

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

A ESCRITA PARA VIOLA NAS SONATAS

COM PIANO OP.11 Nº 4 E OP.25 Nº 4 DE PAUL HINDEMITH:

ASPECTOS IDIOMÁTICOS, ESTILÍSTICOS E INTERPRETATIVOS

RICARDO LOBO KUBALA

CAMPINAS – SP

2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

**A ESCRITA PARA VIOLA NAS SONATAS
COM PIANO OP.11 Nº 4 E OP.25 Nº 4 DE PAUL HINDEMITH:
ASPECTOS IDIOMÁTICOS, ESTILÍSTICOS E INTERPRETATIVOS**

RICARDO LOBO KUBALA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

CAMPINAS - 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

K95e

Kubala, Ricardo Lobo.

A escrita para viola nas sonatas com piano Op.11 N°4 e Op.25 N°4 de Paul Hindemith : aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos / Ricardo Lobo Kubala. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Emerson Luiz de Biaggi.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1.Hindemith, Paul, 1895-1963. 2. Música – Séc. XX.
3. Viola. 4. Piano. 5. Sonata. I. Biaggi, Emerson Luiz de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

À minha avó, Aurea de Castro Lobo (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi, pela dedicação, inestimável orientação e amizade; à minha esposa, Eliane, pelo carinho e incentivo em vários momentos deste trabalho; à Mitsue, pela atenção e ajuda especial; à pianista e amiga, Josely Bark, por seu entusiasmo e colaboração; a meus pais, Zygmunt e Lina (*in memoriam*), pelo carinho e apoio à minha escolha profissional; à Profa. Dra. Cristina Capparelli, pelos valiosos conselhos; ao Rodrigo Bustamante, pela caprichosa elaboração das figuras; à Sylvia Dantas e Any Raquel Carvalho, pelo auxílio nas traduções.

RESUMO

O surgimento de repertório de maior relevância para viola foi resultado de procura por identidade do instrumento, da qual participaram compositores e intérpretes. Paul Hindemith foi figura marcante nessa busca. Compôs várias obras de importância para viola, como as sonatas Op.11 N^o 4 (1919) e Op.25 N^o 4 (1922), as quais, apesar de cronologicamente próximas, apresentam acentuada diferenciação estilística. São examinadas as causas desse contraste e suas conseqüências no âmbito da prática interpretativa. Buscando subsídios para o estudo das sonatas, inicialmente é traçado um relato sobre vida, obra e idéias de Hindemith, com enfoque em sua faceta multi-instrumentista e a variedade estilística de sua produção. Segue-se uma reflexão sobre a evolução de uma escrita para viola com maior preponderância de aspectos idiomáticos, que fornece dados relativos a aspectos específicos da prática instrumental da viola. A investigação de ambas as sonatas é realizada, então, por meio da observação de características estilísticas, associadas, por sua vez, a aspectos concernentes à prática interpretativa. A pesquisa visa fornecer conhecimento que contribua para uma execução eficiente em sua comunicação com o público.

ABSTRACT

A more relevant repertoire for the viola emerged as a result of the search by composers and interpreters for the instrument's identity. Along with other composers and performers such movement showed Paul Hindemith as an important figure. He wrote several major works for viola including the sonatas Op.11 N.4 (1919) and Op.25 N.4 (1922). In spite of their chronological proximity these sonatas show clearly distinct styles. The present study examines the causes of that contrast and its consequences to practical interpretation. In order to investigate thoroughly the sonatas, Hindemith's life, work and ideas are also described. The composer's ability and interest in playing several instruments as well as a variety of styles within his work are also highlighted. In addition, the present work discusses the evolution of the writing for the viola that is rich in idiomatic elements demonstrating very specific aspects of the viola playing. The study of the sonatas is based on the analysis of their stylistic features associated with aspects of performance practice. The purpose of the present research is to offer musicians data that may contribute to an efficient performance in the communication with the audience.

LISTA DE ABREVIATURAS

c. = compasso(s)
Fig. = figura(s)
i = 1^o movimento
ii = 2^o movimento
iii = 3^o movimento
n^o = número
Op. = opus

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 - PAUL HINDEMITH	21
1.1 - <u>O Intérprete</u>	21
1.2 - <u>O Compositor</u>	27
1.2.1 - Primeira Produção	27
1.2.2 - Experimentação de Variedade de Estilos	29
1.2.3 - Adesão ao Neoclassicismo	33
1.2.4 - Maturidade	39
2 - A EVOLUÇÃO DA ESCRITA PARA VIOLA	45
2.1 - <u>A Viola até o Final do Século XIX</u>	45
2.2 - <u>Delimitação do Significado do Termo “Idiomático”</u>	47
2.3 - <u>Consolidação de uma Escrita Idiomática para Viola</u>	52
2.3.1 - Diferenças Derivadas da Prática Instrumental	52
2.3.2 - Diferenças Derivadas da Prática Composicional	55
2.4 - <u>Observações Finais</u>	57
3 - A SONATA OP.11 Nº 4 PARA VIOLA E PIANO	59
3.1 - <u>Aspectos Estilísticos</u>	59
3.2 - <u>Aspectos Técnico-Interpretativos</u>	70
4 - A SONATA OP.25 Nº 4 PARA VIOLA E PIANO	83
4.1 - <u>Aspectos Estilísticos</u>	83
4.2 - <u>Aspectos Técnico-Interpretativos</u>	106
CONCLUSÃO	115
BIBLIOGRAFIA	119

INTRODUÇÃO

As sonatas para viola e piano Op.11 nº 4 (1919) e Op.25 nº 4 (1922) de Paul Hindemith são obras que, além de tratar a viola de modo a evidenciá-la, se destacam pelo uso de uma escrita idiomática. A essas qualidades acrescentam-se ainda riquezas peculiares à prática interpretativa de música de câmara, advindas de questões concernentes a fusão de timbres, equilíbrio sonoro, transferência motívica e variedade de texturas.

Fato que desperta interesse, as sonatas apresentam acentuado contraste de caráter entre si, apesar de cronologicamente próximas. Esta investigação busca as razões dessas diferenças e suas possíveis conseqüências no âmbito técnico e interpretativo; também avalia a contribuição dessas obras para o desenvolvimento da escrita para viola.

Até o início do século passado, o potencial da viola era pouco explorado, sendo o seu repertório quase desprovido de obras que lograssem, simultaneamente, colocá-la em evidência e ressaltar suas qualidades específicas. A mudança desse quadro se deu graças à atuação de instrumentistas e compositores, que souberam extrair da viola possibilidades por longo tempo negligenciadas. Um dos mais

importantes compositores do século XX e violista de destaque, Hindemith, foi um personagem marcante nesse processo. Compôs três concertos para viola e orquestra, três sonatas para viola e piano e quatro sonatas para viola solo.

Creio que, na área de práticas interpretativas, seja de maior importância o emprego de uma metodologia que associe o tema estudado à atividade prática do executante. O paradigma qualitativo de pesquisa, ao tomar o pesquisador como principal instrumento de investigação,¹ abriu amplo leque de possibilidades. Aplicado à pesquisa em práticas interpretativas, redundou na aceitação do ato de executar um instrumento como fonte de dados. Outro desdobramento importante foi a melhor receptividade no meio acadêmico à adoção da execução de uma obra, como critério para a avaliação de resultados de uma pesquisa sobre a mesma. Dessa forma, a pesquisa na área de práticas interpretativas tomou um rumo que permite uma leitura do objeto investigado mais em sintonia com a atividade do intérprete.

Uma das características inerentes à atividade de intérprete é a inevitável interferência do mesmo durante o processo de realização da obra. O sistema gráfico com que é escrito o texto musical não é suficientemente preciso, demandando tomada de decisões por parte do executante.² Entretanto, a função mediadora do intérprete pressupõe a existência de uma verdade, a mensagem do compositor, a qual deve ser levada de maneira fiel a seu destinatário, o ouvinte. O compromisso com a fidelidade ao texto exige do intérprete, além do domínio técnico, reflexão constante sobre aspectos

¹ Cf. ALVES-MAZZOTI, Alda J., GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 1999. p. 132.

² Ou a repetição de decisões já realizadas por outros intérpretes, absorvidas tanto tácita como conscientemente, o que se pode denominar tradição.

variados da música, a fim de obter elementos para a criação de critérios estilísticos coerentes, balizadores que estabelecem os limites de uma ação carregada de subjetivismo. Nas palavras de Magnani: “[...] a interpretação é sempre hipotética e opinável, dentro de certos limites de fidelidade ao estilo.”³

Acredito, portanto, que uma pesquisa norteada por indagações relacionadas a estilo, é um meio adequado, tanto para a obtenção de informações que apontem para as intenções do compositor, quanto para a realização de uma desejada associação de segmentos variados do conhecimento musical. Questões concernentes à atividade do instrumentista, como problemas técnicos e interpretativos, e à prática do compositor, como as relacionadas à estruturação formal da obra, podem ser associadas mediante uma abordagem estilística. Objetiva-se, assim, uma compreensão ampla da obra, que dê suporte a uma execução mais eficiente em sua comunicação com o público.

A esta introdução segue-se o segundo capítulo, o qual visa oferecer um panorama da trajetória estilística do compositor. Procuro traçar um relato sobre vida, obra, idéias e motivações de Hindemith, relato que proporcionará subsídios para a investigação dos aspectos estilísticos das sonatas, integrando-as em um contexto, tanto da história da música, quanto da produção do compositor.

No terceiro capítulo discorro sobre os elementos que concorreram para a consolidação de uma linguagem em que prepondera a ocorrência de uma escrita idiomática para a viola. Essa reflexão acrescentará dados relativos a aspectos específicos da prática instrumental da viola, enriquecendo a investigação das sonatas.

No quarto capítulo será investigada a Sonata Op.11 nº 4, inicialmente

³ MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 64.

enfocando seus traços estilísticos, ao que se seguem considerações sobre as conseqüências dessas características no âmbito da técnica instrumental e da interpretação. A seleção de tópicos abordados foi organizada com base em ordenação de constatações realizadas durante a preparação das sonatas para recital.

O quinto capítulo trata da Sonata Op.25 nº 4, seguindo procedimento semelhante ao do capítulo anterior.

Grosso modo este estudo trata de estilos: os estilos do compositor, o estilo, por assim dizer, do instrumento e, por fim, o estilo de cada sonata.

Afora o objetivo de refletir sobre questões estilísticas originadas da investigação das sonatas em questão, espero proporcionar, mais especificamente, uma contribuição pessoal para a pesquisa na área de práticas interpretativas, a qual possa vir a ser fonte de estímulo para a atividade de violistas engajados no desenvolvimento de seu meio de expressão artístico.

1 - PAUL HINDEMITH

A vida de Paul Hindemith foi caracterizada por sua reconhecida versatilidade e excepcional capacidade de produção. Atuou como instrumentista, regente, pedagogo e compositor, atividades que se permeavam em uma só carreira dedicada à música. Seguir sua trajetória como artista proporciona o contato com as inúmeras idéias e tendências estéticas da primeira metade do século XX. Vários compositores seguiram carreira também como intérpretes. O caso de Hindemith, porém, é especial. O volume de sua produção e a variedade dos meios que empregava, se aliavam à sua faceta multi-instrumentista, para perfazer um personagem atípico, em um século no qual predominou a figura do especialista. A divisão que se segue, com a distinção entre intérprete e compositor, visa a aclarar o entendimento do extenso legado de um compositor que, além de executar constantemente suas próprias obras, lembrava, ao escrever, a atitude do intérprete prático e objetivo que era.

1.1 - O Intérprete

Nascido em Hanau, perto de Frankfurt am Main, em 1895, Hindemith teve seus primeiros contatos com a música em casa. Seu pai era músico amador e desde cedo incentivou os filhos⁴ a desenvolverem suas habilidades musicais, um aspecto positivo em uma educação caracterizada pelo excesso de rigor. A infância de Hindemith

⁴ Além de Paul, havia a irmã Toni e o irmão Rudolf, que também veio a se tornar músico de destaque.

foi marcada pela pobreza da família e o esforço do pai, que vivia de pequenos negócios e trabalhos manuais. Apesar das constantes dificuldades econômicas, Hindemith começou a ter aulas particulares de violino com um professor local, Eugen Reinhardt. Em 1907 passou a ter aula com a violinista suíça Anna Hegner, que, além de lecionar no Conservatório Hoch em Frankfurt⁵, tocava em um quarteto de cordas como primeiro violino. Hegner, em 1908, antes de se mudar da Alemanha, apresentou Hindemith ao professor Adolf Rebner, que o tomou como aluno. No mesmo ano, sob a orientação de Rebner, depois de curto período de aulas particulares, ingressou no Conservatório Hoch, onde conseguiu bolsa de estudos. Dedicou-se ao violino nos três primeiros anos e a partir de 1912 começou a ter aulas de composição.

Desde cedo Hindemith ajudava nas despesas de casa, tocando em apresentações esporádicas e dando aulas particulares de violino. Porém, depois de o pai ter morrido em combate durante a Primeira Guerra Mundial, sua contribuição para os rendimentos da família se tornou indispensável. Em 1915 abandonou a bolsa de estudos e, além de ingressar no Quarteto Rebner como segundo violinista, tornou-se *spalla* da Orquestra da Ópera de Frankfurt, onde passou a se apresentar também como solista. A primeira atuação de Hindemith como regente foi, provavelmente, em 1916, quando dirigiu a orquestra na primeira audição de seu Concerto para violoncelo e orquestra Op.3 (1916). Permaneceu no Conservatório até 1917, ano em que teve de deixá-lo, por ter sido convocado para servir no exército. Tocou em uma banda militar a alguns quilômetros do front e em um quarteto de cordas que realizava concertos

⁵ O Conservatório Hoch (Dr. Hochs Konservatorium) em Frankfurt foi fundado em 1878. Sua importância pode ser medida por seu corpo docente, que incluiu nomes como Clara Schumann e Engelbert Humperdinck. Cf. SADIE, Stanley (Ed.). Hoch, Conservatório. In: *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 433.

privados para seus superiores. Terminada a guerra, retornou às atividades do Quarteto Rebner (onde passou a tocar viola em 1919) e ao posto na orquestra da ópera.

Deixou o Quarteto Rebner em 1921. As concepções artísticas de Hindemith se tornavam cada vez mais modernas, o que contrastava com a postura musicalmente conservadora do quarteto.⁶ No mesmo ano formou um quarteto de cordas com Licco Amar, Walter Caspar e seu irmão, Rudolf Hindemith, ao violoncelo, que foi inicialmente denominado Quarteto Amar-Hindemith; depois simplesmente conhecido como Quarteto Amar. O Quarteto Havemann, conjunto incumbido de tocar seu Quarteto Op.16 nº 2 (1921) no Primeiro Festival de Donaueschingen⁷, recusou-se a fazê-lo por considerá-lo difícil demais. O Quarteto Amar, que surgiu para solucionar esse problema, alcançou grande fama por suas atuações em concertos de música contemporânea durante a década de 20, constantemente chocando público e crítica ao apresentarem obras do próprio Hindemith e de outros autores, consideradas, na época, por demais progressistas. Para ilustrar a vida musical da época, durante um concerto em Salzburg, no qual executavam os *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas* de Anton Webern, houve tal confusão que a polícia teve de ser chamada.⁸

Hindemith dedicou-se ao aprendizado de vários instrumentos, inclusive instrumentos menos usuais. Aprendeu a tocar em poucos meses a viola d'amore, a fim de poder executar em público sua *Kleine Sonate* Op.25 nº 2 (1922), para esse instrumento e piano. Em trecho de carta datada de 1922, declara:

⁶ Cf. SKELTON, Geoffrey. *Paul Hindemith: the man behind the music*. London: The Camelot, 1975. p. 61.

⁷ O Festival de Donaueschingen, o primeiro a se dedicar exclusivamente à música contemporânea, foi decisivo para a carreira de Hindemith e de outros jovens compositores que se projetaram na música de vanguarda no século. Cf. HÄUSLER, Josef. Donaueschingen. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 5, p. 547-8.

⁸ Cf. RICKARDS, Guy. *Hindemith, Hartmann and Henze*. London: Phaidon, 1995. p. 47.

Descobri um novo esporte: estou estudando a viola d'amore, um instrumento magnífico, que foi esquecido, para o qual existe pouca música. O som mais encantador que se possa imaginar, indescritivelmente doce e suave. É difícil de tocar, mas eu toco com grande entusiasmo, para o deleite de todos.⁹

A diversificação de suas atividades, aspecto marcante de sua carreira, foi resultado de sua postura sempre engajada e interessada em relação à música.

A fim de poder se dedicar mais às atividades do Quarteto Amar, pediu demissão do posto de *spalla* na orquestra da ópera, em 1923. A agenda do quarteto, cada vez mais requisitado, só no ano de 1924 incluiu 129 concertos por 81 cidades, sendo que em alguns dos concertos Hindemith apresentava também suas sonatas solo.¹⁰

Em 1929, seu interesse já se voltava mais para a composição, o que veio a acarretar falta de tempo para se dedicar ao quarteto e, por fim, a necessidade de deixá-lo. Apesar disso continuou com suas atividades como camerista, formando um trio de cordas com Josef Wolfsthal (violino), mais tarde substituído por Szymon Goldberg, e Emanuel Feuermann (violoncelo). Como solista, o principal acontecimento desse ano foi sua participação na primeira audição do Concerto para viola e orquestra de William Walton, em Londres. A obra foi idealizada originalmente para ser executada pelo conceituado violista inglês Lionel Tertis, mas esse havia se negado a tocá-la, por não se sentir à vontade com uma linguagem que considerava demasiadamente moderna.

No ano seguinte compôs *Konzertmusik* Op.48 (1930), para viola e orquestra de câmara, obra dedicada a Darius e Madelaine Milhaud, em cuja primeira audição Hindemith solou sob a regência de Furtwängler.

⁹ HINDEMITH, Paul. *Selected letters of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University, 1995. p. 29. Todas as traduções são do autor.

¹⁰ Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 53.

A partir de 1933 começou a enfrentar problemas com o novo regime, e seus compromissos na Alemanha passaram a rarear. Os poucos concertos dos quais participou como instrumentista aconteceram, em geral, fora da Alemanha.

Outra primeira audição que realizou como solista foi de seu terceiro concerto para viola e orquestra, *Der Schwanendreher* (1935), em Amsterdã. A primeira audição em Londres, porém, teve de ser cancelada por ocasião da morte de George VI. Em homenagem a esse, Hindemith compôs em poucas horas *Trauermusik* (Música Fúnebre) para viola e orquestra de cordas, transmitida por rádio no dia seguinte, tendo ele mesmo como solista. Incrementando sua projeção no exterior, obteve grande sucesso em sua primeira viagem aos Estados Unidos (1937), tanto como compositor quanto como intérprete de suas obras. Durante essa turnê compôs sua quarta sonata para viola solo, escrita no trem, a caminho do concerto no qual a executaria em primeira audição.

