

Relatório de Projeto Artístico

Análise performativa e contextual à Sonata F.A.E. WoO22 (HK 1982) de Albert Dietrich, Robert Schumann e Johannes Brahms: características, influências e o seu posicionamento no repertório para Violino e Piano do Século XIX

Valéria Ruas de Magalhães

Mestrado em Música

Setembro de 2024

Orientador: Professor Doutor Tiago Neto

Relatório de Projeto Artístico

Análise performativa e contextual à Sonata F.A.E. WoO22 (HK 1982) de Albert Dietrich, Robert Schumann e Johannes Brahms: características, influências e o seu posicionamento no repertório para Violino e Piano do Século XIX

Valéria Ruas de Magalhães

Relatório de Projeto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Setembro de 2024

Orientador: Professor Doutor Tiago Neto

Índice Geral

Índice Geral	i
Índice de Quadros	iii
Índice de Exemplos Musicais	iv
Agradecimentos	vi
Resumo	vii
Abstract	viii
Introdução.....	1
Parte I - O Panorama Europeu no Século XIX	2
1. A Revolução Industrial	3
2. O Liberalismo Económico	7
3. As Influências da Ciência e da Tecnologia na Sociedade	8
4. A Industrialização e a Arte.....	10
4.1. O Romantismo.....	10
4.2. Arquitetura.....	13
4.3. Artes decorativas	15
4.4. Escultura	16
4.5. Pintura.....	17
4.6. Literatura	21
4.7. Música	23
4.7.1. O Lied Romântico.....	26
4.7.2. A Música Coral.....	27
4.7.3. A Música de Câmara	28
4.7.4. A Música para Piano.....	29
4.7.5. A Música Orquestral.....	30
4.7.6. A Ópera.....	32
4.7.7. O Verismo e o Nacionalismo.....	34
Parte II - A Sonata F.A.E. WoO22 (HK 1982) de Albert Dietrich, Robert Schumann e Johannes Brahms	37
5. Os Compositores e o Violinista	38

5.1. Albert Dietrich	38
5.2. Johannes Brahms	39
5.3. Robert Schumann.....	42
5.4. Joseph Joachim	44
6. Análises Estrutural e Performativa	47
6.1. Análise Estrutural	48
6.1.1. Sonata F.A.E. (primeiro andamento - A. Dietrich).....	48
6.1.2. Sonata F.A.E. (segundo andamento - R. Schumann)	52
6.1.3. Sonata F.A.E. (terceiro andamento - J. Brahms)	53
6.1.4. Sonata F.A.E. (quarto andamento - R. Schumann).....	60
6.1.5. Concerto (primeiro andamento - A. Dietrich)	65
6.1.6. Sonata n.º 3 (quarto andamento - J. Brahms)	69
6.1.7. Concerto (primeiro andamento - R. Schumann).....	75
6.2. Análise Performativa	80
6.2.1. Sonata F.A.E. (primeiro andamento - A. Dietrich).....	80
6.2.2. Concerto (primeiro andamento - A. Dietrich)	83
6.2.3. Sonata F.A.E. (segundo e quarto andamentos - R. Schumann).....	88
6.2.4. Concerto (primeiro andamento - R. Schumann).....	91
6.2.5. Sonata F.A.E. (terceiro andamento - J. Brahms)	97
6.2.6. Sonata n.º 3 (quarto andamento - J. Brahms)	99
Considerações Finais.....	104
Bibliografia	106
Webgrafia.....	109
Partituras utilizadas para a análise estrutural e performativa.....	110
Gravações utilizadas para a análise estrutural e performativa	111
Anexos	112
Anexo 1 - Sonata F.A.E. (A. Dietrich, R. Schumann, J. Brahms)	112
Anexo 2 - Concerto (primeiro andamento - A. Dietrich)	147
Anexo 3 - Sonata n.º 3 (quarto andamento - J. Brahms)	163
Anexo 4 - Concerto (primeiro andamento - R. Schumann) (violino e piano).....	175
Anexo 5 - Concerto (primeiro andamento - R. Schumann) (violino e orquestra).....	192

Índice de Quadros

Quadro 1 - Macroestrutura do primeiro andamento.....	48
Quadro 2 - Macroestrutura do segundo andamento	52
Quadro 3 - Macroestrutura do terceiro andamento	54
Quadro 4 - Macroestrutura do quarto andamento	61
Quadro 5 - Macroestrutura do primeiro andamento do Concerto em Ré menor de Dietrich...	65
Quadro 6 - Macroestrutura do quarto andamento do Sonata Op. 108 de Brahms	69
Quadro 7 - Macroestrutura do primeiro andamento do Concerto de Schumann	75

Índice de Exemplos Musicais

Exemplo Musical 1 - Primeiro motivo do primeiro andamento.....	49
Exemplo Musical 2 - Elemento F.A.E.	49
Exemplo Musical 3 - Tema em conjunto	50
Exemplo Musical 4 - “Jogo de imitação”.....	50
Exemplo Musical 5 - Voz principal no piano	50
Exemplo Musical 6 - Movimentos entre o violino e o piano	51
Exemplo Musical 7 - Elemento F.A.E. (piano).....	53
Exemplo Musical 8 - Elemento F.A.E. (violino)	53
Exemplo Musical 9 - Tema A	55
Exemplo Musical 10 - Tema A em espelho	55
Exemplo Musical 11 - Tema A em espelho no violino e piano	56
Exemplo Musical 12 - Tema B em Mi <i>b</i> Maior	56
Exemplo Musical 13 - Tema B em Dó Maior.....	57
Exemplo Musical 14 - Tema C	57
Exemplo Musical 15 - Tema principal do Trio	59
Exemplo Musical 16 - Exposição e repetição	60
Exemplo Musical 17 - “Jogo de imitação”.....	62
Exemplo Musical 18 - Imitações.....	63
Exemplo Musical 19 - Imitações.....	64
Exemplo Musical 20 - Condensação da parte orquestral	65
Exemplo Musical 21 - Condensação da parte orquestral	66
Exemplo Musical 22 - Reexposição do 1.º tema.....	67
Exemplo Musical 23 - Subtema 1	70
Exemplo Musical 24 - Subtema 3	72
Exemplo Musical 25 - Desenvolvimento da melodia principal	74
Exemplo Musical 26 - Condensação da parte orquestral	76

Exemplo Musical 27 - Compassos 159, 160, 163, 164, 75 e 76, respetivamente	77
Exemplo Musical 28 - Compassos 167 a 171 e 60 a 66.....	78
Exemplo Musical 29 - Condensação da parte orquestral	79
Exemplo Musical 30 - Motivo rítmico idêntico (Concerto e Sonata - primeiros andamentos) 86	
Exemplo Musical 31 - <i>Staccatos</i> , acentos e <i>sf</i> no primeiro andamento da Sonata F.A.E.	87
Exemplo Musical 32 - <i>Staccatos</i> , acentos e <i>sf</i> no primeiro andamento do Concerto de Dietrich	87
Exemplo Musical 33 - Início do primeiro andamento do Concerto de Schumann	93
Exemplo Musical 34 - Segundo andamento da Sonata F.A.E.	94
Exemplo Musical 35 - Quarto andamento da Sonata F.A.E.	94
Exemplo Musical 36 - Excertos do primeiro andamento do Concerto de Schumann e do quarto andamento da Sonata F.A.E.....	95
Exemplo Musical 37 - Scherzo (Sonata F.A.E.) e Presto agitato (Sonata n.º 3).....	102

Agradecimentos

Ao professor orientador, e mestre, Professor Doutor Tiago Neto, por todo o acompanhamento e confiança ao longo destes anos de trabalho, por nunca ter desistido de mim e tanto me ter ajudado a desenvolver enquanto artista.

À minha mãe, por todo o amor, suporte, paciência e encorajamento que me deram força para chegar até aqui.

Ao meu pai, por todo o apoio e incentivo durante todos estes anos.

Ao meu namorado, por todo o amor, apoio e ajuda na finalização desta etapa.

À minha amiga Matilde, pela partilha de conhecimentos que me auxiliaram no desenvolvimento deste relatório.

A todos os meus amigos que, direta ou indiretamente, me ajudaram e inspiraram na realização deste trabalho.

Resumo

Com esta componente teórica do meu projeto artístico pretendo, numa primeira parte, fazer um levantamento histórico, abordando as transformações políticas, económicas, sociais e artísticas que ocorreram na Europa do século XIX. Esta pesquisa histórica servirá de suporte e contextualização à segunda parte do trabalho, focada sobretudo na Sonata F.A.E. WoO22 (HK 1982) de Albert Dietrich, Robert Schumann e Johannes Brahms.

Procuro descrever a vida dos três compositores desta sonata, manifestar as intenções desta obra e em que condições foi elaborada. Pretendo ainda expor a minha perspetiva pessoal acerca desta sonata, em particular, e da linguagem dos seus diferentes compositores. Para tal, irei propor uma análise estrutural e performativa dos andamentos da sonata, bem como de uma obra de cada um dos compositores mencionados, recorrendo à comparação de diferentes gravações, e identificando possíveis relações e influências.

Palavras-chave: Sonata F.A.E., Albert Dietrich, Robert Schumann, Johannes Brahms, violino e piano, análise performativa, análise contextual, século XIX

Abstract

With this theoretical component of my artistic project, I intend, as a first part, to conduct a historical survey, addressing the political, economic, social and artistic transformations that took place in 19th century Europe. This historical research will serve to support and contextualize the second part of this project, which focuses mainly on the Sonata F.A.E. WoO22 (HK 1982) by Albert Dietrich, Robert Schumann and Johannes Brahms.

I aim to describe the lives of the three composers of this sonata, the intentions behind the work and the conditions in which it was created. I also intend to present my personal perspective on this sonata in particular and on the language of its different composers. To this end, I will propose a structural and performative analysis of the sonata's movements, as well as a work by each of the aforementioned composers, by comparing different recordings and identifying possible relationships and influences.

Keywords: F.A.E. Sonata, Albert Dietrich, Robert Schumann, Johannes Brahms, violin and piano, performative analysis, contextual analysis, 19th century

Introdução

O século XIX foi uma época de muitas mudanças especialmente em questões relacionadas com a sociedade e a sua qualidade de vida. Uma nova classe social, a burguesia, ganhava cada vez mais lugar, numa outrora sociedade dominada pela nobreza e pelo clero. A revolução industrial e a evolução das ciências permitiram o acesso a uma série de coisas nunca antes imagináveis. Paralelamente, os intelectuais e os artistas sentiam cada vez mais o peso das suas emoções e o desejo de as partilhar, resultando numa gigante mudança de pensamento, que deu origem a um novo movimento: o Romantismo.

Como em todos os períodos, todos os acontecimentos históricos se relacionam entre si e uma mudança é consequência de outra/as sucedida/as anteriormente. O mesmo aconteceu com o Romantismo, uma manifestação artística resultante de várias mudanças económicas, políticas e sociais, todas elas interligadas.

Na música, este século é o período da história que possui o carácter mais apaixonado e dramático. Com obras inspiradas em acontecimentos verídicos, ou até mesmo descritivos, destaca-se em todas as suas formas, especialmente na música de câmara, visto que a maior parte do repertório deste género foi escrita durante este período. Novos géneros foram introduzidos neste período como o poema sinfónico, o lied, os estudos, a sinfonia programática e todos os outros já existentes foram atualizados às novas estruturas e diretrizes. O conceito de virtuosismo foi arduamente trabalhado e o brilhantismo das obras falam por si.

A procura pela habilidade de compor era grande, mas nem todos eram realmente sucedidos, no entanto, dezenas de nomes ficaram marcados na história e todos contribuíram de diferentes formas para a música romântica, cada um com a sua voz única. Este trabalho serve exatamente para demonstrar como tudo isto se formou, desde a revolução francesa do fim do século XVIII até ao Romantismo tardio do início do século XX, e de que forma três destas dezenas de compositores se sobressaíram e marcaram a música do século XIX: Albert Dietrich, Johannes Brahms e Robert Schumann.

Parte I - O Panorama Europeu no Século XIX

No século XIX, a Europa foi palco de muitos acontecimentos e transformações a vários níveis. França atravessou a sua maior revolução, de reinados absolutistas a repúblicas, Inglaterra cresceu exponencialmente como potência colonial e o Sacro Império Romano-Germânico viu chegar o seu fim. A grande revolução industrial provocou imensas alterações a nível económico, artístico e social e os desenvolvimentos científicos melhoraram significativamente a qualidade de vida, resultando num crescimento da população ocidental¹.

Ainda no final do século XVIII, no ano de 1789, o povo e a burguesia francesa, na altura governados pelo rei Luís XVI (1754-1793), cansados da falta de condições em que viviam e do não cumprimento dos seus direitos começaram uma rebelião. Nesse mesmo ano, os manifestantes conseguiram tomar a Bastilha, uma prisão política vista como um símbolo do absolutismo daquela monarquia, tornando este acontecimento o marco da Revolução Francesa. Posteriormente às tentativas de a Assembleia Nacional Constituinte ter tentado elaborar uma constituição para transformar o poder absoluto do rei num poder constitucional durante o ano de 1791, em 1792 a monarquia foi abolida, dando origem a uma república².

Logo após estas mudanças políticas, um militar, de nome Napoleão Bonaparte (1769-1821), aliado aos jacobinos (grupo de representantes da média e pequena burguesia e da classe mais pobre que assumiu a administração interna, o exército e a defesa de França) começou a crescer em cargo e notoriedade. Os jacobinos, que em 1795 tinham implementado uma nova constituição onde um “Diretório” detinha o poder executivo do país, sofreram um golpe em 1799 quando Napoleão se aliou aos girondinos (alta burguesia) e derrubaram o Diretório. A nova constituição aprovada detinha em Bonaparte todos os poderes, contudo, apesar do autoritarismo, o restabelecimento da ordem e da paz no país fez com que a população o respeitasse. No entanto, a população, especialmente a classe mais baixa, continuava a viver numa ditadura e depois de uma série de más decisões por parte do agora Imperador para tornar França na maior potência industrial europeia, em 1814 vários países liderados por Inglaterra invadiram França e exigiram a retirada de Napoleão.

Depois do rei Luís XVIII (1755-1824) ter assumido o trono brevemente, em 1815, Napoleão conseguiu fugir do exílio e com a ajuda de um pequeno exército voltou a comandar. Contudo, a sua estadia no poder durou apenas 100 dias exatos, pois logo após a notícia da sua fuga foi

¹ Ver *website* <https://knoow.net/historia/cronologia/seculo-xix-efemerides-acontecimentos-historicos-mundiais/> (acedido em novembro de 2022).

² Ver *website* https://www.ebiografia.com/napoleao_bonaparte/ (acedido em novembro de 2022).

criada a Sétima Coligação contra o Imperador, onde ingleses, prussianos, austríacos e russos juraram aliar-se para o derrotar. Apesar de apenas estarem disponíveis as tropas do inglês Duque de Wellington (1769-1852) (compostas por uma coligação de tropas britânicas, belgas, alemãs e holandesas) e do prussiano Gebhard von Blücher (1742-1819) (essencialmente lideradas por Wellington) estas foram as suficientes para derrotar Napoleão e as suas incríveis táticas militares, mesmo tendo sido uma guerra bastante renhida. Esta batalha ficou intitulada de Waterloo. No fim desta o rei Luís XVIII retomou o trono³.

Ao mesmo tempo que o povo francês se revoltava contra o poder absoluto com que era governado, também outro tipo de governo chegava ao fim o Sacro Império Romano Germânico. Iniciado com Carlos Magno (742-814 d.C.), em 800 (d.C.), com o objetivo de tornar a Europa numa grande unidade cristã, retomou o antigo Império Romano e foi conquistando cada vez mais territórios, da Europa do norte e central. Este império manteve-se por mais de mil anos, com governantes de várias linhagens e diferentes formatos geográficos ao longo do tempo. No seu auge contava com os territórios agora conhecidos como Alemanha, Áustria, Bélgica, Holanda, Eslováquia, República Checa, Eslovénia, parte de França, Itália e Polónia e cada um tinha o seu próprio governo, que obedecia ao imperador.

Depois da Reforma Protestante ter abalado esta estrutura dando origem à guerra dos 30 anos e à perda de poder imperial, houve, conseqüentemente, uma redefinição de territórios. Ao ano de 1806, no decorrer da revolução francesa e das conquistas dos exércitos de Napoleão, o imperador Francisco I (1768-1835) renunciou ao trono, colocando um fim na era do Sacro Império Romano Germânico. Neste momento faziam parte deste império territórios que hoje são a Bélgica, Itália, Croácia, França, Holanda e Polónia⁴.

1. A Revolução Industrial

O século XIX ficou bastante marcado pela grande revolução industrial. De acordo com Salmi (2008), esta industrialização começou no fim do século XVIII na parte ocidental da Europa, embora as suas mudanças só tenham sido notadas na segunda metade do século XIX no resto da Europa, em países como Itália, Grécia e países escandinavos.

“Generally speaking, the so-called Industrial Revolution signifies a series of a events beginning in eighteenth-century England that rapidly spread to continental

³ Ver *website* https://www.ebiografia.com/napoleao_bonaparte/ e QuidNovi (2003), Grandes Batalhas da História Universal (acedido em novembro de 2022).

⁴ Ver *websites* [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$i-reich-\(sacro-imperio-romano-germanico\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$i-reich-(sacro-imperio-romano-germanico)) e <https://www.todamateria.com.br/sacro-imperio-romano-germanico/> (acedidos em novembro de 2022).

Europe after the turn of the century. The term “the Industrial Revolution” was not first used – as is often claimed – by Friedrich Engels in 1845 but probably by the French economist Adolphe Blanqui as early as 1837” (Salmi, 2008, p.13).⁵

Esta revolução consistiu numa passagem do trabalho manual para a maquinofatura. O artesanato começou a dar lugar à indústria, os artesãos especializados que executavam o seu trabalho em oficinas e em pouca quantidade foram substituídos pela produção em massa, em fábricas, por operários. Assim, a oferta de produtos cresceu, bem como a procura, visto que os preços eram mais acessíveis. Isto aconteceu, porque a produção necessitava de uma mão de obra mais reduzida, devido ao trabalho executado pela maquinaria, e esta tornou-se mais barata, já que os operários não necessitavam de quaisquer qualificações para serem trabalhadores (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado, & Magano, 2023).

No fim do século XVIII, depois da chamada Revolução Agrícola, Inglaterra reunia um conjunto de condições económicas, políticas, sociais e naturais que lhe permitiram ser a pioneira na industrialização. Com os lucros obtidos do comércio colonial e da agricultura, a sua burguesia e nobreza liberais e empreendedoras investiram na criação de indústrias, novos mercados e matérias-primas. O seu aumento demográfico, resultante de uma alimentação mais rica e variada, aliada ao êxodo rural (“fuga” das pessoas das aldeias para as cidades) devido à maquinação da agricultura, originaram uma grande quantidade de mão de obra, que viu saída na indústria. Tudo isto juntamente com o seu forte sistema financeiro, posse de muitas matérias-primas, recursos naturais (como ferro e hulha) e uma vasta rede de comunicações naturais (portos naturais, rios e canais) fizeram de Inglaterra o primeiro país a desenvolver-se industrialmente.

Esta industrialização pode ser dividida em três fases. A primeira, chamada de “Idade do vapor”, caracteriza-se pela invenção da máquina a vapor, patenteada por James Watt (1736-1819) em 1769, capaz de produzir energia artificial, que foi inicialmente aplicada na indústria e nos transportes. Os primeiros setores a funcionar na indústria foram o têxtil, com o algodão e a lã e novas técnicas (tear mecânico, por exemplo) e o metalúrgico, refletindo-se na produção de

⁵ Tradução livre da autora: “De uma forma geral, a chamada Revolução Industrial foi o resultado de uma série de eventos que começaram na Inglaterra do século XVIII que rapidamente se espalhou para o resto da Europa, depois da virada do século. O termo “a Revolução Industrial” não foi inicialmente usado – como normalmente é afirmado – por Friedrich Engels em 1845, mas provavelmente pelo economista francês Adolphe Blanqui em 1837.”

máquinas, locomotivas, carris e, mais tarde, nos transportes. Pela importância que adquiriu em todos os setores, a máquina a vapor tornou-se o símbolo da Revolução Industrial.

Apesar de ser um grande passo na evolução e crescimento da vida humana, nem tudo o que esta revolução trouxe foi positivo. Em primeiro lugar, muito facilmente foi feita uma desvalorização do trabalho. Este tornou-se repetitivo e mecânico e como já não necessitava de nenhuma especialidade não havia qualquer critério de seleção de trabalhadores, sendo que qualquer um o podia fazer, incluindo mulheres e crianças, fazendo com que a mão de obra fosse ainda mais barata. Com isto, as condições de trabalho e de vida eram cada vez piores, causando um grande descontentamento nos operários, dando origem a grupos de manifestações e revoltas, como as conhecidas revoltas luditas. Estas opunham-se à grande industrialização e novas tecnologias, invadindo fábricas e destruindo máquinas, pois viam-nas como as causas para a desvalorização do trabalho humano.

Outros aspetos negativos desta industrialização foram as consequências ambientais. A grande procura pela vida nas cidades, e a falta de preparação das mesmas para tal, fez com que estas se tornassem sujas, desordenadas e imensamente poluídas. A medicina evoluía, mas em consequência da pobreza habitacional e da falta de higiene a propagação de doenças era rápida e pouco controlável.

Intitulada de “Idade do caminho de ferro” (início dos anos 1800), a segunda fase da industrialização proporcionou-se devido às inovações na ciência, nas técnicas e na própria industrialização, que desenvolveram os meios de transporte e de comunicação. Esta iniciou-se com a aplicação da máquina a vapor ao barco e à locomotiva. A deslocação através do barco a vapor permitiu um grande desenvolvimento no comércio internacional, assim como a emigração da Europa para a América. Por sua vez, o comboio passou a ser o meio de transporte mais utilizado para a deslocação das pessoas e mercadorias. As viagens eram mais rápidas, seguras e baratas, o que permitiu o crescimento dos mercados e as trocas comerciais. Tornou-se possível o transporte de animais vivos, produtos lácteos, legumes, etc., desde o produtor até às grandes cidades, fazendo com que estes produtos fossem produzidos em grandes quantidades e a preços mais reduzidos.

Numa terceira fase temos a chamada “Idade da eletricidade e do petróleo”. Com início por volta de 1870, esta evolução proporcionou-se graças aos avanços científicos e técnicos a nível mundial. A invenção da turbina e do dínamo fez com que fossem possíveis a produção de eletricidade e a descoberta de poços de petróleo, juntamente com a invenção do motor de

combustão, desenvolveram novas fontes de energia como a gasolina e o gásóleo, substituindo as antigas; o carvão e a máquina a vapor.

Em 1879 foi criada a primeira lâmpada por Thomas Edison (1847-1931). Este desenvolvimento da eletricidade fez com que as fábricas não precisassem parar de trabalhar, aumentando assim a sua produtividade. “A electricidade trouxe grandes mudanças nos modos de produção: as fábricas e as cidades mantinham-se iluminadas durante a noite o que levou ao aumento do período de laboração; os espaços das fábricas foram mais bem aproveitados pois já não eram necessárias grandes máquinas a vapor e espaços de armazenamento de carvão” (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023, p.166).

Assim, foi possível o aparecimento de novas indústrias como; a indústria química, onde se produziam medicamentos, fertilizantes, papel, explosivos, etc. e a indústria de materiais elétricos, que fabricavam aparelhos elétricos e eletrodomésticos. Com a procura de materiais para a construção de máquinas, pontes, caminhos de ferro, etc., a indústria do aço foi outra indústria que viu o seu grande desenvolvimento neste século.

Depois de Inglaterra, a partir da segunda metade do século XIX outros países desenvolveram as suas indústrias e transportes, tornando-se as novas potências industriais: França, Alemanha, Estados Unidos e Japão.

França, especialmente depois da queda de Napoleão, centrou-se no avanço da rede de caminhos de ferro e da exploração mineira e metalúrgica. A Alemanha, rica em matérias-primas, à semelhança de França investiu na indústria metalúrgica, mas também na indústria do algodão e dos produtos químicos.

Do outro lado do mundo, os Estados Unidos ganhavam cada vez mais espaço devido à sua riqueza em matérias-primas e à grande quantidade de mão de obra jovem e proveniente da emigração europeia. O seu comércio interno desenvolveu-se bastante depois da construção do caminho de ferro, contribuindo para o aparecimento de novas indústrias, especialmente nos setores da metalurgia e do têxtil algodoeiro. As suas inovações científicas e tecnológicas refletiram-se no crescimento das indústrias químicas, de material elétrico e automóvel, entre outras. No início do século XX, os Estados Unidos passaram a ser a maior potência de comércio a nível mundial, resultante da sua superior capacidade de resposta à procura existente.

“As fábricas americanas produzem mais do que aquilo que o povo americano pode utilizar [...]. O destino traçou a nossa política: o comércio mundial pode ser e será nosso” (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023, p.168).

Por outro lado, o Japão começou a sua caminhada na industrialização apenas no fim do século XIX. Tendo-se mantido com a sua economia feudal, foi apenas pela pressão dos Estados Unidos nos seus portos de comércio que o imperador Matsu-Hito (1852-1912) decidiu acompanhar os restantes países, dando início à *Era Meiji* (do progresso). Assim, foram construídas igualmente fábricas e caminhos de ferro e apostaram no crescimento dos setores da construção naval e da indústria têxtil algodoeira.

2. O Liberalismo Económico

O crescimento económico, resultante do desenvolvimento da indústria, desencadeou uma nova doutrina económica, o liberalismo económico. Este defende a liberdade de iniciativa e de concorrência, ou seja, liberdade na produção, no comércio e na aplicação de preços e salários, o direito à propriedade privada dos meios de produção, sem qualquer intervenção do estado. A regulação dos mercados dependia da lei da oferta e da procura. “Todo o ser humano, desde que não transgrida as leis da justiça, tem o direito de lutar pelos seus interesses como melhor entender e a entrar em concorrência, através da sua iniciativa e do seu capital, com os interesses de qualquer outra pessoa” (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023, p. 170).

Os países industrializados que seguiram este modelo económico conseguiram desenvolver imensas empresas, tanto individuais, familiares como em forma de sociedades anónimas. Visto que a maior parte das empresas tornou-se dependente de empréstimos da banca para conseguirem desenvolver os seus negócios, quer seja para materiais, máquinas ou para investir em novos negócios, o capitalismo industrial e financeiro passou a controlar a economia e até o Estado, pois este também recorria ao crédito.

Especialmente na segunda metade do século XIX começou-se a sentir as desvantagens do liberalismo económico. Se por um lado gerava muita riqueza pelo aumento do crédito, por outro a vontade de produzir constantemente originou crises de superprodução. Estas levavam a uma redução dos preços, que por sua vez diminuía os lucros, fazendo as empresas falir, o que deixava imensos trabalhadores desempregados. Quando a procura voltava a crescer a economia ia retomando a normalidade. Estas variações eram chamadas de crises cíclicas.

As grandes potências como a Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Japão dominavam o comércio mundial. Os países ainda menos industrializados dependiam da compra de matérias-primas feita por estas potências que, posteriormente, lhes vendiam produtos manufaturados. Estas circunstâncias levaram à formação de grandes impérios coloniais, que dominavam política, económica e culturalmente.

3. As Influências da Ciência e da Tecnologia na Sociedade

A partir deste século, a ciência e a tecnologia começaram a ocupar um lugar tão grande na vida das pessoas, que estas viam-nas como o caminho para o progresso e felicidade. Assim, o cientismo passou a dominar as mentalidades e muitos chefes industriais começaram a apoiar a investigação. Alguns governantes começaram também a perceber o quão importante era a instrução pública, como esta contribuía para o desenvolvimento de uma sociedade ao preparar os mais jovens para o trabalho e permitindo uma visão mais educada e fundamentada no momento do exercício do direito do voto. Como fomos acompanhando, a grande procura de produtos que a forma antiga de produção não conseguia acompanhar resultou numa série de inovações técnicas e científicas que contribuíram para o desenvolvimento de cada setor, assim como para uma procura dos materiais necessários para a concretização destas inovações (Ribeiro, 2010; Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023).

No meio desta revolução, os médicos e profissionais das diferentes áreas científicas e tecnológicas, como químicos, matemáticos, físicos, etc. começaram a conseguir explicar cientificamente (com base na experimentação e repetição) questões relacionadas com o corpo humano, organismos vegetais e minerais. São muitos os nomes das pessoas que contribuíram para a resolução destas dúvidas e necessidades começando ainda no século XVIII. Antoine Lavoisier (1743-1794), físico e químico francês, é um desses exemplos, que apresentou uma nova ciência, a química moderna, na qual mostrava como certos fenómenos, como a combustão, se davam, realizou diversas experiências e relatórios relacionados com o magnetismo, a ótica, o açúcar, etc., ainda descobriu a composição do ar e estabeleceu as bases dos elementos químicos. Da ciência e da tecnologia obtivemos muitas invenções que se refletiram no quotidiano e que ainda hoje usufruímos (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023; Thomas & Lee, 1988).

Heinrich Hertz (1857 - 1894), físico alemão, descobriu as ondas eletromagnéticas, denominadas por Hertz em sua homenagem, criando também aparelhos detetores e emissores das mesmas⁶.

A polaca Marie Sklodovska (1867-1934) e o francês Pierre Currie (1895-1906), casados, fizeram também muitas descobertas nos campos da ciência, física, química e da matemática. Quando os dois se conheceram, Pierre já garantia uma posição neste mundo de descobertas devido à formulação do princípio da simetria na estrutura dos cristais que fizera e à descoberta, com a ajuda do seu irmão, do fenómeno da piezeletricidade (desenvolvimento da eletricidade por meio da pressão), entre outras coisas.

Marie, por sua vez elaborou um estudo sobre a magnetização do aço bem temperado e, com a ajuda do marido, descobriu a radioatividade e mais tarde dois novos elementos, o polónio e o rádio, que lhe fez ganhar o Prémio Nobel da Física. Esta descoberta também teve repercussões na medicina, pois demonstrou-se, entre outras coisas, eficaz no tratamento do cancro (Thomas & Lee, s/d). Ainda nas áreas da medicina e da biologia, o físico e engenheiro alemão Wilhelm Roentgen (1845-1923) inventou o raio X, que veio auxiliar significativamente a realização de diagnósticos médicos, foram descobertos novos analgésicos e as vacinas para a varíola pelo médico inglês Edward Jenner (1749-1823) e contra a raiva pelo cientista francês Louis Pasteur (1822-1895)⁷.

Nos meios de comunicação foi inventado, em 1878, o telefone, por Alexander Graham (1847-1922) e em 1882, graças à descoberta da eletricidade, Samuel Morse (1791-1872) inventou o telégrafo “por fios”, utilizado para a transmissão de mensagens a longas distâncias e em tempo real, através de um código de impulsos longos e curtos, chamado de *Alfabeto Morse*⁸.

Na Química produziram-se novas substâncias que melhoraram a farmacologia, a indústria e a agricultura (fertilizantes). Já Charles Darwin (1809-1882) fez descobertas sobre a hereditariedade e a origem das espécies (darwinismo), desconstruindo tudo o que se pensava sobre a origem da Humanidade e escreveu ainda muitos livros sobre botânica, onde explicitou tudo aquilo que fez com as plantas, experiências e observações⁹ (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023).

⁶ Ver *website* <https://www.explicatorium.com/biografias/heinrich-hertz.html> (acedido em janeiro de 2023).

⁷ Ver *websites* <https://www.spr.org.br/a-spr/historia-da-radiologia> ; <https://www.institutojenner.pt/o-instituto/quem-foi-edward-jenner/> e https://www.ebiografia.com/louis_pasteur/ (acedidos em janeiro de 2023).

⁸ Ver *website* <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/879/1/aldeia.pdf> (acedido em janeiro de 2023).

⁹ Ver *website* [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$charles-darwin](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$charles-darwin) (acedido em janeiro de 2023).

Todos estes progressos trouxeram vantagens para a vida quotidiana; melhorias na higiene, na saúde e na qualidade de vida em geral. No entanto, algumas destas invenções, como a dinamite, ajudaram a desenvolver o armamento ou foram aplicadas a setores prejudiciais ao ambiente.

