



Instituto Politécnico de  
Lisboa  
Escola Superior de Música  
de Lisboa

# **A SONATA N.º 3 DE HINDEMITH E A SONATA N.º 32, OP. 111 DE BEETHOVEN**

**Bárbara Sá da Costa**

Mestrado em Música

Agosto de 2017

Professor Orientador – Miguel Henriques

Your beliefs become your thoughts. Your thoughts become your words. Your words become your actions. Your actions become your habits. Your habits become your values. Your values become your destiny.

**Mahatma Gandhi**

(1869-1948)

## **Agradecimentos**

Para a concretização do presente trabalho, quero agradecer a todos os que me apoiaram e incentivaram na continuação do meu percurso académico na área específica da música.

À minha família pelo apoio incondicional.

Ao meu Professor Orientador Miguel Henriques pela confiança que depositou em mim desde a minha entrada na Escola Superior e pela transmissão dos valores artísticos e humanos que ainda hoje incentivam o meu caminho diário.

Aos professores da Escola Superior de Música de Lisboa que contribuíram para a minha formação, especialmente aos Professores Jorge Moyano, Paulo Pacheco e Nicholas MacNair pela presença incansável e pela sua maneira de ensinar inspiradora.

Para finalizar, o meu sincero agradecimento à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) por me ter atribuído uma Bolsa de Investigação por mérito no âmbito do desenvolvimento do Projeto Estratégico entre a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). O apoio financeiro permitiu uma dedicação integral ao projeto artístico proposto - que de outra maneira não teria sido possível realizar – na medida em que propiciou a minha participação em diversos cursos, concertos, *masterclasses*, bem como na aquisição do material para a elaboração do presente trabalho.



## **Resumo**

Este Relatório de Projeto Artístico diz respeito à Sonata para piano n.º 3 de Hindemith e à Sonata para piano n.º 32, op. 111 de Beethoven.

Através do estudo das duas obras para piano, será feita uma reflexão sobre a linguagem musical particular de cada um dos compositores, cujo pensamento individual está enraizado no contexto social e cultural da época em que viveram. Além disso, o âmago do presente Relatório pretende ainda contribuir para uma visão abrangente do papel do intérprete.

## **Palavras-chave**

Beethoven, Hindemith, Sonata, piano, interpretação

## **Abstract**

This Artistic Project report is about Hindemith Piano Sonata No.3 and Beethoven Piano Sonata Opus 111.

Through these two works for piano, it will be put in evidence the specific composer's language regarding the social and cultural context of each one. Besides, this Thesis also aims to contribute for an eclectic performer's vision.

## **Keywords**

Beethoven, Hindemith, Sonata, piano, performance

## Índice

Agradecimentos	3
Resumo	5
Abstract	6
Índice	7
Introdução	8
Paul Hindemith - biografia	9
Antecedentes históricos	12
Ligações com outras artes e influências no pensamento de Hindemith	16
Introdução ao Sistema Musical de Hindemith	20
A Sonata para piano n.º 3	24
Ludwig van Beethoven – biografia	32
Obras-primas da última fase: abordagem histórica	34
A Sonata no tempo de Beethoven: a visão do artista	37
Construir a Sonata op. 111	40
A Interpretação: história e problemática	43
I – Considerações gerais	43
II – Uma leitura fundamentada da op. 111	47
Teoria das emoções	50
Conclusão	54
Bibliografia	55

## **Introdução**

A escolha da Sonata n.º 3 de Hindemith e da Sonata n.º 32, op. 111 de Beethoven como tema deste trabalho justificam-se por um gosto pessoal aliado ao valor puramente musical das obras, pensadas também em função do recital. Deste modo, não é minha intenção realçar os elementos que unem estas duas obras (embora considere alguma relevância neste assunto), mas sim explorar cada uma em particular no seu contexto histórico específico. Ambiciono apresentar um contraste evidente em ambas, por exemplo a nível sonoro e através das minhas escolhas interpretativas em geral, tendo por base um conhecimento abrangente que contribua para uma aproximação estética ao ideal dos compositores.

O facto de ter seleccionado uma obra ainda pouco divulgada e outra que tem merecido o devido reconhecimento, fazendo parte do repertório canónico para piano desde há muito, é um desafio à divulgação do repertório menos conhecido por um lado e, por outro, é a responsabilidade de assumir uma leitura pessoal face a uma obra consagrada.

Neste trabalho abordo os aspetos biográficos relevantes dos compositores bem como o contexto social e cultural dos mesmos; o enquadramento e a análise da Sonata n.º 3 de Hindemith e da Sonata op. 111 de Beethoven; a problemática da interpretação e a componente psicológica da emoção que têm o seu eco no intérprete.

## Paul Hindemith – biografia

Uma das figuras mais proeminentes e versáteis na história da música do século XX, Paul Hindemith (1895-1963) foi um compositor-chave no desenvolvimento da música alemã, tendo exercido também o papel de teórico, professor, violoncelista e maestro. O seu interesse pela música antiga e pela estética dos séculos precedentes marcou a sua escrita de forma particular e despertou nele o desejo de maior aproximação por parte do músico, compositor e ouvinte (público), nomeadamente pela vasta composição de obras para ocasiões de rotina diária ou direcionada para os músicos amadores: a chamada *Gebrauchsmusik* (música utilitária). Hindemith ficou conhecido também pela criação de um novo sistema que pretendia revitalizar o sistema tonal tradicional ao formular os seus princípios fundamentais no livro: *Unterweisung im Tonsatz (The Craft of Musical Composition)* escrito entre 1937 e 1939 (rev. 1945).

De origem humilde, nasceu em Hanau, Alemanha, em 1895, filho de Robert Rudolf, um pintor de casas e músico amador, que desde cedo instruiu a prática musical no seio familiar. Paul, o mais velho dos três filhos, aprendeu a tocar violino. Juntamente com os seus irmãos, muito novos formaram um trio (Toni, a irmã, ao piano e Rudolf no violoncelo) e apresentaram-se publicamente em diversos locais, inclusivamente em ambientes menos eruditos, como estalagens, salões de dança, cinemas e opereta como meio de subsistência. Ficaram conhecidos pelo nome: *Frankfurter Kindertrio*.

Por não dispor de meios e em reconhecimento do seu mérito, foi-lhe atribuída uma bolsa para poder ingressar no Conservatório de Frankfurt para prosseguir os seus estudos. Aos 12 anos, iniciou as aulas de violino com o aclamado professor Adolf Rebner, tendo recebido também as suas primeiras aulas de composição na classe do professor Arnold Mendelssohn, a que se seguiu Bernhard Skles. Aos 20 anos, Hindemith conquistou o lugar de concertino da Orquestra da Ópera de Frankfurt (colaborou com diversos maestros, entre eles Wilhelm Furtwängler e Ludwig Rottenberg, cuja filha Gertrud viria a tornar-se sua mulher em 1924), enquanto dava aulas privadas e tocava no *Frankfurt Museum Quartet*, ganhando dinheiro suficiente para se sustentar.

No decurso da I Guerra Mundial, em pleno cenário de guerra, foi chamado para cumprir o serviço militar em 1917/18, integrando a banda do regimento onde tocou

bombo. Por incentivo de um oficial, formou também um quarteto de cordas <sup>1</sup>.

Terminada a Guerra, Hindemith retomou o seu lugar na Orquestra e, como violetista, integrou o quarteto de Rebner (*Frankfurt Museum Quartet*). As suas composições tiveram o privilégio de serem apresentadas num evento dedicado apenas a obras suas em Frankfurt (1919), cujo sucesso rapidamente deu aso a um contrato com a editora Schott und Söhne, Mainz. Fazem parte deste período, obras tais como: as óperas num ato *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch-Nuschi* (1920) e *Sancta Susanna* (1921), bem como os ciclos *Des Todes Tod* (1922), *Die Junge Magd* (1922) e *Das Marienleben* (1922-3).

Entretanto, a sua reputação como músico e compositor era já alvo de reconhecimento, nomeadamente pela participação no *Donaueschingen Festival* e como membro do comité da *International Society of Contemporary Music* in Salzburg. Pela mesma altura, fundou o *Amar Quartet*, com o qual veio a realizar uma *tour* pela Alemanha e países vizinhos destinada à divulgação da música contemporânea (1922-27), e em 1926 fez a estreia da ópera *Cardillac*.

Com o surgimento da nova tendência artística denominada *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), que defendia que o estilo de uma determinada obra deveria depender do carácter e função para a qual era concebida<sup>2</sup>, Hindemith, juntamente com Kurt Weill, desenvolveu muitas das suas obras tendo por base este conceito, nomeadamente as *Kammermusiken 2-7* (1924-7). A sua colaboração com Bertolt Brecht deu-se na peça *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930).

Em 1927, foi convidado a lecionar a disciplina de composição na *Berlin Musikhochschule*, um cargo que o levou ao aprofundamento das questões relacionadas com o método da pedagogia da música. Concebeu assim o primeiro volume do tratado *The Craft of Musical Composition* como guia de composição para os seus alunos e fundamento para a construção do seu sistema musical. Além disso, data desta altura o seu interesse pela música antiga, através da valiosa coleção de instrumentos encontrada na

---

<sup>1</sup> Anos mais tarde recorda um episódio que o marcou profundamente, fruto da notícia da morte de Debussy ter coincido com o momento em que o quarteto tocava a obra do compositor: "We did not play to the end. It was as if our playing had been robbed of the breath of life. But we realized for the first time that music is more than style, technique and the expression of powerful feelings. Music reached out beyond political boundaries, national hatred and the horrors of war. On no other occasion have I seen so clearly what direction music must take." (Zeugnis in Bildern, p.8) Schubert, "Hindemith Paul." 2001

<sup>2</sup> Ibid.

*Hochschule*, nomeadamente da *viola d'amore* (c.1922). Não só aprendeu a tocá-los como também incentivou o seu ensino.

Com a ascensão do partido Nacional Socialista (Nazis) ao poder em 1933, metade das suas obras foi proibida, catalogada como pertencente ao movimento Bolchevique:

“His string trio [Josef Wolfstahl e Emanuel Feuermann] could only be performed abroad, he was scarcely ever asked to appear in Germany and his Jewish colleagues at the Berlin Musikhochschule lost their jobs. Initially, he was not particularly worried, as he regarded the National Socialists' assumption of power to be a democratic change of government that would be short-lived and took it for granted that all those dismissed from their jobs would be reinstated as soon as a new party came to power.” (Schubert, 2001 apud S. Wallin, 2007)

Deste período turbulento destaca-se uma das suas melhores obras, a composição da ópera *Mathis der Maler* (1934), cujo libreto é da sua autoria.

Em 1935 mudou-se para Ankara, a convite do Governo turco, para reorganizar o sistema educacional da música na Turquia, bem como participar na criação do *Turkish State Opera and Ballet* e em 1940 emigrou para os Estados Unidos da América, após uma breve passagem pela Suíça. Na Universidade de Yale (1941), assumiu o cargo de professor de composição e mais tarde fundou o *Yale Collegium Musicum* (1945) - instituição dedicada à *performance* historicamente informada (música antiga).

A última peça que escreveu para piano foi *Ludus Tonalis* (1942), onde se observa a semelhança com os prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach, como demonstração válida da conjugação das práticas tradicionais (do passado) com a linguagem contemporânea.

Embora retirado do ensino em 1956, Hindemith continuou a dirigir e a compor.

Em 1962, um ano antes da sua morte, foi galardoado com o *Balzan Prize*.

Faleceu em Frankfurt no ano 1963, com 68 anos.

## Antecedentes históricos

“Hindemith considerava que a música devia ser quanto possível, o retrato da época em que se vivia” – A. Vitorino D’Almeida, *Toda a música que conheço*

A Grande Guerra 1914-1918 foi um marco na História e uma das maiores causas para o desenvolvimento dos movimentos artísticos de *avant-garde*. A destruição da Europa sem precedentes alterou não só as condições políticas e os territórios, como também, inevitavelmente, modificou o pensamento e a crença no poder das artes. Ao movimento que se fez sentir imediatamente antes da Guerra, caracterizado pelo rápido crescimento das cidades e pelo desenvolvimento da indústria, dá-se o nome de Modernismo. Esta corrente filosófica manifestou-se sobretudo pela promoção de novos modos de pensar e de novas experiências com materiais, formas e técnicas, numa tentativa de “refazer a história” e ao mesmo tempo de superar a realidade terrena, ao incorporar ou acrescentar novos elementos às obras do passado, quer seja reescrevendo, revendo ou parodiando. O novo rumo que envolveu a vida cidadina deu azo à valorização da imaginação e da liberdade pessoal.

“...modernism was in general associated with ideal visions of human life and society and a belief in progress.”<sup>3</sup>

Na origem desta corrente destacam-se nomes como Charles Darwin (1809-82), Karl Marx (1818-83), Paul Verlaine (1844-96) Charles Baudelaire (1821-67), Édouard Manet (1832-83), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Sigmund Freud (1856-1939) Fyodor Dostoyevsky (1821-81) Walt Whitman (1819-92) August Strindberg (1849-1912), Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949) e Claude Debussy (1862-1918).

As descobertas e a expansão do conhecimento que contribuíram para uma consciência mais profunda da relação do Homem com o mundo, condicionaram a sociedade e a arte. Na viragem do século, o Simbolismo e o Impressionismo deram origem a várias correntes artísticas que tiveram início com a pintura:

“...the Fauves, with their bold outlines and brash colours, the Expressionist art of Edvard Munch and Wasily Kandisky, the cubism of Pablo Picasso, the stark lines of Bauhaus art and architecture.

