuendo criam um aumento dramático que exige algum tipo de material posterior dada a sua natureza agitada e inconclusiva.

A parte a' mantém-se idêntica à anterior até à segunda metade do compasso 103 em que o violino realiza um acorde de C7 enquanto a mão direita do piano toca a nota Mi. Este acorde serve de precedente para os acontecimentos seguintes ao atuar como o V do centro tonal adiante, sendo este F. Há um aumento da densidade da textura no compasso 104 com a entrada de acordes em *f* na mão esquerda do piano, assim como a reutilização do motivo da melodia inicial do violino na mão direita. A harmonia encontra-se em consenso entre ambos os instrumentos, mantendo-se claramente num ambiente de Fmaj7, no compasso 106 há uma continuação deste consenso, no entanto, verificamos igualmente um aumento da tensão dramática com a mudança da harmonia para D7, criando uma sensação de expectativa no ouvinte.

Este ambiente é abruptamente quebrado no compasso 107, onde inicia a parte designada de “Transição”. Tal como o nome indica, esta serve como ponte transitória para o material que se segue e recorre a um aumento gradual de tensão a fim de preparar o ouvinte para os próximos eventos. Iniciamos o compasso em *p*, criando um grande contraste com o material precedente. As vozes vão entrando desfasadas, começando pela mão esquerda, passando pela mão direita, e finalmente, o violino, todas estas partes vão aumentando gradualmente a dinâmica em direção ao *ff* no compasso 110, com o violino e o piano realizando linhas melódicas ascendentes. É interessante que, enquanto a mão esquerda emprega motivos previamente utilizados na mão direita, no entanto, pertencentes à parte E, a mão direita e o violino retomam motivos apresentados primeiramente na parte C. A harmonia revela-se bastante instável. As melodias que se seguem aludem a campos tonais distintos (com o violino aludindo a C, e a mão direita do piano a F#), no entanto, não lhes é fornecido nenhuma base harmónica que lhes conceda a possibilidade de concretizar um campo tonal suficientemente pleno, visto que a mão esquerda do piano se resume a realizar pequenos motivos cromáticos repetidos sucessivamente. Em suma, todos estes fatores contribuem para a criação de expectativa no ouvinte, preparando devidamente a parte seguinte.

3.1.4 Recapitulação

A Recapitulação, como indica o nome, retoma o material da Exposição, contudo, não na sua forma original. Esta secção coincide com o clímax expressivo da obra, o que indica um afastamento significativo do carácter pacífico e ingénuo do tema da Exposição na sua forma original. Há igualmente um retorno de motivos melódicos pertencentes ao Desenvolvimento, assim sendo, esta parte aproveita-se do material do todo o material anterior para indicar ao ouvinte uma sensação fecho de ciclo e anunciar o término do andamento.

Esta secção encontra-se dividida entre as seguintes partes:

- Parte A3: do compasso 110 ao compasso 120 (11 compassos);
- Parte E1: do compasso 121 até à primeira metade do compasso 137 (16 compassos e meio).

3.1.4.1 Parte A3

A parte A3 inicia com o tema da parte A, contudo, revela-se muito mais harmonicamente rica que esta. A forma como o carácter inerente à parte A é completamente invertido deixa claro que não nos deparamos com uma mera repetição do tema inicial, e as mudanças aqui observadas sugerem que nos aproximamos do final do andamento.

Esta parte encontra-se dividida entre as seguintes subpartes:

- Parte a: do compasso 110 à primeira metade do segundo tempo do compasso 113 (3 compassos e um tempo e meio);
- Parte b: da segunda metade do segundo tempo do compasso 113 à primeira metade do terceiro tempo do compasso 117 (4 compassos);
- Parte c: da segunda metade do terceiro tempo do compasso 117 ao compasso 120 (3 compassos e dois tempos e meio).

A parte a engloba as partes a e a' da Parte A da Exposição. O tema previamente apresentado encontra-se alterado, nomeadamente através da ausência de pausas entre os motivos melódicos, o que acaba por anular a separação entre eles e afirmar uma certa continuidade frásica. As subdivisões que assinalei na parte A3 estão alinhadas com as pequenas diferenças rítmicas e a lógica frásica dos motivos melódicos, acabando por estar sensivelmente de acordo com as subdivisões da parte A, contudo, estas alterações não quebram a sensação de estabilidade proporcionada pela primeira apresentação do tema, pelo contrário, apesar de uma maior instabilidade harmónica aqui observada, o ouvinte sente-se firmemente seguro, especialmente com o maior grau de estabilidade verificado na parte A3 comparado com a instabilidade das partes anteriores. Para além disto, a parte a é devidamente preparada na Transição do Desenvolvimento, o que a torna numa resolução lógica do material apresentado anteriormente.

Esta parte inicia em *ff* com a melodia do violino numa oitava acima comparada à versão apresentada na Exposição e os acordes do piano encontram-se quebrados, para além disto, a inserção de bitonalidade na parte do piano encontra-se alterada de uma forma que exalta a dissonância aqui presente. Enquanto na parte A, o elemento bitonal resumia-se a uma pedal grave, separada do registo e do ritmo das restantes notas, aqui, este insere-se no registo e no ritmo dos acordes, assim como cria contraponto com o violino no registo médio. Mais uma vez, os campos tonais verificados são os de G e Ab, com o violino

mantendo-se em G (tal como na Exposição), e ambas as mãos do piano abrangendo estes campos. A altura das notas pertencentes a Ab cria um maior choque comparado com a parte A, uma vez que estas encontram-se mais próximas das notas pertencentes a G (especialmente na linha melódica da mão direita), o que acaba por encurtar os intervalos entre estas e proporcionar um confronto auditivo mais evidente. Para além disto, a mão direita do piano realiza contraponto com a melodia do violino ao reutilizar um motivo melódico previamente apresentado na parte C do Desenvolvimento, isto não só dá ênfase à instabilidade sonora aqui observada, assim como solidifica o tom conclusivo da Recapitulação em geral.

A parte b revela-se quase idêntica à sua parte equivalente na Exposição, semelhante à parte a, as mudanças observadas encontram-se nos níveis da textura, da dinâmica, da harmonia, e da duração. Há um ligeiro encurtamento da melodia do violino através de uma redução de três tempos e meio, e a remoção de uma pausa de colcheia que previamente demarcava a separação entre a parte b e os acontecimentos posteriores de uma maneira mais explícita. O ambiente politonal mantém-se entre os campos pertencentes a G e a Ab durante o compasso 113, até que no compasso seguinte, o violino e o piano passam a tocar num ambiente de C7, salvo as duas notas mais graves do piano que se mantém fiéis a Ab ao executar as notas Mi bemol e Lá bemol (5[^] e 1[^] de Ab respetivamente). A mão direita do piano continua a realizar contraponto com o violino, contudo, a melodia reutilizada para tal passa para o campo de C7, reduzindo significativamente o grau de dissonância verificado anteriormente. Temos uma progressiva dissolução da bitonalidade entre os compassos 114 e 117, em que as duas notas mais graves do piano do compasso 114 ainda podem ser consideradas pertencentes a Ab, contudo, as notas que se seguem nos compassos seguintes não parecem pertencer a qualquer campo tonal devido ao seu desalinhamento com o ambiente tonal em voga (C7), assim como, dado o facto de não existirem notas suficientes para a formação de um acorde, é impossível classificar estas instâncias como algo para além de meras dissonâncias que acabam por servir o propósito de um *cluster*.

A parte c mantém as alterações verificadas nas secções anteriores relativamente à forma como esta difere da versão originalmente apresentada na Exposição. Semelhante a esta, ambos os instrumentos passam para o campo tonal de Ab ao seguir uma progressão harmónica que sugere uma transição para Ab, os acordes verificados são os seguintes: Bb7 no compasso 118, Bb9 no compasso 119, e Eb7(b9) no compasso 120 (II e V de Ab

respetivamente), isso reforça, igualmente, a dissolução total da bitonalidade. O sentido frásico mantém-se o mesmo que o da Exposição, pelo que a harmonia e a melodia claramente apontam para Ab como o ponto de repouso. Por fim, devo notar a utilização persistente do mesmo motivo melódico apresentado na parte C do Desenvolvimento, e a forma como este se transforma para assumir diferentes funções. Nesta parte em específico, este motivo é encurtado para as suas três primeiras notas e repetido sucessivamente num movimento ascendente até ao final desta parte, este motivo age de maneira independente do material ao seu redor, pelo que causa alguma dissonância através do choque de certas notas com as outras pertencentes ao campo tonal de Ab. O movimento ascendente e a progressão harmónica aqui observada atuam de forma conjunta para um crescente aumento de tensão, sinalizando a necessidade de uma chegada, no entanto, esta não se revelará da forma que seria espectável na parte seguinte.

3.1.4.2 Parte E1

A parte E1 retoma os *pizzicati* agressivos do violino, sustentados por uma harmonia fundamentalmente dissonante. O retorno deste motivo contribui para o papel da Recapitulação como secção terminal do andamento ao recuperar motivos presentes ao longo deste. Para além disto, o facto de estes mesmos *pizzicati* terem sido utilizados anteriormente antes da transição para a Recapitulação sugere uma certa finalidade, preparando o término do andamento.

Esta parte encontra-se dividida entre as seguintes subpartes:

- Parte a: do compasso 121 à primeira metade do compasso 126 (5 compassos e meio);
- Parte a': da segunda metade do compasso 126 ao compasso 129 (3 compassos e meio);
- Parte a'': do compasso 130 à primeira metade do compasso 137 (7 compassos e meio).

A nomenclatura destas secções revela as semelhanças entre cada uma delas, sendo que as principais diferenças entre estas encontram-se principalmente na duração de cada uma e na harmonia.

A parte a quebra com as expectativas criadas pelo material anterior ao responder ao um acorde de Eb7(b9) com uma bitonalidade especialmente dissonante. Para tal, esta emprega-a da mesma forma como esta foi utilizada na parte anterior: incluindo-a com

uma curta distância entre as suas notas e aquelas pertencentes ao outro campo tonal. Esta instabilidade harmónica é exacerbada pelo facto de ambos os campos tonais aqui presentes encontrarem-se a uma distância de meio tom: C e Db. De uma forma geral, a atmosfera criada é bastante agitada, sugerindo uma sensação de incerteza e de urgência, proporcionada pela repetição sucessiva dos mesmos motivos, sustentados numa harmonia tensa por si só. Esta atmosfera é ligeiramente alterada no compasso 125, aqui, o violino e o piano encontram-se alinhados harmonicamente, onde passamos a ter acordes em concreto, sendo estes: E, E7, E7(13), e E7, para além disto, o piano reutiliza um motivo melódico apresentado anteriormente na parte C do Desenvolvimento, cujas notas se mantêm em sintonia com os acordes em vigor. As mudanças harmónicas evidenciadas, juntamente com esta linha melódica, provocam uma alteração de ambiente que age como ato finalizador desta subdivisão. O contraste de tensão provocado por uma base harmónica instável com um grau de estabilidade muito mais elevado deixa no ouvinte uma sensação de repouso, contudo, impregnado de incerteza, isto deve-se ao facto de os acordes aqui presentes serem de cariz suspensivo (sétima dominante), e, portanto, exigirem um consequente desenvolvimento desencadeado por estes acordes.