Outro grande passo deste século foram as ciências humanas, que para além das ciências experimentais ganharam também um papel de destaque. Na Filosofia desenvolveram-se o positivismo por Auguste Comte (1798-1857), o idealismo com Georg Hegel (1770-1831) e o marxismo por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895). A Psicologia, tal como a História, adquiriu o estatuto de ciência e destacaram-se nomes como Fustel de Coulanges (1830-1889), Leopold von Ranke (1795-1886) e Alexandre Herculano (1810-1877) (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023).

4. A Industrialização e a Arte

4.1. O Romantismo

Todas as inovações artísticas estão intimamente relacionadas com as alterações políticas, sociais e económicas que se deram na transição do século XVIII para o século XIX. Nesta época vimos a sociedade a ficar cada vez mais insatisfeita, os governos a passar de absolutos a liberais e os artistas tornaram-se rebeldes e ansiavam por mudar as regras. O panorama histórico, especialmente em consequência das revoluções burguesa e industrial, levou ao desenvolvimento do pensamento e à vontade de partilhar os mais profundos sentimentos. Com isto surgiu o Romantismo (Ribeiro, 2010; Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023).

O termo “romântico” é um “adjetivo romântico deriva de romance, cujo sentido literário original era o de uma narrativa ou poema medieval, escrito numa das línguas românticas (derivadas do latim). Quando a palavra começou a ser utilizada em meados do século XVIII (Iluminismo) associava-se a algo distante, lendário, fictício, fantástico, maravilhoso, um mundo imaginário ou ideal, por oposição ao mundo real. Apesar de no Romantismo não haver uma rutura da linguagem musical, dos géneros e da harmonia do Classicismo, ocorre uma distorção do equilíbrio entre a razão e o sentimento. Predomina agora a expressão do eu, o subjetivismo, a emoção e o dinamismo” (Neto, 2012, pág. 3).

O Romantismo teve início em Inglaterra no fim do século XVIII e estendeu-se por toda a Europa no século XIX. Visto como uma corrente literária, filosófica, política e artística, dependendo da influência em cada país, o Romantismo caracterizava-se pela subjetivação e intensa

valorização e expressão dos sentimentos, das emoções e da fantasia, pelo exagero do sentir e fazer sentir. O que antes era visto apenas como um estado de espírito transformou-se num movimento centrado no indivíduo, nos seus sentimentos pelos outros e pela vida. Esta corrente procurava, também, retratar e exaltar a Natureza e as suas paisagens cheias de simbolismos e sentimentos assim como temas relacionados com a liberdade, nacionalismo, História em geral e os seus heróis (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023; Ribeiro, 2010).

De acordo com Ribeiro (2010), esta corrente pode ser dividida em três fases; um início vivido centrado no lirismo e no subjetivismo, traduzido pela expressão dos sonhos, pelo exagero e pela descoberta do desconhecido contrastando com a insegurança que também transmitia. Uma segunda fase pessimista, em que se aprimorava o interesse pela morte, religiosidade e naturalismo. Por fim, temos um período de transição para o Realismo, uma nova corrente literária, que pretendia expor o que havia de errado na sociedade, como veremos à frente mais detalhadamente.

O Romantismo era o domínio do individualismo do ser, as regras em que viviam começavam a ter um papel secundário, dando espaço para a manifestação dos sentimentos e das emoções sentidas. Isto abriu portas para o subjetivismo, que permitiu aos romancistas darem a sua opinião pessoal e parcial, sobre os assuntos, de acordo com a sua perspectiva do mundo, e para o idealismo, isto é, os temas eram idealizados pelo autor, estes podiam ser o que o indivíduo quisesse, normalmente exagerados e pormenorizados nas suas características. Aqui, por exemplo, o tema “mulher” era visto como algo frágil e puro unicamente e a pátria era para ser seguida e defendida fielmente, pois não tinha erros. Para além disto, outros factos fizeram parte desta mudança intelectual.

O egocentrismo era a palavra de ordem, o ego do artista era o centro da arte. Com esta mentalidade, os poetas românticos faziam quase relatos de vida de modo a conseguirem descrever ao máximo a imensidão de emoções e sentimentos das suas realidades. O homem do Romantismo era sensível, sonhador e impulsivo, não tinha medo de se expor e mostrar o que sentia, muito pelo contrário, ele acreditava que só assim se conseguia traduzir o que estava no íntimo de cada um e isso era uma satisfação. As temáticas mais usadas pelos românticos estavam relacionadas com sentimentos negativos como a tristeza, a desilusão e a saudade, viviam numa dualidade oscilante entre o pessimismo e a esperança de sentirem algum tipo de alegria. Estes sentiam um certo gosto pelo sofrimento e por isso preferiam retratar este tipo de histórias dolorosas e melancólicas, ao contrário dos seus anteriores clássicos.

“O sentimento do artista é a sua lei. O sentir puro nunca pode ser contrário à natureza, sempre será adequado à natureza. Nunca deve impor-se o sentimento de outrem como lei. A única fonte verdadeira da arte é o nosso coração, a linguagem de um animo infantil puro. (...) Toda a obra de arte autêntica se percebe em hora solene e nasce em feliz hora, muitas vezes sem que o artista esteja consciente, partindo de um impulso interior do coração” (Neto, 2012, p. 3).

Conforme Ribeiro (2010) dá a conhecer na sua tese, o conceito de belo teve um novo significado. Aqui, a perfeição da personagem principal era atingida pela fusão do belo com o feio e a beleza era revelada através da emoção, como algo divino.

A natureza e o historicismo eram também temas bastante frequentes na arte. As tempestades e os dias ensolarados das diferentes estações eram expressas sempre através do artista na primeira pessoa, pelos seus estados de espírito. O que começou por ser uma procura dos românticos por um lugar paradisíaco idealmente construído e por uma simples vida pastoral, rapidamente se tornou numa busca pelo passado, desde a origem do seu povo, da sua língua até à formação do seu país. A antiguidade greco-romana e a mitologia já não eram fascinantes surgindo então o interesse pela forma como as sociedades eram formadas na Idade Média, pelos castelos e cavaleiros, pelas lendas, mitos e tradições, pelos cavaleiros e cruzados, pelos mouros, monges e judeus.

O byronismo, baseado na vida e obra do poeta inglês Lord Byron (1788-1824), era a tradução do estilo romântico pela vida de uma pessoa. Um estilo boémio, centrado em vícios, caracterizando-se pelo narcisismo, egocentrismo, pessimismo e angústia, que se tornou mais uma temática de inspiração para os artistas.

Outras características que podemos constatar neste período são os motivos nacionalistas e orientais. Tudo o que era nacional e popular era importante e devia receber a devida atenção e por isso, a literatura romântica adquiriu uma forma cívica e patriota, dando especial atenção às figuras nacionais. Depois do interesse pela Idade Média, não ficou por aqui o interesse pela história, passando desta para os estilos do resto do mundo em diversas épocas. Assim, o romântico, seja ele artista ou intelectual, começou a dedicar a sua atenção ao mundo oriental e exótico até agora desconhecidos e envoltos em fantasias.

Todas estas mudanças que se viram acontecer, logo desde o início, tiveram a sua influência na literatura, não só na forma como se escrevia como a quem chegava, ou seja, esta inovação permitiu que esta já não fosse apenas para reis e fidalgos, mas para todos. A burguesia foi a classe que mais beneficiou com este aspeto, visto que o povo continuava analfabeto, mas

também era a mais interessada. Deste modo, os eventos culturais a isto associados, recitais poéticos acompanhados a canto e piano ou em festas de beneficência e patrióticas e saraus literários, começaram a fazer parte do dia a dia desta classe, contribuindo assim para a aculturação da mulher burguesa, que começou a aprender a língua francesa e música.

“É belo e necessário entregar-se totalmente à impressão de um poema, deixar que o artista faça conosco o que quiser, e apenas em pormenores confirmar o sentimento pela reflexão e elevá-lo a pensamento, e determinar e acrescentar onde fosse possível duvidar ou revelar-se. Isto é o primordial e fundamental” (Neto, 2012, p. 4).

No que diz respeito à arte, seu livro *Goya, A Arte da Vida e da História*, Schiaffino afirma que a arte neoclássica do século XVIII inspirada nos modelos da arte antiga, grega e romana, foi, para além de uma representação da vida burguesa, da nobreza e religiosa, um veículo para a exponente apresentação dos heróis da história. Esses cânones de beleza originaram obras sentimentalistas, que refletiam emoções, que foram o primeiro passo para a arte romântica, “completamente orientada à exaltação da alma do indivíduo e da natureza, e cada vez mais aberta às novidades formais e temáticas”, em todas as suas formas (Schiaffino, 2003, p. 38).

4.2. Arquitetura

No final do século XVIII, a arquitetura, em especial na Alemanha, ainda possuía um estilo neoclássico, caracterizado pela reação aos excessos do estilo Barroco, com uma base de interesse na antiguidade clássica e no iluminismo.

Ainda devido às consequências da Guerra dos 7 anos (1756-1763), esta corrente sofreu uma grande influência francesa, com a corte de Versalhes. Alguns exemplos desta arquitetura são; o Teatro de Berlim, inaugurado em 1802, da autoria de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), a Porta de Brandenburgo de Carl Langhans (1732-1808), terminada em 1791, e a Gliptoteca de Munique, construída entre 1816 e 1830, projetada pelo arquiteto Leo Von Klenze (1784-1864). Até ao final do século, o Neoclassicismo foi substituído pelo Neogótico e, posteriormente, pelo Neorrenascimento (Ribeiro, 2010).

No final do século XVIII começou-se a viver uma necessidade de novos meios para expressar e libertar ideias fazendo os arquitetos debruçarem-se sobre a cultura medieval. Estes acreditavam que os Homens medievais faziam parte de uma civilização pura e que, conseqüentemente, a sua arquitetura era uma imitação da natureza, levando assim a uma evolução do neoclássico para o neogótico (Ribeiro, 2010). Esta corrente procurava contrastar

as formas góticas medievais com os estilos clássicos vividos na época com o neoclássico. Para além da Idade Média, o Romantismo destacou-se também pelo interesse nas culturas orientais e pela mistura de vários estilos, como o Românico, o Gótico, o bizantino, o chinês ou o árabe. Para os alemães, o Gótico era considerado o estilo da arquitetura nacional, símbolo da pátria e da unificação do país. A grande construção simbólica deste estilo arquitetónico no país é a Catedral de Colónia. Começou a ser construída em 1248 e em 1880, ainda inacabada, foi deixada ao abandono, sendo a sua conclusão e restauro retomados apenas em 1956. Esta reconstrução ficou vista, para os alemães, como o reerguer da nação. (Ribeiro, 2010)

No que toca aos materiais utilizados, de acordo com Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado e Magano (2023), a industrialização foi o ponto de partida para uma nova linha de construção, a arquitetura do ferro. A evolução do mundo trouxe consigo novas exigências em todos os aspetos, sendo que na arquitetura essas necessidades transformaram-se numa nova forma de construção, com diferentes técnicas e materiais, como o cimento armado, o ferro e o vidro. Assim, a arquitetura do ferro parecia corresponder a essas exigências das novas sociedades urbanizadas e industrializadas. As estruturas de ferro revestidas a vidro possibilitavam a criação de espaços mais amplos e luminosos, ótimos para mercados, palácios de exposições, estações ferroviárias, etc., assim como certas obras de engenharia como as pontes em ferro. Alfred Messel (1853-1909) foi o primeiro arquiteto a perceber a importância da existência de uma arquitetura utilitária, propondo assim um programa adequado aos seus ideais, que se viram traduzidos na construção dos Armazéns Wertheim, em Berlim (1897-1904).

Pela Europa, podemos observar muitos exemplos da arquitetura do ferro, como são exemplos o Palácio de Cristal, em Londres, a Torre Eiffel, em Paris, projetada e construída pelos engenheiros Gustave Eiffel (1832-1923), Maurice Koechlin (1856-1946) e Émile Nouguier (1840-1897) e pelo arquiteto Stephen Sauvestre (1847-1919), e as pontes D. Maria Pia e Luís I, sobre o rio Douro, em Portugal (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023). Ainda na Alemanha, é importante referir alguns nomes de extrema importância que trouxeram à arquitetura do século XIX construções muito relevantes, como é o caso de Joseph Daniel Ohlmüller (1791-1841), Georg von Dollmann (1830-1895) e K. F. Schinkel, discípulos de Leo von Klenze.

Mencionado anteriormente, Schinkel, apesar de ser um grande representante do Neoclassicismo, projetou imensas obras ao estilo Neogótico como o Monumento à Guerra da Libertação (1818-1821) e o projeto da Capela funerária para a rainha Luísa de Mecklemburgo-Strelitz (1776-1810).

Para além de arquiteto, Schinkel, foi também pintor e escultor. Ohlmüller e Dollmann edificaram, respetivamente, a Igreja de Santa Maria Auxiliadora (1831-1839), em Munique, e o Castelo de Neuschwanstein (1870), nos Alpes Bávaros, a pedido do rei Luís II da Baviera (1845-1886) (Ribeiro, 2010).

4.3. Artes decorativas

Até à primeira metade do século XIX, segundo a autora Ribeiro, A. (2010), as artes decorativas procuravam um escape às formas clássicas que se praticavam, procurando, ao mesmo tempo, outras que se enquadrassem melhor nas necessidades que se começavam a sentir. Simultaneamente ao desenvolvimento do liberalismo económico, como é referido anteriormente, o papel e poder da burguesia na sociedade teve, também, um crescimento significativo. Esta, que também não aceitava estas opções artísticas clássicas propostas pelo estilo “Império” (1815-1848) desenvolvido em França que se estendeu pela Europa até 1830, teve grande influência na criação de um assertivo movimento que ficou conhecido como Biedermeier, nos países germânicos (1815-1848).

Este movimento teve início em Berlim e Viena, mas teve uma abordagem própria em cada país por onde se expandiu, como se constatou em Inglaterra, França, Espanha, Dinamarca e Rússia. As principais características do Biedermeier são a praticidade, intimidade e simplicidade. Estas traduziram-se no mobiliário em peças familiares, motivos florais e cores vivas, mesas de apoio, estantes, etc. Por volta de 1835, começaram-se a sentir diferenças neste campo com o aparecimento de “móveis e tecidos orientais, divãs e tapeçarias turcas, decorações persas ou hindus e mobiliário chinês ou japonês. Limita-se o uso dos adornos de metal e recorre-se cada vez mais aos embutidos” (Ribeiro 2010).

Nesta época surgiam, ao mesmo tempo, diferentes perspetivas e abordagens da arte, o que despoletava vários estilos e influências, por isso, “paralelamente ao estilo denominado Biedermeier, surge uma nova moda que procura reproduzir os motivos medievais com certo gosto romântico, relacionado com as criações literárias de Lord Byron ou Walter Scott (1771-1832)” (Ribeiro, 2010, p. 27).

Seguindo o “Biedermeier”, a Inglaterra desenvolveu a sua versão que combinava o regresso às formas góticas com o estilo de Thomas Chippendale (1718-1779), onde surgem bibliotecas, pianos e canapés. Em França e Viena, a exaustão do cíclico estilo “Império” deu origem a uma reforma “Trovadoresca”, também baseada no neogótico.

Nesta fase foram construídos e reconstruídos imensos palácios pela Europa, como o Windsor, em Inglaterra, Pena, em Portugal e Pierrefonds, em França, entre outros.

A meados do século XIX, a adição de elementos inspirados nos principais estilos históricos deu origem ao II Império Francês (1852-1870), ao início da época vitoriana em Inglaterra (1837-1901) e em Espanha deu-se início ao estilo *Isabelino*, como consequência do nome da Rainha Isabel II (1843-1868), com a utilização de formas barrocas, clássicas e góticas.

Para além do imobiliário, alguns destes países também se destacaram pela produção de elementos decorativos e/ou utensílios requintados. No caso de Inglaterra, esta criou uma forte produção de cerâmica com Josiah Wedgwood (1730-1795) e a sua famosa marca *Etruria*, que continuou em funcionamento mesmo após a sua morte, até 1810. A partir de 1810, em França, começaram a ter reconhecimento as cristalarias *Baccarat*, ultrapassando outras manufaturas, pela sua qualidade, variedade e gosto refinado. Charles Crozatier (1795-1855) é também um importante nome neste cenário decorativo devido às suas produções de candeeiros, candelabros, relógios de mesa de cabeceira, etc. As peças em metais, como o bronze, também foram uma forte opção de decoração das casas abastadas deste tempo, na quais se sobressaiu Antoine Barye (1796-1875). (Ribeiro, 2010)

4.4. Escultura

Como vimos acontecer nas outras artes, as formas clássicas deixavam de se praticar e, por isso, a escultura também se orientou por estas normas e adotando um espírito romântico. Esta inovação teve início em França por volta de 1830 e foi no Salão de 1831 que as primeiras obras foram expostas. Entre estas estavam; o *Anjo Rebelde* de Charles Marochetti (1805-1867), *Rolando Furioso* de Jehan Duseigneur (1808-1866), a *Luta do Tigre e do Crocodilo* de Antoine Louis Barye (1796-1875), assim como o *Jovem Pescador Napolitano* de François Rude (1784-1855), considerado o maior escultor romântico, que se estreou neste salão.

A escultura francesa definia-se por representar as suas figuras de forma mais natural possível e na sua ação mais próxima da realidade. Já a alemã e inglesa optavam mais pela demonstração do nu das suas personalidades. Esta opção causou algumas controvérsias quando o escultor David d'Angers (1788-1856) quis impor certas regras no que dizia respeito à representação de certas pessoas. Ele defendia que pessoas intelectualmente mais desenvolvidas deveriam ser representadas em nu, personalidades como poetas, sábios, artistas e oradores podiam ser representadas tanto vestidas como nuas e nos retratos deviam ser utilizados os trajes da época.

Aparentemente nenhuma conclusão foi retirada desta discussão. Indumentárias ou nus à parte, havia algo em que os escultores românticos todos concordavam, a importância da expressividade. Este ramo da arte procurava representar claramente paixões, movimentos e intenções e faziam-no através da específica representação do corpo, nomeadamente braços caídos ou punhos contraídos ou ainda bocas abertas nos rostos que expressavam gritos ou dor.

Por sua vez a escultura alemã, apesar de se encontrar com a Inglaterra na preferência da representação do nu, ainda se mantinha fiel às diretrizes clássicas. Johan Gottfried Schadow (1764-1860) foi um importante escultor alemão que tentou representar o realismo através das formas clássicas e todos os escultores alemães mais importantes são seus contemporâneos. Alguns dos nomes mais importantes desta corrente são Friedrich Tieck (1776-1851) e Christian Rauch (1777-1857), sendo a sua obra mais importante o monumento a Frederico, O Grande, em Berlim (Ribeiro, 2010).

4.5. Pintura

A pintura romântica teve início no ocidente europeu e baseado nas palavras de Ribeiro, A. (2010), foi a área artística em que as intensões do romantismo permaneceram por mais tempo, aproximadamente um século (fim do século XVIII ao fim do século XIX). Contrapondo as diretrizes clássicas, os pintores procuravam expressar as suas próprias visões com emoção e dramatismo. Não foi encontrado nenhum consenso quanto às técnicas ou temáticas utilizadas, pois cada país com a sua diferente realidade adotou características específicas, ensinadas nas suas próprias escolas regionais.

Ainda a meio do século XVIII, o filósofo Edmund Burke (1729-1797), com o seu livro *Um inquérito Filosófico sobre as origens das nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757), abriu portas para que sentimentos densos da alma humana fossem uma inspiração para os artistas europeus. Isto associado ao conceito de “pitoresco”, que se baseava numa conjugação entre cor e luz, definiram melhor as características gerais da pintura da romântica. Este jogo de luzes e cores resultou quase numa falta de perspectiva, as formas tornaram-se muito pouco definidas, quase abstratas, sendo talvez o motivo para que a natureza fosse um tema principal. Especialmente na Inglaterra e na Alemanha observou-se este interesse pela paisagem natural na representação do horizonte infinito, as montanhas altas, a imensidão do oceano, etc. Estas paisagens eram, muitas vezes, elaboradas dentro do tema de “visão emoldurada”, isto é, vista através de uma porta ou janela aberta, de dentro para fora.

Para além dos temas naturais outras inspirações encontraram o seu palco na pintura. Algumas vezes o nu foi representado também neste formato em diferentes alturas, sendo o espanhol Francisco de Goya (1746-1828) um dos ousados desta época. Baseado no seu anterior Diego Velázquez (1599-660), Goya, em 1800, pintou uma mulher viva e autêntica, sensual, mas de forma natural, realizado posteriormente, por encomenda, uma outra exatamente igual, mas, desta vez, vestida. Os retratos, as cenas de guerra e as próprias vivências do quotidiano foram também temáticas bastante frequentes da pintura romântica, assim como o gosto pelo fantástico degradante, pelas cenas religiosas, pelo medieval e exótico (Schiaffino, 2003; Ribeiro, 2010).

Frequentemente as representações da natureza serviam como um refúgio para as opressões que se sofriam na época, sendo apresentadas tanto de forma lírica, poética e heroica, como triste ou assustadora, de acordo com a sensação do artista. As obras relativas às guerras eram, muitas vezes, projetadas em compaixão para com estas pessoas sofredoras ou como um grito contra o absolutismo e desigualdades vividas e de apoio ao povo que se revoltava. Os artistas que mais se alinhavam nestes propósitos eram, mais uma vez, Goya e o francês Eugène Delacroix (1798-1863). Por último, é também importante referir as temáticas do invisível. Era muito comum os artistas representarem os seus sonhos e pesadelos, questões ligadas ao religioso, ao místico e à sua própria consciência, por vezes no seu limite de formas, passando quase para o abstrato.

Apesar da sua antecessora neoclássica se diferenciar da pintura romântica em alguns aspetos, esta última baseia-se muito nas suas técnicas, modelos formais e temas. Desta forma, pode-se dizer que as principais diferenças entre os dois estilos são em relação à cor, linha, luz e movimento. No romantismo dava-se grande importância à cor e aos seus contrastes refletindo-se na luz, a linha era menos definida e, por norma, as obras possuíam uma ideia de movimento maior.

Philipp Otto Runge (1777-1810) foi um pintor alemão conhecido pelas suas grandes obras religiosas e retratos, no entanto é de ainda maior importância referir devido às investigações que executou em relação à cor. No seu livro, publicado em 1810, definiu a existência de três cores apenas, o amarelo, o azul e o vermelho, e tinha como objetivo expandir a sua paleta misturando-as entre si, adicionando também o preto e o branco. Com isto pretendia fazer um esquema tridimensional com todas as cores descobertas, ordenando-as de acordo com a sua tonalidade, brilho e saturação (Ribeiro, 2010).

Nesta área tornaram-se também conhecidos outros artistas como, Théodore Géricault (1791-1824), Caspar Friedrich (1774-1840) na Alemanha, William Turner (1775-1851) em Inglaterra

e, em Portugal, Tomás da Anunciação (1821-1879), João Cristino da Silva (1829-1877) e Francisco Augusto Metrass (1825-1861) (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023).

Entretanto, vinda da literatura, entre 1850 e 1860 a pintura francesa adotou o Realismo. Este definia-se como um movimento literário e estético, que não procurava retratar paisagens ou sentimentos, mas sim a realidade da vida quotidiana. Como uma crítica à sociedade, os artistas abordavam as diferenças entre as classes média e operária, a superioridade de uma sociedade tutora de alguns bens versus a falta de condições de vida e trabalho dos bairros populares. O Realismo pretendia descrever a realidade exatamente como ela era, ao pormenor, sem idealismos (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023).

“O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, na feição em que é mau, por se persistir em se educar “segundo o passado”, queremos fazer a fotografia, ia quase dizer a caricatura, do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático” (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023, p. 176).

As classes mais desfavorecidas (operários, camponeses, engomadeiras e artesãos) e as pessoas pobres da cidade e do campo ganharam lugar nesta arte e conseqüentemente o seu trabalho árduo. Tecnicamente, a utilização da cor sofreu alterações e as pinceladas eram cheias e agressivas e a exclusão dos temas religiosos foram muito mal recebidos.

Os principais pintores deste movimento foram Gustave Courbert (1819-1877), Honoré Daumier (1808-1879), Jean-François Millet (1814-1875), representante do mundo camponês, e Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875), que modificou a pintura paisagística (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023; Salvi, 2003).

O trabalho destes homens foi o ponto de partida para a corrente que se seguiu, também em França, na segunda metade do século XIX: o Impressionismo. Este foi desenvolvido por um grupo descontente de artistas composto por Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899), Gustave Caillebotte (1848-1894), Berthe Morisot (1841-1895), Armand Guillaumin (1841-1927) e Mary Cassatt (1844-1926). Estes artistas possuíam uma diversidade de origens, ideias políticas e comportamentos, no entanto estavam de acordo em relação às opiniões e posições da pintura, que eram diferentes das praticadas, e não aceitaram ser afastados das exposições oficiais. Assim, em forma de revolta para com os pintores mais famosos da altura, estes artistas optaram por caracterizar

cenar da vida quotidiana e paisagens, dando preferência ao ar livre em vez do trabalho em estúdio. Essas cenas baseavam-se por um lado na vida burguesa da grande cidade, tanto os trabalhos mais humildes como os divertimentos mais ostentáveis e por outro, fora do centro da cidade, nas vilas, na floresta de Fontainebleau e na costa da Bretanha, da Normandia e da Provença (Salvi, F. 2003).

Nascido em Paris, os principais elementos do Impressionismo eram a luz e a cor, com as suas diferentes intensidades e efeitos, tendo por essa razão optado pelo trabalho exterior, captando um melhor efeito da luz. Com a invenção da fotografia, e a sua capacidade de captar o mundo tal como é, os artistas viram-se obrigados a procurar e produzir aquilo que a fotografia não era capaz, a cor, a luz e os instantes. Desta forma, a pintura impressionista era caracterizada pelas pinceladas curtas e rápidas, pelas cores puras e brilhantes e figuras sem precisão ou contornos definidos, criando uma ilusão de vibração e/ou movimento (Salvi, 2003; Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023). “Ao ar livre, a luz é mais rica em variações do que no estúdio, onde fica inalterada para todos os efeitos [...]. Quando um pintor trabalha a partir da Natureza, no fundo, não procura mais do que captar o efeito do momento” (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023, p. 174).

De acordo com Salvi, F. (2003), com a evolução deste movimento, e da pintura em geral, muitos lugares parisienses adquiriram um importante papel na vida dos artistas. O Bairro de Batignolles era o centro dos ateliers. Estes, para além de funcionarem como espaços de conceção de obras, eram autênticas escolas, onde alunos aprendiam as técnicas e o estilo do seu mestre. Ao mesmo tempo transformavam-se em locais de encontros de artistas de várias áreas, amigos, entendidos em arte, políticos e clientes, onde discutiam temas e ideias não permitidos em “escolas oficiais”. No Moulin de la Galette e no Louvre estudava-se a arte antiga italiana, espanhola, francesa e flamenga. Os aspirantes a pintores copiavam os quadros dos antigos mestres, de modo a aperfeiçoar as suas técnicas, ao mesmo tempo que alguns estudavam na Escola de Belas Artes lecionada pelo método tradicional, a fim de os formar nos moldes apreciados pelas instituições estatais e religiosas. Locais como os cafés Guerbois e Nouvelle Athènes, a Ópera, o Palais de l’Industrie e o Moulin Rouge foram palco das primeiras exposições universais, onde eram apresentadas as técnicas inovadoras do momento vindas de todo o mundo. Apesar de ter nascido em França, o movimento impressionista expandiu-se internacionalmente, em especial para Inglaterra e Estados Unidos.

Em 1874, no decorrer da primeira exposição coletiva do grupo inicial, a imprensa intitulou, estes artistas de “impressionistas”. Esta exposição foi muito mal recebida e o termo foi atribuído

em forma de gozo devido às características das primeiras impressões que captavam com as suas obras. Contudo, estes adotaram o nome que definia exatamente o que eles pretendiam com a sua arte ficando conhecidos assim a partir daqui. Esta foi a data que deu oficialmente início ao Impressionismo (Salvi, 2003).

Em Portugal, os pintores que mais se aproximaram desta corrente artística foram Henrique Pousão (1859-1884), José Malhoa (1855-1933) e Aurélia de Sousa (1865-1922) (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023).

4.6. Literatura

De acordo com Ribeiro (2010), o romantismo literário começou ainda no fim do século XVIII, quando o mecenato aristocrático foi trocado pelo editor, originando, pela parte do escritor, uma necessidade pela procura de um diferente tipo de público. Esse público, como foi referido antes, foi encontrado na burguesia, a outra parte da população alfabetizada, mas que vivia mais das emoções transmitidas pelas histórias do que propriamente das formas.

De uma forma geral, até então, a literatura cingia-se por aquilo que Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) tinha definido como modelos e géneros certos a ser cultivados, isto era, poesia (épica, lírica e dramática), rimada, metrificada e os temas eram restritos. O género da prosa apenas era visto em crónicas históricas e em tratados filosóficos e teológicos. Com o desenvolvimento do romantismo, as formas clássicas foram novamente abandonadas. O que antes se baseava na natureza de forma universal e na idealização de personagens perfeitos, no romantismo eram abordados todo o tipo de pessoas, o fundamento era exatamente caracterizar tanto o herói como o criminoso, lado a lado. Aprofundava-se o historicismo e o individualismo através de descrições de episódios históricos do momento ou do cultivo do egocentrismo melancólico e pessimista. A prosa já não era restringida a formatos específicos, era utilizada livremente, assim como a poesia que já não cumpria fielmente as questões da métrica e da rima.

Devido ao público-alvo e à sua falta de instrução literária, a forma de escrever sofreu algumas alterações de modo a ir de encontro às necessidades do momento. Deste modo, a literatura passou a ter uma linguagem mais acessível, muitas vezes recorrendo a imagens e símbolos, a um vocabulário mais simples, a um uso de hipérboles e de personagens humanas e paisagens adicionado a um enredo desenvolvido para captar a atenção e facilmente imaginativo.

Um dos géneros mais procurados foi a novela, dando origem a um subgénero o romance gótico. Este foi maioritariamente produzido na Inglaterra e nos Estados Unidos e caracterizava-se

especialmente pela forte presença de criaturas sobrenaturais e desfiguradas, de forma a instalar um mundo de medo e mistério. Aqui o anti-herói protagonista surge numa confusa noção de si próprio e da realidade, procurando no sobrenatural as respostas para os seus problemas. São alvo de destaque *O castelo de Otranto* (1764) e *O monge* (1795), dos ingleses Horace Walpole (1717-1797) e Matthew G. Lewis (1775-1818), respetivamente, *O castelo de Rackrent* (1800) da anglo-irlandesa Maria Edgeworth (1767-1849) e os autores Ann Radcliffe, inglesa, (1764-1823) Walter Scott, escocês, (1771-1832)¹⁰ (Ribeiro, 2010).

Na Alemanha desenvolveu-se um movimento um pouco diferente do resto da Europa, um estilo helenístico, inspirado na arte grega do século IV ao I a.c. Aqui a figura central não era mais o homem perfeito, forte e dinâmico, mas sim um homem espiritual, de alma elevada, retornando à natureza e à essência humana. Os nomes que despertaram este movimento e ficaram mais conhecidos foram os historiadores Johann Winkelmann (1717-1768), o poeta e filósofo Gotthold Lessing (1729-1781) e os escritores Johann Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), Friedrich Klinger, (1752-1831) Friedrich Müller (1749-1825), Jakob Lenz (1751-1792) e Johann Leisewitz (1752-1806). Algumas das obras mais conhecidas são: *Torquato Tasso* (1790), *Goetz von Berlichigen* (1773) de Goethe, *Wallenstein* (1799), *Die Räuber* (1781) de Schiller, entre outras.