---

<sup>3</sup> Tate Modern: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modernism>

Music, as ever, followed behind, when the focus of new trends moved decisively from central Europe to Paris.” (Thompson, 2004)

O Expressionismo na música teve como principal figura Arnold Schoenberg<sup>4</sup> (1874-1951), enquanto Igor Stravinsky (1882-1971)<sup>5</sup> se destacou pelo impacto rítmico que a sua música exerceu no pensamento moderno.

Em Itália, o movimento futurista (1909) de Filippo Marinetti difundia a desvalorização dos moralismos e da tradição, apelando para a utilização das inovações tecnológicas na arte, abrindo assim o caminho para a futura música concreta de Pierre Schaeffer.

Todos os movimentos que antecederam a Primeira Grande Guerra unem-se pelos traços comuns de reação ao romantismo, especialmente o romantismo germânico que era a corrente dominante do momento. Por oposição, aparecem também as Escolas Nacionalistas que pretendem assumir ou “criar” a sua própria linguagem.

O sentimento geral de satisfação e de desenvolvimento, quer na sociedade, quer na arte, viu-se completamente abalado e destruído com o surgimento da Guerra. Partidários do niilismo e contra a tradição, os dadaístas procuraram a resposta na “anti-arte” como conceito, exibindo a desordem e a irracionalidade na arte (pensamento negativo) através da sátira e do ridículo presente nas suas obras. Os futuristas viram na Guerra uma oportunidade para que se desse a renovação da arte, justificando-se pela sua máxima “destruição = renovação”. Emergiu, pelo meio, o grupo de artistas *De Stijl* (onde era membro o pintor Piet Mondrian) que afirmava que “a obra de arte deve ser produzida, construída” – “one must create as objective as possible a representation of form and relations” (Morgan, 1991) – dando origem à Bauhaus: Weimar, 1919. Walter Gropius, fundador desta escola, (que teve seguidores como Klee e Kandinsky) introduziu a sua visão inovadora na arquitetura e *design* baseada na arte como função e como resposta às necessidades (por oposição ao expressionismo individual germânico). Por último, em França, surgiram os Puristas com o “Novo Espírito” (1920) arreigado na simplicidade e

---

<sup>4</sup> Foi ao compor o seu Segundo Quarteto de cordas, no verão de 1908, que Schoenberg rompeu com a tonalidade. A incursão pela atonalidade, sem qualquer alicerce, emergiu inevitavelmente por necessidade de expressão, pelo drama que desejava imprimir na obra (inclusivamente foi composta num período de grande tensão do compositor, precisamente quando a sua mulher o abandonou para ir viver com o pintor Richard Gerstl).

<sup>5</sup> Apesar de serem os mais citados e os que maior repercussão tiveram, evidentemente não foram os únicos a contribuir para o desenvolvimento da música, pelo que considero de valor acrescentar Béla Bartók (1881-1945) e Paul Hindemith (1895-1963).

na capacidade de síntese de construção que, juntamente com os movimentos anteriores, teve reflexo na pintura e na música.

“The Romantic Conception of “art for art’s sake” gave way to the idea of music as an “applied” art – that is, a practical endeavor with definite social functions and responsibilities.” (Morgan, 1991)

A arte ambicionava abraçar o grande público e vivia um período áureo de rejuvenescimento e de intensa criatividade quando, subitamente, com a crise económica que se fez sentir nos anos 30, o partido Nacional Socialista liderado por Hitler ascendeu ao poder na Alemanha (1933). O caminho percorrido pela arte até então, de expor a realidade política e social como forma de protesto (à semelhança do que aconteceu na *Belle Époque* com a classe burguesa), recorrendo-se muitas vezes da ironia, do escândalo e de uma crítica desmedida e severa, foi intercetado. As obras mais vanguardistas foram proibidas pelo regime por serem consideradas uma ameaça, e apelidadas de “arte degenerada” como denunciadoras do movimento *Judeu-Bolchevique*.

O fascismo conduzido por Mussolini em Itália e o regime totalitário na Rússia assinalaram o cenário político mundial, bem como a guerra civil em Espanha, em 1936. Viviam-se assim uma época de grande tensão e expectativa até à irrupção da Segunda Guerra Mundial (1939-45). O efeito na arte não poderia ter sido mais transparente pela sua heterogeneidade de estilos, nomeadamente na música onde, contemplando todos os acontecimentos anteriores, sobressaem as mais importantes figuras dos anos 30:

“For the “progressives”, there was Schoenberg (...) For the neo-classicists, there was Stravinsky (...) And, for those who elected to avoid the more extreme disputes of doctrine and dogma, a generous supply of middle-of-the-road alternatives was available: folkloristic tonality (Copland), post-romantic symphonic pessimism (Pfitzner, Schmidt, Berg – yes, yes I know, in odd bracket), post-romantic symphonic optimism (Prokofiev, Shostakovich, Walton), American eclecticism (Harris, Hanson), English isolationism (Vaughan Williams), Francophilic pragmatism (Roussel, Martin), Francophilic idealism (Messiaen), Germanic pragmatism (Orff, Brecht), Germanic idealism (Webern) and, lest we forget, the aging, and well-nigh uncategorizable, legend, Richard Strauss, whose best years lay both far behind and, though no one guessed it at the time, just ahead.” (Gould, 1973)

Hindemith pertence também ao conjunto de compositores mencionados nesta síntese de classificações. Embora o seu legado se apresente de tal ordem “inclassificável”,

vale a pena destacá-lo pelo simples facto que nos anos 30 tinha atingido o seu zénite (Gould 1973).

## Ligações com as outras artes e influências no pensamento de Hindemith

“Klee was a friend of the violinist Adolf Busch and the pianist Rudolf Serkin; he also knew Hindemith and was, like Schlemmer, an admirer of Stravinsky.” – Peter Vergo, *The Music of Painting*

Uma das características mais marcantes de Hindemith é o seu “retorno às origens”. O seu discurso musical reflete um pensamento idealista de ordem filosófica que remete automaticamente o ouvinte para um universo sonoro peculiar. A preocupação em “resgatar o passado” refere-se, por assim dizer, à regeneração dos princípios e valores da música presentes nos séculos XVII e XVIII. Rotulado de “neoclássico”, a verdade é que não foi só na música propriamente dita que Hindemith se submeteu aos seus princípios, diferindo aqui de Stravinsky, - conhecido como o representante mais prestigiado deste movimento. Para a organização do discurso, num primeiro momento, torna-se indispensável abordar o movimento neoclássico e a sua “relação” com Stravinsky para então se proceder à compreensão integral do seu pensamento e da sua visão da música.

“Hindemith provides an illustration of that rare combination of a sheer Musikant – a musical “natural” – with a seemingly inexhaustible fund of creative energy and a technical command that recalls the supreme craftsmanship of the great masters of seventeenth and eighteenth centuries.”  
(Carner, 1974)

O Neoclassicismo teve origem na descontinuidade da linguagem romântica, nomeadamente do Pós-Romantismo e dos movimentos que lhe seguiram: o Impressionismo e o Expressionismo. O apelo exacerbado ao sentimento e à metafísica rapidamente deu azo à reivindicação de uma música mais simples e modesta na sua extensão, tal como sintetiza Jean Cocteau em “A Call to Order” (1918): “Enough of clouds, waves, aquariums, waterspirits, and nocturnal scents; what we need is a music of the earth, every-day music.” Com esta orientação, não admira a posição que Hindemith tenha tomado ao escrever tantas obras para serem tocadas em ambientes menos eruditos<sup>6</sup> (também com outros propósitos, como veremos adiante).

Ainda em relação ao caso Hindemith-Stravinsky<sup>7</sup>, consta que uma pequena diferença entre ambos faz com que o neoclassicismo de Hindemith possa “ser considerado

---

<sup>6</sup> “...its model should not be the music of the concert hall, but rather that of the circus, the music hall, the café-concert, and jazz.” (Morgan, 1991)

<sup>7</sup> Vem a propósito recordar a passagem de Hindemith por Lisboa a convite do Círculo de Cultura Musical, tal como recorda Lopes-Graça (1955). Na “sombra” de Stravinsky, Hindemith “é uma personalidade artística menos “sensacional” do que o compositor russo, verdadeira flâmula e cartaz pela sua obra, pelas

“mais puro” que o de Stravinsky, em termos tanto éticos quanto materiais” (Griffiths, 1993, p.70), embora seja igualmente evidente o peso do último em relação ao primeiro que, como é sabido, teve acesso às obras mais recentes do compositor russo. O seu estilo em *Kammermusiken* revela uma preferência por agrupamentos instrumentais pequenos e heterogêneos, bem como uma escrita linear e simples não-figurativa. Manifesta-se a sua inspiração a partir do barroco, identificando-se ainda com a descrição feita ao Octeto de Stravinsky: “the striving for severity of construction, for clarity of writing, for concentration of the greatest tension within the shortest possible time, for the attainment of the greatest expression with the most economical expenditure of performing forces” (Carner, 1974, p. 223). O que na realidade os distingue não é baseado na escrita em si, como anteriormente observado, mas nos valores incutidos nas obras, onde em Stravinsky prevalece a “ostentação do espírito sarcástico” em voga em Paris, ao invés do enaltecimento dos valores presentes no Barroco ou como meio de intervenção social (refiro-me maioritariamente à música instrumental, pois noutros géneros Hindemith adaptou a música à sua função).

O período “neoclássico” de Hindemith coincide com a descoberta e investigação a fundo da música e dos instrumentos do passado. Se a afinidade com Bach remonta à sua juventude (enquanto instrumentista de cordas era um ávido *performer* de música antiga, destacando-se entre as suas apresentações enquanto jovem, obras de Haendel, Corelli, Tartini e Mozart, e mais tarde solista nos concertos para violino de Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn<sup>8</sup>), nos anos 20 “Bach” tinha-se convertido num símbolo de perfeição artística para a sociedade contemporânea. Em 1922 a descoberta da *viola d’amore* foi o primeiro passo em direção àquele que viria a ser um dos movimentos revivalistas da música antiga. Hindemith reconheceu a importância de recuperar a música e as práticas do passado como elemento primordial a instaurar na sociedade moderna, tendo sido um dos percursores da prática historicamente informada. O paralelo existente entre Hindemith e J. S. Bach deve-se, para além das semelhanças a nível da escrita

---

suas atitudes, pelas suas reacções, pela sua actividade, do modernismo estético novecentista”. Acrescenta ainda que “as coisas passaram-se diversamente, numa atmosfera quase indiferente, sem agitação jornalística, sem discussões, sem expectativa febricitante”, talvez pela sua linguagem musical “voluntariamente agressiva” e “pretensamente inspirada em Bach”.

<sup>8</sup> Geoffrey Skelton, “Paul Hindemith The Man Behind the Music”, 1977 apud Trombetta 2014.

musical<sup>9</sup>, à figura importante de pedagogo. A alta consideração que o músico posterior tinha pelo Mestre (como sùmula do músico-artesão-professor) levou-o inclusivamente a realizar um discurso na comemoração do seu bicentenário (Hamburg, 1950) onde evidencia a autenticidade de Bach e do seu trabalho, apelando ao uso de edições baseadas no manuscrito, bem como uma aproximação às práticas performativas da altura (pequenos *ensembles* e grupos corais). Pouco tempo antes deste discurso, é de salientar o prefácio à coleção da música secular francesa do século XIV de Willi Apel, onde Hindemith demonstra o seu mais profundo respeito e admiração pela música antiga:

“The modern musician’s problems, of which there are so many, will lose some of their puzzling oppression if compared with those of our early predecessor.... It is rewarding to see those masters struggle sucessfully with technical devices similar to those that we have to reconquer after periods in which the appreciation of quantity, exaggeration, and search for originality in sound was the most importante drive in the composer’s mind. They knew how to emphasize, on a fundamental of wisely restricted harmony, the melodic and rhythmic share of a sounding structure. Their distribution of tonal weight, their cantilever technique of spanning breathtakingly long passages between tonal pillars hardly finds its equal. Their unselfish and uninhibited way of addressing the audience and satisfying the performer; the perfect adequacy of poetic and musical form; the admirable balance of composition’s technical effort and its sensous appeal – these are only a few outstanding solutions they found in their works. One could go on pointing out surprising and exciting features in those miraculous microcosms of sound, but these few hints will suffice to make us aware of the creative power that keeps those structures in motion and of the human quality that guided their creators.”<sup>10</sup>

Com este sentimento enraizado, pode dizer-se que também a música de Hindemith funcionou como uma ponte entre a tradição e o novo.

Na qualidade de pedagogo enfatizou o papel preponderante que este desempenha na transmissão do conhecimento e dos valores, sublinhando a sua importância à semelhança do que acontecia no tempo de Bach.<sup>11</sup>Inclusivamente compôs muitas peças didáticas, tendo composto sonatas para praticamente todos os instrumentos.

---

<sup>9</sup> Destaca-se a inspiração do compositor no modelo *concerto grosso* para a composição das seis *Kammermusiken 2-7* (1924-27), bem como a adesão a técnicas variadas como fuga, ostinato, passagens corais, *canons*, tema e variações e melodias baseadas no *cantus firmus*.