Hindemith, como regente e instrumentista, era contido na expressão e claro nas intenções, sendo de forma nenhuma agressivo, ao contrário do que erroneamente se difundiu. Sobre a maneira com que atuava como violista, baseando-se em registros sonoros atualmente disponíveis, Potter faz as seguintes considerações:

Ele empregava constantemente portamentos, tocava praticamente sem vibrato e evitava demonstrações externadas de emoção. Definição rítmica, clareza de contraponto e visão ampla do discurso musical pareciam ser mais importantes que uma sonoridade sedutora. Essa ordem de prioridades fez com que fosse mal compreendido. [...] Mesmo ao executar sua própria música, existe uma distância entre a modernidade do material empregado e o modo antiquado com que o mesmo é apresentado.¹¹

¹¹ POTTER, Tully. Crusading composer for the viola. *The Strad*, London, v. 106, n. 1267, p. 1121-5, November 1995.

As atividades didáticas de Hindemith na Escola Superior de Música em Berlim (1927-37), na Universidade de Yale (1940-53) e na Universidade de Zurique (1951-5) levaram-no a se dedicar cada vez menos à atuação como instrumentista. No período em que viveu nos Estados Unidos, já nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, Hindemith assumiu vários compromissos profissionais na Europa, a maioria deles como regente, atividade que veio a ser, aos poucos, aquela à qual mais se dedicava em seus últimos anos de vida. Como regente, além de dirigir suas próprias composições, procurava incluir nos programas obras de outros compositores, do repertório tradicional ao mais moderno.

Como se nota por esse breve relato de sua vida como intérprete, o desenvolvimento de Hindemith como instrumentista foi excepcionalmente rápido e sólido. Além de ter sido excelente violinista e renomado violista, tocava piano e clarineta com proficiência suficiente para se apresentar em concerto. Tocava ainda outros instrumentos, com domínio técnico que lhe permitia a exploração dos recursos típicos de cada um. Essa destreza era exigida inclusive de seus alunos de composição,¹² demonstrando que para ele não havia separação entre os mundos da execução e da criação musical. Como afirma Morgan:

Sua ampla e precoce experiência como instrumentista [...] teve um profundo efeito nos fundamentos de suas atitudes em relação à música e à composição. Por toda sua carreira Hindemith manteve uma forte crença na importância da execução musical e na necessidade de embasamento técnico sólido em todos os aspectos do estudo da música.¹³

¹² Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 196.

¹³ MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York: W. W. Norton, 1991. p. 221.

Para compreender a obra de Hindemith, não se pode perder de vista que, em grande parte, a fonte da qual emanava seu poder criativo estava em suas origens como músico instrumentista.

1.2 - O Compositor

1.2.1 - Primeira Produção

Paul Hindemith já havia começado a compor antes de se tornar aluno do Conservatório Hoch. Em 1912, depois de seu exame final de violino, permaneceu no conservatório, onde iniciou estudos de composição sob a orientação de Arnold Mendelssohn. No ano seguinte passou a ter aulas com Bernhard Sekles, professor muito respeitado em Frankfurt, extremamente rígido e conservador em sua maneira de lecionar.¹⁴ As peças de Hindemith já eram tocadas no Conservatório, em audições de alunos da classe de Sekles, mas, infelizmente, pouco restou da produção de Hindemith desses primeiros anos, após a destruição da casa da família durante a Segunda Guerra Mundial. Também escreveu, nesse período, como estudante, pequenas peças de teatro. Interessante é o fato de um tema recorrente ser o tolhimento da liberdade individual, resultante das obrigações impostas pelo estudo de um instrumento musical, como na peça teatral *Viola Mania*.¹⁵

Em 1914 Hindemith compõe o *Andante e Scherzo* Op.1 (obra perdida), para

¹⁴ Bernhard Sekles mostrou não ser tão conservador como compositor, ao, por exemplo, adotar elementos da música eslava e oriental em suas obras, além de ter sido responsável, em conjunto com Mátyás Seiber, pela criação do que foi provavelmente o primeiro curso de jazz na Europa. Cf. LOOMIS, George W. Sekles, Bernhard. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 17, p. 117.

¹⁵ Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 26.

clarinete, trompa e piano, sua primeira obra oficialmente catalogada. Em seguida, em 1915, o Quarteto de Cordas Op.2 (também perdido), que lhe rendeu o “Prêmio Mendelssohn”, e sua primeira obra orquestral, o Concerto para violoncelo e orquestra Op.3 (1916). A produção nesse período, como estudante do conservatório, apresenta influência da tradição germânica como característica predominante, em claro vínculo com o legado de Brahms. São obras nas quais são encontrados poucos traços do que viria a ser um estilo mais individualizado de Hindemith.

Sobre a separação da obra de Hindemith em períodos, como será feito no presente texto, acredito ser necessário fazer a observação de que se trata de divisão artificial. A detecção de períodos de certa homogeneidade é inerente a uma investigação sobre uma produção variada como a de Hindemith, sendo a determinação de fases um instrumento eficaz para a compreensão da obra do compositor como um todo. É importante, no entanto, não perder de vista a condição de cada obra como manifestação autônoma. A observação conjunta da totalidade da criação e de cada composição isoladamente é o caminho para uma apreciação mais rica do objeto artístico. Como afirma Joseph Kerman: “O senso da totalidade depende de todas as peças individualmente, mas também é verdade que o senso de individualidade de cada peça é aclarado pela cumulativa luz da totalidade.”¹⁶ O quadro abaixo oferece uma visão das obras de Hindemith para viola, inseridas na citada divisão em fases (Quadro 1).

¹⁶ KERMAN, Joseph. *The Beethoven quartets*. New York: W. W. Norton, 1979. p. 90.

Datas	Fases	Obras		
		viola solo	viola e piano	viola e orquestra
1917-23	Experimentação de variedade de estilos	Op.11 n ^o 5 (1919)	Op.11 n ^o 4 (1919)	
		Op.25 n ^o 1 (1922)	Op.25 n ^o 4 (1922)	
		Op.31 n ^o 4 (1923)		
1923-34	Adesão ao Neoclassicismo			<i>Kammermusik Nr. 5</i> Op.36 (1927)
				<i>Konzertmusik</i> Op.48 (1930)
1934-63	Maturidade	Sonata (1937)	<i>Meditation</i> (1938)	<i>Der Schwanendreher</i> (1935)
			Sonata (1939)	<i>Trauermusik</i> (1936)

Quadro 1: obras de Paul Hindemith para viola.

1.2.2 - Experimentação de Variedade de Estilos (1917 - 23)

Marco divisório na evolução de Hindemith como compositor foi sua produção no período que abrange a saída do Conservatório (1917), o serviço militar e a retomada de suas atividades em Frankfurt após o fim da Primeira Guerra. Por ocasião do primeiro concerto dedicado exclusivamente a suas obras (1919), momento de grande importância em sua trajetória como compositor-intérprete, Hindemith já mostrava o desenvolvimento de um estilo diferenciado.¹⁷ Nessa ocasião, apresentou-se como violinista e violista, participando da execução da Sonata Op.11 n^o 1 (1918), para violino

¹⁷ Cf. KEMP, Ian. Hindemith, Paul. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 8, p. 573.

e piano, da Sonata Op.11 nº 4 (1919) para viola e piano, do Quarteto de Cordas Op.10 nº 1 (1919) e do Quinteto para cordas e piano Op.7 (1917), obra infelizmente perdida. O Quarteto Op.10 foi a primeira obra de Hindemith editada pela B. Schott's Söhne, marcando o início de uma parceria que duraria pelo resto de sua vida.

As obras acima já integram sua primeira fase composicional. Afora o “cromatismo luxuriante e a harmonia essencialmente triádica”¹⁸, a característica que mais chama a atenção nessas composições é a presença de variedade de influências, principalmente de modelos do legado romântico germânico. Paz descreve seu Romantismo inicial como herdeiro da tradição de Bach, de Brahms e de Reger, associada ao Neo-Romantismo de Mahler e Strauss, apontando ainda a influência dos impressionistas.¹⁹

Por trás dessa forma de compor aparentemente descomprometida com qualquer postura estética, havia uma linha de pensamento, eclética e universalizante, que emprestava unidade a sua produção. Um incidente que parece ter sido particularmente importante para a formação do ideário musical de Hindemith nessa época, foi o anúncio da morte de Debussy durante um concerto no serviço militar, no qual executava o quarteto do compositor francês.²⁰ Os presentes, militares alemães, ficaram chocados com a notícia. Sobre o ocorrido, Hindemith escreveu:

Nós interrompemos o concerto. Foi como se a vida de nossa música tivesse sido levada. Percebemos pela primeira vez que música é mais que estilo, técnica e expressão de sentimentos pessoais. A música pairou acima de fronteiras políticas, ódios nacionais e horrores da guerra. Eu nunca havia entendido tão claramente como naquele instante, qual a direção que a música deve tomar.²¹

¹⁸ MORGAN. *Twentieth-century music*, p. 221.

¹⁹ Cf. PAZ, Juan C. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 203-4.

²⁰ Cf. KEMP. Hindemith, Paul, p. 575-6.

²¹ HINDEMITH, Paul apud BRINER, Andres, REXROTH, Dieter, SCHUBERT, Giselher. *Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text*. Zürich: Atlantis Musikbuch, 1988. p. 36.

Havia pouco que Hindemith tinha-se libertado das limitações impostas pelas aulas de composição, fortemente ligadas a tradições musicais germânicas. É compreensível que tenha-se voltado para uma produção engajada em ser além-fronteiras e em sintonia com o que houvesse de novo nas artes.

Frankfurt era um dos centros de estudo e discussão do Expressionismo, movimento que acabou por exercer grande influência em Hindemith. Exemplo de música de Hindemith relacionada ao Expressionismo é sua primeira ópera, em um ato, composta em 1919: *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Assassinato, Desejo das Mulheres). Para essa ópera escolheu texto homônimo de Oskar Kokoschka, considerado o primeiro drama expressionista, rico em elementos sádicos e simbólicos.²² A opção pela peça de teatro de Kokoschka ajudou para que se criasse a citada associação entre Hindemith e o Expressionismo. Características de suas primeiras óperas são textos e tramas propositalmente chocantes e irreverentes. Atingiram, nesse aspecto, seus objetivos, ao causar o desejado impacto no público.

Uma obra instrumental de Hindemith conhecida desse período, é o Quarteto Op.16 nº 2 (1921). Apresentado com êxito no Primeiro Festival de Donaueschingen, foi extremamente importante para a projeção de Hindemith no cenário da música contemporânea alemã. Algumas peças para piano escritas entre 1919 e 1920, em sua maioria não publicadas (entre elas a Op.17 foi recusada pela Schott), são mais um exemplo puramente instrumental de investigação à maneira expressionista, por seu caráter exploratório.²³

²² Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 40.

²³ Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 42-4.

Hindemith nunca foi um compositor expressionista em significado estrito, isto é, associado ao atonalismo de Schoenberg e seus seguidores. Só se pode afirmar haver características expressionistas em sua técnica, se isso for colocado em uma acepção mais abrangente do Expressionismo na música. Nesse sentido, Expressionismo é resultado da intensificação de aspectos estilísticos do Pós-Romantismo, uma espécie de Ultra-Romantismo, música de exacerbado subjetivismo e sensação de instabilidade causada principalmente pela acentuada indefinição de foco tonal.

A partir de 1922 Hindemith intensifica sua tendência ao experimentalismo, aproximando-se gradualmente de uma linguagem mais original, a qual caracterizaria sua fase neoclássica. Já em *Kammermusik Nr.1* Op. 24 nº 1 (1922), na qual utiliza recursos como sirenes ou citações de um *fox trot* popular na época, encontra-se evidente intenção de chocar, de forma similar à postura dos compositores neoclássicos de Paris.²⁴ Também de 1922, a Sonata Op.25 nº 1 para viola solo causou *frisson*, ao fazer crítica e público se sentirem “provocados pelo estilo agressivo e contrapontístico, em nada atento a normas estabelecidas e ao conforto dos ouvidos”.²⁵ A Sonata Op.25 nº 4 (1922), para viola e piano, é mais um exemplo de composição rica em ocorrência de elementos de sua fase neoclássica.

Segundo Kemp²⁶, apesar das mudanças abruptas de direcionamento estilístico, as obras desse período são caracterizadas não por uma caótica experimentação, mas sim por uma exploração proposital e calculada. Nesse momento

²⁴ Como, por exemplo, os integrantes do “Grupo dos Seis”, formado por Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey.

²⁵ RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 50.

²⁶ Cf. KEMP. *Hindemith, Paul*, p. 577.

de sua vida, Hindemith já deixara de ser uma figura local, para ser conhecido em toda a Alemanha como o *enfant-terrible* da música contemporânea. A respeito das motivações que guiaram Hindemith até esse momento de seu percurso como compositor, é interessante a seguinte colocação de Skelton:

Prolífico como era, dedicou pouco tempo a reflexões no início de sua carreira, sendo guiado muito mais por impulso. A principal tarefa era descobrir coisas novas para fazer e novos meios para realizá-las. Seu interesse era sempre exclusivamente musical. Com isso não se pretende afirmar que não gostasse de chocar os mais velhos: obviamente, como todo o jovem, assim o desejava. Seus esforços, porém, eram unicamente voltados para a destruição da complacência musical, manifestação mais de travessura juvenil que de ardor revolucionário.²⁷

1.2.3 - Adesão ao Neoclassicismo (1923 - 34)

Neoclassicismo é um termo usado em várias acepções em arte. Na música é empregado, de forma geral, para se referir à adoção de uma postura contrária à estética romântica e suas derivações do começo do século XX. Fenômeno típico do período entre as duas grandes guerras, o Neoclassicismo teve como objetivo principal a contenção do que para muitos foi o excesso de expressividade e subjetivismo do Pós-Romantismo, por meio do uso de procedimentos técnicos do Classicismo e do Barroco. Bach²⁸, Haydn e Mozart passaram a ser tomados como modelos, por oferecerem “formas claras e concisas, tão opostas quanto possível ao que havia de longo e complexo em Mahler, ou imponderável em Debussy”.²⁹ É possível apontarem-se vertentes no Neoclassicismo, representadas por compositores como Stravinsky, os

²⁷ SKELTON. *Paul Hindemith*, p. 64.

²⁸ Bach era um compositor especialmente cultuado, sendo “o retorno a Bach” expressão muito empregada.

²⁹ GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. p. 62.

integrantes do “Grupo dos Seis”, Schoenberg (em sua fase dodecafônica) e Hindemith.³⁰

A inserção de Hindemith no Neoclassicismo se fez principalmente pelo retorno a certos padrões do fim do período barroco; daí caber a denominação Neobarroco para designar o estilo presente nessa fase de sua produção. As semelhanças com o estilo barroco podem ser percebidas nas seguintes características: 1. uso de formas e gêneros do período barroco; 2. escrita amplamente baseada em técnicas contrapontísticas; 3. adoção de motivos rítmicos e melódicos curtos, desenvolvidos por meio do citado pensamento contrapontístico; 4. constante motricidade rítmica.³¹ O que mais chama a atenção, porém, é o resultado sonoro particular obtido pela utilização dessa linguagem. As impressões causadas por essa música, quando discorridas de forma subjetiva, são de aspereza de harmonia, impetuosidade rítmica, extrema clareza de idéias, restrição a sentimentalismo, ausência de *rubato*, entre outros. As obras dessa fase são as maiores responsáveis pela constituição de um estilo individualizado, que tornou Hindemith associado internacionalmente à música de vanguarda do século XX. É importante salientar que essas características já podiam ser encontradas em sua música, mas não de forma dominante e uniforme, a ponto de caracterizarem uma fase. A partir da composição do ciclo de canções *Das Marienleben* (A Vida de Maria) Op.27, de 1923, é possível se detectar o início desse período de homogeneidade estilística.

³⁰ Especificamente na Alemanha, a tendência contrária aos ideais do Expressionismo foi denominada *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Termo aplicado inicialmente à pintura, logo passou a ser usado para designar várias vertentes culturais modernistas durante a República de Weimar. Cf. GROSCH, Nils. *Neue Sachlichkeit*. In: MACY, M. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em : 9 jan. 2004.

³¹ Cf. MORGAN. *Twentieth-century music*, p. 223-4.

Cardillac (1926), ópera em três atos, é considerada por Kemp³² a obra de maior importância de sua fase neoclássica. Na concepção dessa obra é possível observar a conciliação de texto associado à estética expressionista com música, por sua vez, de inspiração barroca,³³ em um caso bem sucedido de confluência de estéticas conceitualmente antagônicas. Apesar da crítica ter reagido de forma reticente, obteve grande sucesso entre público e músicos.³⁴ Outro exemplo de obra significativa desse período foi a ópera, também em três atos, *Neues vom Tage*³⁵ (Notícias do Dia), escrita em 1928-9. As duas óperas, assim como *Das Marienleben*, foram posteriormente revistas por Hindemith, conseqüência de insatisfação com os resultados de sua produção nessa fase. Nesse período Hindemith escreveu duas obras para viola e orquestra: *Kammermusik Nr.5* (1927), o qual foi o primeiro concerto significativo composto para viola no século, e *Konzertmusik Op.48* (1930). Realizou também experiências curiosas com música para instrumentos mecânicos, como em *Konzertstück* (1931), para traunonium³⁶ e orquestra de cordas, além de música para rádio e cinema, seguindo tendência ao ecletismo.

Em 1927, Hindemith aceitou convite para ministrar aulas de composição na Escola Superior de Música em Berlim e, logo depois, começou a realizar também trabalho pedagógico junto a amadores na Volksmusikschule Neu-Köll, também em

³² Cf. KEMP. *Hindemith*, p. 19.

³³ Cf. KEMP. *Hindemith*, p. 19-20.

³⁴ Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 58.

³⁵ Um exemplo de *Zeitoper*, gênero de ópera típico da década de 20 na Alemanha, em que situações tratadas eram atuais. Cf. MORGAN. *Twentieth-century music*, p. 225.

Em *Neues vom Tage* duas cenas ficaram famosas: em uma delas doze datilógrafos contribuem para a percussão com o som de suas máquinas de escrever; na outra, uma soprano canta nua se banhando em uma banheira.

³⁶ Instrumento eletrônico primitivo. Cf. SADIE, Stanley (Ed.). Traunonium. In: *Dicionário Grove de Música*, p. 958.

Berlim. As duas atividades, ambas relacionadas ao ensino, foram marcantes no desenvolvimento da produção de Hindemith. A necessidade de transmitir informação teoricamente embasada, fez com que desenvolvesse o tratado, *Unterweisung im Tonsatz* (Instrução em Harmonia), publicado em 1937. Já o contato com amadores teve como conseqüência mais marcante a consolidação de suas convicções acerca de aspectos utilitários da música. A criação artística com a preocupação em ser, de alguma forma, socialmente útil e acessível ao grande público, com objetivos claros e predeterminados, foi um fenômeno típico da Alemanha durante o período entre as guerras. Na música, esse tipo de atividade acabou sendo denominado *Gebrauchmusik*, que, ao priorizar a eficiência de comunicação com o público em geral, colocou o objetivismo acima do subjetivismo. A *Gebrauchmusik*, dessa forma, se enquadrava no contexto do Neoclassicismo, mas em uma vertente que enfocava o social e o político. A atitude romântica foi atacada, assim, na sua função de veículo de idéias e sentimentos de um indivíduo, no caso o compositor, a fim de se socializar a música, tornando-a algo que todos pudessem usufruir e do qual todos tivessem condições de participar. Hindemith, influenciado por esse ideário, acreditava que a reconciliação entre público em geral e a música contemporânea se daria principalmente por meio do fomento à música amadora:

Se uma pessoa que cria música séria perde seus ouvintes [...], perde o mais importante meio de escoamento de seus produtos. Escrever exclusivamente para as necessidades especializadas do músico profissional não basta, já que, para o compositor, não é gratificante o suficiente atingir um público tão reduzido; além disso, uma produção artística tão restrita não contribui de forma significativa para o desenvolvimento da música em geral. Portanto a perda de ouvintes competentes deve ser evitada, e aquele que escreve música tem de cumprir com sua parte. [...] O meio mais eficiente para alcançar essa meta será escrever música para instrumentistas e cantores amadores.³⁷

³⁷ HINDEMITH, Paul. *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Garden City, New York: Doubleday, 1961. p. 249-50.