Para além dos mencionados anteriormente muitos foram os escritores de quem herdamos grandes trabalhos de vida. Alguns desses nomes ainda não foram referidos mas merecedores de destaque são: os britânicos William Blake (1753-1827), William Cowper (1731-1800), Lord Byron, Percy Shelley (1791-1822) e John Keats (1795-1821), o escocês Robert Burns (1759-1796), na Alemanha Johann Herder (1744-1803), August Schlegel (1767-1845) e Georg Hardenberg (1772-1801) sob o pseudónimo de Novalis, em França Victor Hugo (1802-1885), Henry-Marie Stendhal (1783-1842) e Alfred Musset (1810-1857), em Portugal Alexandre Herculano (1810-1877), Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Almeida Garrett (1799-1854), em Itália, Giacomo Leopardi (1798-1837) e Alessandro Manzoni (1785-1873) e para finalizar em Espanha José Espronceda (1808-1842) e José Zorilla (1817-1893). (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023; Ribeiro, 2010)

Apesar do Realismo ter surgido na pintura apenas a meio do século XIX, na literatura este movimento começou ainda na primeira metade do século, tornando-se o responsável pelo declínio do romantismo literário, em consequência da Revolução Francesa e do decreto de

¹⁰ Ver website [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$romance-gotico](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$romance-gotico) (acedido em abril de 2023).

Karlsbad (1819). Isto aconteceu essencialmente quando um grupo chamado “Jovem Alemanha” decidiu introduzir na literatura questões políticas e polémicas (Ribeiro, 2010; Salvi, 2003): “os novos poderes da técnica e da indústria, do dinheiro, do nacionalismo e socialismo contribuíram para uma nova visão do mundo” (Ribeiro, 2010, p. 36).

Nesta corrente sobressaíram-se alguns escritores como Gustave Flaubert (1821-1880) e Émile Zola (1840-1902), em França, Charles Dickens (1812-1870), em Inglaterra, Oscar Wilde (1854-1900), na Irlanda, Fiódor Dostoievsky (1821-1881) e Liev Tolstoi (1828-1910), na Rússia, Antero de Quental (1842-1891), Ramalho Ortigão (1836-1915) e Eça de Queirós (1845-1900), em Portugal (Andrade, Pereira, Vieira, Remelgado & Magano, 2023).

4.7. Música

Apesar de, em primeiro lugar, este termo “Romantismo” ter sido aplicado a um movimento literário, mais tarde serviu também para designar um período da história da música, que começou quando Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822), em 1810, descreveu Ludwig van Beethoven (1770-1827) como sendo um compositor “romântico”, nos seus ensaios da 5ª Sinfonia de Beethoven. Esta informação não fogia da verdade, visto que, pelo menos, no género sinfónico foi Beethoven quem deu o primeiro passo da linguagem romântica, norteando os restantes compositores românticos (Neto, 2012).

Na música, o Romantismo compreendeu-se entre 1800 e 1914 e ficou caracterizado por:

- Predomínio de uma burguesia culta, com interesse nas diferentes artes, o que fazia aumentar o consumo de música, tanto nas normais grandes salas de concerto, teatros de ópera e igrejas, como em salões onde se praticava a chamada “música doméstica” (piano, guitarra e flauta);
- Diletantismo musical: definição caracterizada pela difusão desta “música doméstica” na sociedade burguesa no início do século XIX, onde o piano (símbolo do individualismo romântico) despertou as suas várias possibilidades de desempenho; solista, instrumento de acompanhamento do canto ou de outros instrumentos e como instrumento de apoio orquestral nas transições a duas ou quatro mãos. Isto despoletou pela Europa um enorme crescimento na produção de pianos e na edição musical, assim como na procura por aulas particulares. De maneira a acompanhar este consumo surgem novas peças, tanto ligeiras como sentimentais, de baixa dificuldade.

- O público musical passou de pequeno, culto e sintonizado, para um público burguês, que era grande e diversificado. Os mecenas deixaram de existir e, por essa razão, os diferentes compositores compõem de igual forma obras grandiosas para os grandes públicos, como obras mais intimistas.
- A Alemanha dedicou-se mais à promoção de música instrumental, enquanto que França e Itália se debruçaram na ópera.
- A música instrumental foi considerada a mais romântica de todas as artes, aquela que era “(...pura, livre do peso das palavras) desligada do mundo concreto, consegue comunicar de forma perfeita impressões, emoções, pensamentos” (Neto, 2012, p. 5). A única forma de arte que conseguia expressar o que a linguagem não era capaz.
- O virtuosismo e a importância da técnica instrumental perfeita ganharam um lugar na música instrumental, que fez dos executantes, como Niccolò Paganini (1782-1840) e Franz Liszt (1811-1886), instrumentistas internacionalmente conhecidos e com um estatuto de “super-heróis”. Os cantores, que até então eram os músicos com maior protagonismo, viram o seu estatuto desaparecer com esta afirmação.
- Niccolò Paganini foi uma figura muito importante na evolução da técnica performativa nos instrumentos de cordas, devido à sua própria fascinante técnica, desde diversas e grandes mudanças de posição, golpes de arco a cordas dobradas e harmônicos artificiais, etc. É uma clara imagem do artista do período Romântico.
- O músico deixou de aceitar o papel de subordinado a que a igreja e a corte o sujeitou e reivindicou uma autonomia total nas escolhas artísticas, as quais, muitas vezes, se viram incompreendidas pelo público.
- As mudanças que se deram no pensamento e nas diferentes artes traduziram-se na música numa expansão do vocabulário harmónico e melódico, assim como numa exploração do timbre orquestral.
- Historicismo: muitos estudiosos e músicos dedicaram-se ao estudo da música antiga, e seus autores, como é o caso de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Giovanni

Palestrina (c.1525-1594). Este interesse proporcionou, por exemplo, o lançamento da primeira edição das obras completas de Bach, em 1850, assim como a apresentação da *Paixão Segundo S. Mateus*, em Berlim, em 1829, sob a direção de Felix Mendelssohn (1809-1847).

- Alguns compositores foram para além da linguagem musical praticada até então, enquanto outros continuaram a praticar os géneros clássicos como a sonata, a sinfonia e o quarteto de cordas, apesar de incluírem certas alterações indo de encontro aos ideais musicais românticos, formando assim uma combinação entre as tendências mais clássicas e as revolucionárias.

“Quando alguém fala da música como arte autónoma, deve circunscrever-se somente à música instrumental, a qual, recusando toda a ajuda, toda a intromissão da outra arte, expressa com pureza e essência da arte, que lhe é própria e só nela se pode reconhecer. É a mais romântica de todas as artes... A música faz aceder o homem a um reino desconhecido; um mundo... no qual abandona todos os sentimentos determináveis por conceitos para se entregar ao inexprimível” (Neto, 2012, p. 5).

O movimento musical romântico pode ser dividido em quatro diferentes fases. A primeira teve início entre 1800 e 1830, onde a Alemanha inicialmente se destacou, assim como o escritor e compositor E. T. A. Hoffmann, o género musical Lied, inicialmente consagrado por Franz Schubert (1797-1828), e o compositor Carl Maria von Weber, alemão, (1786-1822) – *Der Freischutz* (1821), adquirindo papéis muito importantes. A segunda fase compreende-se entre 1830 e 1850 e intitula-se de “Romantismo Pleno”, devido à sua estabilidade após a fase inicial. Aqui, o Romantismo passou a ser um movimento europeu, onde Paris se tornou o centro, em vez de Viena, e se destacaram Hector Berlioz (1803-1869), Frédéric Chopin (1810-1849) e Giacomo Meyerbeer (1791-1864) em França, Mendelssohn, Robert Schumann (1819-1856) e Richard Wagner (1813-1883) na Alemanha e Giuseppe Verdi (1813-1901) e Niccolò Paganini em Itália.

O “Romantismo Tardio”, terceira fase (1850-1890), ficou marcado pelas mortes de Mendelssohn, Chopin e Schumann, após as quais surgiu uma nova fase de movimentos; o nacionalismo e o verismo. Aqui compositores anteriores como Liszt, Wagner e Verdi continuaram a ter um importante papel, ao mesmo tempo que se viu surgir uma nova geração formada por Johannes Brahms (1833-1897), Anton Bruckner (1814-1896) e Camille Saint-

Saëns (1835-1921). Na viragem do século (1890-1914) surgiu a quarta e última fase onde o início da primeira guerra mundial marcou totalmente o fim do Romantismo. Nesta altura todas as tendências foram levadas ao extremo e depois deste Ultrarromantismo surgiu o Impressionismo, sendo, mais tarde, posta em causa a tonalidade, dando origem ao atonalismo. Compositores como Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949), Arnold Schoenberg (1874-1951), Giacomo Puccini (1858-1924), Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1837) são os responsáveis por estas novas transformações.

“Mas em nenhum lugar nos apercebemos melhor do que na música que é aquele espírito que torna poéticos os objetos, as alterações da matéria, e que o belo, o objeto da arte, não nos é dado nem se encontra no imediato. Todos os sons que a natureza nos oferece são brutos – e carentes de espírito – e se por vezes parecem melódicos e com sentido o sussurro dos bosques, o assobio do vento, o canto do rouxinol, o chapinhar do arroio, apenas o são para a alma musical. A natureza possui instinto artístico – daí que toda a tentativa de diferenciar arte e natureza seja mero palavrório. Para o poeta serão diferentes, em todo o caso, uma vez que tem uma conceção racional e não apaixonada, diferenciando-se daquelas pessoas – que, por afeto, convertem a natureza e a arte em representações involuntariamente musicais, poéticas ou, em si, interessantes” (Neto, 2012, p. 4).

Durante este período continuaram a ser cultivados géneros já conhecidos como a ópera, a música de câmara, a música orquestral, etc., embora respeitando as modificações resultantes do novo estilo de pensamento. Contudo, outros novos géneros foram desenvolvidos e outros ganharam uma maior importância.

4.7.1. O Lied Romântico

O *Lied* foi um dos géneros musicais que se desenvolveu muito no Romantismo tornando-se um dos mais praticados neste período. Segundo os estudos, supõe-se que o *Lied* surgiu na Idade Média como uma estrutura de cânticos profanos, em oposição às formas religiosas praticadas, mas só no final do século XVIII é que volta a aparecer. Este tratava-se de uma canção em alemão baseada num poema (forma poético-musical), que se adaptava tanto para um estilo elegante e sofisticado como simples e natural, em contexto de canção popular. O verdadeiro interesse neste género começou na Alemanha, no fim do Classicismo, visto ter adotado uma corrente que valorizava os sentimentos e as paixões (pré-romantismo): “*Sturm und Drang*” (“Tempestade e Ímpeto”).

Apesar da sua estrutura não ser ainda exata, o *Lied* tratava-se de uma canção estrófica, de pouca duração, idílica, normalmente cantada em casa, em momentos de convívio entre amigos, com acompanhamento de piano ou guitarra. A partir daqui os poemas eram, cada vez mais, escolhidos ao pormenor e o piano, que outrora desempenhava um papel meramente de acompanhamento, começa, aos poucos, a ser tão importante como a voz, de forma a ilustrar e intensificar o sentimento do poema.

O *Lied* encontrou na classe média um espaço onde crescer e foi no século XIX que assumiu um papel central. A relação entre o artista romântico e a influência dos elementos populares em si resultou num conjunto de temas relacionados com a natureza, a tristeza, a melancolia, a morte, o amor, a viagem, etc. e termos ou elementos como o vento, a água, a tempestade, a violência, etc., de forma geral, sempre focados nas batalhas emocionais do “eu” individual.

Muitos foram os que compuseram *lieder*, mas foi F. Schubert que mais se destacou, sendo mesmo considerado o “pai” do *lied* romântico. Isto aconteceu não só pelo seu grande número de composições, como também pela sua “riqueza melódica na expressão do conteúdo do texto, (...) versatilidade da harmonia, cujas modulações, muitas vezes extensas e complexas, sublinham as características dramáticas do texto” (Neto, 2012, p. 9) e a fácil descrição pictórica do texto realizada pelo acompanhamento.

Dentro dos seus mais de 600 *lieder* destacam-se *Gretchen am Spinnrad* (*Margarida na Roca*, 1814, texto de Goethe), *Erlkonig* (*O Rei dos Álamos*, 1815, texto de Goethe), os ciclos de *lieder* (conjunto de *lieder* unificados pelo mesmo poema) *Die schone Mulerin* (*A Bela Moleira*, 1823), *Die Winterreise* (*A Viagem de Inverno*, 1827), entre outros. Também Schumann, Mendelssohn, Brahms e, mais tarde, Mahler, Hugo Wolf (1860-1903), Max Reger (1873-1916) e Strauss se destacaram neste tópico.

4.7.2. A Música Coral

Antes do século XIX, os compositores estavam ao serviço da igreja e compunham muitas vezes segundo as suas ordens, porém com a evolução do papel do músico, no século XIX, as obras de música sacra eram provenientes de desejos pessoais ou encomendas específicas. Graças à facilidade de utilização de grandes massas corais foi possível manter e inovar géneros como a oratória, a cantata sacra e profana, o motete e a missa e ainda desenvolver mais sinfonias com intervenções corais (Berlioz) como Beethoven já tinha iniciado com a sua 9.^a Sinfonia.

Dentro dos muitos exemplos de cada um destes géneros podemos destacar a oratória *Das Paradies und die Peri* (1843) de Schumann, a cantata *Erste Walpurgisnacht* de Mendelssohn, a missa *Graner-Festmesse* (1856) de Listz, o *Stabat Mater* de Gioachino Rossini (1792-1868) e o *Requiem* de Verdi.

Na segunda metade do século XIX, temos Bruckner que escreveu missas sinfónicas para coro e grande orquestra sinfónica, Antonín Dvořák (1841-1904) com *Stabat Mater*, *Requiem* e *Te Deum* e ainda Charles Gounod (1818-1893) com a grande *Missa de Santa Cecília* (1885). À parte das obras sinfónicas foram também escritas canções corais, para coros masculinos, femininos ou mistos, com acompanhamento ou à *capella*. Os compositores mais importantes destas canções foram Schubert, Schumann, Listz, Gounod e Brahms.

4.7.3. A Música de Câmara

A Música de Câmara define-se como um género de música conjunta, quer esta seja executada por um solista (instrumental ou vocal) com acompanhamento, normalmente feito pelo piano, quer seja para um conjunto de solistas. A burguesia foi a classe que mais beneficiou deste género neste século, pois tinham a possibilidade de assistir diariamente a concertos privados como a audições públicas.

A Música de Câmara teve um grande desenvolvimento dentro dos instrumentos de cordas com quartetos, quintetos e sextetos, pelas mãos de Mendelssohn, Schumann, Brahms, Schubert, Bruckner, etc. Também dentro dos instrumentos de sopro surgiu uma forma de música de câmara, mas com um estilo concertante e um carácter mais sério e não tanto de divertimento, como no século anterior. Nesta época foram escritas por Rossini, Ludwig Spohr (1784-1859), Weber, Schubert, Pyotr Tchaikovsky (1840-1893), Strauss, etc. obras para diferentes formações, como duos, trios, quartetos, quintetos, etc., contudo, não foram todos os compositores românticos que contribuíram para o repertório de câmara.

Isto aconteceu, talvez, porque não era considerado por esses o veículo que melhor expressava o estilo da época, ou então, porque estas formações não transmitiam o brilhante individualismo crescente do piano ou de uma grande orquestra.

Ainda dentro deste tópico é importante referir outro género que podia ser apresentado tanto a solo como em duos, quartetos, etc.: a sonata. Original do período barroco, a sonata, apesar de ter sofrido algumas alterações com o passar dos anos, era um género instrumental que se

caracterizava pelos seus três/quatro andamentos (embora existam algumas exceções) de diferentes caracteres:

- Primeiro andamento – rápido e dramático, em forma-sonata, podendo apresentar uma introdução lenta;
- Segundo andamento – lento e lírico, em forma Lied ou tema com variações, a tonalidade escolhida, normalmente, é a menor ou maior homónima, ou a dominante, ou a relativa, etc.;
- Terceiro andamento – de volta à tonalidade principal, este apresenta-se com a forma scherzo. Quando a sonata possui apenas três andamentos este é excluído;
- Quarto andamento – carácter rápido, na forma rondó ou em forma-sonata e, normalmente, na tonalidade principal.

As sonatas eram, por norma, compostas, como peças a solo, para piano, para duos de violino e piano, trios e quartetos com piano, ou trios, quartetos e quintetos de cordas. Muitas vezes um ou mais instrumentos de cordas destas formações podiam ser substituídos por instrumentos de sopro.

Alguns dos compositores que, neste período, mais se sobressaíram no género foram Beethoven, que influenciou a sua estrutura do Classicismo para o Romantismo, César Franck (1822-1890), J. Brahms, F. Mendelssohn, R. Schumann, etc.

4.7.4. A Música para Piano

Como já foi, levemente, referido anteriormente, no século XIX o piano adquiriu uma grande popularidade. Isto ocorreu devido à sua facilidade em desempenhar um papel individual como em expressar os sentimentos do artista romântico. Este instrumento tornou-se não só uma parte integrante da educação do sexo feminino da burguesia, como, até, um acessório ornamental das casas desta mesma classe.

No entanto, as primeiras peças escritas para piano solo tiveram início no Classicismo, com Muzio Clementi (1752-1832), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Beethoven.

Durante o século XIX, diferentes compositores desenvolveram a sua própria forma de composição: Chopin e Listz adotaram um virtuosismo expressivo e sensível, enquanto, por exemplo, Mendelssohn e Schumann rejeitaram esse modelo optando por uma escrita mais polifónica e, ainda, Brahms que explorou um carácter mais denso e orquestral.

Embora estes compositores tenham assumido estilos diferentes, todos eles procuraram refletir as suas vontades através de uma série de recursos de forma a variar a sonoridade e a dinâmica como a extensão de acordes, a utilização de grandes intervalos, glissandos, trilos, notas dobradas, etc.

Em relação aos géneros, nesta época compôs-se muito as chamadas peças de carácter, maioritariamente escritas para piano, mas também com outro instrumento adicionado, que tentavam expressar um estado de espírito ou um acontecimento. Destas são de destacar as baladas, fantasias, prelúdios, variações, noturnos, danças, etc. e ainda os estudos que possuíam um objetivo diferente, o de corrigir um prolema técnico, mas de uma forma mais melódica.

De entre todas estas peças de carácter são importantes referir as *Cenas Infantis* de Schumann, os Noturnos, Prelúdios e Improvisos de Chopin, as *Canções Sem Palavras* e as *Peças Infantis* de Mendelssohn, as baladas, rapsódias e caprichos de Brahms, etc.

É ainda importante abordar o género concerto que, ao contrário do que se praticava no século XVIII, este tornou-se numa forma de o solista se poder mostrar, exibindo as suas conquistas técnicas (virtuosismo), em contraposição a uma grande orquestra. Os principais instrumentos solistas praticados foram o piano e o violino.

Para além dos compositores já referidos, durante o período romântico, destacam-se ainda na música para piano alguns nomes como: Carl Maria von Weber, Franz Schubert com sonatas, concertos e peças variadas e Franz Listz com diversos estudos e transcrições e várias peças como Rapsódias Húngaras, *Dança dos Mortos*, *Jogos de Água na Villa d'Este*, etc.

4.7.5. A Música Orquestral

Foi no século XIX que surgiu a profissão de maestro sob a direção de uma batuta. Os primeiros maestros nestes termos foram Carl Maria von Weber, Ludwig Spohr e Felix Mendelssohn. As circunstâncias despoletaram um aumento dos centros de Concertos Sinfónicos (Paris, Londres, Lisboa, Berlim, etc.) e apareceram os primeiros Conservatórios. Com isto, também foi necessária uma estruturação no que esta relacionado com as partituras e, por isso, desenvolveu-

se a edição de partituras, surgindo assim até tratados e manuais de orquestração, como o “Tratado de Orquestração” (1844) de H. Berlioz.

A sinfonia, já conhecida do Classicismo, adotou dois caminhos durante o século XIX. Um tentou manter-se fiel à estrutura clássica procurando acompanhar os novos padrões da arte através de processos românticos, mas seguindo muito as tradições de Haydn, Mozart e Beethoven. Estas características podem ser observadas nas sinfonias de Schubert, Mendelssohn, Spohr, etc. No entanto, na segunda metade do século, esta vertente sofreu algumas modificações, como uma nova abordagem do vocabulário harmónico e uma maior densidade da sonoridade orquestral, claros reflexos do período romântico, apesar de terem mantido ao mesmo tempo o espírito clássico. Aqui destacaram-se J. Brahms, A. Bruckner, Tchaikovsky, Dvořák, entre outros.

Por outro lado, com outros compositores como H. Berlioz, a sinfonia também adquiriu uma vertente elaborada através de inspirações extramusicais, de conteúdo literário, descritivo ou até mesmo narrativo, como poemas, quadros, acontecimentos importantes, etc., a da música programática. Esta relacionava-se diretamente com a sinfonia programática e com o poema sinfónico, que levou a orquestração base de Beethoven a um nível extremamente romântico, diretamente envolvido com a cultura e a arte romântica praticada. A sinfonia programática, como referido, era um género inspirado por algo extramusical e possuía normalmente uma estrutura de quatro andamentos: 1º *Vivo*, forma-sonata; 2º, *Lento*, forma ternária; 3º *Scherzo*; 4º *Vivo*, forma-sonata ou rondó sonata; por vezes compunham-se sinfonias com cinco andamentos.

O poema sinfónico, por sua vez, tinha um carácter sinfónico, no entanto não se dividia em andamentos diferentes ou específicos. Na verdade, era uma peça única em que a sua divisão era feita através de secções contrastantes, com temas que se iam repetindo, mas de diferentes formas, variados ou transformados. Este também manifestava um conteúdo baseado em algo fora da música, como um poema, uma personalidade, um pensamento, etc., que serviam de inspiração para o compositor trabalhar em paralelo com a música, o que podia ou não favorecer a demonstração dos pormenores das situações pretendidas.

A invenção do termo *Poema Sinfónico* (*Sinfonische Dichtung*) foi atribuída a Listz, que compôs treze poemas sinfónicos, entre os quais *Les Préludes* (1848), *Ce qu'on entend sur la montagne* (1848-1850), *Prometheus* (1850), *Orpheus* (1853 – 1854) e *Hamlet* (1858). Posteriormente,

este gênero foi cultivado em diferentes países por diferentes compositores como C. Franck, Alexander Borodin (1833-1887), A. Dvořák, Jan Sibelius (1865-1957), R. Strauss, entre outros.

Ainda na música orquestral é importante referir as aberturas, estas podiam ser de ópera ou de concerto. As aberturas de ópera, devido ao seu material inspirado na própria ópera, consideravam-se programáticas, por outro lado, as aberturas de concerto também eram peças programáticas, mas que se baseavam em temas mais gerais como algo saído da natureza, quadros, ambientes, etc. Estas eram obras de duração reduzida, utilizadas em acontecimentos específicos, como inaugurações de edifícios ou monumentos, mas maioritariamente em concertos.

Nesta época também se produziram outras obras orquestrais como música para bailado, com o exemplo do Lago dos Cisnes, 1876, de Tchaikovsky, e suites orquestrais com C. Saint-Saëns, Edvard Grieg (1843-1907) e Gabriel Fauré (1845-1924).

4.7.6. A Ópera

Itália

Os centros de ópera da Europa resumiam-se a Itália, França e Alemanha, tendo cada país uma forma muito própria de apresentá-la e com diferentes graus de prática das ideias românticas. No caso de Itália, este estilo foi tenuemente percebido devido à resistência dos compositores a estas mudanças radicais, uma consequência das suas fortes tradições. Até ao início do século XIX as cortes já não eram mais os principais focos da vida musical e cultural, mas sim os teatros de certas cidades como Nápoles, milão, Veneza, Roma ou Bolonha.

Os tipos de óperas *buffa* e séria tinham atingido o seu clímax com Mozart e Christoph Gluck (1714-1787), respetivamente, mas nesta época ainda se cultivava esta distinção, contudo, a ópera *buffa* começou a perder importância, à medida que os ideais românticos eram cada vez mais implementados: influência da ópera francesa, expansão do tamanho da orquestra e uma utilização frequente de coro.

Durante a primeira metade do século XIX a obra operática italiana foi dominada por três compositores: Vincenzo Bellini (1801-1835) no modelo da ópera séria, G. Rossini e Gaetano Donizetti (1787-1848) em ambos os estilos, séria e *buffa*. Foi este último o que tentou implementar um pouco do estilo romântico nas suas obras abrindo as portas para G. Verdi, que já na segunda metade do século, em 1839, surgiu em triunfo com a ópera *Nabucodonosor* e deu continuidade a estes ideais.

Verdi prosseguiu com o sucesso da ópera italiana e atingiu o seu auge nos anos 40, quando os outros três tinham morrido ou desaparecido do meio musical. Com libretos inspirados em William Shakespeare (1564-1616), Friedrich Schiller (1759-1805), George Byron (1788-1824) e Victor Hugo (1802-1885), escritos por Francesco-Maria Piave (1810-1876) e Arrigo Boito (1842-1918), com a sua forte influência, Verdi construiu grandes histórias dramáticas, com personagens apaixonadas, intensas e humanas que resultaram em mudanças na forma de apresentação das óperas, de modo a transmitirem as suas intenções.

França

Desde o início do século, a ópera francesa representou um papel importante no meio, influenciando até os outros países, devido ao papel inovador de H. Berlioz e ao centro de produção de ópera que Paris possuía. Durante a primeira metade do século XIX o estilo que mais se praticou neste país foi a ópera séria (*Grand Opera*), com compositores como Gaspare Spontini (1774-1851) e Giacomo Meyerbeer. Este género procurava expressar o ponto de vista da burguesia em relação à Monarquia de Julho de 1830-1848 e tinha lugar no Teatro de Ópera de Paris. No que diz respeito à música, a *Grand Opera* caracterizava-se pelos grandes coros, usados para representar o povo, pela utilização e alternância entre recitativos, árias, cavatinas e baladas, grandes efeitos de palco, a utilização de bailados e grandes orquestras.

Na segunda metade do século, surgiu, aqui, um novo tipo de ópera, o *Drame Lyrique*. Embora também fosse de temática séria, este novo género possuía diálogos falados desenvolvidos de modo a criar um ambiente mais intimista do que o antecessor. Este apresentava-se no Théâtre Lyrique, em Paris, e serve como exemplo *Faust* (1859) de Gounod. Ao mesmo tempo que a ópera séria ganhava lugar, também a ópera cómica era desenvolvida (opéra comique).

Esta abordava temas mais leves e sentimentais, utilizava melodias simples não virtuosas, coros e pequenas árias e uma alternância entre texto cantado e texto falado, entre outras características.

São exemplos deste tipo de óperas a *Carmen* (1875) e *Djamileh* (1872) de Georges Bizet (1838-1875) e *Manon* (1884) de Jules Massenet (1842-1912). Neste contexto, e com a ascensão da burguesia, outro género operático de estilo ligeiro e cómico surge, a Opereta. Esta baseava-se muito na ópera cómica, mas tinha um conteúdo mais acessível, de enredo leve e satírico, com melodias de fácil memorização e apresentavam-se normalmente no *Palais Royal* e no *Bouffes*

Parisienses, com produções de Jacques Offenbach (1819-1880) e Johann Strauss (1825-1899), como *Orphée aux enfers* e *O Morcego*, respetivamente.

Alemanha

Até 1871 não existia na Alemanha um núcleo/cidade central musical, devido à falta de unificação do país, apesar de sempre ter tido um papel muito importante na música europeia. A partir desta altura, na segunda metade do século, o “nacionalismo” que se vivia despoletou uma vontade de autenticação, especialmente na arte, em vários países, nomeadamente na Alemanha, tendo Richard Wagner contribuindo muito para isso.¹¹

Nascido e criado na Alemanha, Wagner envolveu-se na política, literatura, filosofia e especialmente na música. Dentro desta última, a ópera (alemã) ficou marcada quase totalmente por ele, pelas suas obras e consequentemente pelas inovações que desenvolveu e que marcaram os seus sucessores. As alterações que executou foram de tal forma importantes que proporcionaram uma reforma operística.

De uma forma geral, as principais mudanças desta reforma foram: a utilização de uma dimensão orquestral muito maior do que alguma vez tinha sido feita; um jogo de harmonia tão abrangente que desafiava os limites da tonalidade; a conciliação da música com a poesia, criando os libretos-poema e a música, conjuntamente, para as suas próprias óperas, concebendo a chamada *Obra de Arte Total*, onde, para além desta fusão, inclui muitas conceções filosóficas, mitológicas e esotéricas, baseadas no teatro grego antigo; também introduziu um novo conceito, o Leitmotiv, um pequeno tema de ação dramática que era utilizado para caracterizar uma personagem, uma situação, um local, etc.

Em 1853 foi estreada uma das suas principais óperas baseada na mitologia alemã - a tetralogia: *O Anel do Nibelungo* e dividia-se em quatro partes: *O Ouro do Reno* (1853), *As Valkírias* (1854), *Siegfried* (1854) e *O Crepúsculo dos Deuses* (1870).

4.7.7. O Verismo e o Nacionalismo

Como foi referido anteriormente, o final do Romantismo ficou caracterizado pelo Verismo e Nacionalismo, em Itália e em França, respetivamente, que se refletiu no resto do mundo. Foi

¹¹ Ver *website* <https://musicaclassica.folha.com.br/cds/09/contexto.html> (acedido em junho de 2023)

então entre 1875 e 1895 que surgiu em Itália, ainda em forma de corrente literária, o chamado Verismo. Com influências do Naturalismo francês, esta corrente consistia na vontade de retratar a realidade exatamente como ela era, de forma a testemunhar o dia-a-dia de forma objetiva e realista, em vez de se fazer exprimir os mais íntimos sentimentos e enfatizar a realidade, como acontecia no Romantismo.

No final do século XIX, este espírito naturalista e realista também influenciou a música (italiana), nomeadamente a ópera, resultando numa caracterização de grandes paixões e dramas, muitas vezes com mortes e assassinatos, aliados à música, que era criada de forma a refletir estes acontecimentos. Uma das primeiras obras a refletir o espírito do Verismo foi a *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945), no entanto, o compositor que mais se destacou nesta corrente foi G. Puccini. As principais obras deste compositor foram *La Bohème* (1896), *La Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904).

Por sua vez, em França sentiu-se uma necessidade de reinventar a tradição francesa, por um lado em resposta ao domínio Wagneriano, por outro devido à derrota na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) e as consequências, para o país, que daí advieram. Uma das pessoas mais importantes neste renascimento da música francesa foi Camille Saint-Saëns, famoso organista, professor e compositor.

Apesar destes sentimentos nacionalistas se terem iniciado em Itália e França não ficaram restritos a apenas estes países, tendo-se estendido especialmente para a Rússia, Escandinávia, áreas do Império Austro-Húngaro, particularmente a Boémia, embora também tenham sido adotados por países como a Inglaterra, Estados Unidos, Espanha, Brasil e Portugal.

Na Rússia, a aplicação e perceção destas características começaram com as obras de Mikhail Glinka (1804-1857), que influenciaram a geração de compositores russos seguinte, de modo a criarem uma linguagem musical tipicamente nacional. Estes eram intitulados “*Os Cinco*” (Moguchaya Kuchka – Punhado Poderoso) e faziam parte deste grupo Mily Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), A. Borodin, Modest Musorgsky (1839-1881) e Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908).

Na República Checa, o equivalente a Glinka (na Rússia) foi Bedrich Smetana (1824-1884), que, manifestando esta vontade de nacionalizar a sua música, abriu um teatro de língua checa, em Praga, e foi o fundador da tradição de ópera em checo, seguiu-se, posteriormente, A. Dvořák. Na área da Escandinávia podemos considerar nacionalistas E. Grieg na Noruega, Niels Gade (1817-1890) e Carl Nielson (1859-1931) na Dinamarca e J. Sibelius na Finlândia. Ainda na

Europa, Bela Bartók (1881-1945) e Zoltan Kodály (1882-1967) ficaram conhecidos na Hungria e Edward Elgar (1857-1934) e Benjamin Britten (1913-1976) em Inglaterra.

Na Península Ibérica temos Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Manuel de Falla (1876-1946) em Espanha e em Portugal Vianna da Motta (1868-1948), Francisco de Lacerda (1869-1934), Luís de Freitas Branco (1890-1955), Joly Braga Santos (1924-1988) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

Já do outro lado do globo são exemplos Heitor Villa-Lobos (1887-1959) no Brasil e Edward MacDowell (1860-1908), Georg Gershwin (1898-1937) e Aaron Copland (1900-1990) nos Estados Unidos (Neto, 2012). Na França do final do século XIX a música seguiu um caminho diferente do resto da Europa, influenciando-se pela nova corrente artística original da pintura: o impressionismo. Considerada música “moderna”, devido à sua inovação técnica e estética, esta caracterizava-se pelo abandono da utilização do sistema usual de tonalidades maior e menor.