A parte a' segue o exato padrão da parte a, tendo a sua duração encurtada para apenas 3 compassos, a quebra da expectativa gerada pelos acordes anteriores através da reintrodução da bitonalidade a C e Db tem um efeito dramático semelhante ao que se verificou no início da parte a, criando uma transição repentina. Em contrapartida, os acordes observados entre a segunda metade do compasso 128 e o compasso 129 deixam de ter a sua fundamental em Mi, passando para Lá, sendo estes: A e A7(#11), sendo que a melodia reutilizada no piano encontra-se aliada às notas destes acordes. A sensação de expectativa gerada pelas particularidades destes acordes mostra-se semelhante aos eventos anteriores, no entanto, a resposta a esta manifestar-se-á de maneira diferente.

A parte a'' responde à pergunta deixada pela atmosfera anterior com uma outra pergunta sob a forma de um acorde de sétima, sendo este F#7#9. A resposta aqui observada encontra-se num ambiente bastante mais consonante comparado àquele do início da parte a' uma vez que não contém em si qualquer indício de politonalidade. A sonoridade mostra-se igualmente mais brilhante através do aumento do registo no piano para notas mais agudas, tudo isto contribui para uma resposta minimamente satisfatória, mas que não seja considerada um momento de repouso, dado que sentimos uma mudança de ambiente repentina. As linhas do piano e do violino são repetidas sucessivamente até ao

primeiro tempo do compasso 135. Esta continuidade deixa o ouvinte a ponderar sobre o material seguinte, desta forma, preparando uma futura transição ou alteração de ambiente, sendo que esta ocorre a partir do segundo tempo do compasso 135. Aqui, a dinâmica intensifica-se para *fff*, enquanto o ritmo das linhas de ambos os instrumentos vai-se encurtando, sendo que o piano passa a repetir galopes continuamente, enquanto o violino toca tremolos com mais frequência, havendo uma clara direccionalidade para o compasso 137. Aliada a esta intensificação, encontra-se uma separação dos centros tonais entre a mão esquerda do piano e as restantes linhas, sendo que as mais agudas mantêm-se alinhadas com o material anterior, enquanto a mão esquerda do piano passa a seguir um centro tonal em Bb. É evidente que as notas presentes neste centro são enarmónicamente consonantes com aquelas pertencentes a F#, contudo, a aparência gráfica (bemóis utilizados na mão esquerda e sustenidos na mão direita), a intensificação repentina da dinâmica, o grau de separação dos registos de ambas as mãos, a direccionalidade diferente verificada nos galopes de cada uma (movimento descendente na mão esquerda e movimento ascendente na mão direita), e a repetição exaustiva dos $\wedge^1$ e $\wedge^5$ de Bb aparentam solidificar esta separação. Isto tudo traduz-se num aumento de tensão harmónica que serve como o clímax dramático da parte a’’, preparando a transição para a Coda. Curiosamente, esta transição é cristalizada com a reintrodução de um leve motivo cromático em diminuendo que age como objeto liquidador da tensão previamente observada, proporcionando uma certa catarse ao ouvinte e fazendo a transição para o material seguinte.

3.1.5 Coda

Dada o seu papel e a sua curta duração, a Coda não se encontra subdividida, servindo meramente como uma última extensão do andamento e agindo em tom de finalidade. Em seguimento da parte anterior, a linha do violino aparece imediatamente após o movimento cromático ascendente no piano, e, igualmente, com uma nota na mesma altura, indicando uma certa continuidade com o material anterior. A dinâmica é bastante mais reduzida (*p*), assim como a densidade da textura, uma vez que só nos resta os fragmentos da melodia do tema da Exposição. A separação deste em pequenos motivos, separados por curtas pausas e por ambos os instrumentos alude não só para o carácter nostálgico do início, assim como sugere a finalidade do andamento. Para além disto, estas mesmas

caraterísticas culminam na criação de uma sensação de eco, solidificando a Coda como o ponto de conclusão. Finalmente, o andamento termina com a reintrodução de um pequeno motivo melódico galopado na mão esquerda do piano, previamente utilizado durante a Introdução. A transposição deste para um registo mais grave comparado àquele utilizado anteriormente, aliado às caraterísticas sonoras já mencionadas, contribui para a sensação de eco, como se fosse o último fôlego da própria música, expressando-se pela última vez. Após este curto motivo, tanto a mão direita e o violino realizam um movimento cromático ascendente (com um longo *glissando* no caso do violino), terminando num acorde de Ab, realçando a sonoridade Jazzística do andamento. Este movimento cromático alude para a ampla utilização prévia de outros motivos como este para indicar a finalidade de uma subdivisão, desta forma, o ouvinte associa este momento como a finalidade de uma parte, neste caso, o final do andamento.

Após esta análise formal do material, prossigo agora para uma leitura interpretativa da música abordada a fim de estabelecer algumas ideias-chave referentes à interpretação deste andamento.

3.2 Leitura Interpretativa

É importante que o intérprete tenha alguns conceitos em mente aquando da interpretação do material de forma que este consiga ter uma conceção da obra mais informada, pelo que, num tom instrutório, irei discutir ideias importantes a se ter em consideração para a execução da obra.

Dada a natureza fundamentalmente melódica do andamento (sobretudo na parte do violino), o principal cuidado a ser tomada pelo intérprete será ao nível da condução frásica. O fraseado aqui evidente é geralmente bastante intuitivo, pelo que não requer muito esforço por parte de um músico amplamente aculturado à música erudita, sendo os pontos principais a tomar em consideração o movimento da melodia e as mudanças tanto de harmonia, textura, registo, e dinâmica. Estes pontos são partilhados com a vasta maioria do repertório erudito ensinado durante o percurso académico dos músicos, criando uma relação de proximidade e familiaridade e provocando algum conforto no intérprete. É, no entanto, desafiador, saber exatamente quais os momentos chave a destacar, especialmente devido à harmonia, sendo esta por vezes não muito intuitiva dada a sua enorme riqueza e dissonâncias expressivas. Passo a demonstrar alguns pontos de

maneira a ilustrar o tipo de pensamento a ter em mente aquando da interpretação da obra, nomeadamente nas decisões que envolvam expressividade e coerência frásica:

- A parte c da parte A requer uma mudança de atitude por parte do músico de maneira que a atmosfera exigida pela frase seja expressa da melhor forma possível. Destaco a mudança de harmonia no compasso 23, passando da bitonalidade anterior para um centro tonal partilhado num acorde de Bb9. A harmonia exige algum alívio ao demonstrar-se o primeiro momento de alinhamento harmónico dos instrumentos após uma longa secção de bitonalidade, para além disto, a linha melódica do violino desce para a sua nota mais grave até então, sendo que a própria qualidade do movimento descendente sugere algum tipo de alívio expressivo. Menciono ainda que o acorde de Bb9 expressa um sentimento de expectativa, neste caso, ao iniciar a preparação para o final da frase, marcado principalmente por um abrandamento rítmico no violino e uma harmonia mais consonante. Assim sendo, a entrada no compasso 23 e a sua condução frásica exigem uma certa ternura por parte do intérprete. Contrariamente ao que seria de esperar de uma alteração de harmonia, não convém acentuar a nota coincidente desta, uma vez que formaria uma quebra frásica inesperada e, tendo em conta com a atmosfera verificada, demasiado brusca;

- Semelhante ao exemplo anterior, o compasso 31 demonstra um caso de mudança de harmonia que exige uma abordagem específica por parte do intérprete. Aqui, há um novo reencontro harmónico das vozes dos demais instrumentos após algum tempo de bitonalidade, contudo, desta vez num acorde de Cm(maj9), para além disto, a atmosfera verificada neste momento revela-se bastante distinta daquela do exemplo anterior. A linha melódica do violino encontra-se num movimento ascendente em direção à nota culminante desta pequena frase (Ré), pelo que, a alteração de harmonia, coincidente de um salto de 3ª maior ascendente, assim como a própria sonoridade do andamento em geral, não só permite, como exige uma certa ênfase na primeira nota do compasso 31. Esta nota não deve ser tocada puramente como um elemento contínuo do fraseado em geral, isto é, não deve servir única e exclusivamente como um ponto de passagem para o clímax, pelo contrário, deve fazê-la soar, no entanto, não em demasia. Há um risco de exagero nesta ênfase, prejudicando a continuidade melódica e a coerência da frase, pelo que isto deve ser evitado especialmente devido à relativa simplicidade e carácter intuitivo do fraseado, para além disto, a dinâmica mantém-se em *p*, não havendo espaço para grande exuberância;

- Tanto os compassos 44 e 51 representam os pontos culminantes das suas respetivas frases, contudo, as suas necessidades expressivas variam consideravelmente tendo em conta os acontecimentos envolventes destes compassos. Como foi mencionado durante a análise do andamento, há um desfasamento entre as linhas do violino e do piano no compasso 44, sendo que o clímax melódico do violino e o movimento descendente do piano não coincidem, além do mais, a passagem envolvente ao compasso 51 encontra-se num registo mais agudo, tudo isto indica a maneira como o intérprete deverá abordar estes dois compassos. A primeira nota do compasso 44, embora já sendo naturalmente mais evidenciada devido ao glissando que a acompanha, deve ser enfatizada não só por este motivo, mas também dado o facto de ser a nota culminante da linha melódica do violino, contudo, dado o desfasamento com a linha do piano, assim como o material que lhe seguirá, não deve ser demasiado evidenciada, correndo o risco de quebrar a coerência frásica com um acento desnecessário. Por outro lado, a primeira nota do compasso 51 deve ser mais enfatizada do que a primeira nota do compasso 44. Os princípios que justificam a sua acentuação mantêm-se os mesmos, contudo, dado o facto de esta finalmente coincidir com a linha do piano, o seu registo mais agudo comparado à passagem anterior, assim como a sua proximidade do final da secção exigem uma maior ênfase nesta nota. A diferença entre estas passagens melódicas contribui para uma sensação de continuidade lógica e um fraseado mais coerente;

- A parte a’’ da parte E1 exige uma mudança de atitude por parte do intérprete no âmbito da condução harmónica. Aqui, verifica-se uma mudança de acorde, passando de A7(#11) para F#7#9, assim como uma mudança de registo no piano para um nível mais agudo. Apesar de ambos estes acordes serem bastante ricos, a atmosfera que rodeia cada um deles requer comportamentos diferentes, em que, enquanto o primeiro está aliado à finalidade de uma secção, o primeiro inicia um novo ambiente. Este acorde necessita de uma sonoridade mais brilhante para indicar devidamente esta separação das partes, assim como aliar-se ao aumento do registo do piano para afirmar esta sonoridade.