<sup>10</sup> Neumeyer, “The Music of Paul Hindemith”, 1986 apud Trombetta 2014

<sup>11</sup> “Is it not strange that since Bach hardly any of the great composers have been outstanding teachers? One would expect every musician to have the desire to pass on to others what he had labored to acquire himself. Yet in the last century the teaching of composition was looked on as drudgery, as an obstacle in the way of creative activity. Only rarely did a composer integrate it as componente part of himself...” (Hindemith, 1945, p.3)

Como cidadão ativo na sociedade, Hindemith aderiu aos ideais da música do seu tempo que exigiam a expressão da vida movimentada das cidades e essencialmente uma posição ativa sobre a atualidade, opondo-se assim à passividade e reflexão do romantismo, cujos ideais se nutriam da nostalgia do passado distante e do futuro quimérico. A *Zeitoper* - ópera austro-germânica que retrata temas contemporâneos – estava na moda na Alemanha do final dos anos 20, onde se inclui a sua peça “Neues vom Tag”, entre outras. Desta forma, o contacto com a realidade é algo que não só transparece na sua música, como também pode ser observado na pintura e nas artes plásticas dos seus contemporâneos. Aliás, havia antes uma união no pensamento de todos os artistas que ditava que “o artista estava possuído de uma visão que reclamava expressão em qualquer forma; o que importava não era a forma, mas a visão, a verdade e não a técnica” (Griffiths, 1993, p.28). Os próprios músicos enveredavam pela pintura e vice-versa numa busca incessante pela expressão, e a admiração de uns pelos outros era mútua. Por exemplo, sabe-se que a inspiração para a peça “Assassin, espoir des femmes” de Hindemith (1921) teve origem no quadro “Pietà” de Kokoschka. Da mesma maneira o compositor foi influenciado pela estética de Dix, Nolde, Beckmann (cujos temas deste último demonstram uma atrocidade esmagadora que pode ser comparada à música de Hindemith e Berg), Meidner e Kirchner. Na literatura destacam-se nomes como Kokoschka, August Stramm e Georg Trakl, bem como Ernst Wilhelm Lotz, Else Lasker-Schüler, e Rainer Maria Rilke no campo da poesia.

## Introdução ao Sistema Musical de Hindemith

“Although seeking, like Schoenberg, a new equivalente for traditional tonality, Hindemith differed in continuing to accept the basic principles of the older system, wishing only to extend them rather than to replace them completely.” – Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music*, p.227

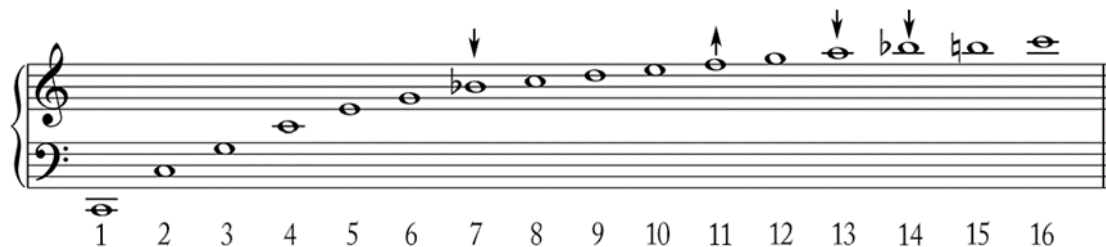
Em “The Craft of Musical Composition” (1937), Hindemith aprofunda a relação entre os sons com base numa perspectiva acústica que justifica a sua teoria sobre harmonia e contraponto. Este livro é constituído por dois volumes, (há um terceiro, mas apenas em alemão) cuja parte teórica é apresentada no primeiro, funcionando como um manual de composição.

Na introdução do capítulo I, pode ler-se nas palavras do autor o que se espera encontrar mais à frente: “The teacher will find in this book basic principles of composition, derived from natural characteristics of tones, and consequently valid for all periods. To the harmony and counterpoint he has already learned – which have been purely studies in th history of style: the one based on the vocal style of the 16th and 17th centuries, the other on the instrumental style of the 18th – he must now add a new technique, which, proceeding from the firm Foundation of the laws of nature, will enable him to make expeditions into domains of composition which have not hitherto been open to orderly penetration” (Hindemith, 1937, p.9). O processo criativo deve estar “livre” e servir-se, no entanto, não da arbitrariedade do uso dos sons, mas do seu condicionamento num sistema mais abrangente inserido nas leis da natureza. Todavia, a compilação dos ensinamentos no decurso do livro assume os contornos das teorias anteriormente desenvolvidas por Boethius, Zarlino, Descartes, Tartini, Rameau, Helmholtz, e Schenker (Kubitza, 1978), pelo que a sua verdadeira originalidade advém da interpretação da harmonia através da progressão de intervalos.

“Among the premises of traditional teaching methods that he criticizes are the primacy of the diatonic scale, the separation of harmony from melody and technical exercises from free composition, construction in 3rds as the exclusive principle of building chords and the concepts of invertibility, a chord’s susceptibility to a variety of interpretations and alteration.” (Schubert, 2001)

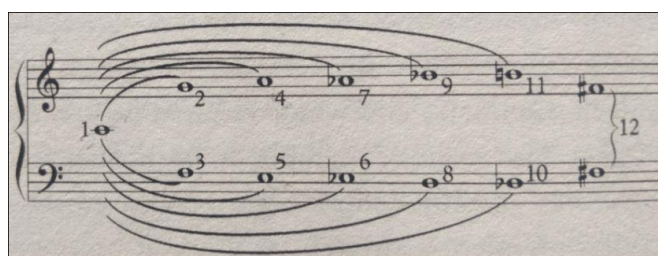
Neste método os princípios básicos de composição são derivados das características naturais dos sons que Hindemith considera serem válidos para todos os períodos da história da música. Assim, começa por descrever o material que o músico tem à sua disposição, o *medium*, com o qual irá construir as suas obras, conceptualizando todo

um sistema baseado nos princípios físicos do som (os harmônicos naturais), e a partir dos quais irá eleger as notas da escala cromática.



Ex. 1 - Série dos harmônicos

O conceito de “nota alterada” deixa de existir na sua aceção comum de “nota accidental” ou “de passagem” (em uso nos sistemas modal e tonal), pois todas as notas passam a ter uma relação própria com a fundamental. Todo este sistema é explicado de uma forma muito complexa, onde se destacam as relações entre as notas e a sua maior ou menor força e proximidade existentes entre si, construindo as designadas series 1 e series 2. Nas series 1 as doze notas são apresentadas pela ordem decrescente de relação que têm com a fundamental e são a base para a compreensão da ligação entre elas e os acordes, para a ordem das progressões harmónicas e para o desenvolvimento tonal das composições<sup>12</sup>.



Ex. 2 - series 1

<sup>12</sup>“ For example, the tone Bb, in the key of C major, would in traditional harmonic theory have only an indirect or derived meaning as a “borrowed” sonority or as the seventh of a secondary dominant—dominant in the region of F major. With Series 1, the tone Bb occupies a specific hierarchical position in the C series, more related to C than those tones which follow it in the series and less related than those preceding it.” (Hindemith, 1937)

A ordem pela qual as notas aparecem tem a sua origem na série dos harmônicos (divisão natural do corpo sonoro), baseando-se na natureza, tal como foi anteriormente mencionado. Excluindo a 8<sup>a</sup><sup>13</sup>, a partir da fundamental, pode observar-se que o primeiro intervalo das series 1 é uma 5<sup>a</sup> perfeita ascendente, correspondendo à lei física primeiramente enunciada por Pitágoras que deu origem ao estudo sistemático dos graus da escala (a partir do ciclo das 5as).

Para além das notas e dos princípios de relacionamento entre si é necessário acrescentar um terceiro elemento que é o “intervalo”, quer melódico, quer harmónico, com as suas tensões e distensões e que irá ser a unidade básica da construção musical. Surgem, deste modo, as series 2, com graus de relacionamento ou forças de atração entre as notas e não destas em relação à fundamental. Para isso, nas series 2, Hindemith aborda o fenómeno físico dos sons combinatórios (sons resultantes da sobreposição de duas notas) e que, segundo ele, é fundamental para a hierarquização do grau de força e importância da cada intervalo. Dessa forma, Hindemith encontra também uma justificação para os acordes “dissonantes”, tendo por base uma construção intervalar.



Ex. 3 - series 2

A conceção de todo este corpus teórico cria uma nova forma de construção composicional que alarga as possibilidades da linguagem tonal, consolidando a importância da tríade e do intervalo de quinta, como pilares do tonalismo, e que, de acordo com Hindemith, justificam a sua validade, ao contrário de todos os outros sistemas que apelida de arbitrários e sem fundamento teórico válido, pois não se apoiam nos fenómenos físicos da natureza do som. Constata-se também que o seu pensamento não se afasta muito dos princípios que regem a tonalidade, e por essa razão a música contém uma “tensão”

<sup>13</sup> Segundo as suas próprias palavras: “...the tone an octave higher stands in so close a relationship that one can hardly maintain a distinction between the two” – in *The Craft of Musical Composition*, p. 54

interior semelhante à da música tonal dos períodos precedentes, nomeadamente pelo uso dos intervalos de 5ª e de 4ª<sup>14</sup>. A aceitação da tríade maior como elemento “concordante” é outra característica fundamental, cujo vínculo simbólico com a tradição é evidente no desfecho das suas obras ou andamentos (Sonata nº3).

Hindemith irá publicar mais tarde, em 1951, o livro *A composer's world- horizons and limitations*, onde expõe de forma mais abrangente todas as suas ideias e teorias sobre a problemática da criação musical, desde considerações de ordem filosófica, psicológica, técnica e educacional, entre outras.

---

<sup>14</sup> “The absence of the strong intervals of fourths and fifths over a period of time is detrimental to the establishment of the tonality.” Kubitza, “Hindemith Theorist and Composer”, 1978, p.24

## A Sonata para piano nº3

“The pianist Walter Giesecking, who saw each sonata in manuscript as soon as it was written, considered this sonata the finest of the three” – Markus Becker, *Hyperion*<sup>15</sup>

Hindemith compôs três sonatas para piano em 1936, publicadas pela Schotts Söhne, Mainz (Londres). A *trilogia*, nome pelo qual costuma ser apelidado o conjunto das três sonatas, justifica-se pela unidade que integra o conteúdo das mesmas, ainda que se apresentem musicalmente distintas. A primeira sonata de cinco andamentos, é a mais “romântica” e a mais fácil de compreender, cujo caráter programático está ligado ao poema “Der Main” de Friedrich Hölderlin, embora não contenha uma referência direta ao texto. A segunda, bastante mais despretensiosa e com material mais leve, manifesta claramente uma influência do período clássico, principalmente no tema ao estilo de Haydn do *rondo-finale*. Por fim, a terceira e última sonata combina alguns dos elementos observados nas sonatas anteriores e unifica o que foi desenvolvido em cada uma das sonatas isoladas.

A 3ª Sonata é constituída por quatro andamentos.

O primeiro andamento está escrito na forma Sonata, embora haja algumas diferenças em relação à forma Sonata clássica, nomeadamente pela adição ou transformação das partes constituintes da mesma.

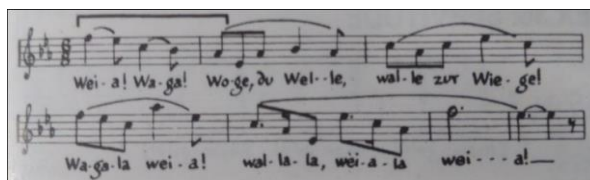
Com a indicação inicial “Ruhig bewegt”, Hindemith remete-nos para uma atmosfera pacífica onde reina um clima de tranquilidade e desprendimento, fazendo-se sentir em Si bemol maior. A melodia, escrita no ritmo típico de uma dança siciliana, contém traços do lirismo inicial do período romântico e características da música modal, aludindo à natureza e ao ambiente campestre. Aqui, a influência de Wagner na escrita de Hindemith é claramente visível, nomeadamente se compararmos com um dos motivos presentes no começo da primeira ópera do ciclo “Der Ring Des Nibelungen” (1874): “Das Rheingold”. Arrisco-me a afirmar que não só o uso da tonalidade manifesta um colorido extremamente particular, assim como os elementos que constituem a melodia inicial e o acompanhamento na mão esquerda em forma de ostinato (c.27) que sustenta o segundo tema. Em “Das Rheingold”, Wagner cria uma *pedal* em Mi bemol maior (tonalidade

---

<sup>15</sup> Musicweb:

[http://www.musicweb-international.com/classrev/2014/Jan14/Hindemith\\_piano\\_CDA67977.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2014/Jan14/Hindemith_piano_CDA67977.htm)

próxima de Si bemol maior) durante os primeiros 136 compassos, representando a água a correr. Este tema embrionário origina, entre outros, o tema das guardiãs do Reno que, como se pode ver no exemplo, tem uma configuração a nível rítmico e melódico, semelhante à melodia criada por Hindemith:



Ex. 4 – Motivo das guardiãs do Reno na ópera “Das Rheingold”



Ex. 5 – Tema do 1º andamento da Sonata nº3



Ex. 6 – Ostinato da mão esquerda c.27

Após compararmos os dois temas ou motivos, apercebemo-nos do mesmo modo do balanço da música (ambos escritos num compasso 6/8) e do carácter que mantêm em comum. Ao observar este tema, há ainda outro aspeto curioso que deve ter-se em consideração: no compasso 27, o ostinato aparece em Si Maior – uma tonalidade mais “luminosa” - e não na tonalidade original. Mais à frente, na recapitulação do segundo tema, este ostinato irá aparecer em Lá Maior – uma tonalidade “aveludada”. Longe de aparecer completo, o ritmo de base do tema (e ostinato) está presente em vários momentos

do andamento, ora mais destacado, ora em segundo plano, tal como se apresenta no momento heroico (c.43-49) que faz a passagem de uma atmosfera calma para uma agitada.

Uma secção imediatamente antes que serve de ponte para o segundo tema, desfaz o encanto da melodia pacífica, precisamente no compasso 18 – *codetta* - de carácter mais misterioso e introspectivo, anunciando a aura que irá concluir o andamento.