Isto, porém, não significava que a música traduzia um sistema atonal, mas que as relações harmónicas trabalhadas até então já não tinham um carácter obrigatório. A música impressionista procurava também, como o nome indica, exactamente reproduzir impressões/imagens seguidas na mente dos ouvintes. Os mentores desta corrente foram C. Debussy, M. Ravel e Erik Satie (1866-1925) e algumas das suas principais obras foram: o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1892-1894), *Gymnopédie n°1* (1888) e *Shéhérazade* (1898), respectivamente (Griffiths, 1986; Filho, 1992).

Parte II - A Sonata F.A.E. WoO22 (HK 1982) de Albert Dietrich, Robert Schumann e Johannes Brahms

Dentro da grande oferta deste importante gênero do século XIX, aqui vou analisar, como obra principal, a Sonata para violino e piano F.A.E. WoO22 (HK 1982). Esta obra resultou da colaboração entre três diferentes compositores, sendo por isso já uma inovação e algo único. Estes três músicos e amigos eram Albert Dietrich (1829-1908), Johannes Brahms e Robert Schumann.

Desafiados por Schumann, estes compuseram esta sonata em forma de presente de aniversário surpresa para, também amigo e prestigiado violinista, Joseph Joachim (1831-1907), em 1853. Ela foi estreada a 27 de outubro desse mesmo ano em Dusseldorf, por Joachim e Clara Schumann (1819-1896), e durante a sua apresentação, este teve de adivinhar quem tinha composto cada andamento, no qual não teve qualquer dificuldade (Nyberg, 1957; Gao, 2021).

A Sonata F.A.E. divide-se em quatro andamentos: *Allegro*, composto por A. Dietrich, *Intermezzo e Finale* por R. Schumann e *Scherzo* por J. Brahms. Este scherzo é o andamento desta sonata mais tocado pelos intérpretes. As letras que lhe dão nome, F.A.E, provêm do “lema” de Joachim, “*Frei Aber Einsam*”, que significa “Livre, mas solitário” e este acrónimo, F.A.E., está representado ao longo da sonata pelas notas respetivas, Fá, Lá e Mi e pelo próprio ideal com exceção do terceiro andamento (Valentin & Kobin (s/d); Huang, 2005; Bonhet, 1985; Lee, 2011; Nyberg, 1957).

Depois da sua estreia, pelo menos até à data de morte de Joseph, a sonata não foi tocada publicamente mais nenhuma vez, provavelmente porque ele manteve em sua posse o manuscrito até morrer. Posteriormente à sua morte este manuscrito ficou entregue à Biblioteca Pública de Berlim, conhecida na altura como Biblioteca Pública da Prússia. Joachim autorizou que o terceiro andamento da sonata (Scherzo) fosse publicado depois que Brahms morresse, mas o resto da obra como um todo permaneceu no desconhecido até ao ano de 1935, quando a editora Heinrichshofen decidiu fazer a publicação. Possivelmente isto levou à maior popularidade do Scherzo em relação aos restantes andamentos da sonata (Nyberg, 1957).

5. Os Compositores e o Violinista

5.1. Albert Dietrich

Albert Dietrich foi um compositor e maestro que nasceu na Alemanha a 28 de Agosto de 1829. Apesar de ter feito parte do círculo social de importantes pessoas do meio das artes desta época e das suas contribuições para a música romântica, Dietrich não teve a fama ou a projeção que outros semelhantes adquiriram no século XIX. Possivelmente por isso, a informação sobre este compositor é muito escassa e infelizmente não é possível ter uma ideia completa sobre quem foi, que dificuldades ao certo enfrentou na sua vida e por que motivo o seu nome ficou um pouco perdido na história. Contudo, de acordo com Lee (2011), entre 1842 e 1847, este estudou piano e composição com Julius Otto (1804-1877) na Kreuzschule em Dresden. Mais tarde, mudou-se para o conservatório de Leipzig, onde estudou piano com Ignaz Moscheles (1794-1870), Julius Rietz (1812-1877) e Moritz Hauptmann (1792-1868).

Com o passar do tempo, em 1851, Dietrich começou a fazer parte do meio social e artístico, de pessoas influentes na música e arte romântica, onde desenvolveu as suas composições e recebeu também influências de outros compositores, nomeadamente R. Schumann, de quem também foi aluno e se tornou grande amigo.

O seu grande carinho por Schumann foi demonstrado especialmente nos últimos anos deste, quando a sua saúde se encontrava cada vez mais deteriorada, tendo até um lugar para transportar o caixão aquando a sua morte. Em casa de Schumann, já depois de ter formado uma sólida amizade com ele, Dietrich conheceu J. Brahms, o mais recente talento descoberto e membro do grupo social, com quem também desenvolveu uma bonita amizade (Lee, 2011; Nyberg, 1957).

A forma da nova escola alemã, que se desenvolveu no fim do século XIX com as técnicas e tendências praticadas por compositores como R. Wagner, F. Listz, etc., não foi bem aceite pelos compositores mais conservadores da época. Deste conservadorismo faziam parte A. Dietrich e J. Brahms, que recusavam seguir as diretrizes deste novo modelo ultrarromântico.

Como maestro, Dietrich tinha um gosto especial, essencialmente, por trabalhar obras de Bach, Schumann e Brahms, talvez por se ter tornado amigo íntimo dos dois últimos. Como compositor são poucas as obras que lhe dão nome, destacando-se o concerto para violino e orquestra em Ré menor, os Trios Nº 1 e 2 para violino, violoncelo e piano em Dó menor e Lá Maior, respetivamente, a sonata para violoncelo e piano em Dó Maior e, considerada por alguns a sua melhor produção, o primeiro andamento da sonata F.A.E. (Lee, 2011; Nyberg, 1957). Na sua

música são inegáveis as influências de Schumann, certamente pela sua grande admiração pelo mesmo e por muito ter sido aprendido com ele.

5.2. Johannes Brahms

Com base em J. Swafford (1999), temos conhecimento de que Johannes Brahms, foi o segundo filho, primeiro homem, de três crianças e nasceu, num meio humilde, a 7 de maio de 1833 em Hamburgo, na Alemanha. Desde cedo começou a aprender vários instrumentos e tocou em diversos bares e tabernas com o seu pai, um modesto contrabaixista de banda. Com sete anos, Brahms começou a ter aulas de piano com o professor Otto Cossel (1813-1865).

Certo dia, com apenas dez anos, realizou um concerto de beneficência organizado pelo seu pai, onde teve uma excelente prestação. Digno de um prodígio, este concerto trouxe-lhe um convite de um empresário para ir trabalhar para os Estados Unidos da América, juntamente com a sua família. Cossel não ficou nada contente com o entusiasmo do pai do seu aluno à proposta, pois achava que Brahms ainda não tinha desenvolvido a maturidade necessária para suportar essa mudança e as consequências que o “*American show business*” traria, podendo resultar num grande insucesso.

Para contrapor esta proposta, Cossel apresentou o seu aluno a Eduard Marxen (1806-1887), um ótimo e importante professor da época, na esperança que a sua avaliação, e possível interesse em ser professor de Brahms, pudesse mudar a vontade de Johann Jakob, seu pai, de se mudarem para os Estados Unidos. Devido também à vontade de compor do seu aluno, Cossel achava realmente que Marxen seria a melhor próxima escolha para Johannes, pois ele não possuía os conhecimentos necessários para o ajudar nesse sentido.

Assim, tudo correu como esperado e Brahms manteve-se na Alemanha, mantendo as suas aulas com o mesmo professor ao mesmo tempo que começava a sua jornada na composição com Marxen, tendo-se a certa altura mantido unicamente com o último.

Em 1846, neste momento ainda com 12 anos de idade, Brahms começou a tocar num bar na zona de Hamburgo junto ao porto, em S. Pauli, conhecido como *Animierokale*. Aqui permaneceu durante mais ou menos um ano, num ambiente muito impróprio para uma criança da sua idade. Apesar de ter sido um período difícil na sua vida, com vivências muito negativas para si, Brahms sentia aquela época de forma agri-doce, pois acreditava que aquelas experiências o tinham tornado mais forte e persistente.

Desde que deixou a infância, o jovem compositor deparou-se com muitos problemas interpessoais que o impediam de desenvolver uma relação amorosa. Estas questões interiores faziam-no dividir-se em duas realidades, a elegante ideal aos olhos de todos e a degradante vivida apenas para si. A influência dos seus professores de música, que o incentivavam a tocar e escrever com o coração e paixão, aliada ao seu estudo do Romantismo e dos seus compositores, com as suas desagradáveis experiências pessoais, a sua música neste momento refletia uma mistura de elementos aparentemente não relacionáveis, como o clássico com o romântico, o pessoal com o impessoal, numa linha perfeitamente harmoniosa, que lhe valeram muitas comparações a Beethoven.

Com apenas onze anos compôs a sua primeira sonata para piano, mas foi aos dezoito anos que encontrou a sua voz única no meio. Apesar dos seus primeiros anos de vida terem sido bastante complicados em termos financeiros, nesta altura já conseguia ter uma vida sustentável enquanto músico, a fazer arranjos de danças ou marchas para orquestra, a tocar em teatros e casas nobres, a dar aulas, etc. (Avins, 1997).

Em Dezembro de 1852, Johannes e o seu amigo violinista Ede Reményi (1828-1898), que estava de visita à cidade, decidiram fazer um concerto juntos. O sucesso do primeiro concerto fê-los ansiar por mais, levando-os a continuarem a sua parceria mais algumas vezes em Hamburgo, organizando posteriormente até uma pequena “tour” a Hanover (onde Brahms nunca tinha estado), tendo como repertório obras de Beethoven, Vieuxtemps e ainda uma sonata em A Menor para violino e piano e um Scherzo em Mi bemol menor para piano, originais de Brahms. Já em 1853, no decorrer da “tour”, conheceu o influente violinista Joseph Joachim, de apenas vinte e dois anos, através do seu amigo. “*Puro como um diamante, suave como a neve*” foram algumas das palavras que J. Joachim usou para descrever o seu mais recente amigo.

Esta amizade era inevitável, pois Joseph ficou logo muito impressionado com o grande talento de Johannes enquanto pianista, pelas suas habilidades, como compositor, pela sua música tão impactante, e pela sua particular personalidade. Os dois foram amigos durante 44 anos, até à morte de Brahms (Swafford, 1999).

Segundo as cartas transcritas de Avins, S. (1999), este ano foi um momento de viragem para Johannes. Ter conhecido Joseph resultou numa “abertura de portas” muito grande para ele, conheceu e relacionou-se com muita gente influente no meio. Alguns desses exemplos são a família Deichmann, que tinha um grande interesse pelas artes e por sua vez por Brahms, que o acarinhou e acolheu diversas vezes; Carl Reinecke (1824-1910), maestro da *Gewandhaus*

Concerts em Leipzig; Christian Reimers, o violoncelista para quem Schumann escreveu o seu concerto para violoncelo Op.129, com quem tocou diversas vezes, entre outros.

Três anos antes, Johannes tinha enviado a Schumann (sem nunca o ter conhecido) algumas das suas composições daquela altura, obras essas que foram devolvidas sem nunca terem sido abertas. Passados aqueles anos, graças a Joachim, finalmente teve a oportunidade de conhecer Schumann, em Dusseldorf. Este ficou de tal forma impressionado com a sua genialidade que o ajudou de todas as formas a alcançar o reconhecimento merecedor da sua música. Para começar escreveu um artigo na sua revista de crítica musical, dando-lhe o salto de reputação que Brahms necessitava e incentivou Brahms a viajar para promover as suas obras pessoalmente.

Toda esta admiração e apreço de ambas as partes fez desenvolver uma bonita amizade entre os dois, juntamente com os já referidos A. Dietrich e J. Joachim. Por consequência, Brahms também se tornou muito amigo de Clara Schumann (mulher de Robert Schumann), por quem desenvolveu uma paixão platónica, constantemente presente na sua vida (Neto, 2012). Em 1854 uma tragédia caiu sobre o paraíso, o seu tão admirável mentor, Schumann, tentou suicidar-se. Brahms não soube como reagir a tal acontecimento, de modo que a sua preocupação foi tentar manter a família de Robert Schumann funcional, assumindo um pouco o papel do seu amigo.

A amizade entre Johannes e Clara intensificou-se depois que as questões mentais de Schumann pioraram e teve de ser internado. Nos seis anos seguintes Brahms continuou a compor, mas apenas foram publicadas, em 1856, as *Baladas* escritas em 1854, sendo só em 1860 publicadas novas obras. Durante este período, enquanto permaneceu com Clara Schumann, tirou o máximo partido de uma casa muito culturalmente enriquecida e dedicou-se ao estudo da música e compositores antigos, como Palestrina, George Haendel (1685-1759), etc.

Posteriormente conseguiu alguns trabalhos com a família real enquanto músico. Em 1858 Brahms já não nutria sentimentos românticos por Clara, inclusive conheceu uma jovem, Agathe von Siebold, com quem quase se casou, no entanto, o seu sentido de dever para com Clara, aliado ao seu comportamento ciumento, e o insucesso do seu primeiro concerto para piano estreado nesse ano fizeram-no desistir e depois disso nunca chegou a casar (Avins, 1999).

Em 1862, depois de ter passado por Hamburgo novamente, instalou-se em Viena, onde, durante aproximadamente dez anos, teve uma vida imparável dedicada à direção de orquestra e à realização de concertos, recitais e conferências. Por volta de 1870, Brahms assumiu uma profissão mais calma onde os lucros das obras que compunha juntamente com a sua execução como intérprete e dirigente de orquestra eram o suficiente para viver (Boffi, 1999; Neto, 2012).

Até então, Brahms só tinha escrito música para piano, de câmara, concertos e peças corais e foi então nesta altura que também decidiu escrever a sua primeira sinfonia. Esta foi muito bem acolhida pelo público, caracterizada como prodigiosa, magistral e intensa, sendo até confundida com uma sinfonia de Beethoven.

Grande conservador da forma clássica com a harmonia romântica, Brahms tem uma vasta lista de obras para piano, órgão, violino, música de câmara e orquestra. Dentro dessas destacam-se as *Quatro Canções Sérias*, o *Quinteto para Clarinete e Cordas em Si Menor*, o *Requiem Alemão* e as sonatas para piano e as sinfonias em Dó Menor e Ré Maior, assim como o seu gosto pela composição de variações: *Variações sobre um Tema de Paganini op.35*, *Variações sobre um Tema de Haendel op.24*. Brahms ainda compôs uma série de pequenas peças como *Baladas*, *Intermezzos*, *Caprichos*, *Fantasias*, *Rapsódias*, etc.

Algumas destas obras são um reflexo da sua personalidade introvertida, romântica e nostálgica. Brahms morreu a 3 de abril de 1897, em Viena (Boffi, 1999; Neto, 2012).

5.3. Robert Schumann

Nascido em junho de 1810, na Saxónia, R. Schumann foi o mais novo dos cinco filhos de August e Johanna Schumann. Do pai herdou o gosto pela leitura e escrita, mas foi também essa paixão desmedida, por parte de seu pai, que o fez afastar de tudo ao redor, deixando Schumann aos cuidados exagerados da mãe e da madrinha. Isto adicionado à saúde débil de sua mãe e ao seu temperamento exigente fez com que Schumann crescesse deslocado da sua família. Apesar disso, encontrou na música uma forma de diversão, visto que desde pequeno fazia brilhantes improvisações e imitações para os seus amigos (Wasielwski, 1871; Brion, 1999).

Foi na adolescência que teve as suas primeiras aulas de música e de piano, mas quando a maioridade surgiu foi para a universidade de direito em Leipzig como era a vontade de sua mãe e exigência de seu pai (Wasielwski, 1871; Brion, 1999). Porém, logo percebeu que não era a sua vocação e, com vinte e três anos, começou a compor e a ter aulas com Friedrich Wieck (1785-1873), um homem assustador e pai da mulher que mais tarde se tornou sua esposa, Clara Wieck. Durante este período, Schumann pertenceu também a um grupo de música de câmara, altura em que apareceram as suas primeiras composições.

Em 1830, transferiu-se para a Universidade de Heidelberg para continuar a estudar direito, no entanto continuou a ter aulas de piano conseguindo atingir um bom nível no instrumento. Entre

mudanças e dúvidas Schumann não tinha ainda uma decisão formada em relação ao seu futuro, contudo nesse mesmo ano assistiu a um concerto de Paganini, em Frankfurt, que o fez optar pela carreira artística, abandonando assim os estudos literários.

Tristemente, não muito tempo após esta decisão, Schumann fica com uma mão inutilizável, embora não se saiba ao certo se por devido a um acidente ou como consequência da sífilis contraída. A partir de 1832 dedicou-se então mais intensamente à composição e também à crítica musical, fundando, em 1834, as colunas do *Neue Zeitschrift für Musik* (Nova Revista de Música), que se tornou uma referência de cultura musical. Neste cargo, onde permaneceu como editor durante 10 anos, Schumann contribuiu para que a crítica musical tivesse uma evolução significativa da mesma forma que se empenhou bastante na promoção de novos talentos, entre os quais F. Chopin, H. Berlioz e J. Brahms (Neto, 2012).

Robert, como já foi referido anteriormente, fazia parte de uma certa classe social de amantes da arte, onde se discutia, ouvia e tocava música. Através deste círculo, como já temos conhecimento, conheceu Albert Dietrich, Joseph Joachim e Johannes Brahms, onde se tornaram todos amigos próximos. Schumann ficou particularmente impressionado com Brahms quando o ouviu pela primeira vez. Impressionado e talvez arrependido, por ter recusado ver o seu trabalho quando anos antes Johannes lhe enviou algumas das suas obras. De qualquer forma, no momento que Schumann o ouviu a tocar percebeu logo que se tratava de um génio, comprovada pela entrada no seu diário a 1 de outubro de 1853: “*Visit from Brahms, a genius*” (Avins, 1997).

Em 1840 casou-se então com Clara Wieck e a partir de 1841 dedicou-se à música sinfónica, de câmara e à oratória, tendo, mais tarde, lecionado composição e piano no Conservatório de Leipzig, a convite de Mendelssohn.

Após estes acontecimentos e de uma passagem por Dresden, Schumann encontrava-se em Dusseldorf, onde ficou de 1850 a 1854. Aqui foi eleito diretor da sociedade de concertos e pôde dirigir a Orquestra Sinfónica e a Associação de Cantores não Profissionais, contudo as suas características como diretor valeram-lhe algumas críticas negativas que o fizeram abandonar o cargo.

A partir desta altura, a sua saúde, que sempre foi um assunto delicado devido à sua dualidade de carácter e suspeita de esquizofrenia, começou a deteriorar-se cada vez mais. Em 1854, Robert encontrava-se à espera do sétimo filho, mas certamente em resultado às suas várias depressões ao longo do tempo, tentou o suicídio, atirando-se ao rio Reno. Posteriormente, foi

internado numa casa de saúde em Endenich, onde acabou por falecer em 1856 (Brion, 1961; Boffi, 1999; Neto, 2012).

Nas obras a partir de 1842 é muito perceptível a influência de J. S. Bach. Ele não só estudou intensivamente a música de Beethoven e Bach, como também aconselhava outros músicos a fazê-lo: “Toca diligentemente fugas de bons mestres, especialmente as de Johann Sebastian Bach. Faz d’O Cravo Bem Temperado o teu pão de cada dia e virás certamente a ser um bom músico” (Brion, 1999). Schumann destacou-se não só na música para piano, como também na composição de lieder, algumas sinfonias e sonatas e ainda produções operísticas (Boffi, 1999).

“Everything that happens plays a part in an artist’s life. What elevates one and not another to the level of genius is not only talent and ambition and luck, but a gift for turning everything to the purpose” (Swafford, 1999)¹².

Se, no caso de Schumann, temos os seus problemas mentais e as disposições das suas diferentes personalidades, de Brahms temos conhecimento dos seus anos de pobreza, das suas noites a trabalhar em bares e das suas dificuldades em desenvolver relações que foram uma triste inspiração, mas, ao mesmo tempo, um impulso para a sua música.

5.4. Joseph Joachim

Joseph Joachim era um homem humilde, mas não lhe faltavam congratulações devido ao seu talento e desempenho violinístico. Foi considerado não só o melhor violinista europeu daquela época, como um dos melhores da sua geração e de sempre. Joachim nasceu a 28 de junho de 1831, em Kittsee (Áustria), uma freguesia que outrora pertenceu à Hungria, numa família judaica, e morreu a 15 de agosto de 1907, em Berlim. Apesar do seu talento para o violino este também se destacou como maestro e compositor (Avins, 1997; Uhde, 2018).

No seu percurso musical consta o seu primeiro concerto com apenas sete anos de idade. Por volta dessa altura, em 1839, mudou-se para Viena, onde estudou sob a orientação de Böhm. Já na adolescência, em Leipzig, estudou com Mendelssohn e Hauptmann, mudando-se depois para Weimar. Durante a sua estadia em Leipzig, onde permaneceu até 1850, tornou-se também

¹² Tradução livre da autora: “Tudo o que acontece ganha um lugar na vida de um artista. O que eleva um e não a outro ao nível genial não é só talento e ambição e sorte, mas um presente por tornar tudo em propósito.”

professor no Conservatório de Leipzig (fundado por F. Mendelssohn), segundo concertino na orquestra e ainda solista da casa de concertos Gewandhaus.

Entre 1847 e 1849, Joseph também viajou anualmente para Londres em trabalho. Como Joseph era uma pessoa artisticamente muito apreciada e acarinhada por F. Liszt, em 1850, já em Weimer, este permitiu-lhe o acesso direto ao seu conceituado círculo de alunos e amigos, que lhe permitiu finalizar os seus estudos musicais. Ao mesmo tempo aprofundava o seu conhecimento literário com Bettine von Arnim (1785-1859), com quem se encontrava muitas vezes em Berlim. Para além disto, Joachim também se tornou o concertista da corte de Weimer, a convite de Liszt.

Depois desta temporada, em 1853, Joseph mudou de cidade novamente, desta vez para Hanover e foi aqui que produziu grande parte do seu repertório, apesar de ter começado a compor ainda no seu tempo em Leipzig (Uhde. 2018). Com apenas vinte e dois anos, e durante o governo do rei George V, tornou-se concertino e maestro assistente da corte de Hanover, solista na temporada de concertos e músico privado do rei e da rainha, onde se manteve até 1866, até o rei ser exilado, devido à invasão dos prussianos. Depois de se ter convertido ao protestantismo, em 1863 casou-se com Amalie Schneeweiss. Após ter perdido o seu emprego na corte, este mudou-se para Berlim, onde fundou a *Hochschule für Musik*, em 1869, que atualmente faz parte da *Universität der Künste Berlin*. Também aqui criou o famoso *Joachim Quartet* (Avins, 1997).

Quando interpretava alguma obra, Joaquim tentava sempre ser fiel ao compositor e àquilo que ele pretendia e por isso tentava pôr de parte uma vertente mais virtuosa, no entanto defendia que o intérprete não se devia cingir apenas ao que estava na partitura (Lee, 2011).

Como compositor, entre 1840 e 1860, escreveu cinco aberturas, três concertos, pequenas peças e variações para violino, muitas delas dedicadas a pessoas importantes na sua vida. A sua obra mais conhecida, e provavelmente a única que ainda hoje é interpretada, é o concerto para violino nº2 em Ré menor op. 11, dedicado a J. Brahms.

Depois de um tempo afastado da vida de compositor, em 1870-71 Joseph regressou, mas num estilo diferente, mais nacionalista, compondo maioritariamente marchas. Algumas investigações mostram o quanto a sua vida pessoal se refletiu nas suas obras, podendo estas ser divididas por fases, consoante as suas mudanças de cidade, os seus interesses amorosos e as suas relações de amizade (Uhde, 2018).

Como vimos anteriormente, Joachim estava também inserido no círculo social de músicos e entendidos da arte, onde pertenciam Brahms, Schumann e Dietrich de quem se tornou muito amigo. Assim, a sua música sofreu bastantes influências destes mesmos compositores, como de outros, nomeadamente Mendelssohn, Liszt e Wagner. Da mesma forma que foi influenciado também Joachim influenciou a música dos seus amigos, entre outros como Max Bruch (1838-1920), Fauré, Reinecke, Dvořák, etc. e até inspirou certas obras dos seus amigos como a sonata F.A.E. e o concerto para violino de Brahms (em Ré Maior, Op.77) (Avins, 1997; Uhde, 2018).

J. Joachim era tão conceituado que no seu currículo constam, para além das obras de sua autoria, imensas performances para pessoas de várias nacionalidades, etnias e classes sociais, como reis, políticos, estudantes, professores, imperadores, etc. Tudo isto valeu-lhe indicações como uma das pessoas mais conhecidas na nova escola alemã e no “*Leipzig-centered*” em 1859.

6. Análises Estrutural e Performativa

De acordo com Paulinyi (2010) a linguagem técnico-violinística consiste num conjunto de recursos técnicos utilizados pelo compositor para que o intérprete seja capaz de transmitir a ideia que ele deseja. A mão direita, mão do arco, é a que normalmente causa maior número de problemas tanto técnicos como interpretativos.

Viotti afirmava: “o violino é o arco”, pois sem ele os instrumentos de corda friccionada não fariam nenhum som consistente, no entanto é importante perceber que não funcionariam um sem o outro. Baseada nas palavras de Salles (1998), a arcada define-se como um conjunto de golpes de arco; a direção do movimento do arco em relação às cordas. O golpe de arco tem a ver com o tipo de acentuação e articulação pretendida, são alguns exemplos o *detaché*, *spiccato*, etc. A escolha de arcadas numa obra é algo de grande importância, pois irá definir vários pontos da interpretação e é por isso que é importante que o intérprete se sinta à vontade e faça as suas próprias escolhas.

O som representa-se por três conceitos: altura, intensidade e timbre. A altura está relacionada com o facto de a nota ser grave ou aguda e a intensidade com o volume. O timbre, por sua vez, é um conceito mais abstrato que é definido pela cor do som. “Um instrumento musical é caracterizado por sua extensão de alturas e de níveis de intensidade e pela qualidade sonora ou timbre dos sons produzidos por ele” (Loureiro & Paula, 2006, p. 57). Todos estes conceitos, altura, intensidade, articulação, etc., estão implícitos numa interpretação e devem ser trabalhados de acordo com o estilo do compositor, época, contexto ou história em que este se insere.

Cada compositor tinha a sua maneira muito própria de escrever e refletir aquilo que sentia e queria produzir. Deste modo, todos adquiriram aspetos que os tornaram inconfundíveis no que toca à sua escrita e interpretação, resultando na criação de uma identidade formada pela sonoridade, tipo de articulação que utilizavam, entre outras características.

Deste modo, de forma a evidenciar e diferenciar a linguagem técnica e musical de cada compositor, fatores que contribuíram para a fácil perceção de J. Joachim de quem seria o compositor de cada andamento, proponho-me também abordar mais uma obra de cada um destes compositores, nomeadamente o 1.º andamento do Concerto para violino e orquestra em Sol Menor de A. Dietrich, o 4.º andamento da Sonata n.º 3 de J. Brahms e o 1.º andamento do Concerto para violino e orquestra de R. Schumann.

6.1. Análise Estrutural

6.1.1. Sonata F.A.E. (primeiro andamento - A. Dietrich)

O primeiro andamento desta obra apresenta uma estrutura em forma sonata. Esta estrutura consiste em três diferentes partes; a exposição, o desenvolvimento e a reexposição. Na exposição são evidenciadas as tonalidades e temas principais da obra e na reexposição esses temas e tonalidades voltam a ser expostos de forma muito semelhante, ou igual, ao início. O desenvolvimento possui uma estrutura livre onde esses temas são trabalhados de forma diferente e outras tonalidades (referentes à tonalidade principal) podem também ser apresentadas (ver Quadro 1).

Quadro 1 - Macroestrutura do primeiro andamento

Exposição			Ponte	Desenvolvimento			Reexposição	Ponte	Cadência
1 a 78			79 a 94	95 a 185			186 a 265	266 a 280	280 a 324
Tema 1	Ponte	Tema 2		Tema A	Tema B	Tema C			
1 a 46	47 a 53	54 a 78		95 a 113	114 a 148	149 a 185			

Fonte: Elaboração da autora

Tendo em conta a *Heinrichshofen Edition* (New York) para violino e piano, pela minha interpretação a exposição deste primeiro andamento depreende-se entre o compasso 1 e a primeira barra de repetição situada no c. 94¹³. Esta inicia-se na tonalidade principal de Lá menor, em compasso quaternário simples. O primeiro motivo, que se prolonga por quatro compassos, começa no violino na nota mi (dominante), seguido de um intervalo de segunda menor e oitava, respetivamente (Exemplo Musical 1)¹⁴. Este motivo repete-se algumas vezes no início, embora com notas diferentes, tanto no violino como no piano, alternando-se entre si, reaparecendo novamente na reexposição. Isto é sempre acompanhado por baixo d'Alberti. No compasso 10, o violino apresenta uma variação do primeiro motivo, acompanhado igualmente pelo baixo d'Alberti no piano, e conclui a primeira grande frase no compasso 18. Os compassos

¹³ Serão utilizadas as seguintes abreviaturas para a(s) palavra(s) compasso(s): c.: compasso; cc.: compassos.

¹⁴ Os exemplos musicais apresentados nas páginas seguintes foram retirados da partitura da Sonata F.A.E.

19 a 46 apresentam a segunda parte do primeiro tema, com uma maior instabilidade harmónica e rítmica.

Exemplo Musical 1 - Primeiro motivo do primeiro andamento



Logo no compasso 19 podemos observar o motivo principal do tema 1 no piano, em contraposição ao elemento F.A.E. no violino (notas Fá, Lá e Mi, respetivamente). Este motivo F.A.E. apenas se volta a repetir, no violino, do compasso 184 para 185, na reexposição (no local correspondente da exposição) e nos cinco compassos finais, que pode ser interpretado como uma deixa para o andamento seguinte (Exemplo Musical 2). Se considerarmos diferentes inversões e divisões rítmicas, podemos também encontrar este motivo ainda na parte de violino nos compassos 56 e 57, 191 e na parte de piano nos compassos 3, 41-42, 53-54, 88 e com uma divisão rítmica diferente dos compassos 13 para o 14 e 198 para 199.

Exemplo Musical 2 - Elemento F.A.E.



Ainda nesta segunda parte, no compasso 27 começa uma secção de diferentes harmonias e onde o ritmo nos dá uma sensação de acelerando, até ao compasso 41, no qual se torna mais calmo e o piano nos traz novamente vestígios do primeiro motivo. Entre os compassos 47 e 53 encontramos o que penso ser uma ponte que nos transporta para o segundo tema da exposição. A partir do compasso 54 dá-se então início a este tema 2, de carácter menos denso, em Dó Maior, a relativa maior da tonalidade principal, Lá menor. O tema dá lugar a uma nova ponte de ligação entre a exposição e o desenvolvimento, do compasso 79 ao 94 e encerra-se aqui a exposição. Nesta secção é possível identificar material melódico e rítmico dos temas principais, tanto no violino como no piano, e o acompanhamento de baixo d'Alberti está sempre presente em alguma das mãos do piano.

A partir da segunda casa de repetição (c. 95) começa o desenvolvimento. Nesta parte mais livre, os dois instrumentos mostram-se através de diferentes temas melódicos e rítmicos dos apresentados até ao momento, mas baseados nos mesmos. Nesta secção destaca-se a parte de piano, visto ser o instrumento que proporciona grande parte dos temas principais, como por

exemplo entre os compassos 105 e 109. Entre os compassos 118 e 120 as duas vozes disfrutam do tema fortemente em conjunto (Exemplo Musical 3) mas logo dão início a um género de jogo de imitação, começado pelo violino, durante quatro compassos (Exemplo Musical 4). Ao fim destes ambos retomam o tema (Exemplo Musical 5), até que o piano assume novamente a voz principal no compasso 130 (Exemplo Musical 6).