Um importante exemplo desse tipo de música foi *Lehrstück* (Lição) (1929), obra que causou reação bastante negativa, principalmente em relação ao texto de Bertold Brecht, considerado por muitos exagerado em seu moralismo e engajamento político. A intenção de Hindemith não era promover o debate político, mas simplesmente criar música para ser vivida socialmente, ao ser executada por amadores e ter participação do público durante a apresentação. Futuras alterações sem a anuência de Brecht, com o intuito de tornar o texto mais aceitável para os padrões vigentes, causaram desentendimento nunca superado.

Além de *Lehrstück*, duas outras criações significativas desse tipo de produção são *Plöner Musiktag* (Dia de Música de Plön) (1932) e *Wir Bauen eine Stadt* (Nós Construimos uma Cidade) (1930), essa última uma ópera infantil. Curiosamente, Hindemith não gostava do termo *Gebrauchsmusik*, o qual é empregado para denominar obras como as acima;³⁸ preferia *Sing- und Spielmusik* (música para se tocar e cantar), nome que empregou para efeito de catalogação.

Outras características desse conjunto de obras são a flexibilidade de sua instrumentação, a fim de auxiliar na aplicação a conjuntos amadores, e o uso de temas folclóricos alemães como fonte de inspiração.³⁹ Hindemith, a partir de suas pesquisas sobre o folclore, desenvolveu grande interesse por música renascentista popular alemã, o que pode ser percebido em várias de suas futuras obras, como em *Der Schwanendreher* (1935), concerto para viola e orquestra.

Para alguns, Hindemith e outros compositores engajados em compor música para amadores, falharam em seus objetivos ao não perceberem a impossibilidade de se

³⁸ Cf. HINDEMITH. *A Composer's World*, p. x.

³⁹ Cf. KEMP. *Hindemith, Paul*, p. 579.

recriar a história da música. Teriam tentado em vão reparar algo já consolidado, que era o distanciamento entre a música de vanguarda e apreciadores de música em geral. Na opinião de Allsop, por exemplo: “Compor em um estilo vastamente aceito para um mercado existente é uma realidade, mas outra completamente diferente é produzir obras na esperança de se criar um mercado – converter ouvintes em *performers*, como Hindemith propôs.”⁴⁰

Apesar de ter praticamente cessado de escrever música exclusivamente para amadores após 1932, a vivência adquirida por Hindemith durante essa fase de sua carreira provocou profundas mudanças em sua produção voltada para músicos profissionais. Como ele mesmo colocou:

Uma vez que a técnica e o estilo de um compositor são organizados nessa direção, de forma que uma música que satisfaça os desejos de amadores possa ser criada, sua postura diante da totalidade de sua obra será inevitavelmente transformada de maneira radical: a ênfase em aspectos morais passará, então, a ser reconhecível em obras escritas para o concertista profissional, e, a partir desse momento, falará ao público em geral com outro espírito [...].⁴¹

Especificamente em relação a características técnicas, mais uma consequência de suas atividades pedagógicas junto a não-profissionais foi, um certo amaciamento na rispidez harmônica, a aplicação de mais lirismo à melodia, o emprego de uma fraseologia mais tradicional, e o retorno gradativo do uso da melodia com acompanhamento.⁴² Essas mudanças estão inseridas no que se poderia denominar uma transição para sua próxima fase.

Durante o ano de 1931 Hindemith trabalhou em sua maior obra não

⁴⁰ ALLSOP, Peter. The violin as ensemble instrument. In: STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University, 1992. p. 221.

⁴¹ HINDEMITH. *A Composer's World*, p. 255-6.

⁴² Cf. KEMP. Hindemith, Paul, p. 575 e 579.

operística: *Das Unaufhörliche* (O Eterno), oratório extremamente longo, que, após não ter logrado êxito na primeira audição, terminou por não integrar o repertório das salas de concerto. Talvez tenha havido falha de avaliação quanto à expectativa do público por temas mais chocantes, como os de suas óperas anteriores.⁴³ Esse fato demonstra a dificuldade de encontrar caminhos para a comunicação com o público em geral, questão recorrente para Hindemith e vários outros compositores da época. *Das Unaufhörliche* teve grande importância como ponte para sua próxima grande criação, a ópera em sete atos *Mathis der Mahler* (Matias o Pintor) (1934-5).⁴⁴ Com o material musical dessa ópera compôs uma versão sinfônica da mesma (1934), atendendo a encomenda feita por Furtwängler para a Filarmônica de Berlim, sendo essa sua primeira sinfonia e uma de suas obras mais populares.

1.2.3 - Maturidade (1934 - 63)

Um dos marcos divisórios em sua trajetória como compositor, a ópera *Mathis der Mahler* é, como o próprio Hindemith deu a entender, um testamento pessoal.⁴⁵ O tema é o artista em desacordo com seu mundo, que, após período de revolta, termina por se submeter aos acontecimentos. Pode-se travar um paralelo com a opção de Hindemith, nesse momento de sua vida, por uma conduta mais conservadora no que concerne a questões de ordem estética e, conseqüentemente, também em sua técnica composicional. As tendências de retorno a uma linguagem mais tradicional, que já se apresentavam na citada transição para esse novo período, passam a predominar em

⁴³ Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 70.

⁴⁴ Cf. KEMP. *Hindemith, Paul*, p. 581.

⁴⁵ Cf. KEMP. *Hindemith, Paul*, p. 581.

toda sua produção. Inicia-se uma fase, na qual texturas são mais transparentes, áreas tonais são apresentadas de forma clara e um novo lirismo é evidente, enquanto o humor sardônico e parodístico dos anos 20 desaparece quase por completo.⁴⁶

Hindemith, a partir de *Mathis der Mahler*, volta suas energias para a defesa do emprego de seus preceitos teóricos e à aplicação desses a formas tradicionais, que dessa maneira, segundo ele, poderiam ainda ser muito úteis. Esses preceitos, explanados em *Unterweisung im Tonsatz*, pregam o uso de uma harmonia tonal fundamentada na força da tríade; porém expandida, ao tomar como base não mais a escala diatônica, e sim a escala cromática. O foco desse tratado são harmonia e melodia, dois aspectos que, segundo Hindemith, se complementam na música. “A harmonia é o mais robusto dos dois elementos, com tendências próprias e difíceis de serem controladas.”⁴⁷ Em relação a ritmo, Hindemith⁴⁸ defende que esse tem por função apenas estabelecer as dimensões da edificação criada pelas forças da harmonia, isto é, determinar no tempo a sucessão de relações tonais que dão ordem à massa tonal. Apesar do aspecto forma assumir importância decisiva em suas obras, pouco discorreu teoricamente sobre o assunto. A Sonata para viola e piano (1939), integra essa fase, em que, para muitos, houve perda da vitalidade e da energia criativa características de seu período anterior, configurando uma produção homogeneamente menos intensa e sem preocupação com a originalidade. Outro importante exemplo desse período é *Ludus Tonalis* (1942) para piano solo. Inspirada no *Cravo bem*

⁴⁶ Cf. MORGAN. *Twentieth-century music*, p. 226.

⁴⁷ HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz: Theoretischer Teil*. 2. ed. rev. e aum. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940. p.110.

⁴⁸ Cf. HINDEMITH. *Unterweisung im Tonsatz*, p. 78.

Temperado de Bach, trata-se de uma obra de grande sofisticação em sua concepção formal e emprego de intrincados recursos de escrita contrapontística.

Nos últimos 10 anos de sua vida escreveu apenas 11 obras, sendo a de maior fôlego a ópera em cinco atos *Die Harmonie der Welt* (A Harmonia do Mundo) (1956-7). Em sua última sonata, para baixo de tuba e piano (1955), e em sua última sinfonia (1958), voltou a compor de forma mais dissonante, chegando a adotar, como afirma Kemp⁴⁹, técnicas seriais, em uma possível busca de reconciliação com Schoenberg. Rickards⁵⁰ não compartilha da mesma opinião, argumentando que, em sua última sinfonia, por exemplo, há a repetição de certos modelos rítmicos e notas, somada à orquestração pontilhista similar à de Webern; após observação da música americana da época, porém, esse fato mais parece uma tentativa de criar uma “sonoridade americana”, já que foi composta por encomenda da Orquestra Sinfônica de Pittsburgh. Hindemith sempre foi firmemente apegado ao tonalismo: “No mundo dos sons, a tríade corresponde à força da gravidade. Serve como nosso ponto de referência, como nossa unidade de medida, e nossa meta, mesmo em trechos de composições que procuram evitá-la.”⁵¹

Apesar de sua postura inquisitiva e seu gosto pela experimentação, Hindemith era um compositor essencialmente conservador. Como Schoenberg, tentou achar um substituto para a tonalidade tradicional, mas sem a negar. *Unterweisung im Tonsatz* é, contextualizada em uma perspectiva mais ampla, uma forte defesa do passado, uma reafirmação da tradição musical alemã. Sua produção como compositor

⁴⁹ Cf. KEMP. Hindemith, Paul, p. 584.

⁵⁰ Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 162-3.

⁵¹ HINDEMITH. *Unterweisung im Tonsatz*, p. 39.

foi original e marcante em um determinado período (correspondente a sua fase neobarroca). Não obstante ter sido reverenciado e influente logo após a guerra, acabou por não influenciar as gerações seguintes. A razão para esse fato talvez tenha sido seu recuo estilístico, aliado a suas atividades acadêmicas, que difundiram e reforçaram seu legado dogmático e conservador. O valor de *Unterweisung im Tonsatz* está mais em sua profunda e sistematizada reflexão sobre música do que em apontar caminhos para futuras gerações de compositores. Hindemith foi herdeiro dos conflitos alemães, políticos, religiosos e estéticos; o antagonismo entre Brahms e Wagner, entre o conservador e o experimental, permeia toda sua obra.

Hindemith morreu em dezembro de 1963, poucos dias depois da primeira audição de sua Missa para coro não acompanhado. Trabalhador incansável, dedicou sua vida à música da maneira mais abrangente possível, procurando ser um músico completo. Afora sua extraordinária aptidão natural, a vultosa produção de Hindemith pode ser atribuída à sua visão de música como uma atividade artesanal. Escrevia de maneira simples e objetiva, não tolhido por pensamentos estéticos rebuscados. Esses, como já foi visto, existiam, mas muitas vezes apenas para dar sustentação a sua atitude essencialmente prática. Essa postura objetiva em relação à música está relacionada à sua já percorrida origem de músico executante.

A maioria das peças de Hindemith tocada atualmente é derivada de suas séries de sonatas instrumentais.⁵² É uma herança valiosa, principalmente para instrumentos com escassez de repertório que seja, além de originalmente composto para esses, rico em suas características idiomáticas. São obras extremamente versáteis

⁵² Cf. RICKARDS. *Hindemith, Hartmann and Henze*, p. 195.

e eficientes em situação de concerto, fato decorrente de terem sido criadas por alguém que dominava profundamente a prática instrumental. Segundo Kemp:

Sua produção, ou mesmo seu estilo, representa uma nova atitude, não menos significativa historicamente por derivar do interesse natural de um músico executante pelo gênero [música de câmara], que de um determinado ponto de vista artístico.⁵³

⁵³ KEMP. Hindemith, Paul, p. 577.

2 - A EVOLUÇÃO DA ESCRITA PARA VIOLA

2.1 - A Viola até o Final do Século XIX

O repertório para viola, até o início do século passado, foi escasso e quase desprovido de obras de maior importância. No que concerne a material didático e repertório de concerto, violistas recorreram por muito tempo a transcrições de outros instrumentos, como violino, violoncelo e clarineta, refletindo a pouca atenção dedicada à exploração de recursos específicos da viola.

Algumas transformações na escrita musical do Barroco são associadas ao declínio da importância do papel desempenhado pela viola, que até então era similar a dos outros instrumentos da família do violino. Nos séculos XVI e XVII eram empregados dois tipos de viola, a viola tenor e a viola contralto, diferenciadas basicamente por seu tamanho.⁵⁴ Segundo Boyden:

Historicamente, a viola foi “o instrumento do meio”, sendo usado tanto no registro de contralto quanto no registro de tenor; nos séculos XVI e XVII, para a execução de obras escritas a quatro ou cinco vozes, um conjunto poderia utilizar, respectivamente, duas ou três violas.⁵⁵

O uso cada vez mais freqüente, no período barroco, da escrita a quatro vozes, em que se empregava apenas uma parte de viola, resultou na possibilidade de se optar pelo uso de uma das duas.⁵⁶ A preferência de instrumentista pela menor delas,

⁵⁴ A viola contralto tinha até 43,2 cm de comprimento de fundo; a viola tenor variava de 43,2 cm a até mais de 50,8 cm de comprimento de fundo. Cf. RILEY, Maurice W. *The History of the Viola*. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1991. v. 1. p. 221.

⁵⁵ BOYDEN, David, WOODWARD, Ann M. Viola. In: MACY, M. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 22 maio 2003.

⁵⁶ Cf. RILEY. *The history of the viola*, v. 1, p. 221.

pelo fato de ser mais cômoda, determinou o uso decrescente da *viola tenor*. Essa apresentava características em sua construção que levavam a resultados acústicos mais satisfatórios, mas, como afirma Barrett⁵⁷, violas de grandes dimensões restringiam demasiadamente a destreza técnica dos executantes, o que limitou os esforços de compositores em explorar seus recursos. O fato de as violas em geral serem construídas com o braço menor que suas proporções requeriam, contribuiu também para a limitação técnica, ao dificultar, ou mesmo impossibilitar a execução em posições altas. Não somente a ascensão da popularidade do violino foi responsável pelo interesse cada vez menor pela viola; deficiências inerentes à mesma, relativas a aspectos acústicos e de exequibilidade, também foram determinantes.

O gosto crescente no século XVII pelo gênero trio-sonata, também se insere nesse contexto. Sua instrumentação mais freqüente excluía a viola, tanto das duas vozes superiores, geralmente realizadas, se usados instrumentos de cordas, por dois violinos, quanto do baixo contínuo, para a qual o violoncelo era freqüentemente empregado. Na opinião de Riley:

A omissão da viola no trio-sonata foi um infeliz acontecimento que retardou o progresso desse instrumento de várias maneiras. Além de a viola ter sido excluía do gênero mais popular e predominante da música de câmara instrumental do período barroco, compositores deixavam de reconhecê-la como um instrumento solista.⁵⁸

Comparado ao uso do violoncelo e principalmente do violino, o papel da viola passou, com poucas exceções, a ser de acompanhamento e preenchimento de vozes, em uma escrita que demandava, via de regra, pouca proficiência técnica. Essa situação acabou por atrair instrumentistas de pior qualidade, geralmente recrutados entre

⁵⁷ Cf. BARRET, Henry. *The Viola: Complete Guide for Teachers and Students*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama, 1987. p. 2.

⁵⁸ RILEY. *The history of the viola*, v. 1, p. 70.

violinistas. A partir dessa conjuntura é difícil determinar o que é causa ou efeito. O fato de ser um instrumento negligenciado por seus executantes não inspirava compositores a escreverem para o mesmo, assim como bons músicos não se interessavam pelo estudo de um instrumento com pouco repertório significativo.⁵⁹

Houve evolução a partir do final do século XVIII, com o trabalho mais elaborado de sua escrita em obras do repertório camerístico de compositores como Haydn e Mozart. Em relação à escrita orquestral ocorreram mudanças substanciais no início do século XIX. Passou-se a desenvolver a linha da viola de maneira mais independente e a usá-la na realização de melodias em cantábile, tanto em sinfonias como em poemas sinfônicos; na instrumentação operística deu-se um grande progresso com o tratamento dispensado por Wagner.⁶⁰

Muitos compositores reconheciam o potencial expressivo da viola, inclusive dedicando-se a sua execução; a produção em maior quantidade de repertório para solo com orquestra ou recitais, porém, é fato recente. Somente no século XX passou-se a empregar regularmente uma escrita que demanda maior domínio técnico do executante, trata o instrumento de modo a evidenciá-lo, e ressalta aspectos idiomáticos do mesmo.

2.2 - Delimitação do Significado do Termo “Idiomático”

O termo “idiomático” é encontrado nos mais variados tipos de textos (resenhas, encartes, críticas, artigos, teses, etc.), nos quais é empregado de forma

⁵⁹ Cf. MENUHIN, Yehudi, PRIMROSE, William. STEVENS, Denis. *Violin und Viola*. Zug: Sven Erik Bergh, 1978. p. 197.

⁶⁰ Cf. MAGNANI. *Expressão e comunicação*, p. 244.

bastante flexível. A busca pela compreensão de sua acepção relacionada à música, resultou na necessidade de uma delimitação de seu uso, para a qual me baseei nas seguintes considerações:

1. Os conceitos de idiomático e nível de dificuldade muitas vezes se confundem, mas procurei estabelecer distinção entre ambos. O Concerto para viola e orquestra de William Walton, por exemplo, é de difícil realização técnica. Apesar disso, é uma obra que se destaca pelo tratamento idiomático que confere à viola, ao valorizar sobremaneira características próprias desse instrumento;

2. Cômodo e comodidade são palavras associadas ao conceito de idiomático, porém esse último tem significação mais ampla. Para uma passagem ou obra musical ser classificada como idiomática, além de permitir sensação de comodidade, deve corroborar, dentro de um determinado estilo, a caracterização do instrumento ou voz.

Na execução de uma obra ou passagem, comodidade é fator imprescindível para a obtenção de fluência. Essa, porém, em determinadas situações, se for almejada, somente pode ser alcançada após intenso estudo. É interessante observar que, se intérpretes objetivassem prioritariamente comodidade, a técnica instrumental provavelmente não teria evoluído. Muitos recursos, hoje considerados idiomáticos surgiram de exploração de possibilidades inicialmente consideradas incômodas. Para ilustrar essa consideração, pode-se notar que o Concerto para viola e orquestra de Béla Bartók apresenta várias passagens tecnicamente incômodas, como seqüência de cordas duplas em intervalo de quinta, mudanças de posição distantes e mudanças de corda que fogem de modelos tradicionais. Com um estudo eficiente, porém, é possível

contornar essas dificuldades, de forma que esses trechos passem a integrar de maneira convincente o discurso da obra.