Outra dimensão importante para a interpretação deste andamento encontra-se na acentuação das dissonâncias. Uma das características mais importantes aqui evidentes que contribuem para uma sonoridade mais jazzística é precisamente esta, pelo que é necessário que o intérprete tenha estes momentos em mente. Esta questão está igualmente presente no tipo de repertório abordado durante o percurso académico de um músico erudito, contudo, não de uma forma tão nítida, pelo que por vezes é necessária alguma

audácia por parte do intérprete para devidamente demonstrar estas dissonâncias. Estas encontram-se principalmente na ornamentação (*glissandi*) ou como simples notas pertencentes a uma linha melódica maior, sendo que, a meu ver, a questão da ornamentação deve ser tomada com mais ousadia (mediante o que o material exige) por parte do intérprete, dado o seu papel fulcral na criação da atmosfera e sonoridade características do andamento. Passo a demonstrar alguns exemplos representativos desta visão:

- O primeiro *glissando* do compasso 53 é um ótimo exemplo da necessidade de ênfase neste tipo de ornamentação, e do espaço criado pela atmosfera musical para a realização da mesma. O seu tom de finalidade, aliado a um maior cromatismo no piano, o salto de 7ª menor ascendente, e até mesmo de um crescendo que evoca a necessidade de destaque deste momento, dão o espaço necessário ao intérprete para realmente dar a importância necessária à devida nota. É normal que um intérprete de música erudita se sinta um pouco desconfortável com a realização deste ornamento, porém, este revela-se necessário para fazer justiça à sonoridade do andamento;

- A terceira nota da linha melódica do violino no compasso 84 requer uma ênfase mais subtil dada a sua posição específica. Esta é o ^7b de F#M, pelo que coincide com o ^7 da mesma tonalidade no piano, criando um choque provindo de um intervalo de meio tom. Tendo isto em conta, é importante que esta dissonância seja evidenciada (numa dinâmica bastante mais reduzida que no exemplo anterior dada a marcação de *p* na partitura), uma vez que o choque entre sétimas é uma marca característica de uma sonoridade mais jazzística, pelo que o intérprete deve-se sentir à vontade para o fazer;

- Os *glissandi* da parte A3 criam um grande contraste com o ambiente da melodia inicial, especialmente devido à indicação *ff*. O carácter exigido ao intérprete é precisamente o contrário daquele verificado na primeira instância deste tema devido ao facto de nos encontrarmos no clímax expressivo do andamento, pelo que há uma maior abertura para mais destaque na ornamentação. Enquanto os *glissandi* presentes na primeira aparição da melodia inicial têm um cariz mais leve e subtil, aqui, para fazer justiça à sonoridade e à expressividade exigida, é necessário tomar uma postura mais audaz. Deste modo, é importante que os *glissandi* estejam bem evidenciados através da dinâmica, assim como uma tomada de tempo necessária para que a dissonância aqui proporcionada possa ser expressa de uma maneira mais nítida;

- O último compasso representa outra faceta da questão do destaque atribuído aos *glissandi* e a maneira como estes devem ser realizados. A meu ver, o carácter leve e introspetivo do final do andamento implica uma necessidade de uma abordagem diferente aquando da execução deste ornamento. Apesar de tudo, o salto ascendente de 7ª menor, assim como o facto de a nota de chegada ser a sétima do acorde, implica um certo destaque, pelo que este não deverá ser feito através de um aumento da dinâmica (uma vez que a atmosfera não o permite), mas sim com um alargamento do tempo do deslize do dedo entre a nota inicial, e a nota de chegada do *glissando*. Devo notar que isto não significa dar mais importância ao ornamento em si do que à nota de chegada deste, é fulcral que esta sobressaia sobre a harmonia devido à dissonância e cor que esta proporciona, pelo que o *glissando* anterior serve de alicerce e de elemento enfático desta mesma dissonância.

Como acontece em qualquer agrupamento de instrumentos, desde os mais pequenos à grande orquestra, é importante que haja coerência na questão da articulação e na execução de motivos melódicos partilhados. Estou ciente de que esta questão é amplamente trabalhada durante a formação de um músico erudito, contudo, dada a maneira como os vários motivos melódicos deste andamento se manifestam em lugares diferentes e de formas por vezes subtis, pode fazer com que alguns momentos deste género passem despercebidos por parte do intérprete. Dada esta situação, passo a demonstrar dois exemplos representantes desta:

- A parte a' da parte C é um exemplo bastante nítido que trate da questão do alinhamento entre os instrumentos aquando da execução de passagens que sejam partilhadas por ambos. Neste caso, a linha melódica do violino é uma repetição da mesma, tendo sido previamente apresentada no piano, para além disto, entre os compassos 75 e 77, há uma coexistência do mesmo motivo melódico nos instrumentos (embora desfasados). Tudo isto indica a necessidade de coerência tanto na articulação, assim como na coerência frásica e acentuação de notas, caso o contrário se verifique, o intérprete corre o risco de causar uma rutura desnecessária entre os instrumentos ao realizar o mesmo motivo melódico (especialmente quando ambos tocam o mesmo motivo sensivelmente ao mesmo tempo) de uma maneira diferente do piano. Isto seria prejudicial para a criação de uma sonoridade conjunta e coerente;

- A Transição da parte E expõe a mesma questão apresentada no exemplo anterior, no entanto, neste caso, uma rutura entre ambos os instrumentos seria ainda mais nítida devido à dinâmica mais forte comparada à do exemplo previamente mencionado. Sendo importante que o intérprete tenha em mente a execução deste motivo melódico, especialmente devido à condição de este ser um dos motivos com maior tendência para ser repetido ao longo do andamento. Se não houver qualquer uniformidade no tratamento deste motivo, o ouvinte vai sentir uma incoerência e confusão desnecessárias, acabando por interferir na sonoridade do andamento como um todo, visto que diferentes tipos de execuções vão suscitar diferentes ambientes.

Por fim, pretendo apenas salientar mais dois pontos importantes que se possam revelar momentos de confusão, ou que possam induzir o intérprete em erro aquando da sua execução. Em primeiro lugar, devo mencionar os *pizzicati* do início do andamento. É importante que estes não sejam realizados numa dinâmica demasiado baixa (apesar do *pp* assinalado na partitura) para que não haja um desconforto necessário no pianista. O piano tem uma potência sonora naturalmente maior que o violino, e, uma vez que a linha do piano é iniciada por uma longa pedal no registo grave (um registo naturalmente com bastante força sonora) acompanhada de acordes no registo médio agudo (os mesmos que os do violino), se o violino não destacar devidamente os seus acordes, vai acabar por ser totalmente encobrido pelo piano. Finalmente, a questão da bitonalidade pode parecer bastante desafiadora para o intérprete numa primeira impressão da interpretação do andamento, contudo, tal como o nome indica, a coexistência de duas tonalidades e/ou centros tonais como entidades independentes é precisamente o objetivo a ser alcançado. Deste modo, sempre que o músico se encontrar com secções e/ou momentos bitonais, este deverá estar mais preocupado com as necessidades expressivas do andamento, do que com a mera existência de bitonalidade. É importante que haja uma independência harmónica durante estes momentos, e, dado o facto de estes serem demonstrados com a separação do violino e do piano em diferentes centros tonais, o intérprete deve agir com alguma indiferença para com o outro centro tonal no piano. Contudo, como mencionado previamente, sempre que haja qualquer alteração harmónica que exija um certo tipo de abordagem, o músico deverá estar sempre ciente e pronto para a devida realização e concretização destas.

Através da delineação destes pontos chave, considero que o intérprete está equipado com as bases necessárias para uma interpretação bem informada e fundamentada do

andamento. Passo agora para uma análise de diferentes interpretações do mesmo ao longo do tempo a fim de observar as abordagens tomadas por cada músico, assim como as suas principais características.

4 Análise de Performances Seleccionadas

Para uma melhor compreensão das minhas observações, deixo a partitura do andamento como referência:

6

II
Blues

The musical score for the second movement, "Blues", is presented in a single system. It begins with a tempo marking of "Moderato" and a "pizz." (pizzicato) instruction. The first measure is marked "pp" (pianissimo). The score includes various dynamic markings such as "f" (forte), "p" (piano), "mf" (mezzo-forte), and "pp". There are also performance instructions like "Nostalgico", "arco" (arco), "sul La", "sul tasto", "sul Ré", "sul Sol", and "sul La". The score is divided into measures, with some measures numbered 1 through 5. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score ends with a "mf" (mezzo-forte) marking.

D. & F. 11,273

Figura 1 - Primeira página da parte do Violino do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel

The musical score for the second movement of Maurice Ravel's Violin Sonata No. 2, page 7, is presented in a single system with ten staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and dynamics:

- Staff 1:** Measure 6, marked with a box containing the number 6. The instruction "sul La arco" is written above the staff, and the dynamic "p" (piano) is written below.
- Staff 2:** Continuation of the melody from the first staff.
- Staff 3:** Measure 7, marked with a box containing the number 7. The instruction "sul ponticello" is written above the staff. The dynamic "ff" (fortissimo) is written below. The instruction "pizz." (pizzicato) is written above the staff, and the dynamic "mf" (mezzo-forte) is written below.
- Staff 4:** Continuation of the pizzicato passage.
- Staff 5:** Continuation of the pizzicato passage.
- Staff 6:** Continuation of the pizzicato passage.
- Staff 7:** Measure 9, marked with a box containing the number 9. The instruction "arco" is written above the staff, and the dynamic "ff" is written below. The instruction "Piano" is written below the staff.
- Staff 8:** Continuation of the arco passage.
- Staff 9:** Measure 10, marked with a box containing the number 10. The instruction "pizz." is written above the staff.
- Staff 10:** Continuation of the pizzicato passage.
- Staff 11:** Measure 11, marked with a box containing the number 11. Continuation of the pizzicato passage.
- Staff 12:** Measure 12, marked with a box containing the number 12. The instruction "sul La arco" is written above the staff, and the dynamic "p" is written below.
- Staff 13:** Continuation of the arco passage.
- Staff 14:** Continuation of the arco passage.