Na secção central (com início no c.49), de forma contrastante, o compositor cria “turbulência”, como se de um cenário dramático se tratasse. A oposição de “forças” é claramente identificada. O pequeno motivo de três notas (mi b, sol b, fá) que é parte constituinte do tema inicial<sup>16</sup> é intensificado na sua amplitude dinâmica e de registo. A nível da textura, sente-se também uma grande alteração, pois a densidade aumenta pela escrita cromática e pelo ritmo constante das semicolcheias. A meu ver, o compositor pretende ainda, nesta secção, reproduzir uma variedade tímbrica análoga à da orquestra (por exemplo: o motivo em oitavas poderia ser feito pelas cordas graves ou por uma massa orquestral, intercalado pela “resposta” de um instrumento de sopro). A importância das texturas faz-se sentir também pelo cuidado com a articulação que difere nas diferentes partes. A tensão criada aumenta até ao c.64, atingindo o ponto máximo no c.68. Durante estes compassos, ironicamente, o movimento do baixo faz lembrar um ostinato jazzístico de carácter burlesco, que contribui, juntamente com os valores longos dos acordes, para a “explosão” no c.68. A interjeição subsequente continua com a divisão de forças, semelhante a um *ensemble* onde, à vez, participa o *tutti* ou o solista, desembocando novamente na paz no segundo tema em Lá Maior. A distorção do segundo tema acompanhado pelo movimento cromático e imprevisível do baixo é “iluminado” no c.91 aquando da introdução do Fá# e do ostinato modal, iniciando uma subida, um caminho que se evapora subitamente no *p* do c.99.

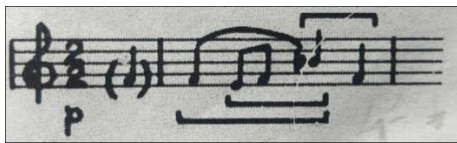
A melodia do baixo (c.104-111) é a última a ouvir-se nitidamente antes do desfecho final na secção “Langsamer”. A *codetta* termina assim o andamento em tons “cinzentos” de neblina, de forma ambígua e pacífica.

---

<sup>16</sup> O Tema A (c. 1-18) desenvolve-se a partir da frase inicial (c. 1-4) onde o material apresentado é explorado.

O segundo andamento tem a forma A-B-A, onde cada secção integra em si mesma a exposição do material e o desenvolvimento, contendo ainda uma coda no caso da parte A e A´.

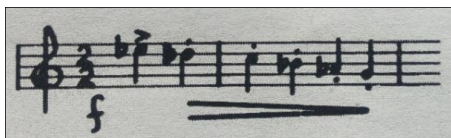
De caráter jocoso e atrevido, o tema da secção A (c. 1-14) apresenta-se repleto de detalhe, especialmente na sua qualidade rítmica. Segundo Harner (1962), ele é constituído por cinco pequenos motivos que podem aparecer com variações ao longo do andamento:



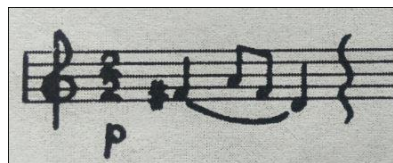
Ex. 7 – Motivo 1



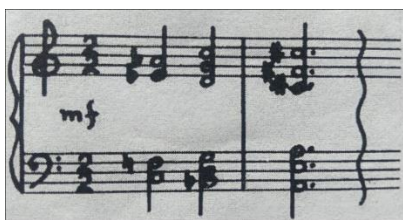
Ex. 8 – Motivo 2



Ex. 9 – Motivo 3



Ex. 10 – Motivo 4



Ex. 11 – Motivo 5

Olhando para estes motivos e pela forma como Hindemith os emprega na peça, transparece a clareza na organização do material que está também na origem da “leveza” deste andamento - “Sehr lebhaft” (muito animado). De extrema importância são os contrastes dinâmicos acentuados, bem como as diferentes articulações, conferindo vivacidade e humor, como se o compositor desejasse a intervenção de diferentes personagens numa peça de teatro. Ao caracterizar estas personagens, torna-se a meu ver,

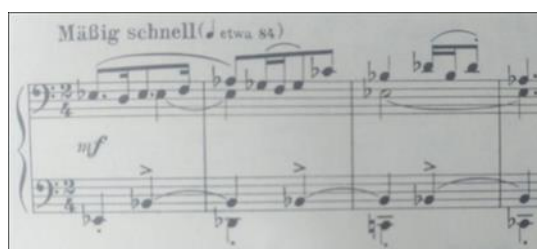
indispensável criar um compromisso entre o tempo estável e metronómico indicado na partitura e a liberdade de tempo necessária para o diálogo e contraste das vozes. O andamento está repleto de elementos de surpresa que merecem um cuidado especial na sua análise e interpretação que resultam nos contrastes entre assertividade e desconfiança, provocação e passividade, reportando às personagens-tipo da *commedia dell'arte*<sup>17</sup>.

A secção B (c.91-145), à luz da teoria de Hindemith, é baseada numa progressão de terceiras maiores e menores e intervalos conjuntos num gesto contínuo de doze compassos, acompanhado por acordes em *staccato*. A imitação dos gestos de ambas as mãos faz transparecer uma certa ideia de “perseguição” imanente pela sua virtuosidade e risco, criando uma atmosfera de jogo.

Por fim, regressa a secção A´ com pequenas diferenças em relação à secção A (a destacar a parte central: c.159 – 188).

No terceiro andamento, assistimos mais uma vez, à adesão à forma Sonata muito em voga nos primeiros andamentos “Allegro” do período clássico. Hindemith segue o mesmo modelo com a exceção da introdução do Fugato (c. 27-55) na exposição.

Ao escutarmos este andamento na sequência dos anteriores, pela primeira vez sentimos seriedade e até algum indício de algo fúnebre. Deve-se essencialmente ao registo grave do primeiro tema (c. 1-19) e ao balanço rítmico, bem como aos acentos na nota Si b (mão esquerda) no contratempo.



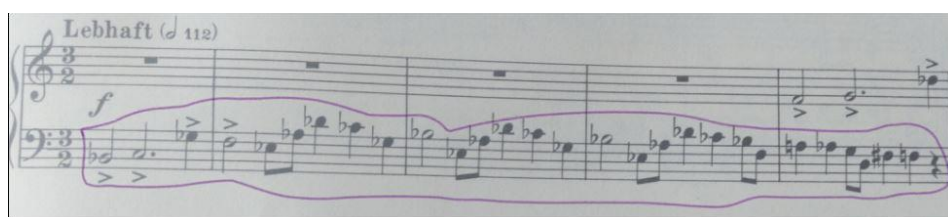
Ex. 12 – Tema do 3º andamento

---

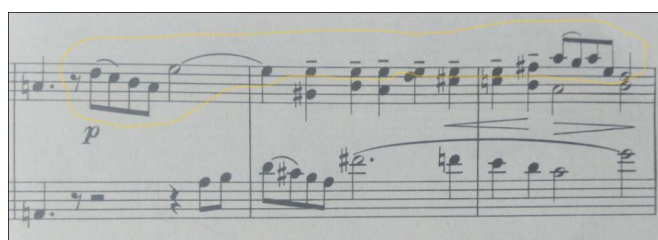
<sup>17</sup> Surgiu no norte de Itália no século XVI nas companhias de teatro ambulante. Geralmente as peças apresentadas nas praças públicas eram improvisadas e os temas de entretenimento tinham por base a sátira social. Os atores socorriam-se assim de modelos tipificados tais como: *Arlecchino*, *Colombina*, *Pulcinella*, entre outros.

Por oposição, o segundo tema (c. 55-76) transporta-nos para um mundo imaginário, de natureza ingênua, embora os cromatismos e certos movimentos possam denunciar um contacto mais próximo com a realidade terrena à medida que o tema se vai aproximando do fim<sup>18</sup>. Pelo meio, como elemento “estranho”, o Fugato inicia um movimento que pode ser entendido como um presságio do 4º andamento, culminando no *FF* do compasso 122, cujas notas repetidas evocam “sinos”.

O 4º e último andamento é uma fuga do princípio ao fim. Um fuga peculiar, onde participam três temas, introduzidos de maneiras diferentes, cujas características heroicas tornam mais similares o I e o III, divergindo do caráter comedido e discreto do II, tal como se observa nos exemplos abaixo:



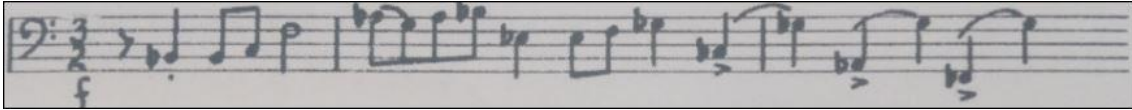
Ex. 13 – Tema I



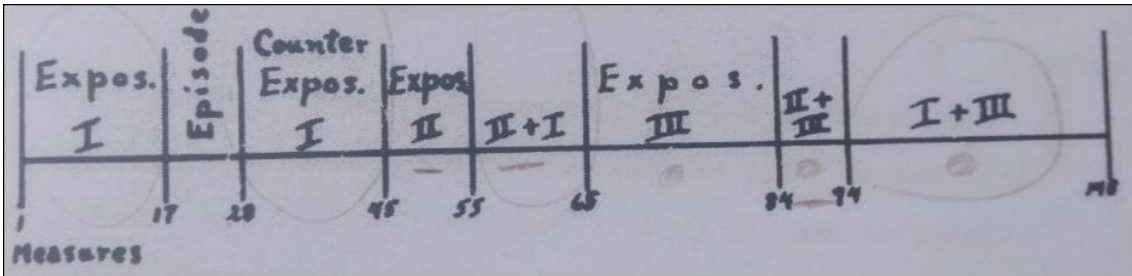
Ex. 14 – Tema II

---

<sup>18</sup> Aqui, é curioso constatar as semelhanças que se encontra neste andamento e, precisamente, no 3º andamento “Marcha Fúnebre” da Sonata nº2, em Si bemol menor de F. Chopin (1810-1849), a destacar: o uso do ritmo pontuado, a proximidade da tonalidade e a ambiência.



Ex. 15 - Tema III



Ex. 16 – Esquema completo do 4º andamento

Curiosamente, nunca aparecem os três temas em simultâneo ou na mesma secção. Talvez se dê o caso do compositor pretender ora, agrupar duas ideias, ora torná-las discordantes, consciente dos resultados como caminho para o final glorioso. O esquema feito por Harner acima apresentado resume a estrutura geral do andamento, onde se pode observar as várias secções constituintes do mesmo.

Considerando a opção pela Fuga para terminar a Sonata (e o ciclo das três sonatas), não deixa de ser cativante questionar o porquê desta escolha e o seu possível significado. Ao longo da história da música, a Fuga revelou-se, a nível técnico, o mais exigente e desafiante dos estilos compositivos, tendo atingido o seu auge do período barroco, nomeadamente com J. S. Bach. O rigor da escrita contrapontística imitativa representa, tal como no Barroco, o sentido da ordem e da razão. Nesta fuga, em particular, a exigência da escrita revê-se também na execução do intérprete, uma vez que este deve ser capaz de concretizar eficazmente todas as vozes. O resultado audível desta “mistura de vozes” ao longo da fuga remete-nos para o universo da música coral polifónica em grandes dimensões.

Para terminar este capítulo, vale a pena tecer algumas considerações gerais sobre a escrita de Hindemith nesta Sonata que, provavelmente, terão o seu eco noutras obras do compositor. A partir da análise exterior baseada em documentos e do estudo aprofundado

através da *performance*, reuni um conjunto de aspetos fundamentais para uma compreensão perspicaz que sustenta a minha visão da obra e das características do compositor.

Uma das características que me surpreenderam durante esta pesquisa foi uma indicação do próprio compositor em relação à forma como deve ser tocada a sonata para viola solo op.25 nº1 (4º andamento): “Tonschönheit ist Nebensache”<sup>19</sup>. Tentei transpor esta mesma indicação para a Sonata para piano e cheguei à conclusão que a aspiração por um som mais direto e quiçá “descuidado” prende-se pela atitude liberal de deixar alguma margem e um “à vontade” em relação a certos aspetos da interpretação. Ao confiar no intérprete, esta atitude remete para um universo onde a música se guia pelos instintos próprios de cada um, conectando-se com a intenção do compositor pela aproximação aos ideais do mesmo. Do ponto de vista estrutural, é clara a adesão às formas dos períodos Barroco e Clássico<sup>20</sup>: a forma-sonata, a fuga e mesmo a forma “scherzo e trio” presente no 2º andamento. Na polifonia detalhada da escrita de Hindemith sobressai ainda o cuidado com cada linha melódica para a construção de “todo o edifício”, fazendo reviver as formas instrumentais do passado e a música vocal com base no cantochão. De uma forma geral, sobressaem não só as diferentes texturas polifónicas, mas também as texturas tímbricas resultantes das características neutras do piano. As afirmações e as mudanças de tonalidade são pertinentes no seu discurso musical, pois a riqueza do “colorido” que advém das alterações frequentes das notas (bemol, natural, sustenido) e das suas combinações transmite uma qualidade inerente à própria música. Isto significa que cada alteração harmónica deve ser tida em consideração. Todos os andamentos terminam com um acorde maior à luz da sua teoria:

“Music, as long as it exists, will always take its departure from the major triad and return to it. The musician cannot escape it any more than the painter his primary colors, or the architect his three dimensions. In composition, the triad and its direct extensions can never be avoid for more than a short time without completely confusing the listener.” (Hindemith, 1937)

---

<sup>19</sup> “ A Beleza no som não é importante” (Taruskin, 2010, p.529)

<sup>20</sup> A própria conceção da Sonata em quatro andamentos poderá ter sido inspirada no arquétipo beethoveniano, muito influente nas gerações posteriores, o que denota também a influência (ainda que afastada) de Beethoven na obra de Hindemith.