Exemplo Musical 3 - Tema em conjunto

Musical score for Exemplo Musical 3, showing two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The first staff starts with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The second staff provides harmonic support with chords and moving lines. A decrescendo (*dim.*) dynamic is marked in the second staff.

Exemplo Musical 4 - "Jogo de imitação"

Musical score for Exemplo Musical 4, illustrating a "Jogo de imitação" (imitation game). The score consists of two staves. The first staff (treble clef) shows a melodic phrase that is imitated by the second staff (bass clef). The imitation is highlighted with blue and purple brackets, showing the melodic line in the first staff being mirrored by the harmonic structure in the second staff.

Exemplo Musical 5 - Voz principal no piano

Musical score for Exemplo Musical 5, showing the main voice in the piano. The score consists of two staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamics *p*, *dim.*, and *pp*. The second staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *p*, *dim.*, and *pp* dynamics.

No *espressivo* do compasso 138 os dois voltam a estar em sintonia por três compassos, voltam à imitação durante dois compassos, no fim dos quais o violino volta à melodia principal, até ambos se encontrarem no início do *espressivo* no compasso 149 e novamente no compasso 154 (Exemplo Musical 6). Na anacruse para o compasso 158 o violino exibe a voz principal até ao fim do desenvolvimento. Todo o desenvolvimento é um momento de alguma instabilidade a todos os níveis, passando por diferentes tonalidades e pequenas mudanças de andamento.

Exemplo Musical 6 - Movimentos entre o violino e o piano

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 138-154) shows the violin and piano parts. The piano part has a 'p' dynamic and 'espress.' marking. A bracket labeled 'Imitação' spans measures 141-148. The second system (measures 158-174) shows the piano part with a 'pp' dynamic and 'espress.' marking. The third system (measures 178-194) also shows the piano part with a 'pp' dynamic and 'espress.' marking. Vertical colored lines (blue, green, purple, orange, red) mark specific measure boundaries and transitions between instruments.

A reexposição deste primeiro andamento começa no compasso 186 e até ao compasso 240 em nada difere do material apresentado na exposição, a não ser a mudança de tonalidade do segundo tema (na anacruse do compasso 238), que, contrariamente à exposição, acontece um compasso e meio antes da anacruse e não no exato compasso da anacruse. A partir da anacruse para o compasso 240 começa o segundo tema, que se apresenta em Lá Maior, tonalidade homónima da tonalidade principal Lá menor, mas que em tudo o resto se assemelha à exposição.

No compasso 266 encontra-se mais uma pequena ponte até ao compasso 280. Neste mesmo compasso Dietrich retoma a tonalidade principal de Lá menor e exibe uma cadência, que, por definição, tem como função demonstrar a capacidade virtuosista do executante, até ao fim do andamento. Nesta situação em específico, a cadência, não confere nenhum material desafiante em específico, apostando mais nas habilidades musicais do intérprete. A terminar na dominante do acorde da tónica, em pianíssimo criando um andamento de suspense, este andamento antecede o Intermezzo, de Schumann.

6.1.2. Sonata F.A.E. (segundo andamento - R. Schumann)

O segundo andamento tem uma curta duração e apresenta a ideia de uma canção, facto facilmente expectável pela grande paixão deste compositor por *lieder*. Este *Intermezzo* encontra-se em compasso quaternário simples na tonalidade de Fá Maior e é o andamento desta sonata mais caracterizado pelo elemento F.A.E. Possui uma linguagem simples e visto tratar-se de um andamento lento as dinâmicas adquirem ainda mais importância para corresponder ao estilo romântico e natural que o caracteriza (ver Quadro 2).

Quadro 2 - Macroestrutura do segundo andamento

Tema 1	Tema 2	Tema 3
1 a 12	13 a 22	31 a 35

Fonte: Elaboração da autora

Do meu ponto de vista, este andamento pode ser dividido em três diferentes temas, sendo que o terceiro é uma variação do primeiro e segundo. Do início ao compasso 12 podemos analisar um primeiro tema que contém o motivo principal do andamento logo nos compassos 1 e 2 no baixo do piano, o elemento F.A.E. (Exemplo Musical 7). No compasso 3 o violino entra pela primeira vez e traz também o elemento F.A.E. Até aqui permanece a tonalidade principal, mas no compasso 4 dá-se uma modulação para Lá menor e outra para Ré menor e volta a Fá Maior no início do compasso 5. Ao longo deste tema são ainda perceptíveis outras modulações como Dó Maior, Ré menor e Lá menor, novamente.

Nos compassos 13 a 22 temos o chamado segundo tema que começa na tonalidade de Lá menor, mas conseguimos também encontrar as tonalidades de Mi menor, Ré Maior e Ré

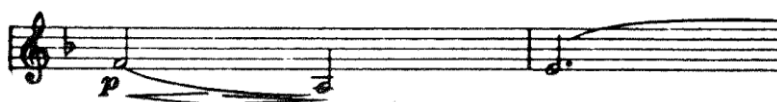
menor e é à volta destas que ele se desenvolve. Ao longo destes temas é observável uma constante viagem do motivo F.A.E. entre o piano e o violino.

Exemplo Musical 7 - Elemento F.A.E. (piano)



Os dois temas anteriores funcionam quase como temas modelo para uma conjugação numa terceira parte em que se pode observar claramente metade do tema 1, uma variação do tema 2, situada entre os compassos 31 e 35 e uma variação do tema 1 até ao final. No início deste tema a tonalidade principal é retomada, mas continuam-se a concretizar modulações entre as tonalidades referidas até agora, com exceção do compasso 40, em que se modula para Si bemol Maior. Aqui o elemento F.A.E. deixa de surgir a partir do compasso 26 e só é novamente ouvido nos compassos 42 e 43, no violino (Exemplo Musical 8). O *Intermezzo* termina de forma muito delicada, em *pp*, na tonalidade principal.

Exemplo Musical 8 - Elemento F.A.E. (violino)



6.1.3. Sonata F.A.E. (terceiro andamento - J. Brahms)

Este Scherzo composto por Brahms encontra-se na tonalidade de Dó menor, em compasso binário composto, com um andamento *Allegro* e é o andamento mais conhecido e tocado desta sonata. Possui uma estrutura básica de terceiro andamento de sonata romântica, ou seja, *scherzo* com repetição, *trio* com repetição e *scherzo* novamente. Contudo, este apresenta apenas uma repetição no primeiro tema do *Scherzo* (ver Quadro 3).

Quadro 3 - Macroestrutura do terceiro andamento

Scherzo				Trio	Scherzo				Coda
1 a 102				103 a 139	140 a 237				238 a 259
Tema A	Tema B	Tema C	Tema A		Tema A	Tema B	Tema C	Tema A	
1 a 31	32 a 53	54 a 74	74 a 102		140 a 166	167 a 188	189 a 209	209 a 237	

Fonte: Elaboração da autora

Como foi referido acima, a sonoridade de Brahms foi muitas vezes comparada a Beethoven e podemos observar sinais da possível influência de Beethoven neste andamento, por exemplo, no primeiro compasso que contem o mesmo motivo da sinfonia número 5 de Beethoven ou que ambos estão escritos em Dó menor e começam na quinta nota da tonalidade (Lee, 2011).

Ao longo da obra são observáveis algumas modulações, mas os principais centros tonais, para além de Dó menor (tonalidade principal), são Mi *b* Maior (tonalidade relativa maior), Dó Maior (tonalidade homónima) e Sol Maior (tonalidade Dominante), compassos 32, 43 e 103, respetivamente.

O primeiro tema (A) deste Scherzo é iniciado no violino, a partir do primeiro compasso, e continuado pelo piano logo na anacruse para o compasso 3, até ao compasso 9 (Exemplo Musical 9). No espaço compreendido entre os compassos 5 e 9, inclusive, o piano desempenha o tema em forma de espelho entre as duas mãos (Exemplo Musical 10). O acompanhamento do violino observável entre os compassos 3 e 7 é o mesmo assumido pela mão esquerda do piano mais tarde entre os compassos 12 e 22.

No compasso 10 o violino retoma o tema ao mesmo tempo que o piano, até ao compasso 26. Nos compassos 14, 15 e 16, a mão direita do piano e o violino decorrem também em espelho, como visto anteriormente (Exemplo Musical 11). Posteriormente, no compasso 27, o piano continua a tocar, “pedindo” harmonicamente o tema, novamente, ou terminando a secção, conforme a parte que esteja a ser tocada, 1 (repetição) ou 2.

Exemplo Musical 9 - Tema A

Allegro

Allegro

f

cresc.

cresc.

This system shows the first two staves of the musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are marked 'Allegro'. The top staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff provides harmonic support with chords and a bass line, also marked with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.

This system continues the musical score with three staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The middle staff contains chords with slurs. The bottom staff has a bass line with slurs and accents. The dynamics and tempo markings are consistent with the first system.

Exemplo Musical 10 - Tema A em espelho

f

cresc.

ff

This system shows the musical score for the mirrored theme. It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second system has three staves, with the top two staves marked with fortissimo (*ff*) dynamics. Blue brackets highlight specific sections of the score: one bracket on the first system's top staff, and two brackets on the second system's top and middle staves.

Exemplo Musical 11 - Tema A em espelho no violino e piano

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin part features a melodic line with a blue highlight. The Piano part features a chordal accompaniment with a blue highlight. The Bass part features a rhythmic accompaniment with a blue highlight. The highlights indicate a mirrored relationship between the Violin and Piano parts.

O segundo tema (B) desta secção tem uma curta duração e compreende-se entre os compassos 32 e 53. Encontra-se dividido em duas partes muito semelhantes, escritas apenas em tonalidades diferentes, a primeira em Mib Maior (Exemplo Musical 12) e a segunda em Dó Maior (Exemplo Musical 13). Ritmicamente, entre os compassos 34 e 35 há uma imitação simultânea entre as partes do violino e do piano, voltando a acontecer nos compassos 45 e 46 (local correspondente na tonalidade de Dó Maior).

Exemplo Musical 12 - Tema B em Mi b Maior

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin part features a melodic line with dynamics *ff*, *dim.*, and *p*. The Piano part features a chordal accompaniment with dynamics *ff*, *dim.*, and *p*. The Bass part features a rhythmic accompaniment with dynamics *ff*, *dim.*, and *p*.

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin part features a melodic line with dynamics *bd.*, *b.*, and *h.*. The Piano part features a chordal accompaniment with dynamics *bd.*, *b.*, and *h.*. The Bass part features a rhythmic accompaniment with dynamics *bd.*, *b.*, and *h.*. The dynamics *cresc.* are indicated in the Piano part.

Exemplo Musical 13 - Tema B em Dó Maior

No compasso 54 dá-se início ao tema C que é finalizado no compasso 74. Tanto no tema B, como no C, o violino detém a melodia principal e no último o acompanhamento é assegurado por baixo d'Alberti (Exemplo Musical 14). No fim do tema C surge novamente o tema A. Todas as características desta secção são repetidas quando o *Scherzo* é retomado no compasso 140.

Exemplo Musical 14 - Tema C

O *Trio* ocupa um espaço muito pequeno neste andamento, situado entre os compassos 103 e 139, e encontra-se na tonalidade de Sol Maior. Possui um andamento *Piú Moderato* e *Espressivo* e o tema deste é ouvido através do violino e do piano respetivamente. No violino, este está escrito entre os compassos 103 e 126, prosseguindo para o piano a partir desse compasso até ao compasso 139, sendo neste apenas audível a mesma melodia compreendida entre os compassos 103 e 116 (parte de violino) e em oitavas (Exemplo Musical 15).

Exemplo Musical 15 - Tema principal do Trio

Più moderato
f *espressivo*
Più moderato
f

p
p con espressione

dim.

dim. erit.

sosten.

sosten.

The musical score is written for piano, violin, and cello in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Più moderato'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The violin and cello parts have melodic lines with various dynamics and articulations. Performance instructions include 'f' (forte), 'espressivo', 'p' (piano), 'dim.' (diminuendo), 'dim. erit.' (diminuendo e ritardando), and 'sosten.' (sostenuto). There are also blue and purple arrows pointing to specific notes in the piano and violin parts respectively.

Aqui, podemos constatar a liberdade abordada por Brahms quando o piano segue um ritmo oscilante enquanto o violino canta a parte expressiva (*espressivo*). A parte do tema situada entre os compassos 117 e 120 no violino é ritmicamente repetida pela mão esquerda do piano, ainda enquanto o violino está a terminar a linha melódica. Logo de seguida a mão direita faz também uma imitação quase exata, a meio da execução anterior. Nesta secção dá-se uma modulação para Mi bemol maior (Exemplo Musical 16).

Exemplo Musical 16 - Exposição e repetição

The musical score for Example Musical 16 consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the right hand of the piano, and the bottom for the left hand of the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line in the violin and piano parts. The piano part has a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The score includes dynamic markings like 'p' and 'sosten.' and articulation marks like slurs and accents. Colored arrows (blue, green, purple) point to specific notes in the piano part.

Este andamento termina com uma pequena coda de energia estável, calma e próspera, na tonalidade de Dó Maior. Esta diferencia-se, em parte, do resto da obra, devido à sua conjunta estabilidade melódica e rítmica (maioritariamente composto por notas longas) comparativamente às mudanças tonais e rítmicas da maior parte do resto da obra. O andamento termina com o acorde de Dó Maior na 2ª inversão.

6.1.4. Sonata F.A.E. (quarto andamento - R. Schumann)

O quarto e último andamento desta sonata (Finale) é, novamente, da autoria de R. Schumann e possui uma clássica forma-sonata, num andamento “marcado, bastante animado” (*Markiertes, ziemlich lebhaftes*). A exposição está situada desde o compasso 1 ao compasso 58, o desenvolvimento do compasso 59 ao primeiro tempo do compasso 81 e a reexposição do compasso 81 ao compasso 138 (inclusive). Na anacruse para o compasso 139 inicia-se a cadência. Este Finale está escrito na tonalidade principal de Lá menor, embora ocorram algumas modulações importantes ao longo da obra e durante grandes espaços de tempo (ver Quadro 4).

Quadro 4 - Macroestrutura do quarto andamento

Exposição	Desenvolvimento	Reexposição	Cadência
1 a 58	59 a 81	81 a 138	139 a 166

Fonte: Elaboração da autora

Uma visível característica deste andamento são os consecutivos “jogos de imitação” entre os dois instrumentos, o violino e o piano. Logo no início é apresentado na voz do violino um motivo importante do tema da exposição até ao compasso 9 e já na anacruse para esse mesmo compasso este é transferido para a mão direita do piano (sem a informação dos compassos nº 1 e 2). Durante dois compassos, o piano faz exatamente o mesmo movimento rítmico e melódico, passando para apenas uma imitação rítmica a partir daí, até ao compasso 14, ao mesmo tempo que nesse local todas as vozes se encontram (Exemplo Musical 17).

Exemplo Musical 17 - "Jogo de imitação"

Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo

Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo

[A] [A] [A]

The image displays a musical score for a piece titled "Jogo de imitação". The score is written in a 2/4 time signature and consists of five systems of staves. The first system includes a tempo marking "Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo" above the staff. The second system also features this tempo marking and includes three annotations "[A]" above the bass staff. The score is annotated with several vertical lines: a blue line in the first system, a purple line in the third system, and a green bracket in the fifth system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "mf".

Na anacruse para o compasso 15, o violino inicia um motivo rítmico de semicolcheia, seguido de duas semínimas, que é imitado pelo piano de forma alternada com outros ritmos. Na mudança de tonalidade para Ré menor, no compasso 19, ouvimos parte do início do tema na mão direita do piano, durante dois compassos, e logo é retomada a imitação rítmica alternada, desta vez com o motivo semicolcheia semínima, enquanto a mão esquerda do piano explora um pouco mais o tema (Exemplo Musical 18). A partir da anacruse para o compasso 25 o violino entra, mais uma vez, com um novo motivo, que se prolongará até ao compasso 33. Do compasso 34 ao 37 vemos na voz do piano a continuação, ou imitação, rítmica e melódica do material do compasso 27 em diante (violino), apesar da diferente tonalidade, mas logo é novamente retomado pelo violino apenas com algumas variações.

Exemplo Musical 18 - Imitações

No compasso 50 voltamos ao jogo de imitação entre o violino e a mão direita do piano, sendo que desta vez o motivo rítmico e, algumas vezes, melódico começa no piano (Exemplo Musical 19). Isto verifica-se neste compasso e nos compassos 53 e 54, embora que com diferentes sequências. Na anacruse para o compasso 55 é observável novamente a linha melódica dos primeiros compassos do tema, apesar de apresentar diferentes notas. A partir do segundo tempo do compasso 57 os dois instrumentos tocam, em uníssono, os acordes de Dó e Si bemol Maior, encerrando a secção da exposição.

Como em qualquer forma-sonata, a reexposição é quase uma imitação exata do material apresentado na exposição, diferindo, muitas vezes, na(s) tonalidade(s). Neste caso, a

reexposição inicia-se em Lá menor, como acontece na exposição, mas modula para a tonalidade de Lá maior (tonalidade homônima). A secção da cadência mantém-se em Lá Maior.

Exemplo Musical 19 - Imitações



No desenvolvimento estão trabalhados elementos da exposição, apresentando-se de uma forma diferente. Nos compassos 65, 66, 72, 73 e 74 o violino traz partes do tema e nos restantes compassos acompanhamos novamente uma imitação entre o violino e o piano, de dois em dois compassos, intercalados com as partes de tema. Apenas nos compassos 75 e 76 vemos uma repetição idêntica dos compassos 57 e 58 da exposição. No primeiro tempo do compasso 81 dá-se o início da reexposição.

Os maiores desafios técnicos da cadência deste andamento estão na parte do violino, especialmente a partir do compasso 144, onde este inicia uma sequência de semicolcheias e fusas, enquanto o piano assume a parte melódica. A partir do compasso 158 vê-se acontecer uma espécie de “pergunta e resposta” entre os dois instrumentos, onde o piano começa a sequência de acordes quebrados, em diferentes inversões, em semicolcheias e o violino faz o mesmo com o mesmo acorde e assim sucessivamente.

Curiosamente, os dois andamentos desta sonata escritos por R. Schumann (2.º e 4.º) estão também inseridos numa sonata individual posterior do mesmo compositor, embora nessa o 2.º andamento ocupe o lugar de um 3.º andamento. A obra em questão é a Sonata n.º 3 em Lá menor para violino e piano (1853).

6.1.5. Concerto (primeiro andamento - A. Dietrich)

O primeiro andamento deste concerto em Ré menor, escrito em 1873, encontra-se estruturado em forma-sonata e em compasso ternário simples. Este concerto foi originalmente escrito para violino e orquestra, no entanto aqui analiso a versão de Hugo Pohle para violino e piano, embora com algumas referências orquestrais (ver Quadro 5).

Quadro 5 - Macroestrutura do primeiro andamento do Concerto em Ré menor de Dietrich

Introdução	Exposição		Ponte	Desenvolvimento				Cadência	Reexposição	Ponte	Cadência
1 a 4	5 a 135		136 a 152	153 a 269				270 a 278	279 a 374	375 a 391	392 a 453
	Tema 1	Tema 2		Tema A	Tema B	Tema C	Tema D				
	5 a 68	69 a 135		153 a 192	193 a 226	227 a 250	251 a 269				

Fonte: Elaboração da autora

Considero que este concerto começa com uma introdução livre de quatro compassos, na tonalidade principal, estando aqui agrupadas as partes de trompete e algumas cordas na mão direita e tímpanos na mão esquerda (Exemplo Musical 20). Do meu ponto de vista, a secção da exposição encontra-se desde o compasso 5 ao compasso 135, o desenvolvimento do compasso 153 ao compasso 278 e a reexposição entre os compassos 279 e 374. Na passagem da exposição para o desenvolvimento podemos observar uma ponte, assim como do fim da reexposição para uma parte cadencial (c. 392).

Exemplo Musical 20 - Condensação da parte orquestral

The musical score for Example 20 shows three staves. The top staff is for Trompetes (Trumpets), the middle staff is for Violinos I e violas (Violins I and Violas), and the bottom staff is for Tímpanos (Timpani). The music is in 3/4 time and starts with a forte (f) dynamic. The Trompetes part is marked 'f Tromp. Hörner', the Violinos I e violas part is marked 'sf' and 'trem.', and the Tímpanos part is marked 'ff'. Blue arrows point to the start of each instrument's part.

A exposição inicia-se ainda na parte orquestral, concentrando-se, aqui, a massa sonora dos sopros na mão direita e o tema dos baixos (violoncelos e contrabaixos) na mão esquerda (Exemplo Musical 21). Em anacruse para uma modulação para a subdominante: Sol menor, o violino solo entra com a nota da dominante de Ré menor (lá), no compasso 11. Nesta secção, o primeiro tema encontra-se do compasso 5 até ao compasso 68 e apesar de passar pela tonalidade de Sol menor (subdominante) ao compasso 17 a tonalidade principal é retomada, no entanto outras modulações ocorrem até ao início do segundo tema. Na anacruse para o compasso 69 começa o tema 2 na tonalidade relativa maior da tonalidade principal, Fá Maior.

Exemplo Musical 21 - Condensação da parte orquestral

Sopros

Baixos

A reexposição deste andamento ocorre em parte de forma muito idêntica à exposição. O tema dois reincide na sua totalidade, contudo o tema 1 apenas é transmitido pela metade e não de forma totalmente semelhante (secção correspondente entre os compassos 7 e 34 da exposição) (Exemplo Musical 22). Este último encontra-se apenas na parte orquestral/piano. Na anacruse para o compasso 309 surge o segundo tema na tonalidade homónima maior da principal, a tonalidade de Ré maior.

Exemplo Musical 22 - Reexposição do 1.º tema

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system begins with a piano (p) dynamic and a pizzicato (pizz.) instruction. The second system features a fortissimo (ff) dynamic and the instruction 'ff sempre'. The third system includes a 'Re.' (ritardando) marking. The fourth system contains a 'K' (crescendo) marking and a 'dim.' (diminuendo) instruction. The fifth system concludes with 'dim.', 'ritard.', 'dolce', and 'pp' (pianissimo) markings. The score is identified as 'H. P. 260' and 'Pr. pp'.

Entre os compassos 136 e 152 é visível uma pequena ponte que antecede a secção do desenvolvimento. Este possui alguma instabilidade a nível harmónico e rítmico. Começa em Dó menor e passa por diferentes tonalidades como Sol menor, Fá Maior, Mi menor, Si Maior, etc. e termina a secção na tonalidade principal, Ré menor. O desenvolvimento aborda alguns desafios técnicos na parte solista como semicolcheias com apogiaturas e cordas dobradas. Visualmente pode ser dividido em quatro partes muito baseadas na estrutura dos temas da exposição (secções tranquilas e melódicas *vs.* *a tempo*, fortes e de maior dificuldade) compreendidas respetivamente entre os compassos 152-192, 193-219, 219-250 e 251-278.

A cadência final, situada entre os compassos 392 até ao fim, apresenta uma grande quantidade de material melódico e rítmico desafiante para o intérprete e é onde ele se encontra mais exposto. É uma secção onde se conferem várias modulações e um pouco de cada um dos motivos abordados ao longo do andamento. Esta cadência está na tonalidade principal Ré menor, embora comece pela sua dominante, perfazendo o acorde de Ré menor na 2ª inversão. Para além disto, presenteia-nos com dois diferentes temas na tonalidade principal (Ré menor) que são imitados logo de seguida, mas em Sol menor (subdominante). Do compasso 392 ao 403 é reproduzido o primeiro tema e entre os compassos 416 e 419 temos o segundo tema. O restante material segue uma composição muito livre e virtuosista.

6.1.6. Sonata n.º 3 (quarto andamento - J. Brahms)

O quarto andamento da terceira sonata de Brahms (Op. 108), composta em 1886-8, está escrito na tonalidade de Ré menor, em compasso binário composto, num andamento *Presto Agitato*, e para a análise deste utilizo a versão da editora N. Simrock de Berlim (ver Quadro 6).

Quadro 6 - Macroestrutura do quarto andamento do Sonata Op. 108 de Brahms

Tema A	Tema B			Tema A	Tema C				Tema A	Coda
1 a 16	17 a 113			114 a 129	130 a 292				293 a 310	311 a 337
	Sub-tema 1	Sub-tema 2	Sub-tema 3		Sub-tema 1	Sub-tema 2	Sub-tema 3	Sub-tema 4		
	17 a 37	38 a 72	73 a 113		130 a 194	194 a 217	218 a 251	252 a 292		

Fonte: Elaboração da autora

Penso que se trata de uma estrutura Rondó, com o tema principal (A) entre os compassos 1 e 16, que reincide mais duas vezes ao longo do andamento, entre os compassos 114 a 129 e 293 a 310. Para além disto existem ainda mais duas grandes secções que são variações deste mesmo tema, a primeira (B) encontra-se disposta entre os compassos 17 e 113 e a segunda (C) de 130 a 292. Do compasso 311 até ao fim encontra-se uma pequena coda de encerramento do andamento. O tema inicia-se em Ré menor, passa por Lá Maior, a tonalidade dominante relativamente a Ré menor, e volta à tonalidade principal. Em termos de carácter, esta linha principal divide-se em duas partes, uma mais agitada e bruta e outra em “passionato”, embora mantenha a energia anterior. Nos compassos de 1 a 3 e de 13 a 15 a voz principal é tocada pelo piano.

Durante a primeira variação dão-se várias modulações, alternam-se tonalidades maiores e menores com frequência, não conferindo uma estabilidade harmónica em nenhum momento. Esta tem início em Dó Maior, mas sofre modulações para tonalidades como Lá Maior, Mi Maior, Lá menor, Sol Maior, Sol menor, etc. Dentro da variação é possível identificar três diferentes subtemas, um entre os compassos 17 e 37, outro do compasso 38 ao 72 e por último do 73 ao 113.

No início desta variação, a linha temática encontra-se tanto no piano como no violino. No compasso 17 o piano introduz a melodia, o violino imita o motivo rítmico e ambos resolvem

no compasso 19. Na anacruse para o compasso 20 dá-se o mote para uma nova “pergunta” que é respondida com a repetição da sequência anterior. No compasso 24 forma-se novamente uma “pergunta” e os dois instrumentos respondem imitando-se mais uma vez, resolvendo no compasso 29. Na anacruse para o compasso 30 mantém-se o mesmo esquema, mas a resolução é feita de forma diferente, acabando apenas no compasso 37, dando início ao segundo subtema (Exemplo Musical 23).

Exemplo Musical 23 - Subtema 1

Imitação Resolução Pergunta Resposta

Diferente resolução

Aqui o piano executa um solo até ao compasso 50, onde entra o violino como principal. Apesar da pulsação não mudar, o carácter torna-se mais relaxado e *cantabile*, até que no compasso 73 entra o terceiro subtema, mais apressado com as duas mãos do piano a trabalhar em oitavas. Na sua entrada, o violino possui a voz principal, apesar do piano estar a acompanhar com ritmos bastante idênticos. No compasso 84 o violino mantém a voz principal, mas nesta fase o piano imita exatamente o movimento inicial do violino e no compasso 89 passam a suportar a melodia principal alternando os mesmos ritmos entre si, e a mão esquerda do piano torna-se responsável pelo acompanhamento (Exemplo Musical 24). Nas síncopas, a partir do compasso 98 o violino e o piano movimentam-se em oitavas. Os compassos 104 e 105 são imitados pelo piano nos compassos seguintes e no compasso 108 os dois estão em oitavas, até à entrada do tema principal.

Exemplo Musical 24 - Subtema 3

Melodia principal

Musical score for the first system, labeled 'Melodia principal'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking and a blue arrow pointing to a specific note. The second system has a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

Imitação do piano

Musical score for the second system, labeled 'Imitação do piano'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a blue arrow pointing to a specific note and a *cre* marking. The second system has a bass clef staff with a *cre* marking. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. A purple oval highlights a section of the bass line in the second system. The lyrics 'scen' and 'do' are visible under the notes.

Alternância de ritmos

Musical score for the third system, labeled 'Alternância de ritmos'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff. The second system has a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

A segunda, e última, variação deste andamento apresenta em parte uma estrutura muito idêntica à primeira. Do compasso 218 ao 292 apenas difere da secção compreendida entre os compassos 38 e 113 no que diz respeito às tonalidades utilizadas. Esta começa em Fá maior, mas é possível identificar outras modulações diferentes relativamente à primeira variação, como Dó Maior, Si bemol menor, Dó menor, Ré maior, Ré menor, etc.

De igual forma, também nesta variação conseguimos identificar alguns subtemas. Na parte similar à anterior, em termos auditivos, a divisão mantém-se a mesma no que corresponde às linhas compreendidas entre os compassos 218-251 e 252-292.

No entanto, no início desta secção está disposto um novo subtema, entre os compassos 130 e 194, baseado nos motivos apresentados anteriormente. Este começa de forma mais expressiva e ritmicamente o carácter é mais calmo. Aqui a voz principal começa no violino, segue para a mão direita do piano e finaliza na mão esquerda (Exemplo Musical 25). Durante toda a exposição do piano, o violino acompanha com ritmos sincopados e no compasso 156 ambos se encontram neste movimento rítmico.

A partir daqui é formado um crescendo melódico, rítmico e de dinâmica até aos compassos 172 e 173, onde se dá o clímax do andamento com material do tema principal. Depois deste clímax, este subtema é levado numa direcção diferente, mais agitada, até que no compasso 194 encontramos um novo subtema, mais calmo, muito similar ao ouvido entre os compassos 18 e 37.

Posteriormente à última vez que se ouve o tema principal até ao fim (compassos 311-337), encontra-se uma pequena secção que penso tratar-se de uma coda. Esta apresenta uma mistura de vários motivos das secções anteriores, especialmente do tema principal e do último subtema da variação B. Antes de terminar, a pulsação torna-se um pouco mais lenta e a dinâmica mais suave, em preparação para o grande final, *in tempo*, e com a mesma energia do princípio do andamento.

Exemplo Musical 25 - Desenvolvimento da melodia principal

Melodia principal



First system of the musical score. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, and two bass staves with accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The first staff ends with the instruction *espress.* and a dynamic marking *p*. The second and third staves also have a *p* dynamic marking.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The first staff has a *dim.* dynamic marking. The second and third staves also have a *dim.* dynamic marking.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The first staff has a *sempre piano* instruction and a *dim.* dynamic marking. The second and third staves also have a *dim.* dynamic marking. A blue arrow points to the first staff.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. A blue arrow points to the second staff.

Fifth system of the musical score. It consists of three staves.

6.1.7. Concerto (primeiro andamento - R. Schumann)

Para análise do Concerto em Ré menor de R. Schumann para violino e orquestra (composto em 1853), utilizo uma versão para violino e piano, assim como a versão para orquestra do editor Ezequiel Diz. O primeiro andamento deste concerto está escrito na tonalidade de Ré menor, em compasso binário simples, e considero que está estruturado em forma sonata. Na minha opinião, a exposição depreende-se entre os compassos número 1 e 158, o desenvolvimento do compasso 159 ao 221 (primeiro tempo), no espaço compreendido entre os compassos 221 e 329 encontra-se a reexposição e, por fim, a cadência da anacruse para o compasso 330 ao compasso 355 (ver Quadro 7).

Quadro 7 - Macroestrutura do primeiro andamento do Concerto de Schumann

Exposição						Desenvolvimento	Reexposição	Cadência
1 a 158						159 a 221	221 a 329	330 a 355
Tema A	Tema B	Tema A	Tema C	Tema B	Tema A			
1 a 30	31 a 41	42 a 53	54 a 88	89 a 129	129 a 158			

Fonte: Elaboração da autora

A exposição deste primeiro andamento começa ainda na parte orquestral, durante cinquenta e um compassos, e mantém-se depois da entrada do violino. Aqui é demonstrado um carácter tenso, forte e de andamento acelerado. Durante esta parte orquestral os primeiros violinos detêm sempre a voz principal, os violoncelos e contrabaixos por vezes misturam-se ritmicamente na voz principal, ou apenas complementam a harmonia, enquanto os segundos violinos e as violas d'arco acompanham com tercinas.