D. & F. 11,273

Figura 2 - Segunda página da parte do Violino do 2º andamento da Sonata nº 2 para Violino de Maurice Ravel

4.1 1ª gravação – David Oistrakh (1965)

A primeira gravação a ser analisada é a de David Oistrakh, realizada em 1965. É de notar uma qualidade sonora um pouco débil, o que é espetável dada a data da gravação, sendo que isto afeta a audição e a minha perspetiva sobre a interpretação.

A gravação de Oistrakh é marcada por um grande lirismo. Este emprega frequentemente a variação da velocidade do arco juntamente com o vibrato para criar uma grande gama de expressividade. Isto é especialmente evidente na forma como o intérprete trata os *glissandi*, utilizando mais velocidade no arco e vibrato para enfatizar a nota de chegada do *glissando*, desta forma, mantendo uma linha melódica muito clara tanto em termos sonoros como em continuidade.

A sonoridade apresentada por Oistrakh é de um cariz sério e dramático, bastante característico da sua época, é possível sentir isto dado a consistência tanto do som como do vibrato, quase sempre com um tom cheio, mas nunca demasiado, favorecendo um tom claro e expressivo. O intérprete também emprega mudanças de timbre para um melhor efeito dramático, isto é perceptível no final do andamento (a partir do número de ensaio 12) com a alternância entre *sul tasto* e *ordinario* para se obter um som mais suave, conferindo um caráter mais intimista e delicado quando necessário.

É importante notar que, de uma forma geral, Oistrakh é bastante literal na forma como segue as indicações da partitura, especialmente na maneira como executa os *glissandi*, preocupando-se sempre como que a nota de início soe de forma nítida, sendo que este também não executa mais *glissandi* sem ser os indicados devidamente na partitura. No entanto, o intérprete mostra-se igualmente disponível para realizar variações no ritmo e na agógica. Este tende a antecipar ligeiramente as entradas do violino, o que resulta num maior lirismo e expressividade.

De uma forma geral, esta gravação define-se principalmente por um fraseado claro, um timbre cheio e envolvente, mas delicado ao mesmo tempo, e também uma grande expressividade.

4.2 2ª gravação – Renaud Capuçon (2001)

A segunda gravação a ser analisada é a de Renaud Capuçon, realizada em 2001. Aqui, podemos perceber uma grande melhoria na qualidade sonora, permitindo-nos uma melhor audição da obra e uma observação mais informada.

A gravação de Capuçon demonstra uma grande capacidade expressiva. O intérprete aproveita as possibilidades do instrumento para explorar diferentes sonoridades e assim conseguir um melhor efeito expressivo. Este utiliza frequentemente o *sul tasto* juntamente com variação na utilização do vibrato para obter uma sonoridade mais doce. A forma como utiliza a velocidade do arco (usando mais velocidade para obter um som suave) juntamente com variações do vibrato (por vezes não utilizando nenhum vibrato, como nos 4º, 5º e 6º compassos do número de ensaio 3) contribuem também para a criação deste timbre. Para além disto, é de notar que o intérprete toma uma certa liberdade na utilização de *glissandi*, frequentemente realizando mais *glissandi* que aqueles indicados na partitura. Todos estes fatores culminam na criação de uma atmosfera mais ligeira, mais ao encontro da sonoridade do Jazz e da indicação expressiva na partitura: *nostalgico*.

Capuçon demonstra igualmente uma gerência de material notável. Este consegue manter grandes níveis de expressividade com uma dinâmica relativamente baixa durante a maioria do andamento, apenas recorrendo a um som mais potente nas culminações dramáticas do andamento nos números de ensaio 7 e 9. Esta grande diferença de dinâmica proporciona uma expressividade que seria impossível sem esta mestria na gerência do material.

Em termos de fraseado, este é sempre muito claro, contudo, o intérprete usa frequentemente descontinuidades sonoras na linha melódica para conferir expressividade à frase, mas, ainda assim, o fraseado continua a ser bem perceptível uma vez que Capuçon tende a realizar estas mudanças dinâmicas de acordo com a altura das notas da linha melódica, e aproveita igualmente os *glissandi* para fazer um ligeiro aumento dinâmico para fins expressivos.

Em geral, esta gravação distingue-se por uma grande preocupação na criação de um timbre delicado, mas ao mesmo tempo profundamente expressivo.

4.3 3ª gravação – Augustin Hadelich (2021)

A 3ª gravação a ser analisada é a de Augustin Hadelich, realizada em 2021. A qualidade sonora revela ser bastante boa, o que é natural dada a data recente da sua concretização.

A gravação de Hadelich proporciona-nos uma exploração das capacidades expressivas do instrumento. O intérprete utiliza um certo lirismo juntamente com variações de timbre e

de velocidade de arco, assim como do vibrato para criar um som mais dramático e expressivo.

Em geral, o timbre de Hadelich tem um carácter cheio, mas também contido quando necessário, pelo que este demonstra bastante cuidado na forma como gere o som ao longo da performance. É frequente utilizar uma sonoridade mais aberta e lírica, juntamente com um vibrato amplo e consistente, contudo, utiliza igualmente o *sul tasto* para uma maior variação tímbrica. Para além disto, Hadelich não segue unicamente os *glissandi* assinalados na partitura, pelo que utiliza mais que os indicados para uma sonoridade mais Jazzística e expressiva. Este tende também a exagerar nas indicações de *sul tasto* e *sul ponticello*, sendo que tudo isto contribui para uma grande diversidade tímbrica e uma interpretação mais rica.

Devo notar a forma como este executa os *glissandi*. O intérprete toma o seu tempo nos *glissandi* para os poder cantar e fazer soar as dissonâncias, o que confere um maior dramatismo à sua performance. Para além disto, sentimos uma ligeira acentuação natural na nota de chegada do *glissando*, o que lhe traz uma maior clareza não só tímbrica.

Em termos de fraseado, Hadelich é igualmente bastante claro, este tende a seguir as alturas das notas para realizar variações dinâmicas, contudo, sempre com um tom cheio e envolvente. No entanto, podemos notar igualmente quebras na continuidade sonora para fins expressivos, mas não sentimos qualquer tipo de descontinuidade frásica, isto demonstra mestria por parte do intérprete na questão da utilização do timbre no âmbito da expressividade.

Esta gravação demonstra, de uma forma geral, uma grande variedade de expressividade tímbrica, oferecendo uma gama sonora bastante diversa e rica.

5 Reflexão e Comparação das gravações

A audição destas gravações permitiu-me obter uma visão mais informada sobre as questões interpretativas que rodeiam este andamento. A maior divergência entre os intérpretes encontra-se na forma como abordam o material e as escolhas interpretativas que tomam, nomeadamente no tratamento dos *glissandos* e do timbre. Podemos notar que tanto Oistrakh e Hadelich procuram um som mais cheio e abrangente, com um fraseado mais tradicional (especialmente no caso de Oistrakh) e um vibrato mais amplo e envolvente, com foco na expressão dramática. Contudo, é inegável que Hadelich tem uma

abordagem bastante mais livre que Oistrakh. Como foi mencionado anteriormente, embora Oistrakh tome algumas liberdades em questões rítmicas, este segue, maioritariamente, as indicações da partitura. Hadelich explora muito mais o espírito Jazzístico deste andamento, especialmente através das suas variações de dinâmica, a execução de *glissandi* não assinalados e no foco na dissonância.

Neste aspeto, Capuçon toma uma abordagem semelhante a Hadelich. Tal como os outros dois intérpretes, Capuçon mantém sempre um fraseado claro, contudo, esta toma uma maior liberdade na escolha de como utiliza o vibrato e o timbre, semelhante a Hadelich. O que difere estes dois intérpretes é a forma como Capuçon trata o timbre, sendo este bastante mais contido e suave, com uso frequente de maior velocidade de arco para tal e apenas empregando um som mais cheio nos pontos culminantes do andamento. Para além disto, tal como em Hadelich, Capuçon executa mais *glissandi* do que aqueles indicados na partitura, tudo isto demonstra a forma como este explora a natureza Jazzística deste andamento.

Finalmente, outro ponto de divergência entre todos estes intérpretes é na forma como executam os 9 últimos compassos do andamento. Ravel não deixa indicações na partitura acerca da interpretação deste excerto, contudo, dada a sua natureza ambígua, os performers tendem a tomar mais tempo nesta secção. Coincidentemente, os três intérpretes seguem este padrão, contudo, de formas diferentes, Oistrakh toma mais tempo que os outros dois intérpretes, pelo que Capuçon é o que toma menos tempo. Oistrakh emprega um som bastante doce, com uma grande expressividade no vibrato, nomeadamente na forma como diminui a sua amplitude no final da nota para a suavizar, no entanto, o *glissando* final é bastante rápido comparado a Capuçon e Hadelich, pelo que Oistrakh toma a nota final como foco principal. Por outro lado, Hadelich utiliza uma abordagem bastante mais livre, embora tome menos tempo que Oistrakh, este foca-se na expressão da dissonância dos *glissandi*, com foco especial no último *glissando* do andamento, em que demora na chegada da nota final, utilizando grandes variações de vibrato para tal, curiosamente, foi o único intérprete selecionado a utilizar esta técnica desta maneira. Por fim, Capuçon diferencia-se dos outros dois intérpretes uma vez que é o que toma menos tempo nesta secção, e também porque não utiliza nenhum vibrato. Este opta mais uma vez por um som leve e suave, enfatizando igualmente os *glissandi* (mas de forma diferenciada de Hadelich) e mantendo-se mais fiel à indicação expressiva *nostalgico* do andamento, tal como mencionado anteriormente. Semelhante a Hadelich,

Capuçon também aproveita para expressar a grande dissonância do último *glissando*, e demora na resolução para a nota final, contudo, sem recurso a vibrato.

Após esta discussão sobre algumas interpretações de renome da obra a ser tratada nesta dissertação, passo agora a abordar os princípios por mim delineados antes de partir para a interpretação do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel.