A fim de que se possa discorrer sobre os aspectos idiomáticos de uma obra, é importante ter em mente o contexto estilístico no qual essa se insere. A gênese do 4º movimento da Sonata Op.25 nº 1 para viola solo, de Hindemith, exemplifica essa observação.⁶¹ Hindemith recorda que Ladislav Černý, violista para o qual a sonata foi dedicada, “[...] começou a tocar esse movimento num andamento frenético, que no começo foi bastante engraçado, mas, quando me viu rindo, parou e me perguntou por que eu estava imitando uma locomotiva na peça”.⁶² Uma vez que esse se tornara o efeito desejado, restou solucionar a questão de como fazer instrumentistas chegarem ao mesmo. Esse não seria obtido se tentassem realizar a escrita dentro de moldes tradicionais de interpretação, os quais incluem atributos como clareza nas mudanças de corda, ausência de ruídos e igualdade de som. Provavelmente considerariam a obra mal escrita e não executável. A solução proposta por Černý foi acrescentar uma indicação que atentasse para a não necessidade de se tomar cuidado com esses aspectos, devendo outros, como impetuosidade e andamento extremamente rápido, serem dominantes. Surgiu, assim, a famosa indicação *Rasendes Zeitmass. Wild. Tonschönheit ist Nebensache* (Muito rápido. Selvagem. Beleza de Som é de Importância Secundária). O movimento, que antes poderia ser considerado de realização impossível, passou a ser, além de exequível, um dos mais importantes

⁶¹ Sobre o processo de criação dessa obra, cf. POTTER. Crusading composer. *The Strad*, v. 106, n. 1267.

⁶² Paul HINDEMITH apud POTTER, Tully. Crusading composer. *The Strad*, p. 1123.

excertos da literatura para viola. Como consequência, é questionável referir-se a esse como não idiomático;

3. Alguns pesquisadores têm adotado o uso da substantivação do adjetivo “idiomático”. Para estes, a expressão “o idiomático” é empregada com o significado de conjunto de recursos usados por um compositor, o que denominaria o “idioma” de um compositor. Não usarei, portanto, “idiomático” nesse sentido;

4. soluções de equilíbrio de dinâmica, objetivando a transparência de vozes, não fazem, por si mesmo, uma obra tornar-se idiomática. São atributos que demonstram sensibilidade do compositor em relação a esses aspectos;

5. O adjetivo “idiomático”, quando associado à viola, tem quase equivalência com o termo “violístico”. Mas considero que a noção de “violístico” está por demais relacionada a problemas de realização técnica. “Idioma”, presente na estrutura da palavra “idiomático”, remete à noção de “idioma na música”, tendo sentido mais abrangente.

Gostaria de ressaltar que discorro sobre o uso do termo “idiomático”, e conseqüentemente “idioma”, de maneira dissociada de possíveis relações entre música e lingüística. Algumas fontes lexicográficas ajudam a validar seu uso em âmbito estritamente musical.

A entrada “*idiomatic*” em *The New Harvard Dictionary of Music* apresenta uma definição do termo que vai, de forma satisfatória, ao encontro de seu uso nesta pesquisa: “Adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades particulares de instrumento ou voz para os quais foi composta.”⁶³

⁶³ RANDEL, Don Michael (Ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. 3. ed. rev. Cambridge: The Belknap, 1986. p. 389.

É interessante notar que no mesmo verbete encontram-se observações, as quais demonstram a preocupação em relacionar o termo idiomático tanto a problemas técnicos quanto estilísticos:

Essas possibilidades podem incluir timbres, registros, articulação e combinações de alturas que são prontamente mais realizáveis em um instrumento que em outro. [...] Grande parte da música anterior a 1600 foi considerada adequada a diversos instrumentos e/ou vozes concomitantemente, além de, no período barroco, muitas obras não distinguirem de maneira clara os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes. A ascensão do virtuose (tanto cantores como instrumentistas) no século XIX está associada ao crescente emprego de escrita idiomática, mesmo em música tecnicamente não difícil.⁶⁴

No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, para o termo “idiomático”, encontra-se a definição: “Referente a ou próprio de um idioma.”⁶⁵ No verbete de entrada “idioma”, por sua vez, lê-se: “Estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um indivíduo, um período, um movimento etc. ou que é próprio de um domínio específico das artes.”⁶⁶ É adequado, portanto, o uso de “idiomático” como um adjetivo que se refere a um determinado estilo ou forma de expressão artística. Dessa forma pode-se concluir que, ao se discorrer sobre o desenvolvimento de uma escrita rica em características idiomáticas para viola, trata-se do desenvolvimento de um estilo que evidencia esse instrumento.

O caráter abstrato da música faz com que empréstimos de termos aplicados originalmente, na língua portuguesa, em outras áreas do conhecimento, sejam úteis ou até mesmo inevitáveis. A aquisição e uso, porém, de vocabulário devem ser feitos com cuidado e critério. Acredito que o presente questionamento é de maior importância,

⁶⁴ RANDEL. *The New Harvard*, p. 389.

⁶⁵ HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1566.

⁶⁶ HOUAISS. *Dicionário Houaiss*, p. 1566.

enquanto procura contribuir para a organização de terminologia em uma disciplina ainda carente de metodologia como a de pesquisa em práticas interpretativas.

2.3 - Consolidação de uma escrita idiomática para viola

Ao comparar as práticas empregadas até o final do século XIX, com as que se consolidaram no século XX, observam-se várias diferenças no tratamento conferido à viola. A seguir classifico essas diferenças em: derivadas da prática instrumental e derivadas da prática composicional, lembrando que algumas características dos dois grupos se permeiam.

2.3.1 - Diferenças Derivadas da Prática Instrumental

Por muito tempo, as técnicas de mão esquerda e mão direita da viola eram simplesmente as do violino transportadas para um instrumento maior. Para entender as distinções que surgiram entre as técnicas de ambos os instrumentos, devem ser notadas algumas diferenças de construção de instrumento e acessórios entre viola e violino:

1. As dimensões acusticamente ideais para a viola,⁶⁷ se aplicadas a sua construção, a tornariam de impossível execução dentro dos padrões de técnica exigidos modernamente. A necessidade de tocar com instrumentos menores que o ideal faz com que surjam problemas de limitação de sonoridade.⁶⁸ A procura de superação dessas

⁶⁷ Em torno de 53 cm de comprimento do fundo, para uma ressonância ideal. Cf. BARRET. *The viola*, p. 107.

⁶⁸ Cf. BARRET. *The viola*, p. 107.

limitações impõe desafios técnicos característicos da viola, como a necessidade de conduzir o arco com ênfase no uso constante de peso do braço e antebraço, isto é, de tocar “dentro da corda”, o que possibilita a exeqüibilidade de diversos golpes de arco, além da produção de um som rico em harmônicos e maior em volume. O resultado da viola tocada com a técnica de mão direita do violino pode ser um som pobre e sem corpo. Acredito ser pertinente a observação de que, em geral, a discussão a respeito de dimensões ideais para a viola se restringe, erroneamente, a volume de som e facilidade de emissão sonora. A conjectura de uma perfeição em sua construção é baseada no comportamento acústico do violino e do violoncelo. A sonoridade da viola há muito, porém, está associada a timbre diferenciado, cuja existência depende das dimensões acima citadas como imperfeitas. O desenvolvimento da escrita para a viola, entretanto, se deu voltada para um instrumento com essas características acústicas. Inclusive as soluções de equilíbrio entre vozes na história da música de câmara teriam de ser revistas, caso essa viola, supostamente ideal, passasse a ser usada.⁶⁹ Esse tema faz parte de discussão mais abrangente, em que se observa a oposição de duas idéias: por um lado a valorização de atributos que levam à homogeneidade de timbres e, por outro, a ênfase na diferenciação de características sonoras individuais;

2. O comprimento da corda vibrante da viola é maior. Por causa do conseqüente acréscimo da extensão entre os dedos da mão esquerda e do aumento da distância a se percorrer pela mão, ocorre o uso mais constante de dedilhados caracterizados por evitarem: a) extensões, principalmente aquelas que exigem o avanço do 4^o dedo ou maior abertura entre 2^o e 3^o dedos; b) mudanças de posição que

⁶⁹ Problemas técnicos causados por suas grandes dimensões poderiam ser contornados ao se executar esse instrumento como um pequeno violoncelo.

percorram grande distância, dando-se preferência, muitas vezes, à permanência na posição, junto ao uso de mudança de cordas; c) o emprego do 4^o dedo na primeira posição, preferindo-se o emprego de cordas soltas; d) certas fôrmas de mão menos cômodas. Em algumas situações, a fim de torná-las mais confortáveis, surgiu a tendência de substituir 2^o e 3^o dedos por, respectivamente, 3^o e 4^o;

3. A espessura e comprimento das cordas são maiores, o que torna a resposta sonora mais lenta que no violino, principalmente nas cordas graves. Uma conseqüência, por exemplo, é a necessidade de tocar com mais pressão, menos velocidade e em região mais próxima ao talão, para a realização de passagens em *détaché*, o que se acentua quando as cordas usadas são a 3^a e a 4^a. Em geral, o movimento para a realização do *vibrato* deve ser mais amplo. A fim de alcançar clareza, a articulação da mão esquerda exige atenção especial, principalmente nas cordas graves.

É bom notar que essas considerações tratam de questões que se sobressaem na técnica violística, não sendo, porém, exclusivas da mesma. Para fim ilustrativo, um violinista com mãos acentuadamente menores que a média, acaba por achar soluções de técnica de mão esquerda similares às citadas no item “2”. Ou ainda, existem escolas de violino que abordam a técnica de mão direita de maneira similar à descrita no item “1”. Violinistas que possuam esse atributo provavelmente obterão maior sucesso ao tocarem viola. A excessiva deferência à tradição violinística contribuiu para a criação de resistência a adaptações técnicas como as acima, as quais, uma vez aceitas e praticadas, permitiram um melhor desempenho, tanto de violinistas como, principalmente de violistas. O surgimento de distinção mais evidente entre ambas as técnicas foi prejudicado pelo fato de a instrução da viola ter sido feita geralmente por

violinistas.⁷⁰ É bom notar que são diferenças sutis, cujo aprendizado se faz muitas vezes de maneira tácita. Nesse processo contribui decisivamente a adoção de um repertório em que prevaleça o emprego de obras ricas em características idiomáticas da viola.

2.3.2 - Diferenças Derivadas da Prática Composicional

Por parte de compositores, a busca de um tratamento específico da viola deu-se pelos seguintes aspectos:

1. Cuidado em evidenciar os sons médios e graves do instrumento;
2. Preocupação especial em escrever de forma a permitir clareza de articulação;
3. Valorização do timbre da viola, ao qual é comum se referir de várias formas, como rascante, anasalado, velado etc. Ao descrever a viola, Magnani afirma:

O timbre é tipicamente intermediário, sendo-lhe negados os impactos violentos da emoção, assim como a clareza brilhante e luminosa. Sua cor escura, íntima, apenas um pouco fanhosa e tendencialmente introvertida, torna a viola insubstituível nas expressões de penetrante intensidade, veladas de patético pudor.⁷¹

Os adjetivos para o timbre da viola são muitos. Colabora, para tanto, a de falta de padronização de seu som, a qual resulta do fato de as medidas da viola variarem dentro de um âmbito maior do que na construção do violino ou violoncelo. Creio tratar-se de um fenômeno, que deveria inspirar *luthiers* na criação de novos modelos de viola, com a conseqüente diversidade de timbres, em vez de colocá-los em

⁷⁰ Um dado histórico que ilustra essa situação, é o fato de a graduação em viola no Conservatório de Paris somente ter sido criada em 1894. Cf. RILEY. *The history of the viola*, v. 1, p. 184.

⁷¹ MAGNANI. *Expressão e comunicação*, p. 243.

um caminho, cuja prioridade é a busca de um grau maior de padronização. É interessante a afirmação de Bashmet:

Ninguém sabe exatamente como a viola é. Ela se recusa a ser rotulada. O que é a viola? O som que se tira de instrumentos diferentes é tão variado, que quase não é possível se acreditar que sejam construídas a partir do mesmo *design*. Fechando os olhos, a viola pode soar exatamente como um violino ou um *cello* – mas sempre de alguma forma diferente.⁷²

A valorização do uso de timbres novos ou pouco empregados foi característica da música do século passado. A generalizada postura anti-romântica do século XX procurou em timbres que não remetessem à sonoridade romântica, um elemento de acréscimo de modernidade a suas composições. Desse modo ganharam espaço a viola e outros instrumentos que não haviam sido devidamente explorados até o momento. Uma vez contornadas as mencionadas limitações acústicas e de escassez de bons instrumentistas, mesmo compositores do mesmo período que se mantiveram atrelados à tradição romântica, puderam passar a utilizar mais as possibilidades expressivas da viola.

A preferência de determinados instrumentistas de destaque por certos recursos também influenciou o desenvolvimento da escrita para viola, por meio de atividades didáticas, desempenho em apresentações e edições de material didático e de concerto. É o caso de William Primrose, com seu gosto pelo emprego de cordas soltas, harmônicos naturais e bariolagem, fundamentado na busca por maior variedade tímbrica, a partir do contraste entre o brilho obtido por tais recursos e o som escuro da viola. Foi uma contribuição que se somou à de outros violistas de relevo no século passado, como Renzo Sabatini, Maurice Vieux e Lionel Tertis. A ação desses músicos instrumentistas foi fundamental para o estabelecimento de uma prática instrumental

⁷² HAYLOCK, Julian. Just beginning. *The Strad*. London, v. 110, n. 1311, p. 696, July 1999.

diferenciada e formação, por assim dizer, de um estilo da viola. Atualmente cabe falar em escola ou tradição violística, e não há mais espaço para as recorrentes queixas sobre falta de repertório ou material didático.

O surgimento de uma escrita com maior ocorrência de aspectos idiomáticos para viola foi conseqüência da gradual consolidação do conjunto de fenômenos apontados acima.

2.4 - Observações finais

O conhecimento por parte de instrumentistas e compositores das características idiomáticas de um instrumento é de maior importância. Compositores, além de desenvolverem maior domínio sobre o resultado sonoro da escrita, passam a ter mais consciência das dificuldades que oferecem ao instrumentista. Para instrumentistas e professores de instrumento, o conhecimento mais profundo das possibilidades de seu meio de expressão em música, torna mais eficiente o ensino e a comunicação com o público. Gostaria de salientar que não intento com essa reflexão estabelecer normas que cerceiem a criatividade e a descoberta de novos caminhos. Compositores, ao criarem propositadamente de forma não idiomática, tanto por experimentação, como para conseguir efeito de estresse que se reflita na sonoridade, e intérpretes, ao buscarem novos recursos, podem contribuir para o desenvolvimento do idioma de um instrumento. Gostaria ainda de lembrar o valor da atividade conjunta de compositores e instrumentistas, com o objetivo de acrescentar novos elementos à linguagem musical ou consolidar o uso de outros ainda pouco explorados.

3 - A SONATA OP.11 Nº 4 PARA VIOLA E PIANO

3.1 - Aspetos Estilísticos⁷³

A Sonata Op.11 nº 4 para viola e piano foi composta em 1919, em fase na qual o compositor ainda não havia consolidado um estilo pessoal homogêneo. Referindo-se a obras desse período, Morgan⁷⁴ credita a Brahms, Reger e Strauss a ascendência no estilo romântico tardio no qual são escritas. Neumeyer⁷⁵ menciona também Debussy e o compositor alemão mais influenciado pelo mesmo, Franz Schreker, como inspiração na composição das sonatas do opus 11. Skans⁷⁶ lembra ainda o fato de a sonata para viola e piano ter sido composta logo após o retorno de Hindemith do serviço militar, tempo em que se ateuve ao estudo de obras como o Quarteto de Cordas Op.10 de Debussy. Hindemith havia recém-consolidado sua proficiência técnica e se interessava por estilos de compositores do Romantismo e suas derivações.

São traços estilísticos presentes no Romantismo musical, que podem ser apontados na Sonata Op.11 nº 4:⁷⁷

1. Harmonia rica em modulações e cromatismo;

⁷³ Esta investigação é baseada em MEYER, Leonard B. *Style and Music: theory, history and ideology*. Chicago: University of Chicago, 1996.

⁷⁴ Cf. MORGAN. *Twentieth-century music*, p. 221.

⁷⁵ Cf. NEUMEYER, David. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University, 1986. p. 115.

⁷⁶ Cf. SKANS, Per. [sem título]. In: HINDEMITH, Paul. (Nobuko Imai e Roland Pöntinen) *The Sonatas for Viola and Piano, Meditation*. Akersberga: BIS, CD-651, 1994. p. 3 e 5. Encarte CD.

⁷⁷ Acerca das características a seguir, é importante ressaltar que: 1. não são necessariamente exclusivas do Romantismo; 2. não são por si só excludentes de outros traços que possam ocorrer dentro do próprio Romantismo; 3. as mesmas podem se inter-relacionar.

2. Linhas melódicas extensas;

3. Conciliação de estruturação formal característica do estilo clássico e barroco com a linguagem harmônica desenvolvida no Romantismo. A expressão “estruturação formal” refere-se a qualquer elemento que confira organização e coerência ao material sonoro em uma obra, inclusive formas ou gêneros musicais específicos, como sonata, forma binária, quarteto, etc;

4. Utilização de uma escrita que valoriza timbre, agógica, dinâmica, e textura;

5. Elaboração motivica e temática presente na estruturação da obra, sem comprometer um almejado caráter lírico na melodia.

O gosto crescente pela expansão do vocabulário harmônico no decorrer do século XIX, acarretou em uma linguagem que incorporou à sua técnica o aumento da frequência de modulações e o emprego intenso de cromatismo. Associadas a essas características, podem ser apontados como traços distintivos de obras do período a percepção de: 1. redução da sensação de ritmo harmônico, isto é, da regularidade na ocorrência de focos tonais; 2. decréscimo do número de ocorrências em que se definem focos tonais; 3. adiamento da sensação de repouso, essa associada ao retorno à tônica. Em linhas gerais, quanto mais se avança no século XIX, mais se percebe o alargamento da trajetória tônica – afastamento da tônica – direcionamento à tônica - retorno à tônica, que até então norteara a música tonal. Por trás do uso dessa técnica existe o desejo de comunicar uma atmosfera típica do estilo romântico, isto é, de intensa subjetividade, repleta de sentimentos como o de êxtase ou os de instabilidade e inquietação interna. O relaxamento de tensões harmônicas, quando acontece, ocorre no final de grandes trechos, depois de repetidas vezes postergado. O material harmônico assim empregado sustenta de forma contínua e prolongada a citada atmosfera.

A Sonata Op. 11 nº 4 percorre campos harmônicos variados, conectados por meio de diversos tipos de modulações. Após o curto 1º movimento, construído no campo harmônico de fá maior, observa-se o estabelecimento, no início do 2º movimento, da tonalidade de mi bemol menor, que retorna somente no final da obra, depois de rica e extensa elaboração harmônica. A utilização de linhas melódicas longas (Fig. 1) também concorre para a construção de um discurso musical de continuada tensão.

Fig.1: Op.11, i, c.20-35, viola.

Algumas estratégias são adotadas para a obtenção dessas linhas, como o uso de certas notas que têm a função de permitir a conexão ininterrupta entre frases (Fig. 2).

II: Thema mit Variationen
 Ruhig und einfach, wie ein Volkslied

Fig.2a: transição do 1º movimento para o 2º movimento, Op.11, c.36 (i) - 6 (ii).