## Ludwig van Beethoven – biografia

Nasceu em meados de dezembro de 1770 em Bona. Descendente de uma família de músicos da corte (o seu avô Louis van Beethoven 1712-73 chegou a ser *Kapellmeister* em Bona), Beethoven cresceu com uma educação musical presente desde tenra idade. O pai, Johann van Beethoven, também ele músico, marcou a infância de Ludwig, pela exigência e pelo modo austero com que obrigava o filho a passar horas ao piano para se tornar um “Mozart”, ao que se acrescentava os excessos comportamentais que advinham do consumo abusivo do álcool. Mais tarde, a sua educação é entregue a C. G. Neefe. Os primeiros concertos públicos datam de 1778 em Colónia onde, para além do piano, dominava já o cravo e o violino. Aos 12 anos, tendo estabelecido a sua reputação como prodígio ao piano, foi nomeado organista assistente na Capela Eleitoral, tendo iniciado também as suas primeiras lições de composição com o primeiro professor. Colaborou e ensaiou com as orquestras e cantores em vários teatros de ópera e tomou contacto com o trabalho de Shakespeare e Schiller ainda novo. Em 1792, mudou-se para Viena através do conde Ferdinand Waldstein que lhe concedeu uma licença para ter aulas com Haydn, altura em que compôs os trios de cordas *opus 1* e as sonatas para piano *opus 2*. O bom relacionamento com o Príncipe Lichnowsky trouxe-lhe vantagens, entre as quais um aumento dos concertos públicos e privados, nos quais ganhava cada vez mais fama enquanto compositor e intérprete virtuoso.

Mais tarde, perto dos 30 anos, o seu desespero perante o diagnóstico da surdez levou-o quase ao suicídio, tal como ficou registado no Testamento de Heiligenstadt (1802). Uma nova fase começou, onde se incluem as obras mais heroicas como a Sinfonia nº3 e as Sonatas para piano *Waldstein* e *Appassionata*, destacando-se a ópera *Fidelio*. O último concerto público em que se apresentou como solista foi a 22 de dezembro de 1808 com a 5ª e 6ª sinfonias, onde também teve lugar um momento de improvisação, o 4º concerto para piano e a fantasia coral. Entre outros patronos, o Arquiduque Rudolph representou um apoio financeiro importante em diversas ocasiões, a quem Beethoven dedicou uma série de obras: o concerto para piano nº5 “Imperador” e o trio para piano op. 97 “Arquiduque”, com o qual Beethoven se “despediu do público” num recital no ano de 1814.

Nos anos seguintes, apesar de se ter isolado quase totalmente da sociedade, continuou a compor. Os diversos problemas familiares com o sobrinho e com a cunhada tiveram uma repercussão negativa na produção das suas composições, geralmente apelidada de “crise criativa” até por volta de 1818.

A *Hammerklavier* aparece como um rejuvenescimento, bem como todas as obras subsequentes. A música de câmara, especialmente a escrita dos quartetos de cordas, mostra uma nova linguagem que irá abrir as portas para o Romantismo.

Com o agravamento dos problemas de saúde e a esperança vã de contrair matrimônio, a última fase da vida de Beethoven vira-se também para a espiritualidade com a descoberta da filosofia oriental<sup>21</sup>.

Morreu de doença de fígado a 26 de Março de 1827, menos de três anos decorridos desde a *première* da 9ª Sinfonia. Estima-se que Viena inteira tenha comparecido ao seu funeral.

---

<sup>21</sup> A sua biblioteca indica-nos que Beethoven era um homem extremamente culto e interessado nos mais variados assuntos. Desde temas de ordem mitológica (indiana, bramânica e egípcia), textos da literatura e filosofia da antiguidade grega e romana, mitologia germânica, história universal, medicina, botânica, ornitologia e até culinária. (Crabbe, “Beethoven’s Empire of the Mind”, 1982 apud Gaona, 2010)

## Obras-primas da última fase: abordagem histórica

Nos seus últimos anos de vida, Beethoven compôs a sonata op. 111 como parte de um ciclo, juntamente com as sonatas op. 109 e 110. Contemporâneas de outras obras suas, - a Missa Solene, a 9ª sinfonia e as Variações Diabelli - representam uma despedida do género *Sonata*, segundo o pianista Charles Rosen. O próprio Beethoven considerava a escrita para piano demasiado limitada (Rosen, 2002).

Em 1818, após terminar a “temível” Sonata op. 106 *Hammerklavier* (que foi estreada apenas em 1836 por Franz Liszt) Beethoven dedicou-se quase exclusivamente ao seu projeto de grandes dimensões, a *Missa Solemnis*, que ficou concluído em 1822. Inicialmente destinada à cerimónia de entronização do arquiduque Rudolph, prevista para Março de 1820, a obra representava ao mesmo tempo uma fonte de rendimento e um futuro cargo oficial na corte (acabou por ser estreada em São Petersburgo em 1824). Mais uma vez, Beethoven viveu um período de aflição com as dificuldades financeiras que teve de suportar (encargo da educação do sobrinho Karl, e o envolvimento na composição de obras de grande dimensão que não tiveram receita imediata e que causaram adiantamentos e empréstimos<sup>22</sup>) e com os diversos problemas de saúde.

É desta altura que data o estudo de partituras de música religiosa (canto gregoriano, Palestrina, Haendel e os Bach) e de prosódia latina, bem como a leitura de tratados de escrita modal da Renascença, feito na biblioteca do Arquiduque Rudolph. Se, por um lado, compunha tendo em vista uma obra de tal magnitude, aventurava-se, por outro, na proposta feita pelo editor Anton Diabelli que consistia em pedir a 50 compositores vienenses que escrevessem cada um uma variação sobre o tema de uma valsa que ele compôs, cujo objetivo seria criar uma obra coletiva que fosse representativa da situação musical em Viena da época (Brisson e Vignal, 2005). Embora o tema fosse banal e até possivelmente desprezado por Beethoven, é certo que despertou nele a criatividade para compor não uma mas trinta e três variações, fazendo uso da expressão e da técnica pianística sem antecedentes. As conhecidas “Variações Diabelli” ficaram concluídas em 1823 (estreadas em Berlim por Hans von Bülow em 1857-58).

---

<sup>22</sup> Falamos não só da *Missa Solemnis*, mas também das Variações Diabelli, da 9ª sinfonia e dos cinco últimos quartetos.

Aqui, é de destacar uma faceta idiossincrática do compositor face às suas “obrigações” que vão para além do sentido material e laboral, adquirindo as suas criações um sentido funcional posterior, em que as obras ganham autonomia e dispensam o sentido prático para o qual primeiramente foram concebidas. Esta visão romântica, baseada na arte por si só como ideal, vem revolucionar o estatuto do compositor/músico ao elevá-lo para um patamar sublime.

As três sonatas para piano que se seguiram à op. 106 que pertencem ao período “espiritual” de Beethoven, digamos assim, foram inicialmente dedicadas à família Brentano. Por esta altura, Beethoven “promete três novas sonatas para piano por 120 ducados” ao editor Adolph Martin Schlesinger à espera de conseguir uma edição das suas obras completas (1820-1822). Não gozando de muita popularidade, que advinha das suas “obras colossais”, singulares e praticamente inacessíveis ao público e até mesmo aos instrumentistas da época” (Vignal, 2005), surpreendentemente as sonatas foram bem recebidas.

A 9ª sinfonia, a última das sinfonias de Beethoven, teve um longo período de gestação (cerca de dez anos), tendo sido executada pela primeira vez em Maio de 1824. A sua receção foi estrondosa e a grandiosidade desta obra ficou a dever-se principalmente ao último andamento onde, pela primeira vez, o coro integrou uma sinfonia. A “Ode à Alegria” de Schiller por si só, um louvor à humanidade, aliada ao género instrumental por excelência, culminou com a presença de vozes e o sentido de união e participação coletiva<sup>23</sup>.

Se, por um lado, Beethoven cativou o público nas salas de concerto com esta obra magnânima, por outro sofreu por falta de compreensão em relação aos seus quartetos de cordas escritos nesta fase conturbada. Encomendados pelo príncipe Nicolau Galitzine (um violoncelista amador que tinha uma grande admiração por Beethoven), os quartetos são um regresso ao ambiente intimista característico da música de câmara, mas diferem da música que tinha escrito até ao momento para esta formação. Tal como nas outras obras desta fase, a procura pelo sentido religioso através da música é particularmente acentuado na escrita dos quartetos (talvez mais do que em qualquer outro género).

---

<sup>23</sup> A temática particular de *Fidelio* (1805), a chamada ópera de revolução, continha precisamente os ideais beethovenianos: a liberdade dos povos e dos indivíduos e o amor conjugal. A admiração que nutria pela literatura clássica e pelas tragédias gregas, pela *República* de Platão e pelo *Fausto* de Goethe, bem como a filosofia assente no espírito republicano representam a essência da música de Beethoven.

“...the piano could not give the illusion of “vocality” on which Beethoven now relied for intimately “innig” utterance.” (Taruskin, 2010)

## **A Sonata no tempo de Beethoven: a visão do artista**

Partindo do pressuposto de que até meados da primeira metade do século XVIII a música para o público estava confinada à música religiosa e à ópera (“vocal music tied to the expression of words”), o género instrumental era essencialmente cultivado no meio privado e profissional, servindo por um lado o entretenimento e, por outro o ensino (Rosen, 1988). A sonata aparece-nos assim neste contexto sem paternidade definida nem local de origem, havendo disputas musicológicas que reivindicam ora a Alemanha, a França ou a Itália como centro da sua criação. De resto, os compositores não se preocupavam com questões aparentemente estilísticas deste género, limitando-se a compor de acordo com as suas conveniências e tendo sempre presente o contexto social em que se encontravam inseridos, dando origem a modelos variados apelidados de “sonata”. Pela mesma altura, a ascensão da sinfonia e do concerto (mais tarde do quarteto de cordas em 1780) deu-se, especialmente no caso deste último, pela sua semelhança com a ária de ópera onde, o intérprete assim como o cantor podia explorar a sua capacidade enquanto tal, o que, aos olhos do público, se traduzia cada vez mais pelo virtuosismo. O domínio da execução da obra (ou no caso, o intérprete) passou a ter uma nova importância, chegando mesmo a suplantam o protagonismo da obra em si (ou do compositor).<sup>24</sup>

Graças à consolidação e incorporação da forma-sonata - difundida por Haydn por volta de 1790 - especialmente na sinfonia, a sonata também ela foi afirmando-se e “construindo” a sua própria linguagem, permitindo aos compositores exprimirem-se num estilo dramático puramente instrumental, com as suas dinâmicas, oposições e contradições, a sua “narrativa” e desenvolvimento do pensamento composicional. A ação dramática da ópera e o desenrolar dos “acontecimentos” encontrava assim o seu equivalente precisamente na forma-sonata.

“The sonata has an identifiable climax, a point of maximum tension to which the first part of the work leads and which is symmetrically resolved. It is a closed form, without the static frame of

---

<sup>24</sup> “The concert retains its relation to the aria: at a public performance of these forms, the soloist and the singer count for more than the composer, the execution for more than the work” (Rosen, 1988).

ternary form; it has a dynamic closure analogous to the denouement of eighteenth-century drama, in which everything is resolved, all loose ends are tied up, and the work rounded off.”<sup>25</sup>

A sua evolução e expansão foi, também, fruto das mudanças de tipo de público a que se destinavam, passando da esfera aristocrática para a esfera burguesa, mais propensa à escuta atenta e mais respeitosa em relação à arte, e que almejava, com essa atitude, um acréscimo de capital social por intermédio da apropriação da alta cultura, até então, monopólio da aristocracia e do clero. É neste contexto, também, que o compositor se vai emancipando gradualmente do patrocínio da corte e da igreja, abrindo caminho para a sua liberdade criativa e, paralelamente, para uma gestão independente no que diz respeito à edição e venda das suas obras, fruto de uma crescente procura por parte da classe burguesa emergente.

O desaparecimento progressivo do cravo e a sua substituição pelo pianoforte, bem como o abandono do contraponto e do baixo contínuo, e o crescente interesse por fórmulas simples de acompanhamento, deram origem a novos estilos: o estilo galante (Domenico Alberti-c.1710-1746- criador do famoso Baixo de Alberti, Johann Stamitz e Giovanni Battista Samartini) que responde ao gosto e necessidades do meio burguês, caracterizado por uma simplicidade e uso de melodias claras e regulares, com harmonias reduzidas e sem complexidade contrapontística; o *Sturm und Drang*, cujo movimento teve início na literatura romântica alemã com a propagação de uma poesia espontânea e mais “selvagem” em que o que mais importava era a expressão da emoção acima da razão (Herder, Goethe e Schiller); e o *Empfindsamkeit* ou estilo sensível, que vai incorporar, na música, as ideias do movimento atrás referido e que com os filhos de Bach, em especial Carl Philippe Emanuel Bach, com a sua expressividade e evocação de sentimentos próprios, com as suas *nuances* e caprichos, ao contrário da objetividade bem definida dos afetos da estética barroca, vai criar as condições para o desenvolvimento da sonata pré-clássica e, mais tarde, clássica. Destaca-se a importância da “Escola” de Mannheim com a qualidade técnica dos seus instrumentistas e compositores, os quais vão codificar novos elementos expressivos como os *crescendi*, os temas em uníssono, o chamado Mannheim Rocket (arpejos em sentido ascendente) e o emprego de um segundo tema contrastante, entre outras inovações.

---

<sup>25</sup> Ibid.

Todos estes estilos contribuíram para que se desse um desenvolvimento no pensamento musical e na escrita, tendo por base uma nova concepção estética. As correntes filosóficas da altura, principalmente com Hegel e Schopenhauer, vão contribuir para uma visão da música, em particular a música instrumental não submissa da palavra, como um meio privilegiado de expressão, afastando-se da ideia de arte como imitação e elevando-a a um nível superior de liberdade e criação, potenciando a imaginação e a fantasia individual, em que o sonho, a nostalgia e a ideia de infinito vão começar a ser fonte de inspiração.