6 Decisões pré-preparação

Ao deparar-me com o andamento em questão, a primeira pergunta que me surgiu foi: “como é que vou conseguir fazer com que isto soe a *blues*?” Devo mencionar que, antes de iniciar a preparação desta peça, tive como base a gravação de Renaud Capuçon, a qual considero a minha favorita, pelo que a minha primeira prioridade foi a de tentar encontrar uma sonoridade aproximada à dele. Entendo que o intérprete em questão consegue demonstrar de melhor forma a indicação expressiva *nostalgico* indicada no início da melodia principal através do seu timbre intimista e suave, dotado de uma dinâmica não demasiado baixa, mas alta o suficiente para que o som possa projetar por cima do piano. Notei de igual forma a maneira como Capuçon adicionava ornamentação não assinalada na partitura, nomeadamente na quantidade de glissandos realizados pelo intérprete, assim sendo, tendo em conta as liberdades tomadas por ele, assim como esta mesma liberdade associada ao *blues*, tomei como objetivo encontrar a minha própria maneira de expressá-la.

Tendo isto em consideração, as ideias chave que delinee para a minha interpretação foram as seguintes: som *jazzístico*, som nostálgico, expressividade e ornamentação. Em primeiro lugar, um dos meus principais dilemas foi a questão do vibrato, uma vez que me deparei com repertório pós-romântico, considero necessário haver algum cuidado mediante o uso do vibrato. O carácter da obra exige algum lirismo dado que nos deparamos com uma melodia intimista, no entanto, não devemos abordar isto da mesma forma como faríamos com repertório romântico ou clássico. Por outras palavras, o vibrato deve resumir-se a um mecanismo de transmissão da expressividade da melodia num determinado momento, e, uma vez que estamos a tratar um repertório distante da estética Romântica e Ultrarromântica, temos de tomar um certo cuidado na forma como o executamos e não nos resumirmos a tocar de uma maneira mais estandardizada. De forma

a transmitir esta visão, decidi que o vibrato não deveria ser nem demasiado rápido, nem demasiado amplo, sobretudo nas secções iniciais do andamento, este só pode começar a abrir-se mais quando chegamos aos principais pontos de clímax, onde a obra exige um carácter mais expressivo, marcado por um aumento substancial da dinâmica nos dois instrumentos.

Semelhante à questão do vibrato, o timbre é outro fator importante para a aquisição da sonoridade pretendida. Voltando à indicação expressiva *nostalgico* no início da melodia, temos imediatamente um dos alicerces do carácter sonoro que envolve a peça, o que exige um certo cuidado por parte do intérprete. Para além disto, a dinâmica assinalada é *p*, portanto, desde já, há que haver atenção mediante a pressão que colocamos no arco, assim como o golpe de arco em geral. A meu ver, devemos aplicar uma arcada leve e suave, e de preferência ligeiramente *sul tasto*, as mudanças de arcada também não devem ser muito assinaladas, mas ao mesmo tempo, nítidas o suficiente para se perceber a mudança de nota e/ou arcada. Devo notar que esta atmosfera não é constante ao longo do andamento, pelo que temos liberdade para aumentar ou diminuir a pressão do arco e para articular mais ou menos as arcadas de acordo com as necessidades expressivas exigidas num determinado momento, como é o caso dos pontos de clímax. Neste caso, considero necessário ter outra abordagem interpretativa a fim de respeitar não só as indicações de dinâmica na partitura, assim como as exigências expressivas da obra, assim sendo, nestes pontos concretos, o intérprete deve tocar mais forte e com mais pressão.

No que toca a questão da ornamentação, escolhi, tal como os intérpretes previamente mencionados, não fugir muito às indicações da partitura, pelo que, pontualmente, adicionei apenas alguns glissandos em certos pontos. Uma vez que, contrariamente ao *blues* tradicional, a música está escrita em partitura, devemos seguir as indicações deixadas pelo compositor, contudo, dado o ambiente e carácter improvisado aludido pelo mesmo através do género musical no qual a peça se baseia (o *blues*), os *glissandi* alusivos ao *blues* e o carácter ligeiro a jazzístico da melodia, considereei que essa liberdade interpretativa fosse válida. Aquando da execução destes *glissandi*, para que se contribua para a criação de uma atmosfera jazzística e nostálgica, creio que o intérprete deve dar sempre ênfase na nota de partida e durante o deslize do dedo para a nota de chegada, isto deve ser executado através duma ligeira articulação e também de um aumento da dinâmica no início do *glissando*. Isto deve-se ao facto de ser necessário enfatizar a dissonância para que haja um ambiente característico do *blues*, para além disto, os

glissandos assinalados por Ravel atribuem um cariz melancólico à melodia ao assemelharem-se a suspiros, assim sendo, a devida execução desta ornamentação é fundamental para a concretização das necessidades expressivas exigidas ao intérprete.

Tendo isto em mente, a conjuntura destas ideias chave mostrou-se relevante para a aquisição dos meus objetivos enquanto intérprete. Entendo que estas noções bases servem de auxílio para uma abordagem inicial da obra e para criar os alicerces pelos quais a minha interpretação irá se apoiar. Estas podem vir a mudar com o tempo de preparação, o que é um desenvolvimento natural de qualquer músico quando este se depara com certos desafios técnico-interpretativos, sendo que há sempre um grau de flexibilidade a ter em consideração quando se prepara uma obra. O nível de mudanças interpretativas que possam ocorrer ao longo do tempo é algo interessante, sendo um dos alvos de observação desta dissertação.

7 Dificuldades encontradas

A preparação desta obra mostrou-se desafiante em vários aspetos. A interpretação do conteúdo musical envolveu o deparo com um novo desafio ao qual não estava habituado, nomeadamente a interpretação duma linguagem musical que nunca tinha trabalhado previamente. É verdade que, antes de escolher esta obra, já estava um pouco familiarizado com o *blues* e o *jazz*, sendo um género de música que tendo a ouvir com bastante frequência, mas sobre o qual nunca fiz uma verdadeira pesquisa aprofundada, portanto, grande parte das bases que tinha aquando do início da preparação do andamento eram as minhas experiências auditivas anteriores relativas ao *jazz*. Considero que esta seja uma experiência partilhada entre os músicos eruditos quando estes são confrontados com repertório, quer ele seja erudito ou não, que envolva uma linguagem musical fora daquilo a que estão acostumados. Pelo que, desde já, a sensação sentida aquando da preparação deste tipo de repertório é a de alguma insegurança dada a perda de parte dos alicerces nos quais nos apoiamos quando abordamos qualquer obra, assim sendo, não podemos reproduzir certos padrões que costumamos a aplicar a grande parte do repertório que trabalhamos.

É seguro dizer que o primeiro obstáculo com que me deparei foi a qualidade do som em si, e penso que este seja o principal ponto de contenção para os intérpretes que procuram

debruçar-se sobre esta obra. A vasta maioria do repertório violinístico, especialmente aquele que se aplica aos estudantes de todos os níveis de escolaridade pré-universitários, tem tendência para não abordar este tipo de sonoridade, o que coloca o intérprete numa posição pouco vantajosa. Esta situação é especialmente precária para o músico, pois, após os *pizzicati* do início do andamento, no início da melodia inicial, somos obrigados imediatamente a uma mudança de timbre bastante desafiante que envolve mudanças em ambas as mãos. A mão esquerda muda da primeira para a quarta posição, enquanto a mão direita tem de voltar a pegar no arco e colocá-lo à ponta de maneira propícia a executar o timbre desejado em relativamente pouco tempo considerando o número de movimentos corporais exigidos ao músico, a grande diferença entre os timbres de ambas as secções e o desconforto sentido pelo intérprete dada necessidade de se iniciar o arco numa posição mais desafiante. Para além disto, a execução da primeira nota da melodia deve ser feita de forma cuidadosa e rigorosa pois esta está bastante exposta na textura da peça, portanto, qualquer tipo de insegurança ou tensão corporal sentida pelo músico vai ser sentida pelo ouvinte aquando do início da melodia. Tendo em conta o número de obstáculos previamente delineados contra a concretização plena desta nota, isto revela-se um ponto especialmente crítico. Esta nota assinala de imediato a atmosfera que engloba todo o andamento, sendo que a falha do intérprete neste preciso momento quebra a sensação pretendida a ser transmitida pela música, o que afeta a performance consideravelmente.

A passagem que se segue imediatamente após esta nota, ou seja, o resto da primeira melodia, implica algum cuidado com a mão direita. O golpe de arco ideal para esta secção não é muito intuitivo pois há vários fatores a ter em consideração quando tocamos esta passagem, sendo estes a dinâmica, a indicação expressiva e também a atmosfera exigida pela obra. Em primeiro lugar, a dinâmica assinalada é *p*, e, para se conseguir fazer justiça à indicação *nostalgico* e à sonoridade ligeira e um pouco melancólica, o golpe de arco que considero ideal para este momento requer uma arcada longa e leve, o que ao princípio não parece algo muito complicado, contudo, o verdadeiro desafio encontra-se na forma como o intérprete deve seguir a linha melódica e como deve escolher e executar as notas a serem enfatizadas. De uma forma geral, entendo que devemos seguir o fraseado sugerido pelas ligaduras indicadas na partitura, ou seja, muitas das notas a serem destacadas serão aquelas que se encontram no início de cada ligadura. No entanto, ao seguir este fraseado, há uma grande probabilidade que o músico caia no erro de separar todos os grupos de ligaduras de uma forma demasiado nítida, o que cria uma quebra

excessivamente brusca das secções da frase, pelo que o ouvinte perde a sensação do fraseado. É importante que se mantenha uma clara ligação entre todas as notas, mas que não haja outras que se sobressaíam demasiado de forma que consigamos transmitir a continuidade da frase. Devo alertar que estas preocupações não se devem traduzir em monotonia. O músico não se deve deixar levar pelo outro extremo desta questão, o que implicaria a (quase) ausência de expressão no fraseado, o que iria contra a própria natureza da frase e da atmosfera exigida ao intérprete. O cariz vocal e nostálgico inerente à melodia requer que se sigam certas marcas expressivas para que o sentido do fraseado seja solidificado e coerente para o ouvinte, caso o contrário se verifique, há uma perda total do valor dramático e narrativo aqui observado. Esta lógica mantém-se geralmente consistente em todas as passagens melódicas do violino.

A abordagem a ser tomada no vibrato revelou-se outra faceta da questão da qualidade de som, envolvendo igualmente o fraseado. Esta peça afirma-se ao oferecer uma maior janela para diferentes possibilidades tímbricas, principalmente por estas estarem associadas ao *Blues*, o que me permitiu uma maior liberdade na forma como trataria o vibrato. Mencionei anteriormente os meus princípios acerca da minha abordagem quanto à utilização do vibrato, no entanto, a escolha das notas a serem enfatizadas por este mostrou-se desafiadora. Dado o contraste proporcionado por este ornamento, assim como a minha própria dificuldade quanto ao controlo da mão esquerda aquando da realização deste mesmo, foi bastante desafiador conseguir encontrar o local certo para usar o vibrato e conseguir mantê-lo sem quebrar as necessidades expressivas de uma determinada secção. Esta seletividade foi igualmente interessante ao quebrar as expectativas da minha zona de conforto, nomeadamente à utilização contínua ou quase contínua do vibrato, pelo que esta liberdade tímbrica foi um bom exercício de exploração expressiva.