Fig.2b: Op.11, iii, c.105-112, viola.

Também a transição ininterrupta entre os movimentos tem o propósito de imprimir à obra um discurso de continuidade. Hindemith escreve no início da obra a observação: “A sonata deve ser executada sem pausa entre os movimentos;

principalmente o segundo e o terceiro movimentos devem ser tão bem conectados, que o ouvinte não tenha a sensação de escutar um *finale*, mas sim, entender o último movimento simplesmente como continuação das variações”.

É comum atribuir à harmonia, em se tratando de música do Romantismo, preponderância sobre a melodia, sendo eventos relacionados à primeira apontados como geradores de acontecimentos associados à segunda. É interessante notar, porém, que em alguns momentos ocorre o contrário. No início da sonata (Fig. 3) nota-se uma situação em que a insistência no tema em diferentes alturas parece ser dominante para a percepção do ouvinte, tendo a harmonia função auxiliar, ao ser usada apenas para manter a textura constante.

I: Fantasie
Ruhig

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the initial presentation of the theme in the right hand (marked *p*) and the piano accompaniment (marked *pp*). The second system continues the theme and accompaniment, featuring a *riten.* marking and a *pp* dynamic. The third system shows the theme in the right hand (marked *mf*) and the piano accompaniment (marked *p*), with a *poco cresc.* marking. Arrows indicate the initial presentation and subsequent citations of the theme.

Fig.3: Op.11, i, c.6-11; setas indicam apresentação e citações do tema.

Uma das conseqüências trazidas pela expansão da linguagem harmônica foi a necessidade de criação de novas estratégias para a obtenção de almejada unidade. Estruturação formal e tonalidade, dentro da tradição clássica, eram inseparáveis, sendo a harmonia um elemento de sintaxe atuante em vários níveis da estruturação formal,

por meio do estabelecimento das sensações de aproximação, afastamento e resolução de focos tonais. Uma questão que perseguiu os compositores românticos, portanto, principalmente no final do século XIX, foi como emprestar unidade a uma obra e ao mesmo tempo criar o desejado ambiente de subjetividade, associado à menor frequência e à maior irregularidade na ocorrência de resolução harmônica. Uma resposta foi o emprego de uma escrita que valoriza timbre, agógica, dinâmica e textura como elementos para reforço de sintaxe. O aumento do uso de recursos tímbricos, em específico, também resultou do desenvolvimento do gosto por timbres individualizados. Outra resposta para a questão acima foi o uso, em vários momentos do Romantismo, da forma tema com variações, “um dos tipos mais antigos de estrutura musical, suprema encarnação do duplo princípio da unidade e da variedade na composição”.⁷⁸ É uma forma elástica, que possibilitou conciliar, no Romantismo, o gosto pelo que havia estilisticamente de novo e a necessidade de coesão da obra.

Hindemith, na Sonata Op.11 nº 4, optou pelo uso de uma forma híbrida, que conjuga as formas tema com variações e sonata (Quadro 2).

⁷⁸ GROUT, Donald, PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. 2. ed. Portugal: Gradiva, 2001. p. 620.

Indicações		Compassos	FORMA		
Movimentos	Subtítulos		Tema com variações	Sonata	
I - Fantasie		1-40			
II - Thema mit Variationen		1	tema		
	Var. I	34	1ª variação		
	Var. II	66*	2ª variação		
	Var. III	113	3ª variação		
	Var. IV	139-147	4ª variação		
III - Finale (mit Variationen)		1		Exposição	1ª região tonal
		54*			transição
	Var. V	81*	5ª variação		2ª região tonal
		128			<i>codetta</i>
	Var. VI	136	6ª variação	Desenvolvimento	
		200		Reexposição	1ª região tonal
		225*			transição
		248*	recapitulação da 5ª variação		2ª região tonal
		295			<i>codetta</i>
	Var. VII Coda	302-392	7ª variação	Coda	

Quadro 2: esquema da forma da Sonata Op.11 n.º 4; os asteriscos indicam trechos iniciados em anacrusa no compasso anterior.

O primeiro movimento, *Fantasie*, cujo tema foi escrito provavelmente em 1914-5,⁷⁹ desempenha a função de introdução para o restante da obra.

O tema das variações, no início do segundo movimento, contém a indicação *Ruhig und einfach, wie ein Volkslied* (calmo e simples, como uma canção folclórica). Enquadra-se no espírito romântico, ao refletir ideais associados à busca do retorno à pureza encontrada na simplicidade do homem do campo, ainda não maculada pelo

⁷⁹ Cf. NEUMEYER. *The Music of Paul Hindemith*, p. 115.

progresso do mundo moderno. Outra indicação típica do Romantismo é *Fantasia* (fantasia), que busca realçar a opção pela não adoção de uma forma definida, na procura de impregnar o primeiro movimento da já citada atmosfera de liberdade criativa.

Em relação ao emprego da forma sonata, no terceiro movimento, é interessante notar:

1. O seu uso disfarçado. A forma variações é bem mais evidente, o que oculta o emprego da forma sonata, como se Hindemith não desejasse a percepção de seu uso, pelo menos como fenômeno auditivo;

2. O aspecto cíclico na composição, com o tema do segundo movimento, reaparecendo no terceiro movimento (na segunda região tonal) e na coda (Quadro 2);

3. O material empregado na 1ª região tonal (Fig. 4a) é derivado de material motivico do primeiro movimento (Fig. 4b), enquanto o material empregado na segunda região tonal (Fig. 5a) é derivado do tema do segundo movimento (tema do “Tema com Variações”) (Fig. 5b); no desenvolvimento e coda são empregados ambos os materiais;

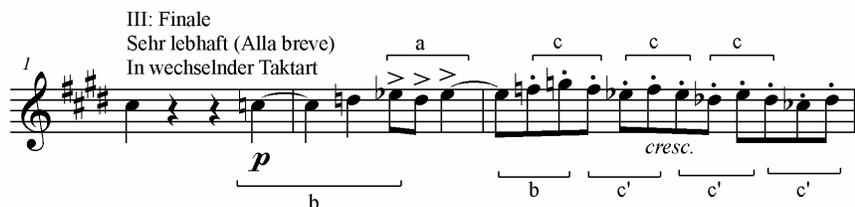


Fig.4a: Op.11, iii, c.1-3, viola.

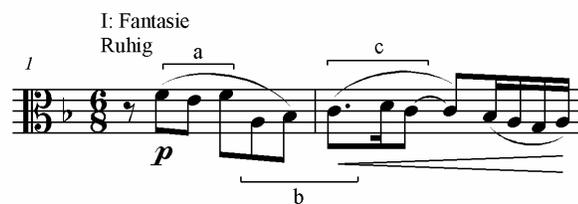


Fig.4b: Op.11, i, c.1-2, viola.

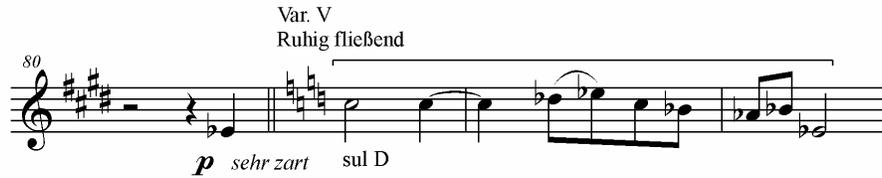


Fig.5a: Op.11, iii, c.80-83, viola.

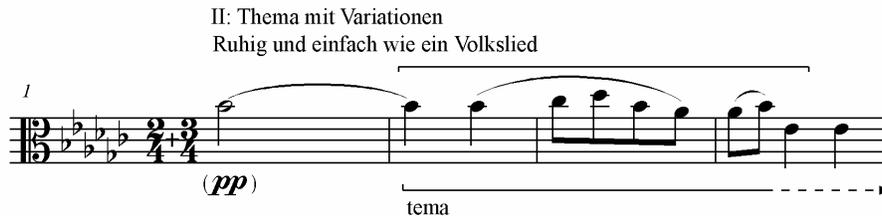


Fig.5b: Op.11, ii, c.1-4, viola.

4. A estrutura harmônica não segue o padrão clássico da forma sonata.

Fenômeno típico do século XIX, a ênfase está no contraste entre o caráter das regiões tonais; o caráter da primeira região tonal é enérgico, ao contrário do que ocorre na segunda região tonal, em que predomina o caráter melódico.

A busca por uma nova estruturação formal que compensasse o declínio do uso da harmonia como elemento de sintaxe, resultou, durante o Romantismo, em uma elaboração motivico-temática mais intrincada. A utilização do novo vocabulário harmônico não fornecia mais os fundamentos para o tratamento clássico da estruturação formal da obra, inclusive em seus aspectos melódicos. Como consequência, acompanhando a evolução da harmonia no século XIX, o tratamento dado à melodia tomou rumos diferenciados, perfazendo orientações distintas. Uma dessas tendências, considerada neoclássica, foi representada por Brahms. A já citada ascendência desse na formação de Hindemith, pode ser observada na Sonata Op.11 nº 4, pela presença de conciliação do uso esmerado de formas clássicas com marcante lirismo na construção das linhas melódicas.

São encontrados, porém, traços que se sobressaem na produção de outros compositores do século XIX, como a valorização do trabalho de temas simples aliado a certas nuances derivadas de seu uso junto a rica variedade de aspectos de textura e ritmo. Riley observa que “muitos violistas ouvem na Sonata Op.11 n^o 4 a influência francesa de César Franck, Gabriel Fauré, e até mesmo Claude Debussy”,⁸⁰ impressão que compartilho. Considero, porém, que o enfoque reiterado na interferência de outros estilos é pouco objetivo e acaba por subestimar o valor da obra. Hindemith logrou ser original, apesar do uso de uma linguagem considerada em declínio nos meios intelectuais de vanguarda. Tinha consciência de sua capacidade de criação, mas era cuidadoso ao percorrer o caminho que o levaria em poucos anos à elaboração de uma linguagem logo reconhecida como seu idioma pessoal mais marcante. Em uma carta datada de 1917, Hindemith declara:

Existe uma perfeição estética que não é determinada por regras – apesar de, com efeito, todas as regras serem originadas de princípios estéticos. Até que alguém tenha domínio técnico a ponto de poder escrever tudo o que sente em seu coração, muita água tem de passar embaixo dessa ponte. Creio que posso declarar com a consciência tranqüila, que cheguei a esse estágio desde aproximadamente o verão do ano passado.⁸¹

Hindemith não era um compositor perdido em meio a variedade de estilos. A sonata reflete domínio técnico e senso aguçado de coerência estilística, e sua rara beleza lhe confere uma condição como obra de arte que transcende o alegado caráter de colagem de influências.

⁸⁰ RILEY. *The history of viola*, v. 1, p. 269.

⁸¹ HINDEMITH. *Selected letters of Paul Hindemith*, p. 14.

3.2 - Aspectos Técnico-Interpretativos

Questões estilísticas determinam dificuldades técnicas, criam indagações relacionadas à interpretação e ajudam na busca por criação de ambientes sonoros. Levando-se em consideração características idiomáticas da viola e elementos da escrita analisados acima, sugiro uma interpretação que atente para os aspectos a seguir.

Por sua intensidade velada, mesmo trechos em pianíssimo demandam grande energia interior e concentração para realização no estilo em questão. No âmbito da técnica violística, a idéia de pianíssimo oferece o perigo de levar o intérprete a uma execução com projeção sonora inferior à desejada, ao não atentar para necessidade da ênfase em tocar “dentro da corda”, o que, como já foi explanado no terceiro capítulo, é particularidade da técnica violística.

As passagens escritas em tonalidades que não possibilitam o uso de cordas soltas apresentam maior dificuldade de afinação. Contudo, são seções bastante idiomáticas, pois, ao serem escritas com indicações de dinâmica *p*, *pp*, *ppp*, fica clara a busca de sonoridade mais velada, constantemente associada ao instrumento.

A presença de extensas linhas melódicas é acompanhada pelo emprego predominante do *legato* como indicação de articulação. A preocupação com a regularidade de emissão sonora na realização de ligaduras é típica do Romantismo e, na técnica violística se traduz na exigência de se tomar cuidado com: 1. mudanças de direção de arco, em trechos onde há indicação de uma única ligadura, com o objetivo de conseguir maior volume e/ou velocidade de arco; 2. a condução de mão direita, que deve ser constante e/ou gradativa no acréscimo ou decréscimo de aplicação de peso contra as cordas; 3. a realização do *vibrato* de forma que não se sobressaia

repentinamente, incorrendo no erro de ressaltar abruptamente uma nota ou fração de nota. Ao se concentrar nesses aspectos, o intérprete evita a quebra de continuidade da linha causada pela ocorrência de acentos indesejáveis e alternância súbita de timbres.

O emprego constante de melodia em caráter cantábile acarreta um tipo de escrita, que muitas vezes cria obstáculos para o intérprete. São dificuldades provenientes da necessidade de imitar idioma próprio do canto.⁸² Cabe ao violista tornar os trechos em questão convincentes ao público, fluentes e idiomáticos. Para tanto é importante o cuidado com: 1. mudanças de posição, de modo que somente sejam percebidas quando a intenção for a realização de portamento. Na Fig. 6 observa-se um dedilhado decorrente de atenção dirigida a esse aspecto; 2. preocupação na distribuição de arco e mudança de corda que possibilite realizar o contorno e inflexões melódicas características do canto.

The image shows a musical score for viola, Op. 11, iii, c. 224-231. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. The music is marked 'p' (piano). The first staff has the tempo marking 'einleitend' above the first measure and 'Wie vorhin leicht fließend' above the second measure. The first staff has fingerings 1, 2, 1, 3, 2, 3 above the notes. The second staff has fingerings 3 (II), 2 above the notes. There are slurs and accents throughout the piece.

Fig.6: Op.11, iii, c.224-231, viola.

Em trechos como o da Fig. 7, a escrita do piano é demasiadamente densa e a viola está em tessitura média ou grave, o que pode trazer problemas de equilíbrio no volume entre os dois instrumentos. Cabe ao violista não incorrer no erro de ultrapassar

⁸² É interessante notar que a capacidade dos instrumentos de corda de imitar o canto foi um dos fatores responsáveis pelo sucesso dessa família de instrumentos na história da música. A execução em cantábile foi, assim, incorporada ao idioma próprio dos instrumentos de corda.

o limite de emissão de volume de seu instrumento, isto é, não exceder no uso de pressão, na técnica de mão direita, o que coloquialmente se denomina “forçar o som”. Também não é conveniente solicitar ao pianista para que toque de forma contida. O pianista, sentindo-se tolhido, poderá comprometer sua execução e não obter uma sonoridade suficientemente densa, além de não conseguir transmitir sensação de fluência. São fatos que acabarão por afetar a execução de ambos os instrumentistas.

The image shows a musical score for Op. 11, iii, measures 346-351. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a cello part and a piano part. The piano part is marked 'ff' (fortissimo) and includes dynamic markings like '>' and '<'. The score is divided into two systems: measures 346-348 and 349-351.

Fig.7: Op.11, iii, c.346-351.

A contínua intensidade que a escrita da sonata proporciona, resulta na ocorrência de poucos momentos de repouso. O discurso estabelece um caráter de instabilidade que impele cada nota ou pausa para um próximo evento. Ao intérprete é imposto o desafio de incutir energia à obra, transmitindo para o público engajamento e

vigor por toda sua extensão e em todos os seus níveis, sem, no entanto, incorrer no erro de uma execução que canse o público pela monotonia de uma sonoridade por demais homogênea em sua excessiva intensidade, ou a si mesmo, pelo cansaço físico ao qual esse tipo de execução pode levar. Um exemplo mais específico é o cuidado com a gradação de dinâmica, a fim de que pontos culminantes em *ff* e *fff* possam ser percebidos como tais. Na sonata, esse exemplo se aplica ao primeiro movimento, quando é necessário que cada repetição do tema seja executada com diferentes gradações de dinâmica, para que sua última ocorrência seja percebida como uma culminância. A dosagem de energia que um instrumentista deve emprestar à execução de uma obra é assunto inerente à interpretação de partituras de todos os estilos. No caso de obras do Romantismo e da sonata em questão, a necessidade, determinada pela escrita, de manter um caráter de contínua intensidade, cria dificuldades específicas.

A indicação *rubato* é empregada somente uma vez durante a sonata (Fig. 8, compasso 295). São duas as considerações às quais esse fato pode levar: 1. Hindemith talvez quisesse indicar o único momento da obra em que a utilização desse recurso de expressão é desejável; 2. a intenção do compositor foi adicionar mais um elemento às indicações *sempre accelerando* e *ff*, e aos sinais de *crescendo* e *diminuendo*, com a intenção de criar atmosfera de grande inquietação para a preparação do ponto de culminância no terceiro compasso que antecede a coda. Nesse ponto o compositor solicita a retomada de arco para baixo, na única vez, também, em que usa indicações de direção de arco. O gesto de retomada de arco exige a realização de uma preparação, uma pequena respiração que intensifica o caráter de culminância acima descrito (Fig. 8).

291 *sempre accel.*

291 *sempre accel.*

294 *ff* *rubato*

294 *ff*

297 *fff* 8va

Fig.8: Op.11, iii, c.291-299.

A manutenção da pulsação, quando a escrita deixa margem a dúvida, é um tema que freqüentemente vem à tona, ao se discutir forma tema com variações. No caso da Sonata Op.11 nº 4, há algumas indicações que auxiliam o intérprete a buscar uma execução que vai ao encontro da consideração de Cooper⁸³, que afirma se tratar

⁸³ Cf. COOPER, Peter. *Style in Piano Playing*. London: John Calder, 1975. p. 84.

mais de uma questão de relação entre as variações e o tema do que a necessidade de uma regularidade monótona. São exemplos: a indicação *dasselbe Zeitmass* (o mesmo tempo), no início da Variação I; a mudança de fórmula de compasso de 6/8 (Variação I) para 2/4 (Variação II); semínima = colcheia, da Variação II para Variação III.

As indicações do compositor bastam para que a forma sonata seja apresentada, não havendo necessidade de procurar recursos técnicos e de interpretação que a realcem. Por exemplo, no início do terceiro movimento Hindemith escreve indicações de acento, ponto de *staccato* e *fff*, a fim de imprimir caráter enérgico que irá estabelecer contraste com a atmosfera de lirismo da transição e da segunda região tonal. A passagem da primeira região tonal para a transição é feita sem preparação com indicações de agógica, ao contrário do que acontece nos compassos que antecedem a segunda região tonal. Desse modo diferenciam-se as seções, dando maior destaque à aproximação da segunda região tonal. O que importa, nesse caso, é atentar para a realização plena das indicações do compositor. O conhecimento de suas relações com a forma aprofunda esse compromisso e pode tornar a execução mais convincente.

O caráter virtuosístico predomina em alguns trechos, sendo aconselhável que seja ressaltado. Na coda, por exemplo, indicações de andamento e expressão, como *Sehr lebhaft und erregt* (muito vivo e agitado), *agitato*, *Stets zunehmen u. vorangehen* (sempre aumentando e em frente), *Wild* (selvagem), *fff* e *mit aller Kraft* (com toda a força), solicitam a transmissão de fluência, força e arrojo, evitando a impressão de movimentos cautelosos.