No mesmo momento, nos sopros, as flautas tocam sempre a melodia principal com os violinos I e os restantes instrumentos ou tocam ao mesmo tempo um movimento rítmico praticamente igual, mas com melodias complementares ou alternam entre si essas mesmas melodias. Na versão para violino e piano, o conteúdo de toda a melodia principal e acompanhamento de tercinas encontra-se agrupada na voz da mão direita e todos os complementos maioritariamente na mão esquerda, embora por vezes viaje pelas duas mãos (Exemplo Musical 26). Ainda dentro da introdução desenvolve-se uma secção mais calma, de tonalidade maior (Fá Maior), com

algumas modulações dentro do mesmo espectro. Aqui são apenas os primeiros violinos que demonstram a voz principal do tema. Ao fim de 13 compassos volta, novamente, o tema inicial.

Exemplo Musical 26 - Condensação da parte orquestral

Violinos I e Flautas I e II

Violinos II e Violas

Violoncelos e Contrabaixos

Nesta secção podemos observar três temas. O primeiro está compreendido entre os compassos 1 e 30 e reaparece, ainda na exposição, nos compassos 42 a 53 (embora não de forma integral) e novamente entre os compassos 129 e 158, mas na tonalidade principal de Fá Maior (relativa de Ré menor). O tema B encontra-se situado do compasso 31 ao 41, na tonalidade principal de Fá Maior, e, mais uma vez, do compasso 89 ao primeiro tempo do compasso 129. Dentro desta última vez, do compasso 89 ao 99 a melodia é praticamente igual ao espaço compreendido entre os compassos 31 e 41 (primeira vez em que aparece o tema B) mas do compasso 100 ao 129 ouve-se uma nova “secção”, embora ainda dentro do tema B, com o mesmo carácter, sonoridade e tonalidade. Finalmente do compasso 54 (início da parte de violino) ao 88 encontra-se o tema C.

Para além das diferenças de carácter, os temas A e B possuem também uma linha rítmica muito constante nas vozes principais. O tema A resume-se à utilização de semibreves, semínima com ponto colcheia, mínimas e uma progressão de ritmos rápidos (tercinas, semicolcheias, quintinas, sextinas, etc.), embora não tenha uma ordem específica. O tema B já é mais linear e

caracteriza-se pelo movimento de mínimas seguidas de colcheias, semínima – mínima – semínima e um compasso de colcheias. Contudo, da mesma forma que o primeiro, este não segue sempre a mesma ordem e da última vez que aparece na exposição, e posteriormente na reexposição, adquire ritmos diferentes.

O desenvolvimento corresponde a uma parte muito pequena deste andamento, com apenas 62 compassos. Este apresenta, de forma semelhante, alguns elementos da exposição, nomeadamente nos compassos 159, 160, 163 e 164, comparativamente aos compassos 75 e 76 (Exemplo Musical 27) e a área compreendida entre os compassos 167 e 171, relativamente ao espaço entre os compassos 60 e 66 (Exemplo Musical 28). Ainda no início da letra D, do compasso 177 ao 183, é possível identificar parte do tem B, embora desenvolva para uma nova melodia. Aqui, a transição para uma tonalidade maior não se dá logo no início da secção. A utilização de tercinas é algo também muito observável no desenvolvimento e, apesar de estarem inseridas num contexto muito diferente, são também um motivo trazido da exposição.

Exemplo Musical 27 - Compassos 159, 160, 163, 164, 75 e 76, respetivamente

The image displays musical notation for six measures: 159, 160, 163, 164, 75, and 76. The notation is organized into two rows of four systems each. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). Measure 160 is marked with 'sf' and '160'. Measure 75 is marked with 'p'. The piano accompaniment includes a 'VCLLO' (Violoncello) part in the second row.

Exemplo Musical 28 - Compassos 167 a 171 e 60 a 66

The image displays a musical score for Example 28, divided into two systems. The first system covers measures 167 to 171, and the second system covers measures 60 to 66. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and two bottom staves with a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff contains a melodic line with various ornaments and phrasing. The bottom two staves provide harmonic support with chords and bass lines. Vertical blue lines are drawn through the score to indicate specific measures: one line is at measure 167, another at measure 170, a third at measure 60, and a fourth at measure 65. The measure numbers 170, 175, 60, and 65 are printed above their respective staves.

A reexposição deste andamento é muito semelhante à exposição, salvo algumas exceções. Ela exclui os dois primeiros compassos da exposição, toda a primeira entrada do tema B e a repetição do tema A, passando logo para o tema C (entrada do violino) depois da reexposição do tema A. Aqui tudo se mantém igual até ao compasso 276, onde se dá uma pequena modulação e a partir do compasso 278 é imitada toda a secção entre os compassos 89 e 129 (tema B) mas na tonalidade de Ré Maior (tonalidade homónima).

Após este momento encontra-se a passagem para a cadência, do compasso 318 ao 329. A cadência está praticamente toda escrita em tercinas, em forma de acompanhamento da verdadeira melodia. Esta melodia é tocada primeiro pelas violas com segunda voz nos violoncelos e depois pelos primeiros violinos, ou pela mão direita do piano, (Imagem 29) até todas as cordas se encontrarem no compasso 354. Durante este período os sopros vão complementando a harmonia, especialmente a trompete I. O andamento encerra na tonalidade de Ré Maior.

Exemplo Musical 29 - Condensação da parte orquestral

Violas



Violoncelos



Violinos I

The image displays two systems of musical notation. The first system shows the Violas part (top staff) and the Violoncelos part (bottom staff). A blue arrow points to the melodic line in the Violas part, and a green arrow points to the accompaniment in the Violoncelos part. The second system shows the Violinos I part (top staff) and the Violoncelos part (bottom staff). A blue arrow points to the melodic line in the Violinos I part. The measure number 340 is indicated above the Violinos I staff in the second system.

6.2. Análise Performativa

A sonata F.A.E. é uma obra de fraca popularidade na sua totalidade, sendo apenas o terceiro andamento (Scherzo) realmente conhecido e escolhido pelos violinistas para interpretação. De modo que, de acordo com a minha pesquisa, existem apenas duas gravações desta sonata por inteiro, interpretadas por Isabelle Faust e Ani Batikian no violino e Alexander Melnikov e Evgeny Izotov no piano, portanto são as únicas que tenho em consideração. Devido à grande oferta de gravações do Scherzo analiso também uma versão interpretada por Itzhak Perlman e Martha Argerich.

Relativamente às outras obras correspondentes a cada um dos compositores, também o concerto para violino e orquestra de A. Dietrich não adquiriu a notoriedade pretendida. Assim sendo, também só é possível basear a minha análise na gravação da intérprete Elisabeth Kufferath acompanhada pela orquestra Oldenburgisches (apesar de ter em conta a versão digital para violino e piano). Por outro lado, a sonata para violino e piano de J. Brahms possui bastantes gravações pelo que escolho as gravações de Itzhak Perlman com Samuel Sanders e de Clara-Jumi Kang com Yeol Eum Son. Para a análise do concerto de Schumann utilizo as gravações de Isabelle Faust com a Orquestra Barroca de Freiburg e Gidon Kremer com a orquestra de Câmara Europeia.

Para além do concerto de Dietrich, todas as obras seleccionadas para análise, incluindo os próprios solistas, foram escolhidas especialmente por serem as que mais se assemelham à linguagem técnica e musical de cada um dos andamentos da Sonata F.A.E., obra principal deste projeto artístico. Com esta escolha pretendo tornar mais evidentes as características musicais que definem cada compositor.

6.2.1. Sonata F.A.E. (primeiro andamento - A. Dietrich)

Gravações de Isabelle Faust / Alexander Melnikov e de Ani Batikian / Evgeny Izotov

Tendo em conta a primeira gravação, do ponto de vista performativo, a exposição, e consequentemente a reexposição, deste andamento possuem um carácter ansioso, traduzido pelas acentuações, pelas notas em *spiccato*, pela utilização de sincopas e pelo acompanhamento em baixo d'Alberti que lhe proporciona a sensação de um andamento apressado. Por outro lado, os temas mais lentos e de dinâmica inferior oferecem um carácter mais intimista com apontamentos do que agora conhecemos como “música impressionista”.

Nos compassos 10 e 11 estão escritos na parte de violino *sf* iguais em cada um dos compassos, porém estes são manifestados de formas diferentes, sendo o primeiro mais intenso do que o segundo. No compasso 12, apesar de não se encontrar nenhuma dinâmica escrita, é executada uma acentuação semelhante ao compasso anterior. Estes *sf* são exibidos com base no vibrato e através de um golpe de arco mais longo, mas rápido, acontecendo o mesmo com os acentos. No compasso 27 mesmo com a indicação de *marcato* nas colcheias pontuadas estas não são executadas de forma demasiado curta. Estas questões interpretativas voltam a ser reproduzidas na secção da reexposição.

O desenvolvimento mantém durante um pouco a tensão que se cria no fim da exposição, ritmicamente através das sincopas e das dinâmicas de “*sf*” e crescendos, mas resolve de forma grandiosa em tonalidade maior (c. 122), voltando novamente à atmosfera ansiosa que caracteriza este andamento e retomando a tonalidade menor e por aí em diante, tornando-se um jogo entre partes instáveis e grandiosas. Nas sincopas do compasso 101, Elizabeth ignora completamente a articulação escrita e faz exatamente o contrário, notas um pouco longas, mas bem articuladas. Apesar de não se encontrar definido na partitura, é ouvido um *ritardando* a partir do compasso 120, sendo ainda mais nítido a partir do compasso 138, quando começa um tema novo.

Pessoalmente, acho esta interpretação um bom exemplo do que o compositor pretende com este andamento. O carácter é muito bem descrito tanto pelo violino como pelo piano, sobressaindo-se em especial os crescendos, diminuendos e *sf* nos temas principais. Estas dinâmicas são igualmente bem aplicadas quando o momento do andamento “pede” um carácter mais calmo e otimista, assim como nas passagens entre os diferentes ambientes. Contudo, por vezes nestes momentos de dinâmicas fortes mais exageradas o som do violino torna-se um pouco agressivo de mais. O pianista reproduz com bastante segurança o seu papel nesta sonata e os instrumentistas funcionam muito bem juntos, conseguindo manifestar com sucesso tudo o que querem transmitir, sejam *ritardandos*, crescendos, diminuendos, etc.

Por sua vez, a interpretação de Batikian e Izotov é bastante diferente da primeira gravação. Para começar, de uma forma geral, Ani interpreta os *sf* mais agressivamente, e em forma de acentos, do que Elisabeth e a indicação do início do compasso 10 não é tida em atenção e os acentos dos compassos 25 e 26 não são muito explícitos. As colcheias pontuadas em *marcato*, apesar de serem bem executadas performativamente, estão um pouco irregulares ritmicamente. As síncopas dos compassos 33, 34 e 37, em ambas as gravações são tocadas em *legato*, embora não seja de acordo ao que é proposto pelo compositor. Aqui não é tocada a repetição da

exposição. Comparativamente à primeira gravação, esta é reproduzida numa frequência de afinação mais alta e em certos momentos a própria afinação da intérprete sofre percalços. No entanto, acho que é importante referir que esta gravação foi feita a partir de um recital ao vivo, que aparentemente não sofreu nenhuma edição.

O início do desenvolvimento, em termos performativos, é bastante similar nas duas gravações, apenas com o apontamento que de nesta no compasso 105 é feito um audível *rallentando*, retomando o tempo *primo* no compasso seguinte. Até ao compasso 130 na parte de violino a pulsação é muito inconstante, o que é um ponto bastante desfavorável da apresentação, mas apesar disso o pianista consegue acompanhar todas estas irregularidades mencionadas até agora. Na restante secção, até à reexposição, as dinâmicas e acentuações são evidenciadas de forma pouco ativa no violino, destacando assim mais o pianista, que desenvolve a sua parte positivamente nesta questão.

A reexposição retrata quase em exatidão o que é executado na exposição. Na pequena cadência que este primeiro andamento apresenta é executado um *accelerando*, mantendo a pulsação até ao compasso 295, onde se encontra assinalado um *ritardando*. Contudo, no compasso seguinte, na indicação de *a tempo*, é retomado o tempo do início da cadência e este é modificado à medida que a dinâmica vai ficando menos intensa, ou seja, a partir do compasso 306, assumindo mesmo um tempo mais lento a partir do *pianíssimo* do compasso 313, até ao fim. Os intérpretes da primeira gravação não apresentam propriamente nenhum *accelerando* nesta secção. Por vezes a pulsação altera-se, mas não significativamente, a não ser a partir do compasso 308, mais ou menos na mesma altura que a gravação em análise, onde começa a ficar mais lenta, sendo ainda mais perceptível nos últimos 5 compassos.

Sem dúvida que, na minha opinião, a interpretação de Isabelle Faust e Alexander Melnikov é a que vai mais de encontro ao meu gosto pessoal, quer seja pelo seu rigor rítmico quer performativo. Acho que é a que vai mais de encontro à interpretação pretendida pelo compositor.

6.2.2. Concerto (primeiro andamento - A. Dietrich)

Gravação de Elisabeth Kufferath acompanhada pela Orquestra Oldenburgisches

O concerto para violino em Ré menor de Albert Dietrich é das obras mais conhecidas deste compositor, apesar da sua pouca notoriedade no seio da música romântica. O primeiro andamento (*Allegro*) caracteriza-se pela ênfase inicial de carácter forte e heroico, embora por vezes melancólico, do primeiro tema da Exposição, onde são utilizados muitos saltos melódicos e tipos de articulações como “*sf*”, acentos, *spiccato* e *sostenuto*, que lhe atribuem este tipo de carácter.

Na segunda parte deste tema inicial o andamento torna-se um pouco mais calmo e expressivo, de modo a preparar o que lhe sucede. Este trecho é antecedido por uma parte orquestral que já demonstra alguns motivos rítmicos e melódicos (nos violinos) abordados pelo violino (*solo*), logo de seguida. Na reexposição apenas a primeira parte deste tema é reproduzida e encontra-se na parte orquestral/piano. A melodia principal é tocada pelas madeiras, continuado pelas trompas e finalmente pelos violinos, traduzindo-se pelo piano na mão direita, enquanto a mão esquerda executa o restante acompanhamento orquestral.

O segundo tema apresenta um estilo cantado, *tranquillo, molto espressivo*, de esperança, num modo maior para auxiliar esta intenção, mas rapidamente retoma o tempo *primo*, juntamente com o carácter inicial. Aqui são novamente utilizados diversos tipos de articulação adicionados à quantidade de notas e estilo apressado de modo a criar um ambiente ansioso, mas resolutivo. Ainda antes deste *Tempo I*, enquanto o violino *solo* mantém uma sequência de trilos, a melodia principal passa pela trompa, oboé e violinos, respetivamente, voltando ao violino *solo* no compasso 101. Esta secção encerra-se de forma brilhante no compasso 135 e repete-se de forma muito similar na reexposição.

O desenvolvimento inicia-se com a anacruse do violino para o compasso 153, na tonalidade de Dó menor. Por sua vez, esta secção, apesar de apresentar material baseado na exposição e na ponte orquestral que o antecede, não se traduz por nenhuma diretriz propriamente dita. Auditivamente, pode ser dividido em quatro partes, duas mais lentas e cantadas e duas “*a tempo*” e de carácter mais duro e metódico, alternadas entre si. Todas estas partes são interpretadas, praticamente na sua totalidade, consoante as indicações do compositor.

De uma forma geral, considero que esta violinista manifesta uma visão muito romantizada do andamento. Isto é audível especialmente nas secções de carácter mais rápido, forte e dinâmico, começando pelo compasso 101, com pormenores como a utilização de vibrato e de arco longo

para a execução dos acentos, uma grande intensidade de vibrato no momento mais calmo do tema e a articulação próxima de *legato* nas notas de articulação curta nos compassos 110, 128 e 129. Isto aliado à própria utilização das dinâmicas e das oscilações de andamento. Algumas destas características são aplicadas também à minha interpretação, no entanto não de forma tão intensa como esta.

Considero importante expor algumas características de interpretação, nomeadamente do compasso 103 ao 114 (inclusive). O primeiro tempo de cada compasso é acentuado, tendo ou não uma acentuação escrita. Curiosamente, as semínimas sem acentuações definidas (cc. 103 e 105) são feitas em forma de acentos curtos e duros, ao contrário das descritas (cc. 107, 111, 113 e 115) com acentos ou *sff*, que são tocados de forma delicada e mais longa. A primeira semicolcheia dos compassos 104, 106, 108, 109, 112 e 114 é tocada sempre de forma um pouco mais longa de forma a marcar o início do compasso. Nos compassos 111, 112, 113 e 114 as semicolcheias em *spiccato* penso que a intérprete não as reproduz todas no mesmo arco, mas sim todas separadas.

Na execução dos intervalos de oitavas dos compassos 131 a 135, a artista faz uma espécie de acentos, não escritos, nas notas mi bemol, sol bemol e si bemol, respetivamente. Da minha perspectiva todos os acentos ou *sff* deveriam ser executados sim de forma mais leve, mas na sua totalidade e não apenas em alguns momentos. Em relação às marcações dos primeiros tempos das semicolcheias ou de certas notas nas oitavas não é algo que faça sentido para mim aplicar na minha interpretação.

Todas as características aqui já referidas na exposição reincidentem no desenvolvimento em situações semelhantes, não fazendo delas assim motivo de referência. No compasso 202, e sempre que este movimento aparece, eu faria um movimento de crescendo maior do que efetuado pela intérprete, assim como no compasso 275 para o 276 não considero adequado a mesma nota ligada ser tocada em arcos diferentes, especialmente com um acento na segunda. Pouco antes da reexposição, outra mudança fez chamar a minha atenção para o compasso 259, onde os intervalos de oitava são feitos de forma quebrada em vez de simultaneamente como indica a partitura.

No que diz respeito à cadência de um andamento, esta adquire sempre um estilo livre, de acordo com a vontade do solista. Neste caso, o andamento propriamente dito não varia muito e a sua interpretação coincide muito com as características apresentadas anteriormente. Ressalto ainda, a extensão de duração nos primeiros tempos dos compassos 394 e 406, assim como as mudanças

para harmônicos nas primeiras colcheias dos compassos 395 e 407, modificações essas que vão ao encontro da minha própria interpretação.

Considero que Elisabeth Kufferath, na sua gravação, faz uma interpretação muito fiel às indicações do compositor, contudo, com o seu contributo, visto que aplica muitos pormenores de articulação e dinâmicas fora dos já escritos pelo compositor e aborda de forma diferente algumas indicações existentes. Desta forma proporciona uma visão bastante romantizada do andamento, que, no seu todo, não é inteiramente do meu agrado, mas que me traz a análise novas formas de pensar/interpretar.

Tanto o andamento analisado agora como o primeiro andamento da Sonata F.A.E. pertencem ao mesmo autor e por isso partilham da mesma linguagem técnica e musical, tornando-se facilmente relacionáveis em vários aspetos. Estruturalmente, ambos se encontram em tonalidades menores, em forma-sonata e os segundos, e mais tranquilos, temas da exposição estão escritos nas tonalidades relativas maiores das tonalidades principais, assim como a segunda parte da reexposição se encontra na tonalidade homónima maior.

No tema inicial do violino, no concerto, é possível conferir a utilização de parte do mesmo motivo rítmico inicial da sonata: semínima ligada a uma colcheia e três colcheias em *stacatto* (Exemplo Musical 30). O golpe de arco referido é também muito utilizado em ambos os andamentos, especialmente no concerto (Exemplo Musical 31), assim como a recorrência a acentos e *sf* (Exemplo Musical 32). De uma forma geral as duas obras possuem um ambiente instável, de ritmos e articulações apressadas, relacionáveis auditivamente, apesar do primeiro andamento do concerto conter um maior número de desafios técnicos.

Exemplo Musical 30 - Motivo rítmico idêntico (Concerto e Sonata - primeiros andamentos)

Concerto

The musical score for the Concerto first movement is presented in a three-staff system. The top staff is for the Violin (vi.), the middle for the Horn, and the bottom for the Piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *sf*, *ten.*, *mf*, and *pp*. A blue bracket highlights a specific rhythmic motif in the violin part, which is mirrored in the horn part. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Sonata

The musical score for the Sonata first movement is presented in a three-staff system. The top staff is for the Violin, the middle for the Treble Clef, and the bottom for the Bass Clef. The tempo is marked *Allegro*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*. A blue bracket highlights a specific rhythmic motif in the violin part, which is mirrored in the Treble Clef part. The Bass Clef part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. There are also some markings like *Red* and *** in the Bass Clef part.

Exemplo Musical 31 - *Staccatos*, acentos e *sf* no primeiro andamento da Sonata F.A.E.

The musical score for Exemplo Musical 31 consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with dynamics *pp* and *pp*. Two groups of notes in the upper staff are circled in blue. The second system continues the piece, featuring dynamics *pp*, *sf*, and *p*. Four groups of notes in the upper staff and one group in the lower staff are circled in blue. The score includes various musical notations such as staccato marks, accents, and dynamic markings.

Exemplo Musical 32 - *Staccatos*, acentos e *sf* no primeiro andamento do Concerto de Dietrich

The musical score for Exemplo Musical 32 consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with dynamics *espress.* and *poco cresc.*. Two groups of notes in the upper staff are circled in blue. The second system continues the piece, featuring dynamics *sf* and *sf*. Four groups of notes in the upper staff and three groups in the lower staff are circled in blue. The score includes various musical notations such as staccato marks, accents, and dynamic markings.

Apesar de alguns críticos considerarem o andamento da sonata F.A.E. a sua melhor criação, eu sou a favor deste concerto para violino e orquestra, devido à beleza dos seus temas e complexidade. São facilmente notáveis as influências de compositores como Mendelssohn, especialmente do concerto em Mi menor, e de Schumann, seu amigo, nomeadamente a cadência do último andamento da sonata F.A.E., que em parte se assemelha a esta cadência.

6.2.3. Sonata F.A.E. (segundo e quarto andamentos - R. Schumann)

Gravações de Isabelle Faust / Alexander Melnikov e de Ani Batikian / Evgeny Izotov

Na primeira gravação, o Intermezzo de R. Schumann, de acordo com a sua estrutura, é interpretado como uma canção apaixonada, não demasiado calma, especialmente através da utilização de crescendos e diminuendos bem definidos e de algumas opções pessoais, como dinâmicas não específicas.

Auditivamente, o ritmo do piano proporciona uma ideia sincopada, contrastante com o ritmo simples do violino. No compasso que antecede o segundo tema, o pianista faz um audível crescendo para entrar nesta nova fase e sempre que o mordente aparece a intérprete faz um pequeno acento, com uma arcada um pouco mais longa, na primeira nota do ornamento. No compasso seguinte, as primeiras colcheias de cada grupo de quatro são também acentuadas com a mesma técnica, mas de forma ainda mais exagerada. Isto volta a repetir-se nos compassos seguintes e sempre que este motivo reaparece. De uma forma geral, os acentos são feitos através de vibrato juntamente com uma arcada longa, mas rápida. Este é um andamento muito simples que contém um carácter doce, que considero necessário no panorama geral da sonata.

O 4º e último andamento desta sonata, Finale, pode ser facilmente considerado o mais virtuoso dos andamentos devido às dificuldades técnicas que apresenta. O carácter forte e assertivo deste andamento não faz descorar a forma de interpretação dos acentos e *sf* de Elisabeth Kufferath, que se mantêm à semelhança dos outros andamentos. As semicolcheias de anacruse, bastante presentes ao longo do andamento, são tocadas de diferentes formas (ora mais curtas, ora mais longas) consoante o momento em que se inserem, apesar de não seguirem uma sequência específica.

No final do compasso 8 é reconhecível um pequeno *rallentando* quando o tema passa do violino para o piano. As diferenças entre dinâmicas são bastante distintas auditivamente, especialmente nas partes mais melódicas, no entanto, na minha opinião, a intérprete poderia ter criado um

maior fluxo dinâmico, não se cingindo praticamente apenas ao que está indicado na partitura. Nos temas mais cantados Kufferath assume não só um carácter diferente, como também um andamento, visto que tem sempre tendência para os tocar um pouco mais lentos. No seu total, reparo também que nas dinâmicas *f* ou *ff*, por vezes, a qualidade do som é afetada, tornando-se um pouco mais ríspido.

Na cadência, os desafios técnicos, de uma forma geral, são muito bem superados abrindo espaço também para o pianista se destacar com os seus temas melódicos. Entre os compassos 139 e 142 as colcheias separadas com uma indicação de articulação curta são executadas exatamente de forma contrária, de forma mais longa quase ligadas. Em algumas situações é feita uma pequena marcação na primeira nota de cada conjunto de semicolcheias/fusas e nos compassos 146 e 149 ouve-se também um pequeno *rallentando* que é logo recuperado. Cada vez que o fim se aproxima mais tenso se torna, com toda a informação que está a acontecer, terminando de forma viva e brilhante para ambas as partes.

Quanto à interpretação feita por Ani Batikian e Evgeny Izotov, o *Intermezzo*, comparativamente à primeira interpretação, inicia-se mais ou menos da mesma forma em termos performativos e de pulsação. As diferenças começam a ser perceptíveis quando tanto no compasso 13 como no 16, na parte de violino, as colcheias curtas são tocadas mais longas e as notas com apogiatura sofrem uma pequena acentuação, feita através de um golpe de arco mais longo e conseqüentemente o tempo da nota. No entanto, nos compassos 31 e 33, no mesmo motivo, estas características não são exatamente apresentadas, sendo as notas tocadas mais a tempo e com uma articulação mais curta. Também no compasso 18, antes do tema inicial ser retomado pelo piano, na primeira gravação é feito um pequeno *ritardando* para esse tema, o que não acontece na gravação em questão. Pessoalmente acho que o torna mais interessante esperar um pouco antes, de forma a preparar o tema.

Neste caso, apesar das diferenças entre as duas interpretações não serem tão óbvias quanto as do primeiro andamento, o meu gosto pessoal continua a favor da gravação de Isabelle Faust e Alexander Melnikov, pela sua maior qualidade interpretativa, desde a diferença entre as dinâmicas como o próprio sentido de fraseamento, diferenças entre e dentro dos temas.

O início do 4º andamento, até ao compasso 8, não difere muito em ambas as gravações, nomeadamente no tempo inicial, nas acentuações e oscilações de tempo fraseadas. A única diferença mais audível é na execução dos acordes, que na segunda interpretação estes são tocados mais curtos e de forma menos clara, o que se volta a repetir sempre que isto reincide.

A partir daí já são notáveis as diferenças nas reproduções, especialmente na parte de piano, entre os compassos 9 e 24, sendo que o primeiro aposta mais nas acentuações e crescendos do que o segundo, enquanto que no acompanhamento o primeiro violino reduz as acentuações ao vibrato e arcos mais longos e o segundo permanece nas acentuações mais curtas e “agressivas”, o que se continua a verificar em elementos idênticos nos temas seguintes.

Na indicação de piano no compasso 25, em ambas as gravações dá-se uma pequena descida na pulsação, que no caso da interpretação de Faust e Melnikov é retomada apenas no compasso 47, quando o piano entra com a voz principal e o violino acompanha em pizzicatos, e na de Batikan e Izotov vai sendo recuperada ao longo dos compassos seguintes. Sinto nesta última que a secção em questão se encontra um pouco precipitada e com fracas diferenças musicais. Esta falta de contrastes mantém-se também no desenvolvimento, especialmente em comparação à segunda gravação, o que não permite uma clara diferença entre as vozes com os temas principais.

O início da reexposição sobre algumas oscilações de tempo, estabilizando, parcialmente, apenas no compasso 89, no entanto o restante conteúdo não apresenta diferenças significativas em relação à exposição.

Entre a reexposição e a cadência não é feito nenhum tipo de mudança de andamento ou divisão frásica, quer seja de articulação, quer de dinâmica. Entre os compassos 139 e 142 os solistas das duas gravações procedem exatamente com a mesma articulação. Durante o resto do andamento, o tema principal pouco se destaca do acompanhamento e este acompanhamento é realizado de forma muito continua, sem nenhum tipo de separação frásica, soando, por vezes, precipitado. Apesar de nem sempre a afinação ser perfeita os desafios técnicos são exigentes e a solista cria uma boa defesa. Quando chegados ao compasso 158, a parte de violino torna-se pouco perceptível até ao compasso 162. Certamente por toda a tensão gerada nesta secção não é proporcionado um final brilhante.

Mais firmemente do que nos outros andamentos, neste escolho novamente a interpretação realizada por Isabelle Faust e Alexander Melnikov. Esta escolha deve-se a vários fatores. Em primeiro lugar, pelo fraseamento e características de articulação e acentuação, que vão mais de encontro do meu gosto pessoal. Para além disso, a exatidão com que são tocadas as passagens mais difíceis e a forma como ambos estão conectados para exhibir as vozes principais de cada um são também fatores admiráveis e destacáveis numa apresentação.

6.2.4. Concerto (primeiro andamento - R. Schumann)

Gravações de Isabelle Faust com a Orquestra Barroca de Freiburg e Gidon Kremer com a Orquestra de Câmara Europeia

Como foi mencionado anteriormente, o primeiro andamento do concerto de Schumann possui diferentes temas que, naturalmente, desenvolvem diferentes interpretações entre si. No panorama geral é um andamento com uma energia inquietante, forte e por vezes agressiva, onde a tonalidade menor, os acentos constantes, o repetido uso de tercinas, quintinas, sextinas e fusas funcionam como ferramentas de caracterização. Por outro lado, esses temas são sempre alternados com momentos mais calmos onde é possível uma maior expressão de sentimentos. Comparando as duas gravações, estas mostram de forma semelhante essas diferenças, especialmente na parte orquestral. Já na parte solista, apesar de não diferirem muito uma da outra, é possível encontrar um maior número de diferenças.

Para começar, a versão de Kremer é tocada um pouco mais lenta do que a de Faust, especialmente na primeira vez que aparece o tema B (compasso 31 - orquestra), embora na segunda vez, agora na voz do violino, a diferença de andamento entre as versões praticamente deixe de existir. Na versão da violinista é difícil definir um andamento exato depois da sua entrada devido à sua interpretação cheia de *rubatos*, porém esta questão torna-se mais clara a partir do compasso 89. Na outra versão a interpretação é um pouco mais metódica, pelo que é mais perceptível o andamento principal, apesar de também estar enriquecida com *rubatos*.

De uma forma geral, este último executa os acentos e *sf* mais agressivamente, resultando também numa entrada do violino mais presente e brusca do que a de Faust, que é feita subtil e homogeneamente com a orquestra. Mais à frente, a partir do compasso 104, ambos caminham para um andamento mais vivo na segunda parte do tema, mas Kremer começa o *accelerando* no compasso 104 culminando numa diferença de andamento acentuada no compasso 110 e Faust, por outro lado, reproduz de uma forma muito mais *cantabile*, e um pouco lenta, os compassos 104 e 105 e desenvolve o seu *accelerando* a partir do compasso 108.

Ambos estabilizam o tempo, mas Faust recua ainda um pouco no compasso 125 e retoma no compasso 129. Ainda nesta secção, Kremer desempenha algumas diferenças de interpretação nomeadamente no compasso 121, onde faz um diminuendo acentuado e repete-o da mesma forma no compasso 122 e no fim do tema, quando faz uma grande respiração para o último acorde do tema. Na parte orquestral que se segue as principais diferenças entre as duas gravações são apenas uma pequena diferença de andamento, em que a orquestra de Freiburg

executa mais rápido, e é dada uma maior importância ao papel das cordas nos compassos 149 e 154.

No início do desenvolvimento Faust reduz significativamente o andamento, de uma forma geral, demonstrando ao longo deste bastantes variações (*rubato*). Na letra D (compasso 177) o tema torna-se mais *cantabile* e conseqüentemente com uma dinâmica mais calma, caminhando até ao compasso 203 onde se dá um *pianíssimo* muito delicado, que se mantém até ao compasso 210. Aqui começa muito lentamente um crescendo até à letra E (compasso 217) para terminar a secção no carácter principal do andamento. Na versão de Kremer o andamento mantém-se praticamente igual ao da secção anterior, mas, assim como Faust, também dá uso a variações. No compasso 203 a dinâmica não se torna sensível e o crescendo para o fim da secção dá-se logo no compasso 209.