Os *glissandi* mostraram outro fator importante na aquisição do timbre desejado de maneira a seguir as necessidades do andamento. Entendo que estes contêm em si um protagonismo especial quanto à caracterização da sonoridade da música como “jazzística”, o que implica um certo cuidado aquando da sua execução. Mais uma vez, os princípios interpretativos com os quais parti para abordar este ornamento foram já previamente delineados, no entanto, houve certas particularidades que se demonstraram desafiadoras. A forma como os *glissandi* são executados está impreterivelmente ligada à condução natural da frase, sendo que esta deve servir como guião base que defina o carácter do ornamento. Há um risco de exagerá-lo e afetar a continuidade da frase através de duas

principais maneiras: a quantidade de tempo tomada para a execução do mesmo, e a dinâmica utilizada. Entendo que é admissível uma pequena flutuação na agógica durante o *glissando*, sendo que esta pode variar consoante as necessidades expressivas evidenciadas. Contudo, o músico não deve levar esta liberdade interpretativa ao extremo (de ambos os lados, quer seja demasiado curto, ou demasiado longo) dado que o timbre e o sentido da frase vão ser fortemente afetados caso tal se verifique, reduzindo significativamente a sua inteligibilidade e impacto dramático. Por outro lado, a dinâmica representa outra faceta do mesmo problema. A tendência geral que observei na minha interpretação foi um exagero (aumento) da dinâmica a fim de enfatizar a dissonância proporcionada pelo *glissando* para atingir uma sonoridade mais jazzística. Embora o pensamento base desta intencionalidade seja válido, o destaque exacerbado deste ornamento, especialmente num ambiente dinâmico reduzido (por exemplo: *p* ou *pp*) quebra a continuidade frásica de uma maneira demasiado abrupta e contribui para a perda de uma orientação auditiva clara por parte do ouvinte.

Finalmente, os *pizzicati* aqui evidenciados, principalmente aqueles a serem executados em tremolo, mostraram-se desafiadores dada a não convencionalidade (na minha perspetiva) da técnica. Esta foi a primeira vez com que me deparei com esta forma de utilização do *pizzicato*, o que me causou algum desconforto aquando da sua execução. Curiosamente, o movimento da mão exigido para a realização desta técnica é bastante intuitivo, sendo necessário apenas algum cuidado na consistência deste de forma que não haja nenhuma quebra sonora. No entanto, o verdadeiro desafio encontra-se na agógica e na manutenção do fraseado das secções onde este *pizzicato* se encontra. Dada a rapidez exigida ao intérprete, é fácil perder-se a noção do tempo, havendo uma tendência para apressar, isto é, no entanto, relativamente simples de se corrigir. Por outro lado, a sonoridade não convencional requer um ajuste por parte do músico para que este não tome esta técnica de uma maneira literal, isto é, que toque sem qualquer expressão, sendo que as necessidades expressivas dos locais onde estes *pizzicati* se encontram exigem o contrário. De uma maneira geral, a melhor forma de prevenir esta situação é ter sempre em conta a harmonia e (tanto no violino como no piano) e o sentido frásico por ela proporcionado. As mudanças de acorde no violino tendem a coincidir com as mudanças no piano, assim como aumentos e reduções de dinâmica, sendo necessário haver alguma contenção aquando da realização dos *pizzicati* para que estes não sejam demasiado fortes, prevenindo um aumento de dinâmica caso este seja exigido. Tendo isto em conta, é

possível manter-se um fraseado mais coerente e em linha com as necessidades expressivas de um devido momento.

8 Auto-observação e Reflexão Pessoal

O exercício de auto-observação e de reflexão pessoal é um passo necessário para a realização desta dissertação. Tendo em conta os objetivos previamente delineados, devo tomar em consideração todo o conhecimento teórico acumulado, assim como as abordagens interpretativas existentes da obra aquando da minha própria interpretação. É somente através da conjuntura destes fatores que poderei atingir uma visão mais fundamentada da obra, e assim, propor o meu próprio contributo para a criação de uma perspetiva mais informada aquando da interpretação da obra em questão.

Tal como foi visto anteriormente, não existe uma visão propriamente unânime no que toca a forma como o andamento é abordado, pelo que os intérpretes (nomeadamente os mais recentes) tendem a tomar alguma liberdade pessoal mediante as anotações na partitura, ou até mesmo a adicionar os seus próprios contributos artísticos. É de notar, no entanto, que o mesmo argumento pode ser aplicado a uma grande quantidade de obras existentes no repertório erudito em que os músicos tomam as suas próprias decisões autónomas no momento da interpretação. Este é um ponto um tanto controverso no mundo da música erudita, pelo que não há um consenso na forma como um intérprete deve seguir as anotações deixadas pelo compositor, para além disto, estas opiniões variam tanto entre épocas, tanto entre obras de certos compositores. Este não é o ponto central deste trabalho, pelo que irei tomar como foco, único e exclusivamente a Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel. Reitero novamente que uma das minhas principais razões para a escolha desta obra como o grande tema principal é a forma como os elementos jazzísticos presentes nela trariam uma liberdade de interpretação ao músico maior do que aquela a que tradicionalmente nos permitimos na forma como abordamos a vasta maioria do nosso repertório, o que, consequentemente, propõe um novo desafio interpretativo ao músico. É este o principal fator que está na génese deste trabalho e é este o mesmo que quero aprofundar com a minha dissertação. Assim sendo, através da junção da minha própria experiência com a obra com as interpretações dos músicos alvo de análise no

capítulo anterior, conseguirei fornecer uma visão mais alargada e fundamentada acerca do andamento em questão.

De forma que possa realizar a minha própria reflexão pessoal, considereei que um registo processual da evolução da minha abordagem perante a obra fosse a melhor forma de o fazer, pelo que, para tal, decidi utilizar a gravação como o melhor recurso de captura deste processo. No entanto, a quantidade de gravações a serem realizadas é um fator chave na contribuição para uma coletânea do meu processo evolutivo precisa e rigorosa. O processo de amadurecimento de uma interpretação pode variar bastante entre cada artista, sendo que este não é igual na forma como acontece num determinado espaço de tempo, para além disto, a forma e as áreas que um músico desenvolve a sua interpretação afeta a maneira como esta se enriquece ao longo do tempo. Ou seja, a postura de um artista na sua abordagem, nomeadamente na forma como estuda e aquilo em que vai refletindo ao longo do tempo, assim como a aquisição de novas informações acerca do seu repertório causa um impacto significativo no amadurecimento da sua interpretação. Devo mencionar, igualmente, que os acontecimentos pessoais, quer planeados, quer aleatórios durante a vida de um músico servem como mais um fator de contenção durante a preparação de uma obra.

Em suma, tendo em consideração todas as possíveis variáveis ocorrentes durante o processo evolutivo da interpretação, cheguei à conclusão que o número de gravações a serem realizadas não deve ser nem muito frequente, nem pouco frequente. A meu ver, se o trabalho de recolha das gravações fosse feito várias vezes durante o ano letivo (por exemplo: uma vez a cada duas semanas ou uma vez por mês), as amostras recolhidas não forneceriam dados suficientemente diferentes um dos outros para poder fazer uma análise mais objetiva e enriquecedora. Isto deve-se ao facto de ser impossível prever os possíveis condicionantes que afetassem a preparação da obra durante um espaço de tempo tão curto, tal como, de forma geral, não ocorrer um amadurecimento substancial da obra durante o mesmo. A probabilidade de acontecer algum tipo de evento imprevisto na vida de um músico, ou até mesmo o envolvimento do mesmo em algum tipo de projeto, seja ele profissional ou não, no período temporal em questão é demasiado frequente. Além do mais, não está fora das possibilidades que o interprete não tenha tempo para a preparação da obra devido aos seus deveres e ocupações, quer previstos ou imprevistos, pois estes podem chegar a ocupar a totalidade do tempo previamente mencionado. Assim sendo, após a análise de todas as possibilidades que possam interferir no processo de

amadurecimento da peça, considero que a recolha de gravações entre intervalos tão curtos seja demasiado arriscada e redundante, pois é muito provável que se corra o risco de simplesmente não haver material novo suficiente para que se possa passar a uma comparação de conteúdo suficientemente interessante e rico.

Em contrapartida, a recolha das gravações entre intervalos muito grandes também não seria ideal por diversas razões. É necessário que haja uma monitorização do progresso individual relativamente compacta, mas ao mesmo tempo, diversificada em conteúdo de forma que seja possível realizar um balanço rigoroso da evolução interpretativa. Tal não seria o caso se as gravações ocorressem em alturas tão díspares uma vez que simplesmente haveria demasiada informação entre cada uma das amostras, o que não permitiria a criação de uma linha temporal evolutiva perceptível. Para que isto aconteça, é fulcral que haja um grau de separação entre as gravações suficientemente grande que permita a observação de progresso de uma forma mais concreta. Isto deve-se ao facto de, se a diferença entre o conteúdo de cada gravação for demasiado grande, o que se deve à evolução natural do processo de amadurecimento de uma dada interpretação, perde-se a exata nuance inerente a este devido processo. Durante a preparação de uma obra, existe não só o consequente desenvolvimento técnico do músico, mas também um pensamento artístico que se modela lentamente no curso desta mesma preparação, é isto o que vai influenciar principalmente a questão da musicalidade e das escolhas interpretativas.

Tenho como um dos meus objetivos conseguir captar as diferentes escolhas tomadas durante o meu progresso. Considero que isto seja não só interessante, mas ao mesmo tempo necessário para demonstrar o meu amadurecimento ao longo da minha preparação, portanto, tendo em conta o meu raciocínio prévio, decidi separar cada momento de recolha de gravações num intervalo de três meses. Julgo que este espaço temporal entre cada gravação se justifique, pois toma em consideração os pontos negativos previamente mencionados ao garantir que exista tempo de preparação suficiente apesar dos diversos imprevistos que possam acontecer, assim como as obrigações pessoais de cada indivíduo a uma determinada altura.

Deste modo, a fim de ter um registo temporal do meu progresso, os três momentos de gravação decorrerão nos seguintes meses:

- 1ª momento: Dezembro;

- 2º momento: Março;

- 3º momento: Junho.