No início do Tema com Variações, as indicações de fórmula de compasso refletem a métrica alternada, porém regular, do tema, que é apresentado inicialmente

pela viola nos compassos 2 a 11 (Fig. 9). A realização cuidadosa das indicações de articulação e dinâmica garante a sensação da alternância entre metro duplo e triplo da passagem.

II: Thema mit Variationen
Ruhig und einfach wie ein Volkslied

tema

The image shows a musical score for viola, measures 1 to 11. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature alternates between 2/4 and 3/4. Measure 1 starts with a dynamic marking of *pp*. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. A horizontal line labeled 'tema' spans from measure 1 to measure 11. There are crescendo and decrescendo hairpins under the staff.

Fig.9: métrica alternada (2-2-3-3-2 + 2-2-3-3-2), Op.11, ii, c.1-11, viola.

Na exposição e reexposição do *Finale* a escrita colabora para a obtenção de sensação de metro irregular (Fig. 10).

Fig.10: Op.11, iii, c.30-54, viola.

A escrita da sonata induz o intérprete ao delineamento de atmosferas variadas: 1. pelo contraste de textura entre variações ou seções; 2. por indicações textuais, como *Fantasie* (fantasia) ou *Ruhig und einfach, wie ein Volkslied* (calmo e simples, como uma canção popular). Também o conhecimento de que Hindemith, ao compor a obra, era influenciado por várias tendências da música existentes no começo do século, é de grande poder sugestivo e dá suporte à criação de ambientes sonoros distintos. A seguir ofereço alguns exemplos de como, em algumas passagens, a escrita instiga a exploração de recursos idiomáticos por parte do executante.

Nos compassos iniciais (Fig. 3), pode-se tocar com ênfase na articulação de mão esquerda, com pouco vibrato e com ponto de contato do arco mais próximo ao

espelho, porém com pressão similar à que seria empregada numa passagem em *mezzo forte*. É uma forma de obter projeção de som ao executar o tema inicial, mesmo em *piano*, com simplicidade e clareza.

Outro exemplo está na Variação V (Fig. 11) onde uma opção é o uso, na mão direita, de mais velocidade e menos pressão, e na mão esquerda vibrato constante, rápido e de amplitude média. Com a aplicação desses recursos, induzido pelas indicações e escrita do compositor, o intérprete valoriza uma sonoridade freqüentemente citada como própria da viola: suave e de expressividade íntima.

80 sul D Var. V Ruhig fließend
p *sehr zart*

80 (*pp*) *pp sehr zart*

2. Ed.

84

84

Fig.11: Op.11, iii, c.80-87.

Já a Variação I (Fig. 12) pede sonoridade resultante de execução com o arco *sul tasto*, além do emprego de muita velocidade e vibrato somente em alguns momentos, buscando uma atmosfera mais próxima à do Impressionismo.

34 Var. I Dasselbe Zeitmaß

34 *ben legato* *pp*

40 *pp* *p*

Fig.12: Op.11, ii, c.34-44.

Na Variação VI (Fig. 13) encontram-se elementos que visam construir um ambiente sonoro de estranheza, como: 1. a textura polifônica, contrastante com as seções anterior e posterior; 2. a indicação *Fugato, mit bizarrer Plumpeit vorzutragen* (fugato, tocar com peso bizarro); 3. o caráter de motilidade lenta, pesada e de acentuação deslocada da figura de acompanhamento do piano (imitada depois pela viola), que pouco se associa à fluidez dominante da linha melódica da sonata; 4. o uso de dissonância, tanto pela escolha de determinados acordes como também resultante

da condução de vozes. A indicação textual citada no item “2”, juntamente com a indicação de ponto e traço nas primeiras notas do tema, remete ao uso do arco fora da corda, com exagero no peso empregado, de forma que soem, cada uma, com uma pequena inflexão. Essa poderia ser descrita como um pequeno *sforzato* após o início de sua emissão, ou, de forma coloquial, como uma pequena “barriga” na nota. Pode-se ressaltar a estranheza da seção, optando, ainda, pela valorização de outras maneiras de tocar que causem contraste com o restante da obra. Cabe o emprego de uma sonoridade próxima àquela obtida ao realizar *sul ponticello*, ou a execução de trechos sem o uso de vibrato.

Var. VI
Fugato, mit bizarrer
Plumheit vorzutragen
Gemächliches Zeitmaß

136

pp

136

pp

143

p

simile

150

tr

tr

150

Fig.13: Op.11, iii, c.136-154.

Na Sonata Op.11 nº 4 o idioma do instrumento está em equilíbrio com o discurso romântico da obra. A técnica instrumental solicitada é prontamente realizável, o que permite uma execução fluente, tornando mais fácil a tarefa do instrumentista de construir uma interpretação estilisticamente coerente. Alguns aspectos contribuem para que a escrita seja idiomática:

1. O emprego de tessituras predominantemente grave e média da viola. A nota mais aguda é o dó sustenido (duas oitavas acima do dó central), realizável na 6ª ou 7ª posição;

2. O instrumentista não encontra grande dificuldade em relação à técnica de mão esquerda, conseguindo manter comodamente a fôrma de mão por toda a obra. Problemas relativos a mudanças de posição têm solução dentro do âmbito de recursos técnicos típicos do instrumento. Há poucas exceções onde a contração ou extensão da fôrma de mão e mudanças de posição indesejáveis não podem ser evitadas;

3. A escrita, no que se refere à técnica de mão direita, permite ao executante extrair do instrumento uma sonoridade rica e clara em sua emissão, além de não deixar dúvidas quanto à escolha de golpes de arco. A técnica de arco demandada é simples: *legato* (a mais usada), *détaché* e *spiccato* (em poucos momentos), com algumas variantes decorrentes de indicações rítmicas e de expressão. Também o *martelé*, em combinação com o *détaché* curto, é empregado na coda, além do *pizzicato* no final da Variação V. Quanto ao uso do *détaché* nas cordas graves em passagens rápidas e em *forte*, é característica própria da viola sua realização na parte inferior do arco, curto e próximo ao talão.

4 - A SONATA OP. 25 Nº 4 PARA VIOLA E PIANO

4.1 - Aspectos Estilísticos

A Sonata Op. 25 nº 4 para viola e piano, composta em 1922, é uma obra de transição para a fase neobarroca de Hindemith. Nessa obra são encontrados vários traços desse período, como a adoção de certos procedimentos composicionais do Classicismo e do Barroco, aliados ao emprego de técnica harmônica rica em dissonâncias. Estilisticamente transicional, seu marcante caráter neoclássico não representa ainda o paroxismo anti-romântico característico do Neobarroco de Hindemith.

A estruturação formal dos 1º e 3º movimentos é calcada em elaborado trabalho motivico-temático.

No primeiro movimento Hindemith empregou a forma binária A A' (Quadro 3).

Seções	A			A'				
Partes	a		b	a'		b'		
Temas	tema I	tema II	tema III	tema I	tema II	tema III		
Centros Tonais	dó		ré	dó		dó	→	ré
compassos	1	36	68	111	130	150	→	181

Quadro 3: forma do 1º movimento, *Sehr lebhaft, markiert und kraftvoll*.

As seções A e A' são subdivididas em duas partes, respectivamente a b e a' b'. Ambas as partes, a e a', são construídas a partir dos temas I e II. O tema I é apresentado pelo piano nos oito primeiros compassos da obra (Fig. 14a). As notas

assinaladas nos compassos 1 a 3, as quais se evidenciam por serem de maior duração, revelam o uso de material derivado da escala de dó lícrio, considerando, para tanto, as enarmonias $d\acute{o}\# = r\acute{e}b$ e $f\acute{a}\# = solb$. O tema II (Fig. 14b), apresentado pela viola nos compassos 36 a 45, é semelhante ao tema I, podendo-se afirmar ser derivado desse.

Fig.14a: tema I, Op.25, i, c.1-8; setas indicam material derivado de dó lícrio.

Fig.14b: tema II, Op.25, i, c.36-45, viola.

Ambos são caracterizados por acentuado caráter rítmico e construídos a partir da mesma escala, cujo 1º grau é determinado pela insistência na nota dó. Observam-se notas derivadas de sua transposição um tom acima nos compassos 42 e 43. É interessante notar que o tema II é um período de 10 compassos, em cuja

construção é possível se constatar uso de frases (compassos 36 a 39 e 40 a 45) e semi-frases (de dois em dois compassos). Trata-se de procedimento de organização do material melódico que remete à fraseologia do Classicismo.

No primeiro movimento, nas partes a e a', a percepção de dó como centro tonal é obtida por meio de recurso como repetição insistente em uma mesma nota, criando a sensação de pedal (Fig. 15). No exemplo abaixo, a sensação de pedal é reforçada pela reverberação da corda solta (única opção para realização da nota dó no segundo espaço suplementar inferior na clave de dó na terceira linha).



The image shows a musical score for measures 58-61 of Op. 25, i. It consists of two systems. The top system is for the right hand (treble clef) and features 'tema II' starting at measure 58, marked with a fermata. The bottom system is for the left hand (bass clef) and features 'tema I' starting at measure 58, marked with 'ff'. The piano part has a complex accompaniment with many beamed notes and dynamic markings.

Fig.16: sobreposição de fragmentos dos temas I e II, Op.25, i, c.58-61.

A parte b inicia-se no segundo tempo do compasso 67, após o ponto de culminância em intensidade da parte a, contrastando pela textura de melodia com acompanhamento e o caráter cantábile do tema III, na parte da viola (Fig. 17a). O tema III apresenta centro tonal em ré, o qual é estabelecido no compasso 67 (parte do piano) por um acorde com ré no baixo, e é confirmado no compasso 87 (parte da viola) no término da linha iniciada pelo tema III (Fig. 17b).

tema III

67

67

72

72

f *mf*

ff *p*

pp

Fig.17a: Op.25, ii, c.67-75.

84

Fig.17b: Op.25, i, c.84-87, viola.

O uso de acordes como o apontado no compasso 67, envolve procedimento que visa dosar a intensidade com que acordes reforçam o estabelecimento de centros tonais. O emprego de tríades puras estabelece prontamente centros tonais, mesmo quando inseridos em uma escrita, na qual não ocorrem relações funcionais. Essa propriedade pode ser controlada pelo decréscimo de notas ou acréscimo de dissonâncias, de modo a torná-las acordes mais complexos e/ou ambíguos. No

compasso 67 a sobreposição de fá # e fá natural, cria marcante dubiedade, ao sobrepor idéia de tríade maior e menor. O acréscimo da nota dó torna o acorde ainda mais complexo, resultando em estabelecimento de centro tonal mais fraco que o obtido nos últimos dois compassos do movimento, final da parte b' (Fig. 18).

Fig.18: Op.25, i, c.179-181.

A seção A', iniciada no compasso 111 é menos extensa que a seção A, mas os procedimentos empregados em ambas são semelhantes.

O primeiro movimento não apresenta a forma sonata. Pode ser observado o uso de duas partes contrastantes (a e b) na parte A, o mesmo acontecendo em uma recapitulação (A'); não ocorre, porém, uma seção central que desempenhe a função de desenvolvimento. O uso de formas ainda mais simples viria a ser característica da fase neobarroca de Hindemith, na qual o emprego de apenas um tema como material para desenvolver a estrutura formal era típico.⁸⁴

A forma sonata ocorre somente no terceiro movimento (Quadro 4), usada como moldura para o desenvolvimento de pensamento contrapontístico.

⁸⁴ Cf. KEMP. *Hindemith*, p. 17.

Forma	Exposição			Desenvolvimento	Reexposição		Coda
	introdução	1ª região tonal	2ª região tonal		2ª região tonal	1ª região tonal	
Centros Tonais	dó♭=si		mi	dó	si	si♭	si → mi
Compassos	1	8	35	69	105	128	149→173

Quadro 4: forma do 3º movimento da Sonata Op. 25 nº 4, *Sehr langsame Viertel*.

A exposição é iniciada por uma introdução (compassos 1 a 7), na qual material derivado da escala cromática é usado livremente (Fig. 19).

Fig.19: Op.25, i, c.4-6; setas indicam emprego das 12 notas da escala cromática.

O tema I origina-se de escala diatônica (levando-se em consideração enarmonias), cujo primeiro grau não é claro (Fig. 20). É apresentado a partir do compasso 8, sobreposto por linha desenvolvida a partir da introdução.

The image shows a musical score for Op. 25, iii, measures 8-13. The score is in 3/4 time and features a piano and a violin. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with dynamic markings of *mf*, *ff*, and *mf*. Measure 8 is labeled "tema I". Measure 11 has a repeat sign. Measure 13 has a triplet of eighth notes.

Fig.20: Op.25, iii, c.11-13.

O material apresentado na introdução e no tema I permeia a primeira região tonal. Uma ênfase na nota dó^b pode ser notada já no primeiro compasso (parte da viola); é um elemento que empresta certa sensação de centro tonal ao começo e ao fim da primeira região tonal (Fig. 21). Nesse caso, em que não ocorre o estabelecimento claro de um centro tonal, o papel desempenhado pela nota dó^b é mais bem compreendido se for tomado como uma espécie de demarcador tonal, um elemento auxiliar na delimitação de seções da forma.



Fig. 21: Op. 25, iii, c. 1, viola.

No compasso 27, após citação completa do tema I na parte da viola, começa uma seção diferenciada, que exerce função de transição para a segunda região tonal. É construída por meio de utilização concomitante de motivos originados da introdução e do tema I, citados em sucessão ou interpolados, e gradualmente mais truncados. Essa maneira de trabalhar material motivico leva à sensação de incremento de tensão (Fig. 22a, 22b e 22c), sendo usada nas seções do movimento que desempenham função de transição ou arremate.

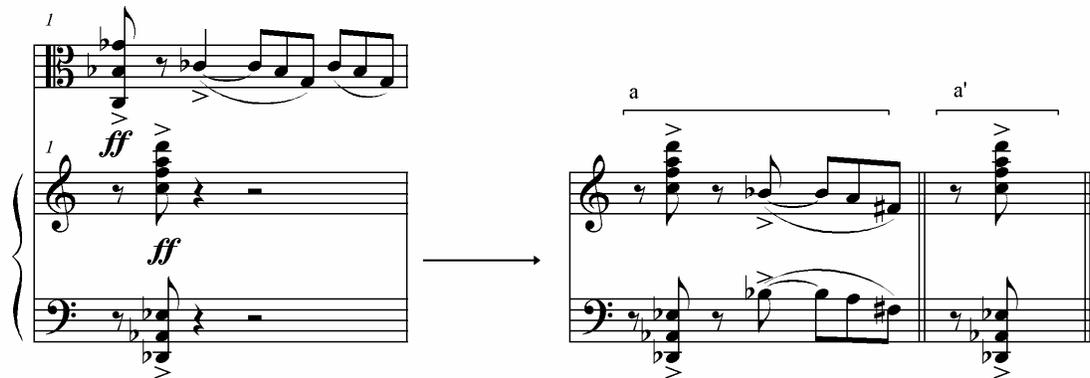


Fig. 22a: Op. 25, iii, c. 1; seguido de motivos a e a', derivados do mesmo.

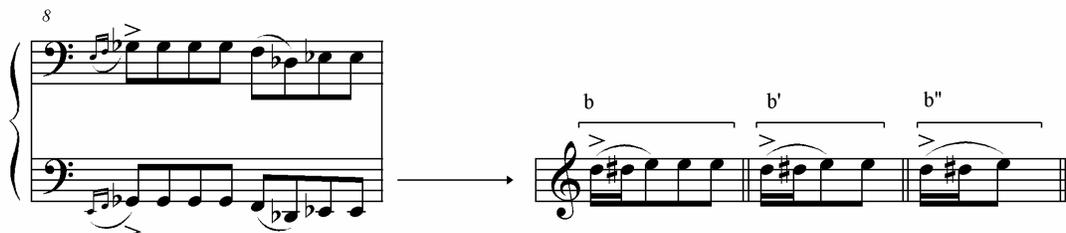


Fig. 22b: Op. 25, iii, c. 8, piano; seguido de motivos b, b' e b'', derivados do mesmo.

Fig.22c: Op.25, iii, c.29-30.

A segunda região tonal é iniciada na anacruse para o compasso 37, com a apresentação do tema II na linha da viola (Fig. 23).

tema II

36

p

ff *pp*

39

mf *mp*

42

p *pp*

Fig.23: Op.25, iii, c.36-43.

O contraste entre as duas regiões tonais se dá pela mudança abrupta de dinâmica, pelo predomínio de linhas com articulação em *legato* e pelo uso mais explícito de escrita modal (até o compasso 44 predomina o modo mi dórico). A linha da mão

esquerda do piano lembra a de um baixo contínuo, auxiliando na manutenção do pulso, enquanto a linha da mão direita do piano realiza um contracanto.

Nos compassos 59 a 61 (Fig. 24c) são empregados motivos originados da introdução (Fig. 24a) e do tema II (Fig. 24b), em mais um exemplo de elaboração motívica característica de trecho com função de transição, que no presente caso poderia ser considerado uma *codeta*. A delimitação, porém, de uma transição e de uma *codeta*, típicas da exposição na forma sonata, é dificultada, nessa obra, pela falta de parâmetros que possibilitem a identificação clara do começo de cada uma.



Fig.24a:Op.25, iii, c.1, piano.

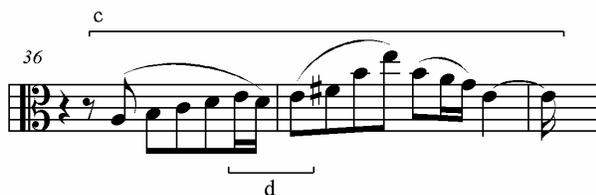


Fig.24b: Op.25, iii, c.36-38, viola.

Fig.24c: Op.25, iii, c.59-61.

O desenvolvimento (compassos 69 a 104) causa surpresa pelo marcante contraste em relação à exposição. Contribui para tanto: 1. a indicação *mit Verschiebung* (com atraso), no compasso 69, que se aplica à realização das apojeturas breves (Fig. 25a), resultando em execução menos percussiva dos acordes; 2. o metro indefinido da linha da viola, alterando o aspecto rítmico; 3. as indicações *pp* e *Dieser Teil ist durchweg sehr leise zu spielen* (esta parte deve ser tocada com dinâmica bem suave) (Fig. 25a). Na parte do piano observa-se o motivo *g* (Fig. 25a), originado do motivo *f* (Fig. 24c). Variações do motivo *g*, juntamente com intervenções de material modal variado, permeiam todo o desenvolvimento. A parte da viola é dominada por material predominantemente derivado de escalas de dó lícrio e frígio e de motivos rítmicos originados do tema II. Na Fig. 25b pode-se observar o motivo rítmico *i*, derivado de *h*, encontrado no compasso 36, sendo usado para formar o motivo *j*, no compasso 68.

The image shows a musical score for measures 68-70 of Op. 25, iii. It consists of two systems of staves. The top system is for the viola, starting with a *ff* dynamic and a fermata over the first measure. From measure 69, the dynamic changes to *p* with the instruction "Dieser Teil ist durchweg sehr leise zu spielen". Motifs 'j' are indicated above the notes in measures 69 and 70. The bottom system is for the piano, starting with a *pp* dynamic and the instruction "mit Verschiebung". Motif 'g' is indicated above the notes in measure 69. The piano part features chords and moving lines in both hands.