Na reexposição ambas as versões são bastante fiéis às interpretações realizadas na exposição. Na gravação da orquestra de Freiburg cada vez que a orquestra se encontra sem o solista o andamento torna-se mais acelerado e volta a recuar quando a solista retoma, o mesmo não acontece com a segunda interpretação. Como foi dito anteriormente, esta cadência tem a particularidade de funcionar como acompanhamento para a restante informação da orquestra. Deste modo, com exceção dos dois primeiros compassos onde o(a) solista tem a melodia principal, o tema desta cadência viaja das cordas para as madeiras, traduzindo-se na mão direita do piano na versão com piano. Ambos os solistas desempenham muito bem o papel de acompanhadores nesta secção, como assim o exige, passando bastante despercebidos especialmente durante as tercinas.

No que diz respeito ao mesmo gosto pessoal, não escolho nenhuma das versões como interpretação modelo, porque sinto que ambas se complementam. Se por um lado é necessária uma interpretação mais calma e sensível em alguns momentos, como na de Faust, por outro também acho importante ter uma pulsação mais firme e não exagerar nos *rubatos*, como na de Kremer. No entanto, ambas são boas interpretações e nenhuma se sobrepõe à outra.

O quarto andamento da Sonata F.A.E. e o primeiro andamento deste concerto são facilmente relacionáveis devido às várias semelhanças que possuem entre si. Em primeiro lugar, o próprio carácter forte e agressivo, em tonalidade menor de ambos os andamentos com a associação de tonalidades menores a momentos mais metódicos e tonalidades maiores a partes mais melódicas são alguns dos pontos rapidamente identificáveis. Em ambos, Schumann deu uma grande importância à tonalidade de Ré menor e recorreu muitas vezes a acentuações para transmitir as

suas intenções. Este escreveu também pequenos trilos ou mordentes em semicolcheias esporádicas, na parte de violino, algo que considero ser uma característica muito própria da sua escrita. Considero também importante ressaltar que o segundo andamento da sonata F.A.E., mesmo tendo um carácter muito diferente, vai também ao encontro desta linguagem em alguns momentos, nomeadamente no uso de acentos, especialmente “cunhas”, na parte de piano e mordentes na parte de violino (Exemplos Musicais 33, 34 e 35).

Exemplo Musical 33 - Início do primeiro andamento do Concerto de Schumann

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of Schumann's Concerto. The score is arranged in three systems, each with three staves (Violin I, Violin II, and Piano). The first system shows the initial measures, with three blue circles highlighting accents on the violin parts. The second system continues the music, with four blue circles highlighting accents on the violin parts. The third system shows measures 84-85, with four blue circles highlighting accents on the violin parts. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* and *sf*, and various musical notations like slurs and ornaments.

Exemplo Musical 34 - Segundo andamento da Sonata F.A.E.

The image displays two systems of musical notation for the second movement of the Sonata F.A.E. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a triplet marking (*3*) over a group of notes. In both systems, several notes are circled in blue, highlighting specific melodic or harmonic points of interest.

Exemplo Musical 35 - Quarto andamento da Sonata F.A.E.

The image displays two systems of musical notation for the fourth movement of the Sonata F.A.E. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a fortissimo (*sf*) dynamic marking. The second system includes a *tr* (trill) marking over a note. In both systems, several notes are circled in blue, highlighting specific melodic or harmonic points of interest.

Para além destes pontos, é importante ressaltar a secção cadencial na parte do violino que, em ambos os casos, ao mesmo tempo que procura demonstrar a qualidade técnica do instrumentista, funciona como um acompanhamento para a verdadeira linha melódica, que está a ser transmitida por outros instrumentos. No último andamento da sonata, a cadência concentra em si todas as figuras rítmicas que envolvem semicolcheias, fusas e notas dobradas, que tivemos oportunidade de observar ao longo do primeiro andamento do concerto, inclusive na cadência deste (Exemplo Musical 36). Para terminar, a última característica que considero importante

referir é a mudança para uma tonalidade maior a meio da reexposição que permanece até ao fim dos andamentos.

Exemplo Musical 36 - Excertos do primeiro andamento do Concerto de Schumann e do quarto andamento da Sonata F.A.E.

Concerto

The image displays a musical score for two pieces. The first piece, Schumann's Concerto, is written in a single system with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a melodic line with various ornaments, including a trill (marked with a triangle) and a mordent (marked with a vertical line). The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and articulation marks like accents (^). The second piece, Beethoven's Sonata F.A.E., is written in a single system with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a complex rhythmic pattern with triplets (marked with a '3') and quintuplets (marked with a '5'). The score includes dynamic markings such as *sf* and articulation marks like accents (^). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 29 and the second system starting at measure 30.

Sonata

The image displays a musical score for a Sonata, consisting of eight staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is characterized by intricate, flowing melodic lines and complex rhythmic patterns.

Key features of the score include:

- Staff 1:** Begins with a *cresc.* marking, followed by a *p* (piano) dynamic.
- Staff 2:** Continues the melodic development.
- Staff 3:** Features another *cresc.* marking.
- Staff 4:** Includes trills (*tr tr tr*) and a *f* (forte) dynamic.
- Staff 5:** Shows a *f* dynamic and the beginning of a *ff* (fortissimo) section.
- Staff 6:** Reaches the *ff* dynamic, with various articulations like accents (*^*) and slurs.
- Staff 7:** Continues the *ff* section with complex rhythmic figures.
- Staff 8:** Concludes the piece with a *f* dynamic and various articulations.

6.2.5. Sonata F.A.E. (terceiro andamento - J. Brahms)

Gravações de Isabelle Faust / Alexander Melnikov, Ani Batikian / Evgeny Izotov e Itzhak Perlman / Martha Argerich

Este andamento, escrito numa tonalidade menor, confere um ambiente com diferentes perspectivas. Se por um lado, na sua maioria, apresenta um carácter duro e dramático em alternância com uma linha mais favorável, por outro também nos transporta para um momento de esperança no meio da tribulação, na secção do *Trio*, que se relaciona com a anterior. Apesar de não concretizar grandes desafios técnicos é nas suas particularidades performativas (acentuações, articulações, etc.) que se encontra o real valor desta obra e que manifesta o seu brilhantismo.

Entre as três gravações apresentadas, na minha opinião, é muito claro que a versão de Itzhak Perlman com Martha Argerich é a que mais demonstra o poder deste andamento. O equilíbrio entre as duas vozes e a sua respetiva importância em cada momento é feita de forma ideal. O desenvolvimento frásico é construído pelas indicações do compositor, e que o próprio andamento “incentiva”, mas sem descorar uma interpretação pessoal muito própria extremamente *cantabile*, *expressiva* e com vibrato constante, assim como tensa e crescente quando é devido. Apesar de possuir uma atmosfera um pouco bruta no tema principal as acentuações não são feitas de forma agressiva ou demasiado acentuadas.

Na gravação de Faust com Melnikov, nos compassos 24, 25 e 26 (e sempre que esse motivo é repetido), a solista faz uma pequena alteração de interpretação em relação ao que é pedido, assumindo uma articulação mais ligada e não tão curta, algo que não vai de encontro à minha perspectiva de interpretação.

De uma forma geral, tendo também em conta a minha própria interpretação, considero que todo o andamento deveria ser um pouco mais calmo, embora sem perder o carácter, especialmente os primeiros dez compassos do “*Poco più moderato*” e na parte final, “*Sempre ff e grandioso*” (compasso 238). Deste modo permanece ainda uma sensação de tribulação, onde já se devia ouvir um carácter mais calmo e amoroso. Contrariamente, seriam mais proveitosos estes momentos, especialmente o final, onde deve terminar em grande toda a inquietação vivida até aqui.

Em todas as outras secções não mencionadas até agora, ambos os instrumentistas são bastante fieis às indicações do compositor, indo também de encontro à minha perspectiva para este

andamento. Contudo, na segunda parte do primeiro tema entendo que os medidores de dinâmicas devem ser executados de forma mais intensa auditivamente, o que não acontece em ambas as gravações.

Como foi referido anteriormente, a versão de Batikian e Izotov não transmite idealmente o que é “pedido” por este andamento, no entanto não é uma diferença tão notável como nos restantes. Isto talvez se deva ao facto de o Scherzo ser o andamento mais conhecido desta sonata, portanto o que possui mais referências.

Em termos de andamento, o “*Poco più moderato*” e a parte final em Dó Maior vão mais de encontro ao que, na minha opinião, é o andamento correto das duas secções. No que diz respeito à pulsação sinto que os dois instrumentistas nem sempre estão sintonizados, sem construir um padrão propriamente, ambos, por vezes, oscilam no tempo. De qualquer modo penso que este andamento é o que se encontra melhor executado dentro desta sonata.

Na versão de Perlman e Martha o andamento é tocado um pouco abaixo do tempo, comparativamente às outras versões, mas não demasiado, mantendo um andamento confortável. Na minha interpretação, contudo, escolho executá-lo um pouco mais acelerado. As diferentes partes de tema ou temas são preparadas de forma subtil com pequenos diminuendos e redução da pulsação, passando para as diferentes atmosferas.

Quando o tema principal volta, a pulsação é retomada pelas colcheias de introdução do piano da primeira vez (compasso 99) e pelo violino na segunda (compasso 140). Ambos os solistas demonstram uma segurança muito grande na execução, quer a nível de oscilações de tempo, quer de articulação e interpretação dos diferentes caracteres que surgem, o que resulta numa interpretação muito adequada ao carácter da obra.

6.2.6. Sonata n.º 3 (quarto andamento - J. Brahms)

Gravações de Itzhak Perlman / Samuel Sanders e Clara-Jumi Kang / Yeol Eum Son

Este *Presto agitato* caracteriza-se principalmente pela sua energia forte, por vezes com uma sensação instável, mas firme na sua intenção principal. A tonalidade de Ré menor, a pulsação rápida e o recorrente uso de ritmos sincopados são os principais elementos que traduzem esta atmosfera. As secções mais melódicas, apesar de terem curtas modulações para tonalidades maiores e uma pulsação mais desacelerada permanecem no carácter original da obra, servindo apenas de repousos momentâneos, onde o piano se evidencia.

Mesmo com a baixa qualidade da gravação em questão, publicada em 1989, na versão de Itzhak Perlman com Samuel Sanders é facilmente audível a predisposição dos solistas, especialmente Perlman, para este tipo de carácter. As duas vozes estão muito bem equilibradas, tanto enquanto acompanhamento como solo. A característica principal desta interpretação quanto ao tema principal, na minha opinião, é a rápida pulsação com que é tocado, que não corresponde exatamente à escolhida por mim, visto que interpreto de forma um pouco mais lenta.

A passagem do tema principal para a primeira variação é feita de forma muito clara com um grande diminuendo e uma significativa descida de pulsação, dando ao primeiro subtema um carácter muito mais calmo e *cantabile*. São também feitos pequenos *ritardandos* em alguns diminuendos, de forma interpretativa, mas sem perturbar o andamento principal da variação. O segundo subtema desta variação por sua vez possui um carácter mais misterioso, especialmente pela interpretação do piano, que se mantém um pouco depois da entrada do violino e se resolve até ao compasso 72.

No crescendo e “*f*” dos compassos 63 a 68, Perlman optou por fazer uma divisão no arco, de duas em duas notas, de forma a que as dinâmicas fossem mais facilmente evidenciadas, embora não vá de encontro ao que está na partitura. Esta alteração é também abordada por mim na minha interpretação. O terceiro subtema entra diretamente com uma nova pulsação, mais agitada, conforme a linha melódica e rítmica que lhe está associada. Em toda a música abordada até ao momento, incluindo os temas principais, é também perceptível uma variação da pulsação, executada conscientemente consoante a direção da frase. No entanto, em certos momentos verifico que há uma certa tendência para apressar as figuras mais rápidas.

Na segunda variação, tanto Perlman como Sanders reconhecem os seus papéis na música, não sobrepondo a sua voz nos lugares indevidos, o que demonstra uma interpretação rigorosa de cada parte. Esta secção, em parte, é bastante idêntica à variação anterior, pelo que a

interpretação é feita de forma similar, não se encontrando por isso algo relevante de menção. Na última vez que o tema aparece, a parte final é tocada com um fraseamento muito específico. Nos compassos 306 o andamento cai um pouco e vai subindo até ao compasso 309, onde volta ao normal, mas logo a seguir, no compasso 310, dá-se um *sostenuto*. É também perceptível que no compasso 297 Perlman acrescentou um lá corda solta como apogiatura para a nota principal, proporcionando-lhe mais vida e intenção nesta última vez.

Já na coda final, nos compassos 317 e 318 há novamente uma sustentação da pulsação que é recuperada automaticamente no compasso 319. Todas estas alterações são puramente interpretativas, ou seja, não resultam de uma indicação prévia do compositor, mas penso que dão mais sentido à música e por isso pretendo considerá-las na minha interpretação. Mesmo a terminar encontro outra alteração na execução em relação às indicações dadas, uma vez que o violinista toca a nota lá do compasso 332 em harmónico, alteração essa que também desempenho na minha interpretação.

Da mesma forma que os intérpretes anteriores, também as solistas Clara e Yeol iniciam este andamento de forma muito agitada, mas, ao contrário dos anteriores, logo reduzem um pouco o andamento, no *passionato*, e retomam quando voltam as colcheias no compasso 14. No início da primeira variação o andamento mantém-se estável e a direção das frases encontra-se na interpretação das dinâmicas. Quando a pianista entra como solista, no compasso 38, reconheço um pouco de falta de interpretação, sendo tocado tudo de forma muito igual e sem direção, na minha opinião. Este aspeto torna-se melhor com a entrada do violino.

Como Perlman, e a minha própria interpretação, também Clara modifica as arcadas entre os compassos 65 a 68, de forma a obter um melhor crescendo. De uma forma geral, nesta variação a pulsação mantém-se quase sempre constante, o que lhe traz uma grande diferença em relação à gravação analisada anteriormente.

Na passagem para o tema principal dá-se uma brusca diferença de andamento, tornando-o muito mais rápido, e até um pouco confuso, e o resto do tema é tocado da mesma forma que na primeira vez. Na variação seguinte, durante o solo do piano o violino faz um acompanhamento com síncopas, ritmo esse que é executado com crescendos e diminuendos, não mencionados, que resultam numa dinâmica elevada para o contexto, dificultando a perceção da verdadeira linha melódica. Isto revela um pouco de falta de coordenação entre as duas solistas.

Considero que um dos compassos mais importantes deste andamento é o 172, pelo seu carácter climático, mas este não é sentido de forma clara, mostrando-se sem intenção nem preparação.

A restante variação é bastante idêntica à primeira e, por isso, é executada da mesma forma. A coda, contrariamente aos outros solistas, e o final do tema principal mantêm sempre o mesmo andamento até ao *poco sostenuto*, em que há realmente uma redução de pulsação, como é esperado.

No *agitato* dos compassos 313 e 314 nota-se especialmente a maior diferença entre as diferentes interpretações no que toca aos solistas de violino, isto é, Perlman possui uma articulação mais precisa e marcada do que Kang, que é mais ligada. Também no fim do andamento, no compasso 332, Clara toca exatamente como está escrito na partitura, ao contrário do anterior.

Deste modo, pela forma como são executadas e aplicadas as diferentes dinâmicas e pela influência que o tipo de articulação tem neste andamento em específico considero que a primeira gravação é a que mais se enquadra neste tipo de música. A energia deste andamento traduz-se especialmente nestes pormenores de articulação, pequenas mudanças de andamento e diferenças entre dinâmicas, que dividem e demonstram as diferentes secções.

Comparativamente ao Scherzo da Sonata F.A.E., também de J. Brahms, este terceiro andamento da 3ª Sonata transmite a mesma energia forte e um pouco bruta. Ambos traduzem este aspeto através de vários fatores como as tonalidades menores em que estão escritos, a utilização de um compasso binário composto que lhe permitiu recorrer a ritmos semelhantes, quer na parte solista como na de piano (Exemplo Musical 37), soando de forma muito parecida, sendo bastante óbvia a sua relação.

Exemplo Musical 37 - Scherzo (Sonata F.A.E.) e Presto agitato (Sonata n.º 3)

Scherzo

Musical score for Scherzo (Sonata F.A.E.) by Beethoven. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system has four staves: two for the right hand and two for the left hand. The second system has three staves: one for the right hand and two for the left hand. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *f*, *cresc.*, *dim.*, *p*, and *pp*. There are blue and green brackets highlighting specific passages.

Sonata n.º 3

Musical score for Sonata n.º 3, Presto agitato by Beethoven. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system has three staves: one for the right hand and two for the left hand. The music features a driving, rhythmic pattern. Dynamics include *f*. There are blue brackets highlighting specific passages.

The image shows a musical score for three staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with a green bracket on the first measure, followed by a *p* dynamic marking. The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing the lyrics "cre - scen - do" under the notes. It features a *f* dynamic marking. The third staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing the lyrics "più p" and "dim." under the notes. It includes a *p* dynamic marking and a triplet of eighth notes marked with a "3" and a fermata. A second green bracket is placed over the first measure of the triplet. The score is annotated with various performance markings such as accents, slurs, and dynamic changes.

p *p espress.*
cre - scen - do *f*
più p *dim.* *p*

Considerações Finais

De um modo geral, não são perceptíveis diferenças significativas entre cada uma das interpretações. Todas seguem de forma aproximada as indicações dos compositores e é apenas nos pormenores que se encontram as principais diferenças. A liberdade que é tomada nas acentuações, arcadas, articulações, maior ou menor intensidade de dinâmicas, etc., é o que define cada um dos artistas, o que vai mais ou menos de encontro à linguagem de cada compositor e o que é pretendido demonstrar com cada obra.

Devido à falta de informação relativamente a esta sonata, é difícil precisar os motivos que levaram, e ainda levam, à pouca procura desta obra como um todo, tornando apenas o terceiro andamento (Scherzo) realmente conhecido. Contudo, certamente que a proibição da publicação integral da sonata até 1935, a falta de popularidade de um dos seus compositores e o facto de dois dos quatro andamentos estarem inseridos numa sonata diferente (Sonata n.º 3 em Lá menor para violino e piano de R. Schumann) são fatores a ter consideração. Para além disto, após a análise de cada andamento, suponho que a complexidade técnica do 4.º andamento, sem um tema marcante, *versus* a facilidade técnica e a projeção que o 3.º andamento proporciona em relação aos outros andamentos, são também argumentos válidos para esta discussão.

Apesar de não ser tão reconhecido, considero que, dos três compositores, Dietrich é talvez aquele que melhor escreveu para violino, não obstante este ser um instrumento que não dominava. Talvez a sua falta de popularidade advenha não tanto da falta de repertório comparativamente aos outros compositores da época, mas sobretudo pelo facto de não ser identificada em Dietrich uma voz propriamente original.

Brahms conseguia refletir os seus mais profundos sentimentos através da música e em grande parte das obras através de uma linguagem técnica possível, como na obra em questão, contudo nem sempre as limitações técnicas dos instrumentistas eram atendidas.

Schumann, na minha opinião, era o que não possuía tanta destreza para compor para violino, visto que muitas vezes as suas obras apresentam conteúdos antinaturais para execução e certas incoerências na junção da intensão frásica com a técnica apresentada. No entanto, isto não retira mérito à sua genialidade em todo o seu restante trabalho.

Para mim, interpretar esta sonata e escrever sobre todo este período e obras foi muito desafiante a vários níveis. Estes andamentos traduzem algumas dificuldades técnicas e interpretativas, especialmente tendo em consideração a demonstração da voz dos diferentes compositores. No

entanto, realizar este trabalho foi bastante gratificante, pois pude dar a conhecer três compositores e um instrumentista que em muito influenciaram a música romântica na época e posteriormente. Também pude desenvolver as minhas capacidades de análise e interpretação, excedendo até as minhas expectativas, expondo o meu ponto de vista.

Espero que o presente trabalho possa despertar um maior interesse no estudo da Sonata F.A.E. WoO22 (HK 1982) de Albert Dietrich, Robert Schumann e Johannes Brahms, e que, simultaneamente, represente um pequeno contributo para a sua divulgação, por forma a que seja abordada e interpretada na sua íntegra em mais ocasiões e contextos, ocupando, assim, uma posição de maior destaque na lista do repertório internacional *standard* para violino e piano.

Bibliografia

Andrade, A., Pereira, C., Vieira, H., Remelgado, P. & Magano, T. (2023). *Somos História* 8. Areal Editores.

Avins, S. (1997). *Johannes Brahms: Life and Letters*. Oxford University Press.
<http://dx.doi.org/10.1093/oso/9780198162346.001.0001>

Beveridge, A. (1898). Discurso. In A. Andrade, C. Pereira, H. Vieira, P. Remelgado & T. Megano (Eds.), *Somos História* 8 (p. 168). Areal Editores.

Boffi, G. (1999). *História da Música Clássica*. Instituto Geografico De Agostini S.p.A., Novara.

Bonhet, A. (1985). *The Transcription as a Supplement to Nineteenth Century Flute Repertoire* [Tese de Doutoramento, Universidade do Texas]. Texas Tech University ProQuest Dissertations & Theses.

<https://www.proquest.com/openview/464797775a0c3846508ce77646c023d5/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Brandi, M. (2016). *Joseph Joachim: Collaborator, Composer, Interpreter and Inspirer* [Honors Program Theses, University of Puget Sound]. Sound Ideas.

http://soundideas.pugetsound.edu/honors_program_theses/20

Brion, M. (1961). *Schumann e a Alma Romântica* (J. Monteiro, Ed.). Editions Albin Michel, Paris; Editorial Ester, Lisboa.

Filho, N. (1992). O Movimento Impressionista, *Revista de Estudos Universitários*, Vol. 18, N.º 1, pp. 41-44.

Friedrich, C. (2012). In D. Neto (Ed.), *História da Música* (p. 3) (não editado).

Friedrich, S. (s/d). In D. Neto (Ed.), *História da Música* (p. 4) (não editado).

Gao, C. (2021). *Summary of Dissertation Recitals: Three Programs of Collaborative Piano Music* [Tese de Doutoramento, Universidade de Michigan]. University of Michigan Library.
<https://dx.doi.org/10.7302/2877>

Griffiths, P. (1986). *Modern Music: A Concise History*. Thames and Hudson.

Guedes, F. (1963). In R. Ribeiro (Ed.), *Romantismo, Contextualização Histórica e das Artes* (p. 36). Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Hoffmann, E. (2012). In D. Neto (Ed.), *História da Música* (p. 5) (não editado).

Huang, Y. (2005). *History and Performance Edition of F.A.E. Sonata for Violin and Piano* [Tese de Doutoramento, Universidade de Miami]. University of Miami ProQuest Dissertations & Theses. <https://www.proquest.com/openview/df3bb6175924985f327619a0b1f5e948/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Lee, J. (2011). *The influences of performers and composers on selected violin works of Johannes Brahms* [Tese de Mestrado, Victoria University of Wellington]. Google Scholar. [https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/The Influences of Performers and Composers on Selected Violin Works of Johannes Brahms/16992802](https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/The_Influences_of_Performers_and_Composers_on_Selected_Violin_Works_of_Johannes_Brahms/16992802)

Loureiro, M., & Paula, H. (2006, Outubro 13). Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, 57-81. https://www.researchgate.net/profile/Hugo-Paula/publication/242136921_Timbre_de_um_instrumento_musical_caracterizacao_e_representacao/links/549175650cf2d1800d88e621/Timbre-de-um-instrumento-musical-caracterizacao-e-representacao.pdf

Neto, D. (2012). *História da Música* (não editado).

Novalis, G. (2012). In D. Neto (Ed.), *História da Música* (p. 4) (não editado).

Nyberg, M. (1957). *A Violin Recital* [Tese de Mestrado, B. M. E., University of Wichita]. Google Scholar.

Paulinyi, Z. (2010). *Uso da técnica sotto le corde como elemento surpreendente e inovador em obra para violino solo de Flausino Vale*, Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010, pp. 1338-1342.

Queirós, E. (1940). Novas Cartas Inéditas. In A. Andrade, C. Pereira, H. Vieira, P. Remelgado & T. Megano (Eds.), *Somos História* 8 (p. 176). Areal Editores.

QuidNovi (2003). *Grandes Batalhas da História Universal*. QuidNovi – Edição e Conteúdos, S.A.

- Ribeiro, R. (2010). *Romantismo, Contextualização histórica e das artes* [Tese de Mestrado, Escola Superior de Artes Aplicadas]. <https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/656/1/Romantismo.pdf>
- Salles, M. (1998). *Arcadas e Golpes de Arco. A questão da técnica violinística no Brasil. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco*. Thesaurus.
- Salmi, H. (2008). *Nineteenth-Century Europe. A Cultural History*. Polity Press.
- Salvi, F. (2003). Monet - Os Impressionistas. In *Os Grandes Mestres da Arte*, Vol. 16. QuidNovi - Edição e Conteúdos, S. A.
- Schiaffino, M. (2003). Goya, A Arte da Vida e da História. In *Os Grandes Mestres da Arte*, Vol. 8. QuidNovi - Edição e Conteúdos, S. A.
- Smith, A. (1776). The Wealth of Nations. In A. Andrade, C. Pereira, H. Vieira, P. Remelgado & T. Megano (Eds.), *Somos História 8* (p. 170). Areal Editores.
- Swafford, J. (1999). *Johannes Brahms: A Biography*. Vintage Books, Random House, Inc.
- Thomas, H. & Lee, D. (1988). *Vidas de Grandes Cientistas* (Coleção Vidas Célebres, Nº 5). Livros do Brasil.
- Uhde, K. (2018) *The Music of Joseph Joachim*. The Boydell Press.
- Valentin, E., & Kobin, O. (s/d). *Preface of F.A.E. Sonata*. Heinrichshofen Edition.
- Vaudoyer, J. (1953). Pierre-Auguste Renoir: 1841-1919. In A. Andrade, C. Pereira, H. Vieira, P. Remelgado & T. Megano (Eds.), *Somos História 8* (p. 174). Areal Editores.
- Wasilwski (2022). *Life of Robert Schumann*. Outlook Verlag.

Webgrafia

Charles Darwin. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$charles-darwin](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$charles-darwin) (acedido em janeiro de 2023).

Descobertas tecnológicas do século XIX. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/879/1/ALDEIA.PDF> (acedido em janeiro de 2023).

Edward Jenner. <https://www.institutojenner.pt/o-instituto/quem-foi-edward-jenner/> (acedido em janeiro de 2023).

Heinrich Hertz. <https://www.explicatorium.com/biografias/heinrich-hertz.html> (acedido em janeiro de 2023).

Império Romano-Germânico. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$i-reich-\(sacro-imperio-romano-germanico\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$i-reich-(sacro-imperio-romano-germanico)) (acedido em novembro de 2022).

Império Romano-Germânico. <https://www.todamateria.com.br/sacro-imperio-romano-germanico/> (acedido em novembro de 2022).

Louis Pasteur. https://www.ebiografia.com/louis_pasteur/ (acedido em janeiro de 2023).

Música alemã do século XIX. <https://musicaclassica.folha.com.br/cds/09/contexto.html> (acedido em junho de 2023).

Napoleão Bonaparte. https://www.ebiografia.com/napoleao_bonaparte/ (acedido em novembro de 2022).

Principais acontecimentos históricos do século XIX: <https://knoow.net/historia/cronologia/seculo-xix-efemerides-acontecimentos-historicos-mundiais/> (acedido em novembro de 2022).

Romance Gótico. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$romance-gotico](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$romance-gotico) (acedido em abril de 2023).

Wilhelm Roentgen. <https://www.spr.org.br/a-spr/historia-da-radiologia> (acedido em janeiro de 2023).

Partituras utilizadas para a análise estrutural e performativa

Dietrich, A., Schumann, R. & Brahms, J. (1853). *Sonata F.A.E.* [Partitura para violino e piano]. Heinrichshofen.

Dietrich, A. (1874). *Concerto em Ré menor* [Partitura para violino e piano]. Editora de Hugo Pohle.

Brahms, J. (1889). *Sonata n.º 3, Op. 108* [Partitura para violino e piano]. N. Simrock, Berlin.

Schumann, R. (1853). *Concerto em Ré menor* [Partitura para violino e piano]. Editora desconhecida.

Schumann, R. (1853). *Concerto em Ré menor* [Partitura para violino e orquestra]. Ezequiel Diz.

Gravações utilizadas para a análise estrutural e performativa

Concerto em Ré menor - A. Dietrich (Elisabeth Kufferath - violino / Orquestra Oldenburgisches / Alexander Rumpf - maestro):

<https://www.youtube.com/watch?v=f8AkrwyoXEw>

Concerto em Ré menor - R. Schumann (Gidon Kremer - violino / Orquestra de Câmara Europeia / Nikolaus Harnoncourt - maestro):

<https://www.youtube.com/watch?v=cFVSmeVVL6Q>

Concerto em Ré menor - R. Schumann (Isabelle Faust - violino / Orquestra Barroca de Freiburg / Pablo Heras Casado - maestro):

<https://www.youtube.com/watch?v=RIItfujbljE>

Sonata F.A.E. (Ani Batikian - violino / Evgeny Izotov - piano):

<https://www.youtube.com/watch?v=BisQYrHych8>

Sonata F.A.E. (Isabelle Faust - violino / Alexander Melnikov - piano):

<https://www.youtube.com/watch?v=QoyziXiaqDo>

Sonata n.º 3 - J. Brahms (Itzhak Perlman - violino / Vladimir Ashkenazy - piano):

<https://www.youtube.com/watch?v=wF2tznP0xs>

Sonata n.º 3 - J. Brahms (Joshua Bell - violino / Jeremy Denk - piano):

https://www.youtube.com/watch?v=jhuG1_eXPhI

Anexos

Anexo 1 - Sonata F.A.E. (A. Dietrich, R. Schumann, J. Brahms)

F. A. E.

I

Albert Dietrich

The musical score is presented in four systems. Each system contains a Violin staff and a Piano staff. The tempo is marked 'Allegro' at the beginning of each system. The piano part starts with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ff*. There are also some handwritten-style markings in the piano part, including 'Red' and an asterisk, which likely refer to editorial or performance instructions.

© Copyright 1935 by Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg
Copyright for the Western Hemisphere assigned in 1953 to C.F. Peters Corp., New York
1979 English language publication by Heinrichshofen Edition, New York
Sole Selling Agents: C.F. Peters Corp.

The musical score is arranged in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The notation includes various dynamics such as *p marcato*, *p*, *[p]*, *Red.*, *p cresc.*, *f*, *dim.*, *pp*, and *ff*. There are also performance markings like *mf*, *mfz*, and *mfz*. The piano part features complex textures with chords and arpeggiated figures. Some measures in the piano part are marked with *Red.* and an asterisk (*). The score concludes with a final chord in the piano part.

N 4006

ritard. *espress.*
p *pp*
ritard. *[a tempo]*
Red.

pp
pp *f*
Red.

dim.
f *f*

p *f*
Red. * *Red.* * *Red.* *

p *cresc.*
mf *[p]* *p* *cresc.*
Red.

N 4006

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff is a piano accompaniment with a *Red.* marking.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a *sf* marking. The lower staff features a *ff* marking and a *Red.* marking.

Third system of musical notation. The upper staff starts with a *dim.* marking and a first ending bracket. The lower staff includes a *dim.* marking and a *p* marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff has *cresc.*, *f*, and *ff* markings. The lower staff has *cresc.* and *ff* markings, along with a *Red.* marking.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a *2* marking above a note. The lower staff continues the piano accompaniment.

*) The editors suggest that the repeat be omitted due to the length of the movement.

N 4006

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

System 2: Continuation of the melodic and accompaniment lines from the previous system.

System 3: The melodic line includes a section marked with an asterisk (*). The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with some triplets and slurs.

System 4: The melodic line is marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment includes slurs and accents over the chords.

System 5: The melodic line continues with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a complex chordal texture with many accidentals.

*) Written out in the violin part.
N 4006

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in treble and bass clefs. The vocal line is in a single treble clef. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system features a vocal line starting with a *dim.* marking and a piano accompaniment with a *p* dynamic. The second system shows the vocal line with a *dim.* and *pp* marking, and the piano accompaniment with a *dim.* and *pp* marking. The third system includes a *pp* marking in the piano part and *espress.* markings in both the vocal and piano parts. The fourth system continues the piano accompaniment with a *pp* marking. The fifth system concludes with a *pp* marking in the piano part and an *espress.* marking in the vocal line.