Com a apreciação destas gravações consegui observar a minha evolução concreta ao longo do ano letivo no âmbito da minha interpretação do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel. Os resultados observados revelaram-se bastante interessantes, especialmente dado o facto de a evolução observada não ter sido contínua. De uma forma geral, houve um progresso bastante positivo entre a primeira gravação e a última, demonstrando um amadurecimento e cristalização de uma compreensão acerca dos conceitos e exigências delineados pela música. Isto demonstra um resultado positivo proporcionado pela pesquisa realizada para esta dissertação.

Como mencionei anteriormente, a evolução observada entre os períodos de gravação não foi linear, pelo que a primeira e a segunda gravações, apesar da preparação prévia para a primeira e o espaço de tempo entre ambas. Referindo-me unicamente à primeira gravação, verificam-se alguns princípios base que tencionam ir ao encontro das necessidades do material do andamento, neste caso, uma tentativa de expressar a sonoridade nostálgica exigida pela música, assim como destacar a expressividade natural do fraseado. No entanto, revelaram-se uma série de fatores que contribuíram para uma série de incongruências que mancharam a lógica frásica e deturparam o tipo de sonoridade exigida pelo andamento.

Em primeiro lugar, considero que a postura tomada por mim na primeira gravação foi demasiado “Romântica”, isto é, as decisões expressivas tomadas por mim estavam demasiado alinhadas com aquelas que tomaria aquando da interpretação do meu repertório padrão, ou simplesmente repertório do período Romântico. Isto é evidente especialmente através da minha utilização do vibrato em geral. Entendo que havia uma preocupação genuína com uma devida transmissão da expressividade natural da música, sendo que o vibrato seria o veículo mais intuitivo para o fazer, contudo, considero que a utilização exagerada do vibrato contribuiu para uma sonoridade por vezes demasiado agitada. Em outro caso, considero que, embora muitas vezes o fraseado seja bastante agradável, isto não vai propriamente ao encontro da sonoridade específica exigida pela música, nem da minha própria visão sobre a interpretação deste andamento, adequando-se mais ao repertório Romântico. Para além disto, uma das principais lacunas na utilização do vibrato (para além da sobreutilização deste mesmo), foi especificamente a vibração

exagerada aquando do seu início, especialmente dada a tendência de este ter o seu começo algum tempo após o início da nota. Pelo que isto atribui uma espécie de acento a meio do decorrer de uma nota, afetando a coerência do fraseado em geral. Devo mencionar que este ornamento não foi o único elemento responsável por esta realidade. Este nervosismo e agitação foram as principais ideias que marcaram a minha primeira gravação, contudo, os restantes elementos a serem mencionados têm um igual papel na cristalização desta sonoridade.

Aliado ao vibrato, verificou-se igualmente uma acentuação exacerbada da dinâmica em secções que não requeriam necessariamente deste tipo de abordagem. Isto aconteceu tendencialmente durante passagens mais melódicas e suaves, o que demonstrou uma atitude diretamente oposta àquela que seria de esperar neste tipo de secção. Novamente, entendendo que este emprego da dinâmica surja de uma preocupação com a expressividade da frase, contudo, o que se verificou foi uma perda de coerência frásica.

Semelhante à utilização da dinâmica, houve igualmente algumas acentuações desnecessárias em certas notas durante um motivo melódico ou frase, isto demonstra uma abordagem menos fundamentada ou simplesmente insuficientemente madura, proporcionando um fraseado menos claro e coerente. Para além disto, houve também alguns problemas no âmbito da qualidade de som, especialmente em inícios de arcada, acabando por se verificar acentuações indevidas, aumentando o número de incongruências frásicas.

Devo notar igualmente um desalinhamento entre as articulações do violino e do piano quando estes apresentam motivos melódicos partilhados, especialmente quando estes acontecem ao mesmo tempo. Isto aconteceu apenas uma vez, tendo sido na Transição da parte E. A diferença drástica entre as abordagens do violino e do piano contribuiu para uma sonoridade mais manchada e menos unificada. Por fim, menciono a questão da ornamentação, nomeadamente a forma de utilização dos *glissandi*. Considero que a minha abordagem na primeira gravação não foi suficientemente audaz em certas ocasiões, pelo que havia espaço para maior expressividade, por vezes necessitando de uma maior quantidade de tempo durante o deslize do dedo, ou simplesmente de um aumento da dinâmica.

No que toca a segunda gravação, não houve grande evolução entre esta e a primeira, pelo que se verificou apenas um maior à vontade para com o material, revelando-se num

fraseado mais claro e uma sonoridade mais limpa, contudo, muitas das lacunas anteriores mantiveram-se, no entanto, a maioria destas já apresentava indícios de correções. A questão do vibrato demonstrou-se bastante mais atenuada, contudo, a acentuação anti natura a meio das notas permaneceu como um problema ainda por resolver, no entanto, dada uma maior seletividade na utilização deste ornamento, a sonoridade em geral tornou-se mais leve, mais clara, e mais em linha com o carácter nostálgico do andamento.

Houve ainda algumas acentuações de arco desnecessárias, o que interferiu com a qualidade do fraseado, contudo, a um nível mais reduzido. Os *glissandi* demonstraram-se um pouco mais expressivos graças a um maior foco na transmissão da dissonância em geral. Finalmente, o desalinhamento na articulação entre o piano e o violino permaneceu, mantendo a sujidade previamente verificada na sonoridade desta determinada secção.

A última gravação demonstrou o maior grau de evolução entre todas elas. A qualidade do timbre mostrou-se muito mais em linha com as exigências expressivas da música em geral, e o fraseado revelou-se muito mais limpo e coerente. A questão da ornamentação mostrou-se igualmente mais madura dada a maior ousadia aquando da execução dos *glissandi*, pelo que a dissonância proporcionada por estes foi, geralmente, bem evidenciada, fazendo justiça à sonoridade jazzística do andamento. Houve uma maior preocupação com as alterações harmónicas, assim como com a articulação do piano, pelo que ambos os instrumentos se demonstraram mais unificados nestes campos, isto contribuiu para um aumento da qualidade do fraseado. Devo mencionar que, para além destes fatores, verificaram-se menos acentuações desnecessárias (quer provindas do vibrato, quer da mão direita) e uma maior ênfase em certas notas chave (indo ao encontro da expressividade proporcionada pelas mudanças de harmonia, melodia, registo e textura no piano), desta forma devidamente transmitindo a expressividade do fraseado.

Houve uma maior liberdade na escolha de aplicação do vibrato, o que se mostrou bastante efetivo para a manutenção de uma sonoridade em conformidade com os requisitos expressivos do andamento, pelo que a execução de notas sem vibrato foi mais frequente, permitindo a uma maior exploração tímbrica da mão direita, contribuindo igualmente para uma sonoridade mais leve (sempre que necessário). Para além disto, houve igualmente uma maior variedade na execução deste ornamento, quer um vibrato mais curto, mais longo, mais lento, ou mais rápido, oferecendo uma maior riqueza tímbrica para a música. Isto contribui igualmente para um maior contraste, especialmente entre a primeira

instância do tema principal na Exposição, e a sua reaparição na Recapitulação. Enquanto nas gravações anteriores, o vibrato era aplicado (geralmente) da mesma forma, neste caso, a diferença no emprego deste ornamento entre ambas estas secções contribuiu para a solidificação desta mesma, ou seja, estas partes demonstraram identidades musicais com maior substância e forma, pelo que o contraste entre elas tornou as suas características de início e clímax mais evidentes.

9 Considerações Finais

A realização desta dissertação revelou-se especialmente importante para mim no âmbito da interpretação e preparação de uma obra, assim como alargou os meus horizontes relativamente a diferentes possibilidades interpretativas mediante o contexto de uma obra.

Em primeiro lugar, devo mencionar que o exercício de análise de uma determinada peça de música antes da sua interpretação nunca foi um fator integrante no meu método de preparação, no entanto, o trabalho realizado para esta dissertação foi bastante revelador devido às inúmeras ideias, conceitos e subtilezas definidoras de uma determinada forma de tocar. A partir do momento em que análise se deu por terminada, a minha conceção artística do andamento mudou completamente, no sentido que, a lógica do fraseado tornou-se muito mais intuitiva, pelo que afetou fortemente a minha forma de tocar. Entendo que este tipo de exercício é algo que tende a ser encorajado entre os alunos de instrumento a fim de suscitar uma compreensão mais profunda do material a ser tratado pelo músico, no entanto, muitos estudantes acabam por não fazer este tipo de esforço, perdendo toda a panóplia de benefícios provindos deste. A meu ver, esta interiorização da lógica da interação do material foi fulcral para a minha evolução interpretativa, pelo que estou disposto a repetir este tipo de exercício para o meu repertório futuro.

A análise mostrou-se igualmente reveladora em outro sentido, neste caso, um certo conservadorismo quanto à forma do andamento em questão. Devo mencionar que com refiro-me único e exclusivamente à questão da forma, não da sonoridade do andamento com este termo. Como foi mencionado anteriormente, deparamo-nos com uma forma-sonata interpelada com o *blues*, algo que não foi totalmente perceptível nem numa primeira audição da música, nem durante a maior parte do meu estudo. Foi bastante interessante

observar a fusão de dois elementos pertencentes a culturas musicais distintas e a forma como a interação entre estes levou à criação deste andamento.

Finalmente, referindo-me à questão central desta dissertação: a interpretação em si. Com este trabalho, procurei verificar a possibilidade da necessidade de uma abordagem diferente aquando da preparação e interpretação de um tipo de repertório que se afaste do padrão académico, neste caso, uma espécie de *blues*. A conclusão que retiro tende a concordar com esta premissa. Dada a diversidade de interpretações ao longo do tempo, o espaço criado para uma maior exploração tímbrica e de ornamentação, e a própria sonoridade característica da música, considero que o intérprete não só deve tomar uma abordagem mais experimental, assim como é bem-vindo para o fazer. Isto não significa tomar uma posição completamente anárquica, uma vez que o material da obra estabelece direções claras que o músico deverá seguir, quando me refiro a “experimental”, utilizo esta palavra para descrever a possibilidade de exploração sonora dentro dos parâmetros estabelecidos pela própria música. Para além disto, estes tendem a ser semelhantes, ou até os mesmos que aqueles que tendemos a seguir em repertório mais convencionalmente erudito, tais como as noções de frase, de melodia, de harmonia, e de timbre. A exploração proporcionada por este tipo de música permitiu que eu sentisse uma maior leveza como intérprete. Senti que a experiência da interpretação deste andamento foi libertadora no sentido de que tive a oportunidade de largar certos comportamentos padrão característicos da preparação de música mais associada ao percurso académico, a favor de uma abordagem mais pessoal e introspetiva.