Fig.25a: Op.25, iii, c.68-70.

Fig.25b: Op.25, iii, c.36-37.

Como no primeiro movimento, a percepção da nota dó como centro tonal resulta da insistência no uso da mesma por toda a extensão do desenvolvimento, na parte da viola. A mesma nota (compassos 68 e 69) marca a transição da exposição para o desenvolvimento, sendo empregada como nota conectiva (Fig. 25a).

A mudança abrupta de textura e dinâmica marca, no compasso 105, o início da reexposição. O uso de material da introdução, nos compassos 103 e 104, auxilia a criar sensação de recapitulação (Fig. 26).

The image shows a musical score for Op. 25, iii, c. 103-107. It is divided into two systems. The first system (measures 103-107) features a piano accompaniment with a continuous eighth-note pattern in the left hand and a more complex melodic line in the right hand. The vocal line enters at measure 105 with the instruction "Ein wenig ruhig beginnen" and is marked "ppp". The score includes dynamic markings such as "ff", "pp", and "pppp".

Fig.26: transição do desenvolvimento para a reexposição, Op.25, iii, c.103-107.

Na reexposição os elementos da exposição são tratados de maneira não tradicional, invertendo-se a ordem de citação das regiões tonais. Ocorre o incremento gradual de andamento e aumento progressivo de dinâmica, aspecto que confere a esse trecho caráter de uma longa coda. A recapitulação da segunda região tonal, no início da reexposição, é caracterizada pela citação completa do tema II, na parte da viola e é iniciada em andamento mais lento. A indicação *poco a poco cresc. e accel.*, conduz ao retorno do andamento principal no compasso 115 (Fig. 27), no qual se pode observar idéia derivada do tema II na linha da viola; continuação da figura de acompanhamento, na linha da mão esquerda da parte do piano, apresentada pela primeira vez no compasso 105 (Fig. 26); e, na linha da mão direita, a reutilização da idéia de baixo contínuo usada simultaneamente à primeira apresentação do tema II, na exposição.

Im Hauptzeitmaß

Fig.27: Op.25, iii, c.115-116.

A recapitulação da primeira região tonal é iniciada no compasso 128, com a citação completa do tema I na parte do piano, sobreposta por mais uma citação do tema II, na parte da viola (Fig. 28). O centro tonal em *si_b* ocorre na citação do tema II na parte da viola, por meio do emprego de modo dórico.

Fig.28: Op.25, iii, c.128–130.

Na transição do desenvolvimento para a reexposição (Fig. 26), e dessa para a coda, iniciada no compasso 148 (Fig. 29), observa-se ênfase na nota *si*, usada como nota conectiva.

147

ff

pp

Sehr lebhaft

147

ff

pp

Fig.29: transição da reexposição para a coda, Op.25, iii, c.147–149.

Na coda são usados elementos da introdução, tema I e tema II. Nos últimos compassos da obra (Fig. 30) ocorre a definição de centro tonal mais explícita da mesma. No compasso 172 (parte do piano) o si natural, reforçado pelo fá#, desempenham a função de dominante do acorde seguinte, uma tríade menor com mi no baixo. O novo centro tonal em mi é reafirmado no compasso 173 pela tríade maior com mi no baixo, e, no compasso 174, somente com as nota mi e si.

Sehr schnell

171

accel.

171

ff

accel.

8va

Fig.30: Op.25, iii, c.171-174.

A respeito do uso de centros tonais nessa fase composicional de Hindemith, Neumeyer menciona a provável influência de Ernst Kurth⁸⁵, para o qual,

a intrusão de elementos melódicos na estrutura harmônica rompia os elementos dessa estrutura, separando-os, de modo que a lógica harmônica era freqüentemente reduzida a poucos *harmonische Hauptstützpunkte* (pilares harmônicos), os quais surgem ocasionalmente para dar sustentação a alguma lógica harmônica-tonal mais ampla.⁸⁶

A ocorrência de centros tonais, mesmo quando vaga, colabora para a construção de formas, ao demarcar começos e finais de seções. É necessário, porém, ressaltar a importância da elaboração motivico-temática, tanto no desenvolvimento das linhas individuais, quanto no estabelecimento de uma moldura para a estruturação formal da obra. Pelo decorrido, pôde-se observar que a citação completa de temas determina o início: 1. das partes a, a', b e b', no 1º movimento; 2. das regiões temáticas da forma sonata no 3º movimento. Uma elaboração motivica mais intrincada, por sua vez, caracteriza trechos de ligação e de finalização. Dessa maneira o tratamento dado à melodia pontua o discurso, sendo o maior responsável pelo estabelecimento da forma binária AA' e da forma sonata. O emprego da melodia em caráter cantábile, valorizado em obras como a Sonata Op.11 nº 4, passa a ser evitado, fato esse associado à motivação anti-romântica contida no Neoclassicismo.

Os ambientes, nos quais predomina a percepção de pensamento contrapontístico, são responsáveis pela criação de uma atmosfera que remete especificamente ao estilo barroco. O emprego insistente e consecutivo de padrões

⁸⁵ Ernst Kurth (1886 - 1946). Musicólogo suíço nascido na Áustria. Foi um pensador criativo, além de professor influente. Publicou vários trabalhos de grande importância, como *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) e *Romantische Harmonik* (1920). Cf. FISCHER, Kurt Von, SCHNAPPER, Edith B. Kurth, Ernst. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 10, p. 321.

⁸⁶ NEUMEYER. *The Music of Paul Hindemith*, p. 13.

rítmicos e melódicos curtos, que pode ser observado em vários trechos da Sonata Op.25 nº 4, também é um procedimento presente no Barroco. Esse procedimento resulta na obtenção de sensação de motricidade rítmica continuada, fato que contribui para a uniformização de atmosferas de seções ou movimentos, auxiliando na caracterização dos mesmos com elementos na estruturação formal.

Na Sonata Op.25 nº 4, porém, o resultado obtido pelo uso desse recurso vai além daquele alcançado por seu emprego no Barroco e em obras do Neoclassicismo em geral. Hindemith obtém substancial acréscimo de tensão por meio de recursos como: 1. polimetria, que pode ser observada nos compassos 8 a 13 do 3º movimento (Fig. 20); 2. indicações de acento em abundância; 3. âmbito de dinâmica amplo, de *pppp* a *ffff*; 4. indicação de expressão como *Markiert und kraftvoll* (*marcado e vigoroso*), no início do 1º movimento. Esse tipo de escrita cerceia o uso de trechos em cantábile. Mesmo quando esses ocorrem, como a partir do compasso 68 do 1º movimento, na linha da viola (Fig. 17a), a linha do piano valoriza os contratempos ou, a partir do compasso 75, inicia repetição de figura em seqüência, que cria métrica diferenciada. Em ambos os casos cria-se tensão por meio do aspecto rítmico. A escrita leva a um ambiente que remetia o ouvinte da época a sons associáveis à idéia de modernidade. Essa intenção se refletiu em indicações como a encontrada na *Suite 1922* Op.26, para piano:

Desconsidere o que você aprendeu em suas aulas de piano. Não perca muito tempo pensando se o ré# deve ser tocado com o quarto ou sexto dedo. Toque essa peça de uma maneira bastante selvagem, mas mantendo rigorosamente o tempo, como uma máquina. Encare o piano, nesse caso, como um curioso instrumento de percussão, tratando-o como tal.⁸⁷

⁸⁷ Paul HINDEMITH apud SCHUBERT, Giselher. Hindemith, Paul. In: MACY, M. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 22 maio 2003.

A harmonia talvez tenha sido o elemento que mais concorreu para a criação de uma sonoridade que, além de original, fazia com que Hindemith chocasse o público comum de salas de concerto. Já que uma das características do Romantismo foi a especial importância dedicada à harmonia, essa passou a ser um dos principais alvos da atitude anti-romântica do período que se seguiu à Primeira Grande Guerra. O desenvolvimento de novas linguagens harmônicas resultou, tanto de procura por reformulação, como de tentativa de destruição dos procedimentos da harmonia que dominara a música ocidental até o início do século XX. Em sua transição para Neobarroco, Hindemith empregava a harmonia ainda de maneira livre e pouco uniforme, variando acentuadamente de obra para obra ou de movimento para movimento. Mesmo em sua fase neobarroca, a técnica harmônica empregada, apesar de mais homogênea, era ainda bastante livre, se comparada àquela que viria a delinear mais tarde.

No 1º e no 3º movimentos da Sonata Op.25 nº 4, a harmonia empregada é caracterizada pelo uso de acordes como entidades sonoras isoladas, que não tomam parte de progressões funcionais. O aspecto melódico prevalece, sendo a harmonia derivada predominantemente de constante pensamento contrapontístico. É importante atentar para o emprego de recursos que levam à riqueza de dissonâncias, visando ao rompimento de expectativas calcadas na acepção romântica de beleza. Por exemplo:

1. A escolha de acordes que contenham dissonâncias marcantes, (Fig.31a, 31b e 31c);

Fig31a: Op.25, i, c.67.

Fig31b: Op.25, iii, c.1.

Fig31c: Op.25, iii, c.69.

2. O choque de linhas individuais (Fig. 16);

3. O uso de nota pedal, como se pode observar na Fig.15 (repetição da nota dó) e na Fig. 16 (insistência na nota fá, na linha da mão esquerda do piano).

Para compreender essa escrita é necessário ter em vista que, tanto para a formação de acordes como de melodias, o emprego de variado material diatônico é mero elemento organizador do uso livre da escala de 12 sons. Ao compor essa obra Hindemith trilhava o caminho para a consolidação de uma linguagem, com a qual pretendia inverter as prioridades das teorias tradicionais relativas a harmonia e melodia; enquanto a presença de cromatismo era entendida como uma exceção, que podia ser reduzida a um modelo diatônico subjacente, ele considerava o diatonismo como um caso especial do todo cromático.⁸⁸

O segundo movimento da sonata, *Sehr langsame Viertel* (semínima muito lenta) é composto em estilo contrastante; já nos três primeiros compassos, pode ser sentido seu viés expressionista (Fig. 32). Nesse tema inicial, que será citado repetidas

⁸⁸ Cf. NEUMEYER. *The Music of Paul Hindemith*, p. 25.

vezes de maneira integral, é apresentado material para a elaboração motívica do movimento. No compasso 2, as indicações para a realização de crescendo e de arpejo, conduzem o fraseado na linha mais aguda da mão direita do piano na direção do dó bemol, que exerce função de apojatura. Intervalos de quarta justa ascendentes e descendentes (indicados por colchetes na Fig. 32) são elementos importantes na elaboração melódica do movimento.



Fig.32: Op.25, ii, c.1-3, piano; chaves indicam intervalos de quarta justa e “+” indica nota com função de apojatura.

A atmosfera do movimento é de expressividade romântica, exacerbada pelo metro flutuante e harmonia rica em cromatismo. Podem ser constatadas relações funcionais, mas a riqueza de matizes sonoros dissonantes as tornam difusas. A indicação para o uso da surdina, no início do movimento, contribui para impregná-lo de ambiente de profunda subjetividade, além de reforçar o contraste com os movimentos restantes. Mesmo em sua fase neobarroca, Hindemith usou de elementos de linguagem expressionista, principalmente nos movimentos lentos.

A forma utilizada é ABA'coda (Quadro 5). As seções A e A' são delimitadas pela citação, no começo e no final de ambas, pela citação integral do tema.

Seções	A	B	A'	Coda
Centros Tonais	mi (mib)	mib	mi (mib)	mi (mib) → mi
compassos	1	9	23	31 → 38

Quadro 5: forma do 2º movimento, *Sehr langsame Viertel*.

Na seção B, iniciada na anacruse para o compasso 9, é trabalhada linha melódica tipicamente romântica, longa e contínua. O clímax do movimento se dá nessa seção central. A seção A', iniciada no compasso 23, é uma repetição da seção A. A coda é construída a partir de uso consecutivo de material motivico presente na seção A. A maneira com que tema e motivos são trabalhados, sendo os principais responsáveis pelo estabelecimento da forma do movimento, lembra os procedimentos adotados nos outros movimentos da obra.

O aspecto harmônico é responsável pelo estabelecimento de foco tonal. No primeiro compasso nota-se o uso de acorde ambíguo, que pode ser entendido como a sobreposição de elementos de tríades com fundamentais em mi e mib. No compasso 9, no entanto, o primeiro acorde determina de maneira mais precisa o centro tonal em mib, fundamental de tríade maior acrescida de uma terça menor no baixo. No final do movimento, compasso 38 (Fig. 33a), o mesmo foco tonal é reafirmado mais explicitamente, com a resolução em uma tríade maior com mib no baixo. A função de apoijatura do dób no compasso 38 é mais clara que no compasso 2. As duas últimas notas na parte da viola, dób (=si) e sib, estabelecem um elo com o terceiro movimento. Nesse, além de empregadas no estabelecimento de focos tonais, se evidenciam no

aspecto melódico, fato que pode ser percebido na idéia recorrente do compasso 1 (Fig. 33b) e no ponto culminante do movimento,⁸⁹ no compasso 164 (Fig. 33c).

The image displays three musical excerpts from Op. 25, iii. Each excerpt consists of a violin part (top staff) and a piano accompaniment part (bottom staff).
 - Fig. 33a (Op. 25, iii, c. 37-38): The violin part starts with a melodic line marked *pp*. The piano accompaniment is marked *mf > p*.
 - Fig. 33b (Op. 25, iii, c. 1): The violin part begins with a melodic line marked *ff*. The piano accompaniment is also marked *ff*.
 - Fig. 33c (Op. 25, iii, c. 164): The violin part features a melodic line marked *fff*. The piano accompaniment is marked *fff*.
 The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

Fig.33a: Op.25, iii, c.37-38.

Fig.33b: Op.25, iii, c.1.

Fig.33c: Op.25, iii, c.164.

4.2 - Aspectos Técnico-Interpretativos

Na seção que segue, faço algumas considerações sobre aspectos de prática interpretativa associados à escrita da sonata.

A escrita da Sonata Op.25 nº 4 é prontamente realizável, não oferecendo dificuldades técnicas que impossibilitem sua execução fluente. Em relação à técnica de mão direita, os golpes de arco solicitados são *legato*, *spiccato* e *détaché*. Também são encontrados acordes, no terceiro movimento, e indicação de *pizzicato*, no final do primeiro movimento. A técnica de mão esquerda apresenta alguns obstáculos diferentes dos encontrados na Sonata Op.11 nº 4, como os decorrentes do uso de cordas duplas e da necessidade de executar trechos em posições mais altas.

⁸⁹ Culminância percebida como tal pela combinação de fatores como tessitura e dinâmica.

Os trechos nos quais a escrita determina execução ininterruptamente enérgica, favorecem, especialmente na mão direita, o desenvolvimento de tensão muscular. Um dos focos de tensão está relacionado ao movimento de “pinça”, realizado pelos dedos polegar e médio. Quando as pontas dos dedos em questão se comprimem uma contra a outra em demasia, desenvolvem tensão muscular, que se estende até o antebraço. Um segundo foco de tensão provém da excessiva pressão exercida no ponto em que o dedo indicador mantém contato com a baqueta. É importante que o violista desenvolva a capacidade de observar, durante a execução da obra, o possível surgimento de focos de tensão muscular, a fim de imediatamente reagir e buscar relaxamento.

A técnica harmônica empregada determina a pouca ocorrência de notas que exerçam nitidamente a função de fundamental. Conseqüentemente são poucas as notas que cumprem claramente a função de terça maior. A diferença dos sistemas de afinação com que usualmente se executam instrumentos de corda e do sistema com que usualmente se afinam pianos, está em grande parte relacionada a esse intervalo.⁹⁰ A adaptação pela qual o violista tem de passar, quando executa uma obra com piano, é sempre necessária, e geralmente feita de maneira tácita. No caso de uma obra que não favorece a criação de divergências entre sistemas de afinação, como no caso da Sonata Op. 25 nº 4, essa adaptação é mais simples.

A afinação satisfatória de intervalos dissonantes é uma dificuldade comum, ao se executar uma obra baseada em uma harmonia na qual a força da tonalidade não cumpre papel preponderante. Séculos de estudo visando unicamente a preparação de

⁹⁰ A esse respeito recomendo a leitura de HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

obras baseadas na harmonia tonal, fizeram com que o estudo de intervalos não consoantes fosse negligenciado.

A atenção dirigida a questões como a manutenção de timbre constante e a busca de recursos de expressão similares aos do canto é característica da interpretação de obras ligadas à tradição tonal. São fatores que determinam a opção por dedilhados que privilegiam a execução de trechos em uma mesma corda, resultando no aumento de ocorrência de mudanças de posição. Já o estilo neobarroco, presente no 1º e no 3º movimentos da Sonata Op.25 nº 4, determina a procura por sensação de contínua motricidade rítmica. Essa depende de uma emissão sonora em que predominem a regularidade e clareza de articulação. Para tanto, é recomendável que os dedilhados empregados sejam de simples exeqüibilidade. Não atentar para isso pode levar a uma execução que leve à falsa idéia de que certas passagens sejam pouco idiomáticas, pelo surgimento de mudanças de posição, que, por pouco audíveis que sejam, perturbam o discurso neobarroco. Nos compassos 61 a 66 do 3º movimento (Fig. 34), por exemplo, um dedilhado eficiente, dentro desse contexto, é aquele em que as mudanças de posição são realizadas em intervalos de semitom e entre as indicações de ligadura, de maneira que não sejam percebidas. Uma vez alcançada a 7ª posição, é conveniente se manter na mesma. O trecho tem um contorno melódico propício à execução em cantabile, mas além de esse tipo de interpretação remeter à estética romântica, algo não almejado no caso da sonata, a fluência rítmica é um critério dominante.

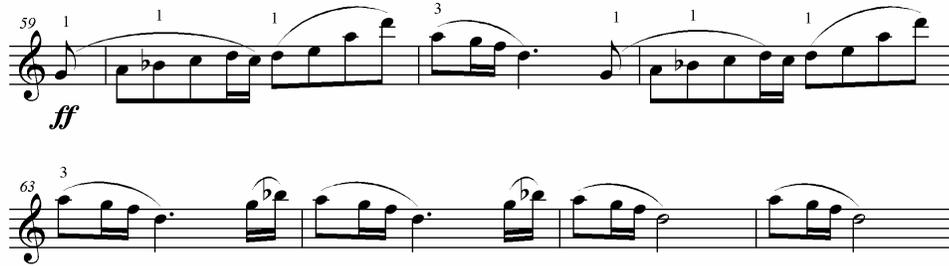


Fig.34: Op.25, iii, c.59-66, viola.

A sonata reúne profusão de células e motivos agrupados ou separados por indicações de articulação, cuja pronúncia clara é condição para entendimento da obra. Esse aspecto é encontrado nos 1º e 3º movimentos da sonata, tratando-se de mais uma semelhança com o estilo barroco. É um erro de interpretação permitir que a referida impetuosidade inspirada pela escrita da sonata se sobrepuje ao cuidado com a emissão de articulações. Por exemplo, nos compassos 46 a 57 do 1º movimento (Fig. 35) evitar a percepção das mudanças de arco a cada início de ligadura torna-se um engano, se o resultado obtido for a sensação de uma ligadura maior. Ao evidenciar a articulação, o intérprete também colabora para a obtenção de transparência das linhas, condição para a construção da almejada textura polifônica.