O compositor como intérprete e improvisador ou, por outras palavras, a figura idealizada do génio criador, concebida também a partir de uma vida dramática viu-se perfeitamente adequada na caracterização de Beethoven. A mesma imagem estabelece uma diferença na perceção da arte, abrindo o caminho para o Romantismo.

“...the idea, fundamental to the modern concept and practice of “classical music”, of the lonely artist-hero whose suffering produces works of awe-inspiring greatness that give listeners otherwise unavailable access to an experience that transcends all worldly concerns. (...) Christian idea of art – intense, like the Christian religion, on eternal values and on an intensity of experience that (as Schilling put it) might “transcend cognition” so that its communicants would “experience something higher, more spiritual”. Therein lay the difference between romantic art and all previous art, even (or especially) that of classical antiquity.” (Taruskin, 2010)

É deste modo que nasce o conceito da obra de arte sagrada e inalterável que mantém a sua atualidade aquando da leitura e interpretação de muitas das obras do passado, assente na importância da escrita musical e do texto como uma autoridade a que se deve obedecer primeiramente para compreender a mensagem do artista e alcançar um estado de transcendência.

## Construir a Sonata op.111

“When the music director objects that art should comfort, and not disturb, Edward indignantly exclaims that ‘comfort is for the weak. Holy art instructs us, showing us and letting us feel what we must bear.’” – A. B. Marx in *Allgemeine Musikalische Zeitung*<sup>26</sup>

As obras para piano de Beethoven, especialmente as sonatas, percorrem o longo caminho de transformações a que assistimos nas várias fases da sua vida, acompanhando de perto o pensamento do compositor. Desde as primeiras ao estilo de Haydn e Mozart até às últimas imersas do espírito romântico, passando pelas mais virtuosísticas e heroicas pertencentes à chamada “segunda fase”, o que é facto é que revelam uma variedade impressionante de estilos e de carácter como se cada uma fosse um ser vivo individual e distinto.

A partir deste conceito, dedicar um estudo à Sonata op. 111 apresenta-se como uma tarefa bipartida entre a análise da forma (ou estrutura) e do conteúdo e, consequentemente a mensagem simbólica latente na combinação dos dois elementos que será abordada no capítulo “Interpretação”.

“Ludwig van Beethoven (1770-1827) composed six two-movement piano sonatas among his thirty-two piano sonatas: two sonatas in Opus 49, Opus 54, Opus 78, Opus 90, and Opus 111. The two-movement sonatas have some unique features. Both movements are in the same key or in parallel keys of major and minor: three are in all major keys, and three are in parallel keys of major and minor. Among them, the C minor Sonata, Opus 111, composed between 1821 and 1822, above all, is the only work which is written in his later years.” (Ji Hyun Kim, 2011)

A razão pela qual incluo este parágrafo na sua íntegra mostra, desde logo, uma característica formal pertinente que distingue a escrita do compositor dos seus contemporâneos. Para além de indicar uma ideia de dualidade, faz-nos pensar sobre os primórdios do género e da forma Sonata ao conduzir-nos por um caminho que não é óbvio. Na op. 111 deparamo-nos com uma estrutura “mais livre” na sua construção, equiparada à Sonata do período Barroco<sup>27</sup> que difere do modelo amplamente difundido e utilizado no período Clássico: três andamentos, rápido-lento-rápido, cujo primeiro

---

<sup>26</sup> Robin Wallace, “Beethoven’s critics”, 1986, p.58

<sup>27</sup> No Barroco (1600-1750) a Sonata era uma composição escrita para um ou vários instrumentos e podia conter apenas um andamento (em Scarlatti é comum a estrutura ABA´B´) ou vários (geralmente um conjunto de danças).

andamento obedece à estrutura da forma-sonata (exposição, desenvolvimento e reexposição).

O caráter notável da “abertura” do primeiro andamento nada tem que ver com as Sonatas “elegantes” do ambiente aristocrático para o qual Mozart compunha, aproximando-se toda a sua escrita ao longo da sonata mais da ópera enquanto gênero dramático com “referências explícitas ao canto que os diferentes andamentos designam e caracterizam (“Molto cantabile”, “Arioso dolente”, “Arietta” [sonatas op. 109, 110 e 111]) e através da escrita feita de tensões e dissonâncias” (Brisson e Vignal, 2005). A tragédia está implícita nos primeiros acordes diminutos do *Maestoso* inicial, que pode ser entendido como um recitativo; do mesmo modo os ritmos pontuados e as indicações de dinâmica extremamente expressivas sugerem um cenário tempestuoso e algo “assombrado” que conduzem ao primeiro tema já na secção *Allegro com brio ed appassionato*. Este tema em uníssono de caráter afirmativo emerge do registo grave. Mais à frente, acompanhado por uma linha contrapontística, conduz ao segundo tema em Lá bemol maior, tema este de caráter lírico e apaziguador (c.50). Rapidamente, no entanto, regressa ao ambiente do início, após um passagem expressiva em semicolcheias ligadas duas a duas e que leva a uma *codetta* onde surge parte da cabeça do tema, variado, como conclusão da exposição. A exposição é repetida, caso único nas últimas sonatas de Beethoven.

O desenvolvimento acontece a partir do compasso 72 com o primeiro tema da exposição em uníssono. Uma vez mais Beethoven utiliza o estilo fugato entre as duas mãos, onde o tema é apresentado por aumentação. A cadeia de acordes e o movimento da mão esquerda que contribuem para a agitação nos compassos subsequentes (c.86-90) elevam e engrandecem a reexposição do primeiro tema em Dó menor. No final, após toda a energia que o andamento contém, os acordes dos compassos 146-149 completam, inicialmente, a assertividade e a vontade ao passo que os últimos anunciam já um novo desfecho. A coda (c.150) desempenha um papel essencial “to add weight and seriousness: like an introduction, it promotes dignity” (Rosen, 1988, p.304), terminando este andamento no modo maior.

O segundo andamento, na tonalidade de Dó Maior, em compasso 9/16, *Arietta-Adagio molto, semplice e cantabile*, (Tema e Variações) é, como o nome indica, uma

pequena melodia, composta por oito compassos, cujo tema se repete<sup>28</sup>. Em seguida, a resposta, também formada por oito compassos, está na relativa menor, Lá menor, e é, também ela, repetida. A partir daí, um conjunto de 5 variações e uma coda formam a estrutura principal deste andamento, onde cada uma se apresenta especial pelas suas características particulares, embora integrada no todo.

Na 1ª variação (9/16), a intervenção do baixo, à semelhança da parte para violoncelo num pequeno *ensemble*, participa no movimento através das síncopas. Na 2ª variação, *L'istesso tempo* (6/16), o balanço que se sente é outro propositadamente, já que Beethoven faz referência à estabilidade do tempo<sup>29</sup>. De seguida, talvez a mais extravagante de todas as variações na sua aparência, a 3ª variação, *L'istesso tempo* (12/32) apresenta um ritmo irregular num turbilhão de arpejos descendentes e ascendentes. Surgem também, pela primeira vez, os *sf* nos contratempos, e os grandes contrastes dinâmicos numa escrita compulsiva em movimento contrário, denunciadores talvez de um discurso não racional, no sentido em que são as “forças” de um elemento superior que conduzem a narrativa, por oposição às duas variações anteriores que apresentam uma melodia conectada ao elemento “terra”. A 4ª variação (9/16), cujo rítmico regular da mão esquerda propicia um ambiente mais calmo, perpetua “l’universe céleste lumineux et immobile” (Brisson, 2005, p.723). Por fim, a 5ª variação, é um retorno ao tema inicial, mas desta vez mais denso, com três planos sonoros, numa recapitulação que é a súmula de uma longa narrativa. A coda (c.161), no seu registo agudo e etéreo, apresenta pela última vez o tema. A escala diatónica maior descendente devolve o repouso e a aceitação presentes no intervalo estrutural de 4ª – sol-dó – cuja inversão – dó-sol – apareceu precisamente no tema da Arietta.

“O tema da arieta, destinado a sofrer aventuras e peripécias, que sua idílica inocência absolutamente não parece reservar-lhe, entra logo em cena e exprime-se em dezesseis compassos reduzíveis a um único motivo que, ao fim da sua primeira metade, salienta-se, qual apelo breve, cheio de sentimento – três notas apenas, uma colcheia, uma semicolcheia e uma semínima com um ponto de aumento, que poderiam ser escandidas da mesma forma que “Céu azul” ou “Do-ce amor” ou “Cer-ta vez”.

(Kretzschmar, in *Doctor Faustus*)

---

<sup>28</sup> Aqui, menciono a possível referência à ária *Voi che sapete* da ópera *Le Nozze di Figaro* de Mozart.

<sup>29</sup> Note-se que, na altura da composição desta sonata e das duas anteriores, Beethoven estava a compor a *Missa Solemnis*, e sabe-se que estudava de forma particular a escrita de música religiosa do século XVI, em especial Palestrina. Poderá ter sido sob esta influência que Beethoven utilizou, na sua sonata op. 111, este tipo de compassos e ritmos, semelhante, em parte, à escrita mensural, com as suas complexas relações de divisões e subdivisões.

## **A Interpretação: história e problemática**

### **I - Considerações gerais**

No meu trabalho utilizo a palavra interpretação, não no sentido de simples execução, mas num sentido mais abrangente, como sinónimo de leitura e compreensão de um texto, que, naturalmente no campo da prática instrumental se concretiza, de facto numa execução sonora, que é a única forma de fazer “reviver” a obra musical. Peter Walls (2002) é explícito quando escreve:

“The process of realising a musical work in sound is generally called “interpretation” - though some composers have been very uncomfortable with all that this implies. Famously, Ravel proclaimed “ I do not ask for my music to be interpreted, but only for it to be played”, a remark echoed by Stravinsky when he wrote, “ Music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author’s vision without distortion?”

Estas afirmações estão longe de atingir a unanimidade entre os compositores, o que se pode desde já concluir que a problemática associada à interpretação não possui uma única resposta, mas sim múltiplas.

A História da interpretação está intimamente ligada a um processo comunicacional entre o criador, o executante e o ouvinte, o qual depende de inúmeros fatores nos campos social, histórico e cultural, dos quais se destacam as questões de ordem estética e técnica, entre outras.

Com as mudanças que a história impõe, torna-se necessário concluir que dos três agentes envolvidos nesse processo, o único que não sofre alteração é o criador com a sua obra (estamos a falar a partir do momento em que se passa a registar a música na forma de uma escrita com o seu código próprio). Ainda Peter Walls (2002) “...it always needs contextualising as part of this process of interpretation.”

É essencial, pois, nunca perder de vista o facto de que quando nos deparamos com uma partitura, esta reflete a intenção sonora imaginada pelo compositor e que, devido às contingências e insuficiências do texto, cabe ao executante tentar, na medida do possível, recriar essa imagem sonora, recorrendo ao maior número possível de fontes de conhecimento em relação à obra e ao contexto em que foi produzida. Importa falar um

pouco sobre as edições, um aspeto que não deve ser negligenciado, pois é sobre elas que o intérprete vai fazer a sua leitura da obra. Durante muito tempo as edições revistas por intérpretes – instrumentistas ou maestros- continham indicações abusivas em relação a edições originais ou a manuscritos, chegando mesmo aquelas a serem consideradas mais importantes, no caso de terem sido realizadas por intérpretes ou pedagogos famosos, como Czerny ou Liszt. Algumas eram adaptadas ao estilo da linguagem do momento, desvirtuando em grande parte, a sua essência, tratando-se, em muitos casos, de verdadeiros arranjos. Por outro lado, muitas edições continham erros, devido, quer a dificuldades na descodificação dos manuscritos, quer por negligência. O caso de Beethoven é sintomático no que diz respeito a este assunto, pois é amplamente citado na sua correspondência com editores. Um documento importante, relativamente às obras para piano de Beethoven, são as notas e comentários de Czerny na edição das suas sonatas<sup>30</sup>. Durante a segunda metade do século XX os pianistas passaram a utilizar as apelidadas edições *Urtext*. No entanto, estas edições só terão o devido valor se forem acompanhadas de documentação autêntica, assinalando as diferentes opções tomadas pelo editor e devidamente justificadas, assinalando, por exemplo, as notas ou outros elementos da escrita duvidosos, omissos ou comparando diferentes versões. Deste modo, deixa ao músico a possibilidade de fazer um juízo crítico e optar por uma interpretação pessoal mais credível. As edições das sonatas de Beethoven por Schenker e a edição Henle (*Urtext*) são exemplos de edições críticas de referência.

Sobre este tópico, há que mencionar ainda o olhar moderno em relação à partitura, que para os músicos do passado não tinha a mesma autoridade. Ao longo do tempo a relação entre a partitura e modo de execução foi-se alterando. As diferentes práticas interpretativas existiam conforme os contextos e o grau de envolvimento entre compositores e intérpretes. Mozart deixava aos executantes a liberdade de reduzir o número de vozes, de alterar a orquestração, etc. Era prática comum adaptar as peças, reduzindo-as, por exemplo, de acordo com os meios à disposição, ou realizar versões da mesma obra com diferentes graus de dificuldade, a fim de se adaptarem à maior ou menor capacidade técnica dos executantes: “Not only Mozart, but all performers of concertos and arias in his time improvised their passagework, “lead-ins”, and cadenzas, and were considered remiss or incompetent if they did not. For them scores, even (or especially)

---

<sup>30</sup> Como aluno de Beethoven, Czerny teve acesso à música do compositor e muito provavelmente partilhava das mesmas ideias. Assim, as indicações de Czerny podem conter informação indispensável na recriação do discurso musical.

their own scores, were “mere recipes,” blueprints for flights of fancy, pretexts for display. Beginning in the early nineteenth century, however, spontaneous performances skills began to lose their prestige in favor of reverent curatorship” (Taruskin, 2010, p.650). Desta forma questiono-me se a faculdade de improvisar não seria uma ferramenta benéfica a utilizar pelos músicos dos dias de hoje de forma a contribuir para uma interpretação fidedigna do repertório dos séculos anteriores.