10 Bibliografia

Cugny, L. (2012). La réception du jazz en France dans les années 1920: primitivisme? L'exemple de Joséphine Baker. *Sorbonne Université*, 1-11. <https://hal.science/hal-02098950v1>

Fouché, N. (2001). Les limites de la réception savante du jazz en France : La Revue musicale, 1920-1939. *Revue française d'études américaines*, 38-52. <https://doi.org/10.3917/rfea.hs01.0038>

Murchison, G. (2012). Paris and Jazz: French Neoclassicism and the New Modern American Music. In *The American Stravinsky: The Style and Aesthetics of Copland's New American Music, the Early Works, 1921-1938*. *University of Michigan Press*, 72–94. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv3znzqf.10>

Perchard, T. (2011). Tradition, modernity and the supernatural swing: re-reading “primitivism” in Hugues Panassié's writing on jazz. *Popular Music*, 30(1), 25–45. <http://www.jstor.org/stable/23325808>

Salamone, F. A. (2005). Jazz and its impact on European classical music. *The Journal of Popular Culture*, 38(4), 732–743. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2005.00138.x>

11 Anexos

Anexo A – Primeira página da partitura do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel com apontamentos analíticos.

13

II

Introdução

Blues

1

VIOLON

Moderato
pizz

PIANO

Moderato (♩ = 108)

6

Exposição

11

Exposição

15

D. & P. 11,273

Anexo B – Segunda página da partitura do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel com apontamentos analíticos.

The image displays a musical score for the second movement of Maurice Ravel's Violin Sonata No. 2, specifically the second page. The score is annotated with various harmonic and structural markers. The key signature is B-flat major (three flats). The tempo is marked "Blues".

Harmonic Annotations:

- Measures 14-20:** D7 (red), Bb9 (blue).
- Measure 25:** Eb7 (blue), A1 (purple), sul tasto.
- Measures 29-34:** Cm(maj9) (orange), C°(maj9) (orange), sul R6.
- Measures 34-40:** F7(b9) (orange), Bb9 (orange), E7 (orange), E#m7b5 (orange).

Structural Annotations:

- A1:** Marked at measure 25 and measure 30.
- Desenvolvimento B:** Marked at measure 30.
- II (Eb):** Marked at measure 34.
- V(Eb):** Marked at measure 36.

Other Annotations:

- 14, 20, 25, 29, 34:** Measure numbers.
- 2, 3, 8:** Fingerings.
- p:** Piano dynamic.
- sord.:** Sordina (mute).

Copyright: D. & F. 11,273

Anexo C – Terceira página da partitura do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel com apontamentos analíticos.

39 Db7 Dm7b5 Bb7 Bm7b5 movimento ascendente
passagem gradual para Eb
senza sord.

43 aumento de tensão climax alívio da tensão
4as paralelas afirmação de Eb movimento descendente
sul Sol 2
final da secção anterior
^1 de Eb ^5b de Eb ^1 e ^5 de Eb Eb7

47 aumento de tensão
Eb7 A7 A#m7b5 F#7 Gm7b5 Eb7 Em7b5
sord. senza sord.

51 climax anterior
alusão a Eb Centro tonal indefinido
sul Sol
final abrupto com caráter de suspensão

D. & F. II, 273

Anexo D – Quarta página da partitura do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel com apontamentos analíticos.

A2 **G**

16 54

sul La

G

transição para Cb

motivo do início

Ab

última nota da melodia usada como tônica

Cbsus4

Cb (B diatonicamente)

Bb - choque harmônico

B

última nota do motivo melódico para anunciar a nova tonalidade

D

D7

62 66

alusão a F#

D. & P. 11,273

The musical score is divided into four systems, each with a measure number (71, 75, 79, 83) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

- System 1 (Measures 71-74):**
 - Measure 71: Treble clef has a red box labeled 'D'. Bass clef has a blue box labeled 'D#' and a purple box labeled '3ª menor'.
 - Measure 72: Treble clef has a red box labeled 'D'. Bass clef has a red box labeled 'D' and a blue box labeled 'símile'.
 - Measure 73: Treble clef has a red box labeled 'D'. Bass clef has a red box labeled 'D' and a blue box labeled 'símile'.
 - Measure 74: Treble clef has a red box labeled 'D'. Bass clef has a red box labeled 'D' and a blue box labeled 'símile'.
- System 2 (Measures 75-78):**
 - Measure 75: Treble clef has a red box labeled 'alusão a F#'. Bass clef has a pink box labeled 'D' and a blue box labeled 'notas de B#'.
 - Measure 76: Treble clef has a blue box labeled 'alusão a B#'. Bass clef has a pink box labeled 'D' and a blue box labeled 'notas de B#'.
 - Measure 77: Treble clef has a blue box labeled 'alusão a B#'. Bass clef has a pink box labeled 'D' and a blue box labeled 'notas de B#'.
 - Measure 78: Treble clef has a blue box labeled 'alusão a B#'. Bass clef has a pink box labeled 'D' and a blue box labeled 'notas de B#'.
- System 3 (Measures 79-82):**
 - Measure 79: Treble clef has a brown box labeled 'arco sul La'. Bass clef has a brown box labeled 'arco sul La'.
 - Measure 80: Treble clef has a brown box labeled 'arco sul La'. Bass clef has a brown box labeled 'arco sul La'.
 - Measure 81: Treble clef has a brown box labeled 'arco sul La'. Bass clef has a brown box labeled 'arco sul La'.
 - Measure 82: Treble clef has a brown box labeled 'arco sul La'. Bass clef has a brown box labeled 'arco sul La'.
- System 4 (Measures 83-86):**
 - Measure 83: Treble clef has a brown box labeled '^7b'. Bass clef has a brown box labeled '^7b'.
 - Measure 84: Treble clef has a brown box labeled '^7b'. Bass clef has a brown box labeled '^7b'.
 - Measure 85: Treble clef has a brown box labeled '^7b'. Bass clef has a brown box labeled '^7b'.
 - Measure 86: Treble clef has a red box labeled 'F#M'. Bass clef has a blue box labeled 'Eb9'.

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings like 'arco sul La' and 'p'.

Anexo F – Sexta página da partitura do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel com apontamentos analíticos.

18

87

Abm(maj7)

Bbm(maj7)

91

E

94

nel ponticello

sem centro tonal evidente

E7(sus4)

pizz.

gliss.

mf

motivo anterior

alusão a G

pesante

98

B

sem centro tonal evidente

motivo anterior

f

mf

alusão a G

D. & F. 11, 273

Anexo G – Sétima página da partitura do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel com apontamentos analíticos.

102 C7 Fmaj7 19

(V de F) motivo anterior

106 D7 aumento de tensão arco utilização de motivos anteriores alusão a C alusão a F#

Recapitulação

A3

110 G motivo anterior marcato

114 C7 motivo anterior sem centro tonal definido Ab D. & P. 11,273

Anexo H – Oitava página da partitura do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel com apontamentos analíticos.

The image displays a musical score for the 2nd movement of Maurice Ravel's Violin Sonata No. 2, specifically the 8th page. The score is annotated with various analytical markings in Portuguese, including chord names, movement directions, and tension indicators.

Annotations and Markings:

- Chord Progressions:**
 - Measures 118-121: $Bb7$, $Bb9$, $Eb7(b9)$, $E1$ (with C and 10 below).
 - Measures 125-128: $E7$, $E7(13)$, $E7$, C , $A7(\#11)$, $F\#7\#9$.
- Movement and Tension:**
 - Measures 118-121: "movimento ascendente (aumento de tensão)" (ascending movement (increase in tension)) indicated by a red line.
 - Measures 125-128: "motivo anterior" (previous motif) indicated by a blue line.
- Other Markings:**
 - Measures 118-121: "motivos dissonantes (tensão)" (dissonant motifs (tension)) indicated by blue boxes.
 - Measures 125-128: "acordes do violino associados à harmonia no piano" (chords of the violin associated with the piano harmony) indicated by orange boxes.

Page Information:

D. & P. 11,273

Anexo I – Nona página da partitura do 2º andamento da Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel com apontamentos analíticos.

The image displays a musical score for the 2nd movement of Maurice Ravel's Violin Sonata No. 2, with analytical annotations. The score is divided into four systems, each with a measure number on the left and a page number (21) on the right.

- System 1 (Measures 131-133):** The entire system is highlighted in orange.
- System 2 (Measures 134-136):** Measures 134-135 are highlighted in orange, and measures 136-137 are highlighted in red. The annotation "F#7#9" is written above the red section. The word "Coda" is written below the orange section, and "alusão a Bb" is written below the red section.
- System 3 (Measures 137-140):** The system is divided into two parts. The first part (measures 137-138) is highlighted in red and labeled "partilha de fragmentos da melodia inicial" above it. The second part (measures 139-140) is highlighted in purple. The word "Coda" is written below the red section, and "alusão a Bb" is written below the purple section.
- System 4 (Measures 141-143):** The system is divided into two parts. The first part (measures 141-142) is highlighted in purple. The second part (measures 143-144) is highlighted in orange and labeled "Ab7" above it. The word "Coda" is written below the orange section, and "alusão a Bb" is written below the purple section.

Additional annotations include "arco" above measure 137, "sul fa" above measure 138, "p" below measure 139, "sul tasto" above measure 143, and "motivo do início" below measure 144. The source "D. & P. 11,273" is noted at the bottom.

Anexo J - Link do Youtube da gravação da interpretação de David Oistrakh:
<https://www.youtube.com/watch?v=KdyUiiaQee0>

Anexo K - Link do Youtube da gravação da interpretação de Renaud Capuçon:
<https://www.youtube.com/watch?v=6KHTMc4qyRU>

Anexo L – Link do Youtube da gravação da interpretação de Augustin Hadelich:
<https://www.youtube.com/watch?v=FkIxuxqBBJE>

Anexo M – Link do Youtube da primeira gravação realizada no âmbito da minha auto-observação e reflexão pessoal: <https://youtu.be/sM3jpitA98g>

Anexo N – Link do Youtube da segunda gravação realizada no âmbito da minha auto-observação e reflexão pessoal: <https://youtu.be/IErINnHgGTc>

Anexo O – Link do Youtube da terceira gravação realizada no âmbito da minha auto-observação e reflexão pessoal: <https://youtu.be/4H341H9oi9k>

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

P.PORTO

M

**MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**
CORDAS – VIOLINO

A Sonata para Violino nº 2 de Maurice Ravel – Questões
interpretativas sobre o 2º andamento: “ Blues”
João Reis de Melo