N 4006

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part features a steady eighth-note bass line. Dynamics include *pp* and *p*.

Second system of musical notation. The vocal line shows a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic and a *rit.* (ritardando) marking.

Third system of musical notation. The vocal line is marked *agitato* and *cresc.*. The piano accompaniment is also marked *agitato*.

Fourth system of musical notation. The vocal line reaches a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment includes a *rit.* marking and a *ff* dynamic.

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment features a *rit.* marking.

N 4006

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase and ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, marked with *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo).

Second system of musical notation. The vocal line begins with a triplet of eighth notes marked *p* (piano). The piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand, marked with *pp* (pianissimo) and *[pp]*.

Third system of musical notation. The vocal line has a melodic line with *pp* and *p* markings. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth-note patterns and chords in the left hand, marked with *pp* and *[a tempo]*.

Fourth system of musical notation. The vocal line has a melodic line with *sf* (sforzando) markings. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with eighth notes and chords, marked with *sf* and *p*.

Fifth system of musical notation. The vocal line has a melodic line with *sf* markings. The piano accompaniment features a rhythmic pattern with eighth notes and chords, marked with *sf* and *ped.* (pedal) markings. There are also asterisks (*) under some notes in the bass line.

N 4006

Musical score for piano and voice, page 11. The score consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns. Dynamic markings include *sf*, *ff*, *p*, *marcato*, and *cresc.* The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number 11 is in the top right corner.

N 4006

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a *dim.* (diminuendo) marking, followed by dynamic markings *p* and *pp*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble line. A *pp* marking is present in the piano part. A *rit.* (ritardando) marking is located at the bottom of the piano part.

Second system of musical notation. The vocal line continues with an *espressivo* marking. The piano accompaniment features a more active bass line with some triplets. A *p* marking is present in the vocal line, and a *p.* (piano) marking is in the piano part.

Third system of musical notation. The key signature changes to two sharps (D major). The vocal line has a *pp* marking. The piano accompaniment has a *pp* marking in the bass line and an *sf* (sforzando) marking in the treble line.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment features a complex chordal texture with many accidentals. An *sf* marking is present in the piano part.

Fifth system of musical notation. The piano accompaniment features a triplet in the bass line. An *sf* marking is present in the piano part.

N 4006

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, then enters with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p cresc.* and *mf*. There are some markings like *res.* and an asterisk *** in the bass line.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment has a more complex texture. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *ff*. There are some markings like *res.* and *sf* in the bass line.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment has a more complex texture. Dynamics include *ff*. There are some markings like *res.* in the bass line.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment has a more complex texture. Dynamics include *sf*. There are some markings like *res.* in the bass line.

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment has a more complex texture. Dynamics include *sf*. There are some markings like *res.* in the bass line.

N 4006

The musical score is arranged in five systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written in grand staff notation. The score includes various performance markings: *ritard.* (ritardando) appears in the second and third systems; *[a tempo]* appears in the fourth system. There are also asterisks and *Ped.* markings in the piano part, likely indicating pedaling or specific rhythmic accents.

N 4006

The musical score on page 15 consists of five systems of staves. The top staff is a vocal line, and the bottom two staves are piano accompaniment. The music features various dynamics including *p*, *pp*, and *dim.*, and includes performance markings like accents and asterisks. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and chords. The vocal line is more melodic and includes some rests.

N 4006

II Intermezzo

Robert Schumann

Bewegt, doch nicht zu schnell

Bewegt, doch nicht zu schnell

p

f

N 4006

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a triplet of eighth notes and a slur. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The vocal line has a slur and a triplet. The piano accompaniment features a bass line with a triplet and various chordal textures.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a slur and a triplet. The piano accompaniment has a more active bass line with a triplet and various chordal textures.

Fourth system of musical notation. The vocal line has a slur and a triplet. The piano accompaniment features a bass line with a triplet and various chordal textures.

Fifth system of musical notation. The vocal line has a slur and a triplet. The piano accompaniment features a bass line with a triplet and various chordal textures.

N 4006

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *dim.*. It also features performance instructions in brackets: *[Ped.]*, *[cresc.]*, and *[Ped. aushalten]*.

N 4006

III

Johannes Brahms

The image displays a page of musical notation for Johannes Brahms' III. It consists of two systems of staves. The first system includes a violin part (top staff) and a piano part (middle two staves). The violin part begins with the tempo marking 'Allegro' and features a melodic line with slurs and accents. The piano part is marked 'Allegro' and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system continues the piano part with a 'ff' (fortissimo) marking. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

N 4006

The musical score is arranged in five systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** Vocal line starts with *ff*, followed by *dim.* and *p*. Piano accompaniment starts with *ff*, followed by *dim.* and *p*. There are *b.d.* markings in the piano part.
- System 2:** Vocal line has *ff*. Piano accompaniment has *b.d.*, *cresc.*, and *ff*.
- System 3:** Vocal line has *dim.*. Piano accompaniment has *dim.* and *p*.
- System 4:** Piano accompaniment has *mf* and *p*.
- System 5:** Piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the lower register.

*) From here on, the phrasing slurs are missing in the manuscript.

N 4006

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff (left and right bass clefs). The treble staff contains a melodic line with four groups of four notes each, marked with a '4' above a bracket. The grand staff contains a piano accompaniment. The dynamic marking *p poco a poco dim.* is written below the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with a *poco rit.* marking and ends with *a tempo*. The grand staff has a piano accompaniment with a *pp un poco rit.* marking and ends with *pp a tempo*.

Third system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with a *cresc.* marking. The grand staff has a piano accompaniment with a *cresc.* marking.

Fourth system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with a *sempre cresc.* marking. The grand staff has a piano accompaniment with a *sempre cresc.* marking.

Fifth system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with a *ff* marking. The grand staff has a piano accompaniment with a *ff* marking.

N 4006

Trio

Più moderato
f *espressivo*

Più moderato

*) This embellishment is missing in the manuscript.

p
p con espressione

dim. e rit.

f
dim. e rit.

a tempo
pp ma marc.
poco a poco cresc.

a tempo
poco a poco cresc.

f
ff

*) The phrasing slurs are missing in the manuscript.
N 4006

dim. p cresc. dim. p mf p

N 4006

p poco a poco dim.

pp un poco rit.

a tempo

pp a tempo

cresc.

sempre cresc.

N 4006

sempre *ff* e grandioso

sempre *ff* e grandioso

*) This measure which appears in the manuscript is missing in the violin part.

N 4006

IV

Finale

Robert Schumann

Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo

Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo

f [A] [A] [A]

N 4006

The image displays a musical score for piano and voice, organized into five systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a vocal line starting on a half note, followed by a piano introduction. The second system continues the vocal melody with various rhythmic patterns. The third system features a more complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The fourth system shows the vocal line moving towards a phrase ending with a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a vocal line marked *cresc.* (crescendo) and a piano accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

N 4006

The musical score is arranged in five systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato). There are also some performance instructions like 'tr' (trill) and 'pizz.' (pizzicato).

*) In these passages Schumann requests octaves; the version given in the text is a suggestion. Dr. V.
N 4006

arco

N 4006

System 1: Treble clef with a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active eighth-note accompaniment in the right hand.

System 2: Treble clef continues with quarter notes D5, E5, and F5. The bass clef continues with eighth-note accompaniment, showing some chordal textures in the right hand.

System 3: Treble clef features a melodic line with a slur over a half note G4 and quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef continues with eighth-note accompaniment, including a marked sixteenth-note figure in the right hand.

System 4: Treble clef continues with quarter notes D5, E5, and F5. The bass clef continues with eighth-note accompaniment, showing some chordal textures in the right hand.

System 5: Treble clef features a melodic line with a slur over a half note G4 and quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef continues with eighth-note accompaniment, including a marked sixteenth-note figure in the right hand.

*) In the original, there is here a sixth chord in C major.
N 4006

The image displays a musical score for piano and voice, organized into five systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *mf* and *sf*. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The vocal line is written in a standard staff with a treble clef. The overall style is that of a classical or romantic-era piano and voice composition.

N 4006

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings such as *sf*.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes various chordal textures and melodic lines.

Third system of musical notation, showing further development of the vocal melody and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a *cresc.* marking above the vocal line and a *f* marking in the piano part.

Fifth system of musical notation, concluding the page with sustained vocal notes and piano accompaniment.

N 4006

The musical score on page 34 consists of five systems, each with a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano. The second system continues the melodic development. The third system features a more complex melodic line with some chromaticism. The fourth system includes a section marked 'pizz.' (pizzicato) for the violin and 'p' (piano) for the piano. The fifth system concludes with a section marked 'arco' (arco) and 'cresc.' (crescendo) for both parts.

N 4006

The musical score consists of six systems, each with a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is more melodic and includes some grace notes and slurs.

*) This bass note is not found in the manuscript. However, compare the preceding bar and the harmonic context.

N 4006

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes, marked with *cresc.* and *p*. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and some melodic fragments, also marked with *cresc.*, *f*, and *p*. A bracketed passage in the upper staff is marked with an asterisk (*).

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff consists of sustained chords and some moving bass lines.

Third system of musical notation. The upper staff has a very dense melodic texture with many sixteenth notes, marked with *cresc.*. The lower staff has a more sparse accompaniment with chords, also marked with *cresc.*

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the sixteenth-note melodic pattern. The lower staff features chords and some melodic movement.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some rests and sixteenth-note runs. The lower staff has chords and some melodic fragments.

*) The passages with brackets are missing entirely in the manuscript.
N 4006

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, flowing sixteenth-note passages, and sustained chords. Dynamic markings include accents and fortissimo (ff). The piece ends with a fermata over the final chord.

N 4006

*) Let sound die away.

Concert für Violine mit Orchesterbegleitung.

CLAVIERAUSZUG.

Albert Dietrich, Op.30.

Allegro. (M.M. ♩ = 120.)

Violino principale.

Pianoforte.

The score is a piano and violin extract. It features a piano part with a grand staff (treble and bass clefs) and a violin part. The piano part includes markings for various instruments: Tromp. (trumpets), Hörner (horns), Clär. Bass. (clarinet bass), and Horn. The dynamics range from *sf* (sforzando) to *pp* (pianissimo). Performance instructions include *trem.* (trémolo), *ten.* (tenuendo), and *pizz.* (pizzicato). The tempo is marked **Allegro.** with a metronome marking of 120 beats per minute.

Stich und Druck der Rüdiger'schen Offizin in Leipzig.

H. P. 260

Solo
ff
dim.
sf
dim.
dim.
espress.
p dolce
pp
pp
ten.
poco marc. pp
espress.
f
f
ritard.
p
cresc.
espress.
ppp
Horn
poco marc.
B
a tempo
tranquillo
molto espressivo
Quartett
ppp
Horn
Clar.
Viola
poco cresc.
dim.
pp
sul D
molto cresc.
f
dim.
ppp
Fl.
poco cresc.
Clar.

H. P. 260

molto espress. *ritard.* *a tempo*

Fl. Clar. *ritard.* Hörner

espress. *dim.* *pp*

esp. *acceler.* *cresc. sempre.* *acceler.* *ff* *ff* *ff*

Ob. Clar. VI. Bläser.

espress. *p cresc.* *f* *mf*

G *Tempo I.* *ff*

Tempo I. *espress.*

ff Cello Cb. VI.

p espress.

Fl. Clar. Ob. Fag. VI. *staccato* *pp*

dolce espress.

VI. I. VI. II. *cresc.*

espress. *poco cresc.*

largo

ff

Fl. Fac.
Clar. Horn

f

pp

mf

dim.

p

cresc.

molto cresc.

pp

dim.

Fl. Clar.
Fag.

ff

molto cresc.

f

ff

Horn

f

f

f

f

D

Tutti

ff

ten.

ten.

sf

ff

ff

ff

sempre ff

Re.

H. P. 260

dim. *dolce espress.* *sul G* *cresc.*
 Clar. Fag. *mf* *pp*

molto espress. *G* *Quartett*
espress. *espress.* *mf* *poco espress.* *p*

dim. *p dolce* *cresc. espress.*
 Viola *espress.* Fl. Clar. *pp* *espress.* Oboe *espr.* Corno *espr.*

dim. *pp grazioso* *poco cresc.* *ppp*

dolce *espress.* *cresc.* *cresc.*

Fl. Hob. VI. *p* *cresc.*
 Clar. Fag. *f.* *cresc.* Pk. Trömp Horn. *ff* *cresc.* Fl. Ob. Clar. *p*
 Viola Cello C.B. *ff*
ff *ff* *p* *cresc.*
 Fag. Horn. *pp* *trem.* Trömp. *p* *cresc.*
poco marcato *ff* *pp* Trömp.
 * *ff* *
 VI. Trömp. *poco marc.* *cresc.* *f*
ff *con fuoco* *senza ritard.*
 * *ff* *

H. P. 260

I Tutti
a tempo

The first system of music features a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The piano part begins with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

The second system continues the musical piece. The piano part includes a *ff sempre* marking, indicating a sustained fortissimo dynamic. The violin part has several slurs and accents.

The third system shows the continuation of the piano accompaniment and violin melody. The piano part features various chordal textures and rhythmic patterns.

The fourth system includes a *ff* marking in the piano part and a *ritard.* (ritardando) marking. The violin part has a triplet of eighth notes. There are asterisks (*) below the piano part, possibly indicating a repeat or a specific performance instruction.

The fifth system is marked with a **K** (Coda) symbol. It features a *ff* marking in the piano part and a *dim.* (diminuendo) marking in the violin part. The piano part ends with a *pp* (pianissimo) marking. The violin part concludes with a *ritard.* (ritardando) and a *dolce* (dolce) marking. There are asterisks (*) below the piano part.

H. P. 260

Pk. *pp*

tranquillo
espress.

Horn *pp*

Clar. Viola *espress.* *pp*

f *dim.* *pp* *cresc.* *f*

Fl. *poco cresc.*

Clar. *ppp*

molto espress. ritard. *a tempo string. e cresc.*

Fl. Clar. *f* *ritard.* *a tempo string.*

espress. *dim.* *pp* *cresc. espress.* *pp*

dolce *pp*

Fl. Ob. Clap. *dolce* *espress.* *cresc.* *f*

Fag. *dolce* *espress.* *cresc.* *f*

L Tempo I. *molto cresc.* *ff* *ff*

Tempo I. *f* *espress.*

sfpp *espress.* *red.* H. P. 260 * *red.* *

This musical score page contains six systems of music. The first system features a piano part with dynamics *sf*, *p dolce*, and *pp*, and a string part with *cresc.* and *sf*. The second system includes a woodwind part with *VI II.*, *cresc.*, *espress.*, and *dolce*, and a piano part with *espress.*. The third system has a piano part with *espress.* and a woodwind part with *Clar. Fag.*, *Horn*, and *pp*. The fourth system features a piano part with *dim.* and *p*, and a woodwind part with *Fl. Clar.*, *Fag.*, and *pp*. The fifth system includes a piano part with *f con fuoco*, *sf ff*, and *sf*, and a woodwind part with *Ob.*, *Horn*, and *cresc.*. The sixth system continues the woodwind part with *cresc.*. A rehearsal mark *Re. ** is located at the end of the second system.

M

Più mosso.

Tutti **ff** *sempre ff*

Cadenz.
Più lento. (Moderato)

espress. **ritard.** **fff** **trem.** **ff** **pp sempre** **ppp sempre**

espress. **ff** **molto rit.** **a tempo, tranquillo** **a tempo** **poco marc.**

ritard. **tranquillo** **dim.** **ppp** **pp sempre**

espress. ppp **pp sempre**

H. P. 260

molto rit. *a tempo Moderato* *f* *ritard.* **Tempo I. Allegro.**
a tempo Moderato. *(pizz.)* *f con fuoco* *dim.* **Tempo I. Allegro.**
espress. *ppp*
espress. *ppp*
espress. *ppp* *espress.*
cresc. *ff sempre* *espress.*
ff *ff*
Fag. Horn.
H. P. 260

Anexo 3 - Sonata n.º 3 (quarto andamento - J. Brahms)

23

Presto agitato.

f *passionato* *f* *sf* *p* *p*

9196

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

Second system of musical notation. The vocal line continues with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The piano accompaniment includes a second ending marked with a '2' over a slur. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

Third system of musical notation. The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The piano accompaniment features a melodic line in the bass. Dynamics include *p*, *dim.*, and *espress.*

Fourth system of musical notation. The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The piano accompaniment features a melodic line in the bass. Dynamics include *p*, *dim.*, and *espress.*

Fifth system of musical notation. The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The piano accompaniment features a melodic line in the bass. Dynamics include *p*.

p espress.

p

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

più p *dim.*

più p *dim.* *pp*

p

p

9196

26

cre

cre

scen do f

scen do f

etusc. p cresc.

f

f

f

This musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is in a single staff. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The second system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The third system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The fourth system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The fifth system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The sixth system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *espress.* (espressivo). The score also includes a *dim.* (diminuendo) marking in the sixth system.

sempre piano *dim.*

dim.

espressivo *cresc. sempre poco a poco*

cresc. sempre poco a poco

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, and *sf*, as well as the instruction *non legato*. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns, while the vocal line is melodic and expressive.

This musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** The piano part begins with a *sp* (sforzando) marking. The vocal line features a melodic phrase with a slur.
- System 2:** The piano part includes a *p* (piano) marking. The vocal line continues with a melodic line, ending with a *cresc.* (crescendo) marking.
- System 3:** The piano part features a *f* (forte) marking. The vocal line has a melodic phrase with a slur.
- System 4:** The piano part includes a *p* (piano) marking. The vocal line has a melodic phrase with a slur.
- System 5:** The piano part includes a *dim.* (diminuendo) marking. The vocal line has a melodic phrase with a slur, ending with an *espress.* (espressivo) marking.

cre - scen - do

p

p espress.

p

cre - scen - do

f *più p* *dim.*

f *più p*

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes markings for *dim.*, *pp*, and *p*. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line with the lyrics "cre -" and "cre". The fourth system continues the vocal line with "scen" and "do", and the piano part includes a *f* marking. The fifth system continues the vocal line with "scen" and "do", and the piano part includes a *p* marking. The sixth system continues the piano accompaniment with *cresc.* markings.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *marc.* marking and a dynamic marking of *f*.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *f marc.* marking.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *f* marking.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *f* marking.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *ff* marking.

agitato

agitato

f

poco sosten. dim. p

in tempo

in tempo

f

poco sosten.

p

9196

Концерт d-moll

3

I

Роберт ШУМАН
(1853)

In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo ($\text{♩} = 50$)

Solo-Violine

Klavier

p cresc.

f

N. 16174 r.

15

vall.

v

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line starting at measure 15, marked with a 'v' (accents) and a slur. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with a 'v' marking and a slur. The word 'vall.' is written vertically between the staves.

20

v

This system contains the third and fourth staves. The upper staff continues the melodic line, marked with a 'v' and a slur. The lower staff continues the bass line. Measure 20 is indicated at the start of the upper staff.

ff

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a slur and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The lower staff has a bass clef and contains a bass line.

25

f

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a slur and a 'f' (forte) dynamic marking. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Measure 25 is indicated at the start of the upper staff.

80

dim.

p dolce

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a slur and a 'dim.' (diminuendo) dynamic marking. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Measure 80 is indicated at the start of the upper staff. The system concludes with a 'p dolce' (piano dolce) dynamic marking.

№ 16174 P.

Musical score system 1, measures 35-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 35 is marked with the number '35'. The music features a complex melodic line in the treble with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the bass.

(A)

Musical score system 2, measures 40-45. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 40 is marked with the number '40'. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. A dynamic marking of *mf* is present. At the end of the system, there is a *cresc.* marking and a fermata over the final notes.

Musical score system 3, measures 45-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 45 is marked with the number '45'. The music features a melodic line in the treble and a bass line with some triplets. A dynamic marking of *sf* is present.

Musical score system 4, measures 50-55. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 50 is marked with the number '50'. The music continues with a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *sf* is present.

Musical score system 5, measures 55-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 55 is marked with the number '55'. The music features a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *dim.* is present.

М. 16174 г.

6

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic marking. A measure number '55' is placed above the piano staff. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. It features a melodic line in the vocal staff and a supporting accompaniment in the piano staff.

Third system of musical notation. The piano part includes a measure number '60' above the staff. The system ends with a double bar line and a fermata.

Fourth system of musical notation. The piano part includes a measure number '65' above the staff. The system ends with a double bar line and a fermata.

Fifth system of musical notation. The piano part includes a measure number '70' above the staff. The system ends with a double bar line and a fermata.

М. 18174 г.

(B) 7

cresc. f 75

80

85

dim. *p dolce* 90

p dolce 95

М. 16174 г.

100

First system of musical notation, measures 95-100. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and moving bass lines.

105

Second system of musical notation, measures 101-106. The vocal line continues with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support.

110

Third system of musical notation, measures 107-112. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

Fourth system of musical notation, measures 113-118. The piano accompaniment has a prominent eighth-note pattern in the bass.

115

Fifth system of musical notation, measures 119-124. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line.

м. 16174 г.

120

System 1: Treble and bass staves. Treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

125

System 2: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line with some grace notes. Bass staff has chords and some melodic fragments. Dynamics include *vel* and *mf*.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff features a very fast, dense melodic passage with many sixteenth notes. Bass staff has chords and some melodic fragments. Dynamics include *mf* and *f*. A circled 'C' is above the treble staff.

130

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and some grace notes. Bass staff has chords and some melodic fragments. Dynamics include *mf*.

135

System 5: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and some grace notes. Bass staff has chords and some melodic fragments. Dynamics include *mf*. A double bar line is at the end of the system.

М. 16174 г.

First system of musical notation, measures 1-3. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, measures 4-6. Measure 4 is marked with the number 140. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment.

Third system of musical notation, measures 7-9. Measure 8 is marked with the number 145. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Measure 11 is marked with the number 150. The right hand features a melodic line with a slur, and the left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The right hand features a melodic line with a slur and a final flourish. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *ff* is present.

м. 16174 г.

Musical score system 1, measures 155-160. The system includes a treble clef staff with a melodic line starting at measure 155, and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. Performance markings include *vd* and *vd||o*.

Musical score system 2, measures 160-165. The system includes a treble clef staff with a melodic line starting at measure 160, and a grand staff with accompaniment. Dynamics include *sf*. Performance markings include *vd* and *vd||o*.

Musical score system 3, measures 165-170. The system includes a treble clef staff with a melodic line starting at measure 165, and a grand staff with accompaniment. Dynamics include *p*. Performance markings include *vd* and *vd||o*.

Musical score system 4, measures 170-175. The system includes a treble clef staff with a melodic line starting at measure 170, and a grand staff with accompaniment. Dynamics include *p*. Performance markings include *vd* and *vd||o*.

Musical score system 5, measures 175-180. The system includes a treble clef staff with a melodic line starting at measure 175, and a grand staff with accompaniment. Dynamics include *p*. Performance markings include *vd* and *vd||o*. A circled 'D' is present above the treble staff.

M. 16174 r.

First system of musical notation, measures 185-189. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 185 is marked with a forte (*f*) dynamic.

Second system of musical notation, measures 190-195. Measure 195 is marked with a forte (*f*) dynamic.

Third system of musical notation, measures 200-204. Measure 200 is marked with a piano (*pp*) dynamic.

Fourth system of musical notation, measures 205-210. Measure 205 is marked with a piano (*p*) dynamic, and measure 210 is marked with a crescendo (*cresc.*).

Fifth system of musical notation, measures 215-219. Measure 215 is marked with a piano (*p*) dynamic.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure numbers 235 and 236 are indicated. The word *vllia* is written below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure numbers 237 and 238 are indicated.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure numbers 240 and 241 are indicated. The dynamic marking *ff* is present.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure numbers 245 and 246 are indicated. Fingerings 5 and 6 are shown above notes in the treble staff. The dynamic marking *sf* is present.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure numbers 247 and 248 are indicated. The dynamic marking *p* is present.

First system of a musical score. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (piano accompaniment) with treble and bass clefs. The treble staff begins with a dynamic marking of *sf*. Measure numbers 275 and 280 are indicated.

Second system of the musical score. It features a treble clef staff and a grand staff. A circled letter 'F' is placed above the treble staff. Dynamic markings include *dim.* and *p dolce*. Measure numbers 280 and 285 are indicated.

Third system of the musical score, continuing the treble and grand staves. Measure number 285 is indicated.

Fourth system of the musical score. Measure number 290 is indicated.

Fifth system of the musical score. Measure number 295 is indicated.

№ 16174 П.

First system of musical notation, measures 295-300. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. A measure number '300' is printed above the grand staff.

Second system of musical notation, measures 301-305. Similar to the first system, it has three staves. The treble staff continues with intricate melodic patterns, while the grand staff provides harmonic support. A measure number '305' is printed above the grand staff.

Third system of musical notation, measures 306-310. This system features a more active treble staff with rapid sixteenth-note passages. The grand staff accompaniment includes some rests and sustained notes. The key signature remains two sharps.

Fourth system of musical notation, measures 311-315. The treble staff continues with its melodic development. The grand staff accompaniment becomes more active with moving lines. A measure number '310' is printed above the grand staff.

Fifth system of musical notation, measures 316-320. The treble staff features very fast, dense sixteenth-note passages with slurs. The grand staff accompaniment includes some rests and sustained notes. A measure number '315' is printed above the grand staff.

ⓐ

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A measure number of 320 is indicated above the right-hand staff.

Second system of musical notation. The right hand contains a complex passage with sixteenth-note runs and a sixteenth-note chord marked with a '6'. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is present.

Third system of musical notation. The right hand features a sixteenth-note run starting at measure 325. The left hand has a mix of eighth and quarter notes. A forte (*f*) dynamic is indicated.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a crescendo hairpin and a piano (*p*) dynamic. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A measure number of 330 is indicated above the right-hand staff.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a mix of eighth and quarter notes. A piano (*p*) dynamic is indicated.

335

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

340

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a steady accompaniment.

345

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part includes some dynamic markings like *v* (forte).

350

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more active accompaniment with some triplets.

355

Fifth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *sf* (sforzando) marking.

м. 16174 г.

Anexo 5 - Concerto (primeiro andamento - R. Schumann) (violino e orquestra)

CONCIERTO

Para Violín y Orquesta
en Re menor

I

Robert Schumann

Im Kräftigen, nicht zu schnellem Tempo $\text{♩} = 50$

Flauta I II *p cresc.* *f* *mf*

Oboe I II *p cresc.* *f* *mf*

Clarinete I II en Sib *p cresc.* *f* *mf*

Fagot I II *p cresc.* *f* *mf*

Cornos I II en Fa *p cresc.* *f* *mf*

Trompetas I II en Re *p cresc.* *f* *mf*

Timbal *p cresc.* *f* *mf*

Violín solo

Violín I *p cresc.* *f* *sf*

Violín II *p cresc.* *f* *sf*

Viola *p cresc.* *f* *sf*

Violoncello *p cresc.* *f* *sf*

Contrabass *p cresc.* *f* *sf*

8

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II en Sib

Fgt. I II

Trmp.

Trp. I II en Re

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a2

a2

tr

tr

tr

tr

3

3

193

Musical score for measures 25-31. The score includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II in B-flat, Bassoon I & II, Trumpet, Trombone I & II in B-flat, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score features dynamic markings such as *sf*, *dim.*, and *p dolce*. There are also performance instructions like *a2* and *I.* (First ending). A trill is marked in the Timpani part.



Musical score for measures 32-38. The score includes parts for Flute I & II, Clarinet I & II in B-flat, Bassoon I & II, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score features dynamic markings such as *p* and *a2*. There are also performance instructions like *I.* (First ending).

47

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II en Sib

Fgt. I II

Trmp.

Trp. I II en Re

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sf

dim.

tr

6

7

a2

54

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II en Sib
Fgt. I II
Trmp.
Timb.
Vl. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.



59

Vl. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

64

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



69

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1.

cresc.



75

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sf

6

5

9

sf

80

VI. solo *sf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system covers measures 80 to 83. The Violin solo part (VI. solo) features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs, marked *sf* (sforzando). The Violin I and II parts (Vln. I, Vln. II) play sustained notes with long slurs. The Viola (Vla.) part also has sustained notes. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts play a simple harmonic accompaniment with sustained notes.



84

VI. solo *dim.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system covers measures 84 to 87. The Violin solo part (VI. solo) continues with its complex melody, now marked *dim.* (diminuendo). The Violin I and II parts (Vln. I, Vln. II) play sustained notes. The Viola (Vla.) part has sustained notes. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts play a simple harmonic accompaniment with sustained notes.



88

1.

Trmp.

VI. solo *p dolce*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system covers measures 88 to 91. The Trumpet (Trmp.) part enters with a melodic line, marked with a first ending bracket (1.). The Violin solo part (VI. solo) continues with its complex melody, now marked *p dolce* (piano dolce). The Violin I and II parts (Vln. I, Vln. II) play sustained notes. The Viola (Vla.) part has sustained notes. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts play a simple harmonic accompaniment with sustained notes.

95 1.

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

102

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

108

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

112 1.

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

116 1.

Trmp.
Vl. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.



120

Trmp.
Vl. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.



124

Trmp.
Vl. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

135

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II en Sib

Fgt. I II

Trmp.

Trp. I II en Re

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 13 of Robert Schumann's Concerto, measures 135-144. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinet I & II in B-flat, Bassoon I & II, Trumpets, Trumpet I in B-flat and II in C, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 135. The Flute I part features a prominent melodic line with a trill and a grace note. The Oboe and Clarinet parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The Bassoon and Trumpet parts also contribute to the texture. The Violin I part has a melodic line with a trill. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide a solid harmonic foundation. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The score ends at measure 144.

167

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



173

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1.

p

cresc.

sul G



180

Cl. I II
en Sib

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1. solo

p dolce

tr

188

Ob. I II

1. solo

p dolce

tr

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



196

Ob. I II

Cl. I II en Sib

Fgt. I II

p

Trmp.

Vl. solo

p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pp

205

Fgt. I II

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

cresc.



213

Ob. I II

Fgt. I II

Trmp.

Trp. I II en Re

Timb.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

sf

Musical score for measures 243-250. The score includes parts for Fl. I II, Ob. I II, Cl. I II en Sib, Fgt. I II, Trmp., Trp. I II en Re, Timb., Vl. solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score features dynamic markings such as *sf* and *p*, and includes fingerings (5, 6) and an *tr* (trill) marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.



Musical score for measures 250-253. The score includes parts for Vl. solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score features dynamic markings such as *sf* and includes fingerings (5, 6). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

254

VI. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of music covers measures 254 to 258. The Violin solo part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.



259

VI. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of music covers measures 259 to 263. The Violin solo part continues with its intricate, fast-moving melody. The accompaniment instruments provide a steady harmonic support, with some syncopated rhythms in the strings.



264 1. 1.

Trmp.
VI. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p *cresc.* *tr* *sf* *sf*

Detailed description: This system of music covers measures 264 to 268. It begins with a first ending bracket. The Trumpet part has a melodic line. The Violin solo part features a more melodic and expressive line, marked with dynamics like *p*, *cresc.*, *tr*, and *sf*. The other instruments provide a rich harmonic texture.

Musical score for measures 271-274. The system includes staves for Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violin solo part features a complex melodic line with fingerings 6, 5, and 9, and dynamic markings *sf*. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.



Musical score for measures 275-279. The system includes staves for Trompa, Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Trompa part has a first ending bracket labeled "1." and a dynamic marking *p*. The Violin solo part has a dynamic marking *p dolce*. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.



Musical score for measures 280-284. The system includes staves for Trompa, Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Trompa part has a dynamic marking *p*. The Violin solo part has a dynamic marking *p dolce*. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

288

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

295

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

300

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

304

1.

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

308

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



312

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

328

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II en Sib

Fgt. I II

Trmp.

Trp. I II en Re

Timb.

Vi. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

335

Ob. I II

Cl. I II en Sib

Trmp.

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



340

Ob. I II

Cl. I II en Sib

Trmp.

Trp. I II en Re

Vl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