Mais tarde, o papel da crítica começa a ter, também, uma importância fundamental na consolidação do novo estatuto do compositor como autor e, também, na noção de obra de arte como algo de sublime e único. E. T. A. Hoffmann<sup>31</sup> tem um papel primordial neste campo. Os escritos sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven inauguram uma nova visão sobre o papel do artista e da sua obra bem como as relações entre o criador, o intérprete e o ouvinte. A crítica vai ter, pois, um papel central na receção das obras por parte do público, o que, conseqüentemente, e através das interpretações, irá favorecer o surgimento de uma espécie de “opinião pública”, a qual, por sua vez, fará nascer um paradigma em relação às obras a executar e que devem ser preservadas (as mais “geniais”) e à sua forma de interpretação (a mais correta).

O intérprete vai passar a ter, muitas vezes, um papel mais relevante do que o compositor, fruto, em parte, das *performances* excêntricas e extraordinárias de músicos como Paganini e Liszt, e que fizeram nascer o “culto” do intérprete, relegando para segundo plano a obra e o compositor. O que passou a ser alvo de interesse e de crítica era a forma como determinado músico executava uma dada obra, a sua capacidade e expressividade, o seu virtuosismo e técnica.

Pela mesma altura, o interesse pela execução de música antiga, prática essa inexistente nas atuações públicas, surgiu pela mão de Felix Mendelssohn, tendo tido repercussão com Brahms. A forma como essas obras deveriam ser realizadas começou a ser alvo de polémicas. Uns consideravam que deveriam ser interpretadas segundo os padrões da atualidade, aproveitando as vantagens do grande desenvolvimento tecnológico na construção e aperfeiçoamento de instrumentos, outros viam nisso uma traição à essência da obra. Um grande impulso para a “redescoberta” da música antiga deve-se a Dolmetsch e a Wanda Landowska, o primeiro no que diz respeito às violas de Gamba e a

---

<sup>31</sup> Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) foi um influente escritor, compositor e crítico.

segunda com as suas interpretações de Bach em Cravo, instrumento desaparecido da prática instrumental há décadas.

“Historical awareness was sufficiently developed in 1952 for Hindemith to claim that all music ought to be performed with the means of production that were in use when the composer gave it to his contemporaries. But he also realized the limitations of such an approach: “ Our spirit of life is not identical with that of our ancestors, and therefore their music, even if restored with utter technical perfection, can never have for us precisely the same meaning it had for them” (Lawson, 2002 apud Hindemith, 1952)

Assim, ainda nos dias de hoje o debate acerca de uma performance “autêntica” pode ser discutida de diferentes perspectivas, sustentada por uma visão mais minuciosa e atenta às dimensões sociais, culturais, ideológicas, estéticas ou pessoais. Um equilíbrio na escolha destes fatores marca a diferença interpretativa que se faz sentir num determinado contexto.

Surgiu uma nova era com a invenção da gravação e reprodução do som, com a difusão pela rádio e, mais recentemente, pela televisão e internet, levando o conhecimento e apreciação das obras musicais às grandes massas, alterando conseqüentemente os paradigmas estéticos e de produção, quer ao nível das próprias gravações quer, por sua influência, ao grande aumento de *tournées* de artistas, maestros e orquestras que, por sua vez, irão repercutir-se nas opções das grandes editoras na escolha dos intérpretes e reportórios mais aplaudidos e nos programas das temporadas e festivais que se foram disseminando por todo o mundo. No que concerne à problemática da interpretação, os modelos de comunicação sofreram uma alteração em todos os campos, nomeadamente no que diz respeito à diferenciação de uma gravação ao vivo de outra em estúdio. A primeira regista um momento único, uma memória. No segundo caso pretende-se “criar” uma obra como objeto acabado, manipulado e produzido de forma a servir como pretense modelo cristalizado de uma criação artística. Em ambas as situações importa destacar um facto que se revela da mais alta importância: o intérprete passou a ter a oportunidade de se ouvir a si próprio, de fazer uma autoanálise e uma autocrítica e, assim, poder melhorar a sua *performance*, ao ponto de o público, muitas vezes, ir assistir a um concerto mais pelo intérprete do que pela música, relegando esta para um plano secundário, anulando, assim, o conceito de “obra” musical e o estatuto que ganhara no Romantismo.

## II - Uma leitura fundamentada da op.111

Conceber a obra como um todo deve ser a premissa para um estudo mais detalhado e aprofundado e, por isso, um dos elementos primordiais com que o intérprete se depara desde o início do estudo é a escolha do tempo. O próprio Beethoven considerava o tempo como parte essencial da sua linguagem “qui était en relation absolue avec ce que lui-même appelait «caractère». Un tempo faux pouvait changer le caractere et chaque caractere exigeait un tempo approprié.” (Kolisch, 1943 apud Lagoumitzis 2010)

“...at the beginning of Beethoven’s career standard terms like Allegro, Allegretto and Andante were taken as more or less precise determinations of speed – as, we might say, pro-metronome marks before the metronome was invented. ...the understanding of the *tempi ordinari* was not international or even national, but municipal. Just as each city in eighteenth century might have a different idea of pitch, so each musical culture understood the indications of tempo as a part of its local idiom. When Mozart went to Italy, he wrote to his father that the Italians wrote Presto in their scores but they only played Allegro: evidently, a Viennese Presto was faster than an Italian one.” (Rosen, 2002, p.43)

Desta forma, ainda que não seja possível precisar a velocidade que corresponde a cada indicação, segundo Rosen (2002), quando se trata de Beethoven, as mudanças de tempo (num mesmo andamento) são acompanhadas pela pulsação básica, sendo que as alterações rítmicas ou subdivisões são alteradas no compasso (por oposição, por exemplo a Brahms)<sup>32</sup>. O mesmo aplica-se, desde logo, à proporção *Maestoso – Allegro com brio ed appassionato* presente no primeiro andamento, concretamente na passagem das 8 fusas (c.16) para as 4 semicolcheias (c.17). O *Maestoso* não deve ser demasiado lento (quase *Adagio* como é o caso de muitas das interpretações) pois quebra a estrutura. Outras indicações de tempo estão presentes ao longo do andamento, como é o caso de *poco ritenente* ou *meno allegro*, para além dos *ritardandi* constantes que originam, por vezes, uma locução em *Adagio*. Inclusivamente aparece o termo *espressivo* que na edição de Czerny é acompanhado da alteração metronómica. Estas indicações revelam um estilo que se aproxima da retórica e que requer uma flutuação na velocidade que, tal como o discurso, se baseia nas regras da declamação e expressão.<sup>33</sup>

Em relação à articulação, tendo em conta que o piano moderno pouco se assemelha aos pianos da altura de Beethoven, existem algumas regras que se aplicam na escrita para teclado que encontram o seu equivalente na escrita para os instrumentos de

---

<sup>32</sup> Ibid, p.103

<sup>33</sup> Kleiankina, [http://141.211.87.201/treasures/guide/Beethovens Pianoforte Sonatas best.pdf](http://141.211.87.201/treasures/guide/Beethovens_Pianoforte_Sonatas_best.pdf)

corda. Sendo Beethoven particularmente preciso na notação em geral, as ligaduras são um exemplo da técnica utilizada pelo arco (séculos XVIII e XIX) que reflete uma ligeira ênfase na primeira nota da ligadura e alguma leveza nas notas finais da mesma: “to be played somewhat shorter than written...giving the passage more elegance and less eloquence” (Rosen, 2002, p.13). Da mesma forma, ao tocar as notas em *staccato* deve-se considerar as notas em *detaché* dos instrumentos de corda; o ponto e ligadura em Beethoven é para ser tocado em *poco ritenuto* delicado e quase imperceptível, o que se pode concluir que as diferentes articulações favorecem o discurso musical ao criarem texturas variadas.<sup>34</sup>O uso de *sf* (que aparece com bastante regularidade) indica um ataque mais específico e intenso e, quando acompanhado de um *diminuendo p* «*sf*>*p*» “implique que “l’accent attaqué forte devra être suivi dans l’espace par l’oreille de l’exécutant écoutant l’amenuisement progressif de cette note prolongée...jusqu’à ce qu’elle atteigne la nuance piano” - c.50-51 1º andamento/ c.16 2º andamento (Heidsieck, p. 243 apud Lagoumitzis) . Os valores das figuras também devem ser respeitados tal e qual como estão escritos, cujo rigor se aplica inclusive nas pausas.

Através de fontes documentadas da época, sabe-se que Beethoven fazia bastante uso do pedal, fosse para enfatizar certas harmonias ou pontos dramáticos ou até mesmo como suporte para as notas longas e resoluções: “It is clear that pedal must be often added to Beethoven’s indications as long as the principle of contrast is preserved. In order to realize this, it should be remembered that the contrast requires that the pedalled sound be very much in evidence when it is needed, and that the habitually discreet employment of the pedal taught to the more docile pianists at conservatoires is out of place. When the pedal is used in Beethoven, it should be perceived to be used.” (Rosen, 2002)

Acerca das dinâmicas, há que contextualizar os contrastes dinâmicos que observamos na partitura, considerando os efeitos que o compositor tinha em mente quando compunha uma determinada frase que poderia evocar ora uma linha melódica

---

<sup>34</sup> “Except in the good-humoured irony of works like op. 31 no. 1, Beethoven does not use the old-fashioned, detached or non-legato technique of playing for its own sake for long stretches, but only in order to achieve a more interesting variety of textures. The detached sonority is generally followed at once by another kind of touch. The principal theme of Sonata in C minor op. 111 is first *staccato* and then with a still detached but heavier and more expressive sound...and then with a full legato for the first time, giving the motif the full range of touch. At each succeeding point the motif becomes more expressive. The hierarchy of touch is important.” (Rosen, 2002, p.39)

vocal ou com um certo timbre (instrumento sopro ou cordas) ora um conjunto instrumental massivo.

Por fim, através da compreensão das “diversas partes” e da interiorização do trabalho pormenorizado, a obra passa a ser sentida como um todo e a sua comunicação realiza-se.

Nesta sonata, a consciência da existência e da vida em transformação é fruto de um exercício dialético entre a ação e a resignação (no sentido de aceitação), onde os estados emocionais correspondentes à natureza humana são constantemente evocados. A plenitude da experiência emocional é algo que devolve uma alegria e um sentimento de comunhão com cada ser vivo como manifestação do Amor, em que a memória das vivências passadas representa também uma forma de sentir o presente: “To Love thus become a gesture of confidence in Life, a natural and peaceful feeling, an essencial way of looking and feeling the Other, which, therefore, motivates us.” (Henriques, 2014)

## Teoria das emoções

“Ninguém se lembra de exigir a uma árvore que forme a sua copa à semelhança das raízes.”<sup>35</sup> - Paul Klee, in *escritos sobre arte*

As várias definições para a palavra “música” ao longo do tempo, abrangentes e diversas, contêm algo que as identifica como tal e aproximam-se do conceito, sem nunca esgotarem as suas possibilidades. Sem pretender aqui desenvolver muito mais a respeito deste tema de carácter filosófico, a abordagem do presente capítulo é, ainda que de forma genérica, um alicerce imprescindível para a compreensão do “ofício” do criador/intérprete e para a sua realização aprimorada.

Antes de abordar a questão da emoção na música, há que, em primeiro lugar, evidenciar um tema-chave para uma melhor percepção das teorias que se seguem; o debate que mais discussões tem gerado, já desde a Grécia antiga, diz respeito à semântica da música: a música ou o discurso musical é autossuficiente? E onde se encontra o seu significado? No universo sonoro ou em algo extramusical? (Caznok, 2003)

Neste campo, formaram-se duas visões dicotómicas: a estética referencialista e a vertente absolutista.

“A primeira acredita que a música tenha seu significado assentado sobre a possibilidade de o mundo sonoro remeter o ouvinte a um outro conteúdo que não o musical: ele se torna meio para atingir algo que está além dele. Expressar, descrever, simbolizar ou imitar essas referências extramusicais – relações cosmológicas ou numerológicas, fenômenos da natureza, conteúdos narrativos e afetivos, entre outras possibilidades – seriam a razão de ser de um discurso musical.” (Caznok, 2003)

A segunda defende a música como sendo “formas sonoras em movimento” (Hanslick, 1854), embora possa ser dividida em duas subcategorias: os formalistas e os “expressionistas”.

---

<sup>35</sup> “Permitam-me que use uma metáfora, a metáfora da árvore. O artista tem-se ocupado deste mundo multiforme e, supomos nós, encontrou um caminho mais ou menos próprio, quase em segredo. Está tão bem orientado, que é capaz de ordenar o fluxo dos fenômenos e das experiências. Gostaria de comparar esta orientação nas coisas da natureza e da vida, esta ordem com tantos braços e ramificações, às raízes da árvore. É daí que aflui a seiva ao artista, passando por ele e pelos seus olhos. E, assim, ele ocupa o lugar do tronco. Incitado e movido pela força daquele fluxo, encaminha os resultados da sua observação para a obra. E assim como a copa da árvore se expande no tempo e no espaço em várias direcções, o mesmo acontece com a obra. (...) O artista ocupa, assim, uma posição bem modesta. E não reivindica para si a beleza da copa, ela passa simplesmente por ele.” – Conferência proferida a 26 de Janeiro de 1924.