Fig.35: Op.25, i, c.50-57, viola.

Em crítica sobre a execução de uma de suas obras, Hindemith chamou a atenção para o fato de que,

essa maneira de tocar e fazer música em conjunto é ainda muito nova para os instrumentistas; eles tocam tudo à maneira de Wagner e Strauss, o que, obviamente, significa que aquilo que era para ser leve, elegante e fluente, torna-se pesado e maçante.⁹¹

A tradição consolidada na área de prática interpretativa na execução de obras do Romantismo tardio levou ao uso preponderante do *legato* como articulação e ao costume de favorecer a interpretação de ligaduras como indicativas de fraseado. Esse tipo de questionamento acerca da escrita musical e sua realização, resultou, na área de práticas interpretativas, em “um novo racionalismo e formalismo crítico, que surgiu no começo do século XX, enfocando clareza, objetividade e criticismo, tanto estilístico como histórico, no que concerne a um texto musical”.⁹²

É interessante notar que também é equivocada a concepção de que não haja grandes linhas melódicas na música anterior ao Romantismo; essas eram constituídas perceptivelmente de pequenas células reunidas num bloco.⁹³

O caráter de reação à estética do século XIX, que imbuía Hindemith e vários de seus contemporâneos, resultou no combate a manifestações de subjetivismo em todos os níveis de produção musical. O sucesso ou não em revelar as intenções do compositor passou a ser, aos poucos, critério dominante para avaliação do bom ou mau desempenho de um intérprete. Acréscimos pessoais que pudessem ir contra a vontade do compositor passaram a ser julgados como não convenientes. Nessa perspectiva, compositores passaram, em processo que se intensificou no decorrer do século XX, a escrever com a expectativa de que suas indicações fossem seguidas à risca. A função

⁹¹ HINDEMITH. *Selected letters of Paul Hindemith*, p. 40-1.

⁹² BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: MACY, M. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 19 fev. 2004.

⁹³ Cf. HARNONCOURT. *O discurso dos sons*, p. 30.

da escrita musical passou a ser entendida como algo mais objetivo, visando transmitir eficientemente informações para que intérpretes pudessem realizá-las corretamente.

Hindemith foi cuidadoso em relação à escrita da sonata, procurando transmitir suas idéias com clareza. A sonata é repleta de indicações de dinâmica. Essas indicações cumprem algumas funções na estruturação formal da obra, como: 1. guiar, tanto violista como pianista, para uma execução equilibrada em dinâmica, de maneira que garanta a necessária transparência das vozes. A preocupação com a transparência de vozes fez com que Hindemith reforçasse em alguns momentos alguma das linhas, “dobrando-as”; 2. conduzir os intérpretes para construção correta de culminâncias e contrastes entre seções.

A constante motricidade rítmica nos movimentos rápidos faz com que não haja espaço para *rubato*, o que contribui para a obtenção da pretendida sonoridade anti-romântica. Como já discorrido, é necessário atentar para trechos que possam inspirar execução calcada em expressividade romântica. Hindemith demonstrava insatisfação com a maneira que instrumentistas executavam suas obras: “Como quase todos os músicos são formados no estilo cansativo do Romantismo, cheio de *rubato* e ‘expressão’, quase sempre tocam minhas coisas de forma errada.”⁹⁴ Mesmo no 2º movimento, composto em estilo mais próximo ao do século XIX, a escrita, por si só se encarrega de transmitir a atmosfera hiper-romântica do Expressionismo. Ocorre a construção de grande linha, com articulação predominantemente *legato* e contornos melódicos que inspiram a execução em *cantabile*, mas o ambiente predominante é de mistério e intimidade.

⁹⁴ HINDEMITH. *Selected letters of Paul Hindemith*, p. 41.

Como se pode notar, a escrita da sonata e o conhecimento do contexto no qual foi composta, limitam o espaço para tomada de decisões por parte do intérprete. As indicações de andamento são exceção, ao não conterem indicação de metrônomo. É importante não adotar andamentos rápidos a ponto de comprometer a percepção de tensões rítmicas já apontadas.

O ambiente anti-romântico que a sonata sugere não implica emissão sonora agressiva. Hindemith e a maioria de seus contemporâneos combatiam os excessos da interpretação romântica, não a totalidade de sua sonoridade, caso contrário não comporiam para instrumentos tradicionais. A indicação no início do 4º movimento da Sonata Op.25 nº 1 para viola solo, *Muito rápido. Selvagem. Beleza de Som é de Importância Secundária*, é em grande parte responsável pela equivocada idéia de que Hindemith desejava uma sonoridade agressiva para a execução de todas suas obras. A famosa indicação se refere, é necessário frisar, a apenas um movimento de uma única obra.

A maneira como Hindemith explora as possibilidades sonoras da viola na Sonata Op.25 nº 4, reflete o aumento no uso de recursos tímbricos ocorrida no século XX:

1. No 1º e 3º movimentos nota-se o uso da tessitura aguda da viola em *f*, *ff*, *fff* e *ffff* por longos trechos. O resultado obtido é uma sonoridade que poderia ser descrita como rascante. Por isso, essa escrita era, até o começo do século passado, conferida de preferência ao violino, que permite sua realização com um timbre mais cristalino. Uma sonoridade rascante era associada ao conceito de “feióra” na estética romântica, do que se percebe intenção anti-romântica no uso do recurso em questão;

2. No 2º movimento o uso da surdina torna o som da viola ainda mais velado, exacerbando característica que, na história da música, a colocou em situação de desvantagem em relação ao violino e ao violoncelo. A alegada falta de brilho da viola era considerada um empecilho para sua utilização em obras que a colocassem em evidência, como concertos ou duo com piano. Na Sonata Op.25 nº 4, porém, a sonoridade resultante do uso da surdina não é um impedimento, sendo, pelo contrário, essencial na construção da atmosfera expressionista do movimento. O uso desse matiz sonoro resulta em contraste com o restante da sonata, auxiliando na obtenção de caráter de virtuosismo no movimento que segue;

3. Na seção central do 3º movimento, a realização da parte da viola sofre limitações no que concerne à emissão de som. A escrita pede execução em andamento rápido de semicolcheias na região grave da viola, o que torna a passagem pouco clara. É difícil a percepção da articulação de todas as notas, para o que contribui o fato de o piano abarcar tessitura extensa, da região grave à aguda. Percebe-se a coerência da escrita se essa for entendida como uma busca de contraste por meio da criação de ambiente sonoro de estranheza.

CONCLUSÃO

As sonatas para viola e piano Op.11 nº 4 e Op.25 nº 4, apresentam marcantes diferenças estilísticas. A diversidade entre ambas é decorrente de postura estética do compositor, a qual estava em processo de rápida transformação rumo a sua fase neobarroca.

Na Sonata Op.11 nº 4, aspectos relacionados a harmonia, ritmo e melodia são característicos do Romantismo tardio. Também a valorização do emprego de timbre, textura e dinâmica, como elementos atuantes na elaboração da estruturação formal, é atributo da música do século XIX, presente nessa obra. Nota-se o uso de formas tradicionais, como forma tema com variações e forma sonata, e ênfase no emprego da melodia em cantábile. A formação de Hindemith foi predominantemente baseada no Romantismo alemão; na Sonata Op.11 nº 4, no entanto, podem ser percebidas influências de compositores de outras vertentes do Romantismo, fato associado à busca de Hindemith por expansão de seu vocabulário musical.

Os principais desafios encontrados pelo intérprete são impostos pelo discurso romântico da sonata, caracterizado por uma escrita que demanda execução

continuamente intensa. Também a necessidade de se imitar idioma do canto acarreta dificuldades que exigem domínio de recursos específicos da viola.

A escrita é rica em indicações que inspiram a busca por variedade de recursos tímbricos, o que é avivado pelo conhecimento de que Hindemith, ao compor essa obra, era influenciado por vários estilos.

A Sonata Op.25 nº 4 é rica em traços neoclássicos, conquanto apresenta características típicas da atitude anti-romântica que preponderou na música do período entre-guerras. O antagonismo entre Romantismo e anti-Romantismo inspira reflexão e estimula a criatividade do intérprete.

No primeiro e terceiro movimentos observa-se complexo trabalho temático-motívico, que em grande parte substitui a harmonia como elemento constituinte da estruturação formal. A forma binária (primeiro movimento) e forma sonata (terceiro movimento) são desenhadas pela apresentação de temas marcantes, delimitando seções conectadas ou finalizadas por trechos contrastantes caracterizados por trabalho motívico mais intenso. A harmonia não apresenta progressões funcionais, sendo originada predominantemente pela sobreposição de linhas independentes.

O segundo movimento tem atmosfera marcadamente expressionista, contrastando com os demais. No entanto, é possível notar influência neoclássica, pela presença de estruturação formal que prioriza clareza formal.

Em comum aos três movimentos nota-se a opção de Hindemith pela adoção de formas originadas em períodos anteriores ao Romantismo, apresentadas de maneira concisa e transparente.

O conhecimento de que Hindemith era guiado por motivações anti-românticas auxilia na percepção de certos aspectos interpretativos do primeiro e do

terceiro movimentos. É importante que o instrumentista não permita que o uso de recursos técnico-interpretativos calcados na tradição romântica obscureça o discurso neobarroco de Hindemith.

Um dos principais efeitos da revisão de valores que imbuíu os compositores neoclássicos, na área de prática interpretativa, foi o surgimento de uma nova relação entre instrumentista e texto. Associado a esse fato, na Sonata Op.25 nº 4 o intérprete encontra menos espaço para tomada de decisões que na Sonata Op.11 nº 4.

A técnica demandada pela escrita de ambas as sonatas reflete o fato de terem sido compostas por um violista; são obras prontamente realizáveis, o que permite fluência em sua execução. O conhecimento do contexto estilístico das mesmas é condição para que a escrita, em determinados trechos, seja compreendida como idiomática. As duas composições apresentam as condições necessárias para que o intérprete delineie um discurso em que o idioma do instrumento e estilos particulares de cada obra estejam em equilíbrio.

A Sonata Op.11 nº 4 para viola e piano concorreu para o desenvolvimento da escrita para a viola, ao acrescentar a seu escasso repertório romântico uma obra de reconhecida beleza e decantadas qualidades composicionais, sendo uma das obras camerísticas mais tocadas de Hindemith. Já a Sonata Op.25 nº 4 para viola e piano, colaborou para o processo de inserção da viola na música do século XX. É uma obra em que o tratamento dado às possibilidades tímbricas do instrumento reflete a procura por expansão das possibilidades sonoras desse período. O surgimento de uma escrita que valoriza características idiomáticas da viola, dependeu da atividade de compositores e intérpretes, dirigida para a afirmação de características peculiares ao instrumento. Também foi necessário um veículo para essa nova linguagem, sob a forma

de obras de maior importância, que tivessem o atributo de colocar a viola em destaque. As duas sonatas investigadas cumpriram indiscutível contribuição, por serem composições que dão o necessário suporte a uma escrita caracterizada pela valorização de características próprias da viola.

Uma abordagem com enfoque em estilo mostrou-se útil por sua maleabilidade. Foi possível realizar uma conexão entre a trajetória de Hindemith, os traços estilísticos do mesmo encontrados em cada obra e o idioma do instrumento. O entendimento das motivações do compositor elucidava aspectos composicionais, os quais são indicativos de estilo, que convergem com características individuais do instrumento em um todo estilisticamente coerente. Essa confluência harmoniosa de atributos de estilo conduz o intérprete em suas decisões, auxiliando na busca por uma interpretação mais eficiente em sua comunicação com o público, ao desvelar tanto o universo do compositor como as qualidades inerentes à viola.

BIBLIOGRAFIA

ALLSOP, Peter. The violin as ensemble instrument. In: STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University, 1992. p. 210-23.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith, GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 1999. 203p.

BARRET, Henry. *The viola*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama, 1987. 218p.

BLUM, David. *The art of quartet playing: the Guarneri Quartet in conversation with David Blum*. New York: Cornell University, 1987. 247p.

BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: MACY, M. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 19 fev. 2004.

BOYDEN, David, WOODWARD, Ann. Viola. In: MACY, M. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 22 maio 2003.

BRINER, Andres; REXROTH, Dieter; SCHUBERT, Giselher. *Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text*. Zürich: Atlantis Musikbuch, 1988. 290p.

BRINER, Andres. Slowly, with much expression. In: HINDEMITH, Paul. (Kim Kashkashian e Robert Levin) *Paul Hindemith Sonatas for Viola/Piano and Viola Alone*. New York: ECM Records, BMG Music, ECM 1988. 2 CDs. Encarte de CD.

COOPER, Peter. *Style in Piano Playing*. London: John Calder, 1975. 181p.

CROCKER, Richard L. *A history of musical style*. New York: Dover, 1986. 573p. Originalmente publicado: New York: McGraw-Hill Book, 1966.

DALTON, David P. *Playing the viola: conversations with William Primrose*. New York: Oxford University, 1988. 244p.

_____. The Viola and Violists. *The Viola Web Site*. Disponível em: <<http://www.viola.com>> Acesso em: 26 maio 2004.

FANNING, David. Expressionism. In: MACY, L. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 9 jan. 2004.

FERES-LLOYD, Sônia. *The Viola Compositions of Ernst Mahle and Their Idiomatic and Pedagogical Characteristics*. 1994. 78f. Monografia (doutorado em música). Louisiana State University, Baton Rouge.

FISCHER, Kurt Von, SCHNAPPER, Edith. Kurth, Ernst. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 10, p. 321.

FORTE, Allen. Paul Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 42, n. 1, p. 1-14, Spring 1998.

GREGG, Sylvie et al. *Paul Hindemith: Leben und Werk*. Mainz: Schott Wergo Music Media, 1997. CD-ROM.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução por Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. 206p. Original inglês.

GROSCH, Nils. Neue Sachlichkeit. In: MACY, L. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 9 jan. 2004.

GROUT, Donald, PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Tradução por Ana Luísa Faria. 2. ed. Portugal: Gradiva, 2001. 759p. Original inglês.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução por Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 272p. Original alemão.

HÄUSLER, Josef. Donaueschingen. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 5, p. 547-8.

HAYLOCK, Julian. Just beginning. *The Strad*, London, v. 110, n. 1311, p. 695-9, July 1999.

HEIßENBÜTTEL, Helmut. Raging tempo. Wild. Beauty of tone is of secondary importance. In: HINDEMITH, Paul. (Kim Kashkashian e Robert Levin) *Paul Hindemith Sonatas for Viola/Piano and Viola Alone*. New York: ECM Records, BMG Music, ECM 1988. 2 CDs. Encarte de CD.

HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz: Theoretischer Teil*. 2. ed. rev. e aum. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940. 260p.

_____. *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Garden City, New York: Doubleday, 1961. 257p.

_____. *Selected letters of Paul Hindemith*. Tradução e edição por Geoffrey Skelton. New Haven: Yale University, 1995. 255p. Original alemão.

_____. *Sonate für Bratsche und Klavier opus 11 No.4*. London: Schott, 1950. 1 partitura (p. 26). Viola e piano.

_____. *Sonate für Bratsche und Klavier opus 25 No.4 (1922)*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1977. 1 partitura (p. 27). Viola e piano.

_____. (Paul Hindemith et al). *Hindemith plays Hindemith: Der Schwanendreher (1935), Trauermusik (1936), Sonata for Piano four hands (1938), Viola Sonata No.3 (1939)*. [S.l.]: Victor, Biddulph Recordings, 1939. CD.

HINTON, Stephen. Gebrauchsmusik. In: MACY, L. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 9 jan. 2004.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922p.

KEMP, Ian. *Hindemith*. London: Oxford University, 1970. 59p. (Oxford Studies of Composers, 6).

_____. Hindemith, Paul. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 8, p. 573-87.

_____. Hindemith: Kammermusik 1, 4, 5. In: HINDEMITH, Paul. (Kolja Blacher, Wolfram Christ, Claudio Abbado e Berliner Philharmoniker) *Kammermusik Nr. 1, 4 & 5*. Berlin: EMI Records, 1996. CD. Encarte de CD.

KERMAN, Joseph. *The Beethoven quartets*. New York: W. W. Norton, 1979. 386p.

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. 2. ed. Michigan: Harmonie Park, 1992.

LOBANOVA, Marina. *Musical style and genre: history and modernity*. Tradução por Kate Cook. Amsterdam: Harwood Academic, 2000. 212p. Original russo.

LOOMIS, George W. Sekles, Bernhard. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 17, p. 117.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 399p.

MENUHIN, Yehudi, PRIMROSE, William, STEVENS, Denis. *Violin und Viola*. Tradução por Karl-Albrecht Herrmann. Zug: Sven Erik Bergh, 1978. 286p. Original inglês.

MEYER, Leonard B. *Style and Music: theory, history and ideology*. Chicago: University of Chicago, 1996. 376p.

MOREIRA, Daniel Augusto. *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2002. 152p.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York: W. W. Norton, 1991. 554p.

NELSON, Sheila M. *The Violin and Viola: history, structure, techniques*. New York: Dover, 2003. 277p. Originalmente publicado: London: E. Benn, 1972.

NEUMEYER, David. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University, 1986. 294p. (Composers of the twentieth century).

_____. Tonal, Formal, and Proportional Design in Hindemith's Music. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 9, p. 93-116, 1987.

PASCALL, Robert. Style. In: MACY, L. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 9 nov. 2003.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. Tradução por Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 527p. Original espanhol.

POTTER, Tully. Crusading composer for the viola. *The Strad*, London, v. 106, n. 1267, p. 1121-5, November 1995.

PRIMROSE, William. [sem título]. Entrevistas concedidas a Ron Strauss et al. Seattle: Hand Made Books, 1984. 306p.

RANDEL, Don Michael (Ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. 3. ed. rev. Cambridge: The Belknap, 1986. 942p.

RICKARDS, Guy. *Hindemith, Hartmann and Henze*. London: Phaidon, 1995. 230p.

RILEY, Maurice W. *The history of the viola*. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1980. v. 1. 396p.

_____. *The history of the viola*. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1991. v. 2. 454p.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Tradução por Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 1048p. Original inglês.

SCHUBERT, Giselher. *Paul Hindemith*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1986. 156p.

_____. Hindemith, Paul. In: MACY, L. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 22 maio 2003.

SKANS, Per. [sem título]. In: HINDEMITH, Paul. (Nobuko Imai e Roland Pöntinen) *The Sonatas for Viola and Piano, Meditation*. Akersberga: BIS, CD-651, 1994. CD. Encarte de CD.

SKELTON, Geoffrey. *Paul Hindemith: the man behind the music*. London: The Camelot, 1975. 319p.

TERTIS, Lionel. *My Viola and I: A Complete Autobiography*. London: Elek Books, 1974. 184p.

WHITTALL, Arnold. Neo-classicism. In: MACY, L. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 9 jan. 2004.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001. 107p. (Coleção polêmicas do nosso tempo, 59).