“Os primeiros apreendem o significado musical de uma forma mais intelectual, racional e categorizante, enquanto os segundos estabelecem com o discurso musical um relacionamento mais emocional e afetivo. Essa forma de vivência é também denominada “estética do sentimento”. ...“Adeptos da estética do sentimento transitam entre o absolutismo e o referencialismo: ao ouvir um poema sinfónico pode-se ter uma postura referencialista, e, logo em seguida, ao escutar um dos Estudos de Chopin pode-se vivenciá-lo como uma obra absolutista, por exemplo.” (Caznok, 2003)

Enquanto intérprete, identifico-me de imediato com a postura dos “expressionistas” (ou adeptos da “estética do sentimento”), que considero ser a posição mais interessante também na perspetiva do ouvinte ao despertá-lo para um contacto com outras atividades criativas, tornando a experiência auditiva mais enriquecedora. Como afirmou Schumann: “A estética de uma arte é igual à das outras; só difere na matéria.”. Assim, torna-se natural a transferência da mesma expressão artística para matérias diferentes e a possibilidade de relacioná-las de forma complementar para uma compreensão mais abrangente do objeto artístico.

A partir desta visão eclética, surgem necessariamente as teorias associadas à representação (essa que é o reflexo da natureza, opondo-se, mais tarde, ao abstracionismo), quando falamos das artes que lidam com o campo visual - a pintura, a escultura e o teatro – e com a poesia. Ora, o caso da música que “concretamente” não representa algo, tendo sido afirmado que “todo o discurso sobre música é metafórico” (Fubini, 1993, p.32 apud Imberty 1986), apresenta-se como o mais difícil de “descrever” e até mesmo de falar sobre ele. Pode dizer-se que esta condição particular a torna especial entre as artes e, por isso, torna-se fundamental a sua interpretação diretamente ligada ao conteúdo. Fubini associa imediatamente a música ao afeto quando afirma que “a frase musical *assemelha-se*, tem uma relação intrínseca com o afeto que denota ou que exprime, ou a que alude, ou ainda que suscita, no ouvinte.” Esta aproximação advém, pois, da linguagem verbal, como profere o autor:

“Poderíamos avançar a hipótese de que existe uma espécie de isomorfismo entre a expressão musical e os afetos. Na linguagem verbal este isomorfismo vem à superfície quando a expressão verbal é exclamada, entoada, gritada, ou seja, quando nela se insinua o elemento musical que a pura expressão verbal não prevê ou que prevê somente como elemento acessório e não essencial. Neste caso, o elemento musical pode não só aumentar consideravelmente a eficácia do discurso verbal, como pode mesmo, às vezes, contradizê-lo ou frustrá-lo. Daqui se pode deduzir que há uma espécie de autonomia semântica da expressão musical que pode assumir a sua coloração emotiva e afectiva quer quando é combinada com a linguagem verbal, quer quando é isolada como um elemento autónomo e independente.”

Tal como existe um processo psíquico emocional que acompanha o cognitivo e vice-versa no que toca à linguagem ou à sua estrutura (Carvalho, 1999, p.26), da mesma maneira o *pathos* desenvolve-se na música através de um sistema.

Citando o filósofo Frédéric Paulhan (1856-1931) sobre a teoria das emoções (1887), obtemos um modelo que explica a origem da emoção: “If we ascend in the hierarchy of human needs and deal with desires of a higher order, we still find that they only give rise to affective phenomena when the tendency awakened undergoes inhibition”. Por outras palavras, segundo o autor, o desejo ou vontade são criados a partir de uma “resposta negativa” ao estímulo e aumentam tanto mais quanto essa resposta estiver “impedida” ou existirem obstáculos<sup>36</sup>. McCurdy<sup>37</sup>, em concordância com Paulhan, do ponto de vista psicanalítico, acrescenta que é ao evitar a expressão do instinto, seja na sua forma comportamental ou em pensamento, que o afeto se torna mais intenso, deduzindo-se que o fenómeno afetivo e o seu funcionamento constituem a principal preocupação para os autores e a base para o desenvolvimento de uma observação consciente do trabalho do criador/intérprete.

Entrando em detalhe no que toca à questão da emoção, há que reconhecer, em primeiro lugar, uma variedade de estados emocionais que estão presentes no nosso dia-a-dia – amor, medo, raiva, inveja, entre outros – e que diferem da experiência afetiva. O comportamento emocional (emotional behaviour) que se manifesta como sendo uma reação “natural e automática” a um estímulo é, na realidade, ensinado e, por isso, aprendido, servindo assim de meio de comunicação num determinado contexto. O mesmo não significa, contudo, que não haja diferentes reações correspondentes a um único afeto. Pode dizer-se, pelo contrário, que a experiência afetiva, pela sua abrangência, toma o lugar de um processo complexo onde se torna difícil de explicar todas as componentes que fazem parte da mesma, embora se manifeste essencialmente o seguinte: o comportamento tende a ser o mesmo e aprendido como tal, quanto mais intensa e genuína for a experiência afetiva, onde se constata que quanto menos controlo houver sobre o ego, mais probabilidade existe de se encontrar semelhanças no comportamento que demonstram automaticidade e naturalidade. (Meyer, 1956)

---

<sup>36</sup>Meyer chega à mesma conclusão ao afirmar que “Emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited” – Leonard B. Meyer, “Emotion and Meaning in Music”, 1956

<sup>37</sup> (1925) a partir de John Dewey in “Conflict Theory of Emotions” (1894)

“Thus while affects and emotions are in themselves undifferentiated, affective experience is differentiated because it involves awareness and cognition of a stimulus situation which itself is necessarily differentiated.”<sup>38</sup>

Suponhamos estas perguntas pertinentes: manifesta-se da mesma maneira o comportamento emocional de vários indivíduos perante uma obra musical? Qual a razão para a desigualdade comportamental, quando o estímulo, aparentemente, se apresenta o mesmo? Já que a música é não-referencial<sup>39</sup>, a nossa experiência afetiva não tem de ser explicada através da referência a alguma coisa, (pois será sempre escassa qualquer tentativa de a associar a algo, por assim dizer) diferindo a mesma de indivíduo para indivíduo na complexidade de ligações extra-musicais que envolvem o fenómeno afetivo. Assim, considera-se árdua não só a tarefa de “fazer passar uma mensagem” incumbida ao intérprete, mas também a aceitação consensual do significado de determinada obra por parte do ouvinte.

“...our habits and tendencies are expectante in the sense that each seeks out or “expects” the consequents relevant and appropriate to itself. (...) The greater the buildup of suspense, of tension, the greater the emocional release upon resolution. (...) Expectation then is a product of the habit responses developed in connection with particular music styles and of the modes of human perception, cognition, and response – the psychological laws of mental life.”<sup>40</sup>

Justamente, o significado da música assenta na própria música e é “o produto de uma expectativa” (Fubini, 1993). Um determinado gesto adquire um sentido pela sua relação de antecedente e conseqüente, produzindo uma cadeia lógica de eventos. Consciente deste processo (“both in music and in life”), o músico é o responsável por gerir os recursos que tem à sua disposição e deve ambicionar causar um impacto com a música à semelhança da vida, pois só assim pode a experiência musical propiciar-se de forma efetiva.

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> “...(in the sense that it pictures, describes, or symbolizes none of the actions, persons, passions, and concepts ordinarily associated with human experience)...” (Ibid.)

<sup>40</sup> Ibid.

## Conclusão

A elaboração do presente trabalho resultou, essencialmente, numa consciência mais profunda sobre as obras que escolhi para apresentar no recital.

O que no início da pesquisa se afigurava de pouco relevante ou distante do assunto a tratar - sinónimo talvez do desejo interior de simplificar a minha tarefa enquanto intérprete - revelou-se favorecedor numa escala mais abrangente, pois apercebi-me que não poderia falar sobre as sonatas de Hindemith e de Beethoven sem incluir o seu génio criador, lançando-me à descoberta acerca das suas influências e pensamento, onde incluí o contacto com outras artes e domínios do conhecimento. A investigação sobre a função do intérprete complementou a minha posição face à leitura e transmissão do conteúdo das obras: o intérprete como recriador.

Considero que as escolhas interpretativas devem estar em conformidade com a mensagem do compositor. Esta é o elemento primordial ou a ideia-chave, o que simboliza precisamente a busca incessante do intérprete. A partitura, como elemento fundamental para a compreensão da música é, no entanto, um meio para a tornar concretizável, atingindo a sua essência a partir do gesto honesto do intérprete (vontade interior) na sua plena realização sonora. Por isso, valorizo a confiança no instinto particular de cada pessoa e considero ser a forma mais verdadeira de comunicação.

A responsabilidade de “reavivar” uma obra de arte, de poder “oferecer algo” a outro (algo que só em parte nos pertence), no fundo, o momento de partilha que acontece no palco é fruto de uma postura individual diária e de uma consciência ética e moral que deve estar constantemente presente. “Um verdadeiro artista deve levar uma vida plena, interessante, diversificada e estimulante” (Stanislavsky, 1997 apud Henriques 2012). Deve ainda conservar uma postura de humildade perante a vida; aperceber-se da existência efémera e relativa das coisas da qual ele faz parte, enquanto observa, fora do seu “eu”, os diferentes estados e variações da vida.

## Bibliografia

Becker, Markus. "Hindemith":

[http://www.musicwebinternational.com/classrev/2014/Jan14/Hindemith\\_piano\\_CDA67977.htm](http://www.musicwebinternational.com/classrev/2014/Jan14/Hindemith_piano_CDA67977.htm) (consultado em Junho de 2017)

Brisson, Elizabeth. *Guide de La Musique de Beethoven*. Fayard: Paris, 2005.

Brisson, Elizabeth e Vignal, Marc. *ludwig van beethoven Festa da Música 2005*. Público/Centro Cultural de Belém: Lisboa, 2005

Carner, Mosco. "Music in the Mainland of Europe: 1918-1939". In *The New Oxford History of Music Vol. X The Modern Age 1890-1960*. Oxford University Press: London, 1974.

Carvalho, Mário Vieira. *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Relógio D'Água Editores: Lisboa, 1999.

Caznok, Yara Borges. *Entre o audível e o visível*. UNESP Editora: São Paulo, 2013.

Fubini, Enrico. *Estética da Música*. Edições 70: Coimbra, 2008.

Gaona, Brian S. *Through the Lens of Freemasonry: The Influence of Ancient Esoteric Thought on Beethoven's Late Works*. University of Illinois: Illinois, 2010. Tese de Doutoramento

Gould, Glenn. "Notes for the LP of the Hindemith Sonatas in 1973". In *Glenn Gould - Remastered- The Complete Columbia Album Collection*". Sony Music Entertainment: EU, 2015.

Griffiths, Paul. *A Música Moderna, Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Jorge Zahar Editor Ltda: Rio de Janeiro, 1993.

Harner, Nevin L. *Hindemith: third piano sonata. An analysis*. Eastman School of Music of the University of Rochester, 1962. Tese de "Master of Arts"

Henriques, Miguel Gonçalves. *The well Informed Piano: Artistry and Knowledge*. University Press of America: USA, 2014.

- Hindemith, Paul. *A Composer's World-Horizons and Limitations*. Schott & Co., Ltd: London, 1952.
- Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition, Book I, Theoretical Part*. Schott & Co., Ltd: London, 1945.
- Kim, Ji Hyun. *A Study of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata op. 111, Robert Schumann's op. 6 and Maurice Ravel's Jeux D'eau*. Southern Illinois University Carbondale, 2011. Tese de Mestrado em Música
- Klee, Paul. *Escritos sobre Arte*. Edições Cotovia: Lisboa, 2014.
- Kleiankina, Olga. *Beethoven's Pianoforte Sonatas: A Music Teacher's Guide to Performance Practice and Editions*. [http://141.211.87.201/treasures/guide/Beethovens\\_Pianoforte\\_Sonatas\\_best.pdf](http://141.211.87.201/treasures/guide/Beethovens_Pianoforte_Sonatas_best.pdf) (consultado em Março de 2017)
- Kubitza, Jana L. *The Influence of Hindemith's Harmonic Theories on Das Marienleben, op. 27*. North Texas State University. Denton, Texas: 1978. Tese de Mestrado em Música.
- Lagoumitzis, Nicolas. *Cinq pianistes interprètent Beethoven*. L'Harnattan: Paris, 2010.
- Lawson, Collin. "Performing thorough history". In *Musical Performance* ed. por John Rink. University Press: Cambridge, 2002
- Lopes-Graça, Fernando. *Obras Literárias, Musicália*. Editorial Caminho, SA: Lisboa, 1992.
- Mann, Thomas. *Doutor Fausto, A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Editora Nova Fronteira: São Paulo, 2011.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press: Chicago, 1956.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music, A History of Musical Style in Modern Europe and America*. Yale University, W. W. Norton & Company, Inc.: USA, 1991.
- Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas- A Short Companion*. Yale University Press: USA, 2002.

- Rosen, Charles. *Sonata Forms- A Short Companion*. W. W. Norton & Company: USA, 1988.
- Schubert, Giselher. “Hindemith Paul.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2d ed., Vol. 11, pp.523 – 538*. London: Macmillan, 2001
- Taruskin, Richard. “Lost – or – Rejected – Illusions” e “Music and Totalitarian Society”. In *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford University Press: New York, 2010.
- Taruskin, Richard. “The first romantics” e “C-minor moods”. In *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford University Press: New York, 2010.
- Tate Modern: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modernism> [Maio de 2017]
- Vergo, Peter. *The Music of Painting- Music, Modernism and the Visual Arts from Romantics to John Cage*. Phaidon: London, 2010
- Wallace, Robin. *Beethoven’s Critics- Aesthetic, Dilemmas and Resolutions during the Composer’s Lifetime*. Cambridge University Press: Cambridge, 1986.
- Walls, Peter. “Historical performance and the modern performer”. In *Musical Performance* ed. por John Rink. University Press: Cambridge, 2002