Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2015

Henrique João Estrada Capinha

Performance interpretativa das sonatas nº1 em Sí bemol Maior e nº2 em Ré Maior de Felix Mendelssohn.

Universidade de Aveiro
2015

Departamento de Comunicação e Arte

Henrique João

Estrada Capinha

Performance interpretativa das sonatas nº1 em Sí bemol Maior e nº2 em Ré Maior de Felix Mendelssohn.

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestrado em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Sardo Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

O júri

Presidente

Prof. Doutor Jorge Castro Ribeiro
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Graça Boal Palheiros
Professora adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutora Susana Sardo (Orientadora)
Professora associada da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Gostaria de agradecer aos membros responsáveis pelo desenvolvimento do curso de mestrado de música, em especial no ramo específico dedicado à performance. Gostaria de agradecer à professora Rosário Pestana, que, no tempo em que estive a tirar o curso, desempenhou o papel de Coordenadora do Mestrado em Música, e à professora Susana Sardo, que desempenhou o papel de Orientadora pessoal, que provou ser um auxílio significativo ao desenvolvimento deste projeto.

Também gostaria de agradecer ao professor de violoncelo, Jaroslav Mikus, pelo seu esclarecimento e suporte em ultrapassar obstáculos encontrados na continuação do meu desempenho como violoncelista.

Devo também agradecer aos funcionários que trabalham, ou trabalharam no Departamento de Comunicação e Arte, assim como aos colegas de licenciatura e mestrado pela boa companhia que me ofereceram.

palavras-chave

Análise generativa, Liberdade criativa, Sonatas para Violoncelo, Felix Mendelssohn "Bartholdy"

.

resumo

Este texto, define o trabalho final do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, e é um documento de apoio ao projeto artístico. Tem por objetivo perceber a importância dos compositores, Bach, Mozart e Beethoven, sobre Felix Mendelssohn "Bartholdy", analisando o impacto que eles tiveram sobre o curso de vida desta compositor e até a que ponto influenciaram as suas obras. Centro-me na análise das sonatas em Sí bemol Maior, e Ré Maior para violoncelo e piano, que também é apresentada neste projeto, e cuja performance constitui o repertório do recital na defesa do trabalho. Inclui ainda uma reflexão sobre a liberdade criativa no quadro da composição e da interpretação musical, articulando este conceito com os nossos limites enquanto artistas "originais".

keywords

Genetic Analyses, Creative Freedom, Cello Sonatas, Felix Mendelssohn “Bartholdy

abstract

This text defines the final work of the Master of Music at the University of Aveiro, and is a supporting document to the artistic project. It aims to understand the importance of composers, Bach, Mozart and Beethoven, in Felix Mendelssohn "Bartholdy"' work, analyzing the impact they have had on the course of life of this composer and to what extent influenced his works. I will focus in analyzing the sonatas in B flat Major, and D Major for cello and piano, which is also presented in this document, with the intent of performing these pieces in a recital for this project's defence. This document also includes a reflection on the concept of creative freedom within the composition and musical interpretation, linking this concept with our limits as 'original' artists.

Índice

Introdução 9

1. A presença dos mestres nas obras de Mendelssohn

1.1 O caso de Johann Sebastian Bach 12

1.2 O caso de Wolfgang Amadeus Mozart 18

1.3 O caso de Ludvig van Beethovenen 21

2. Análise generativa das obras

2.1 Sonata nº 1 em Sí bemol Maior

-Allegro vivace 25

-Andante 39

-Allegro Assai 45

2.2 Sonata nº 2 em Ré Maior

-Allegro assai vivace 55

-Allegretto scherzando 68

-Adagio 74

-Molto Allegro e vivace 78

3. Liberdade criativa e interpretação pessoal das sonatas para violoncelo de Mendelssohn 96

4. Conclusão 99

5. Bibliografia 101

Introdução

Este projeto constitui uma proposta de Documento de Apoio ao Projeto de Performance, incluído no mestrado em Música da Universidade de Aveiro. Optei pelo formato de dissertação com performance uma vez que tenho por objetivo aperfeiçoar as minhas competências musicais no âmbito do violoncelo. Nesse sentido, proponho-me estudar as sonatas nº 1 e 2 de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) pela oportunidade que tenho de tocar estas obras integralmente em concerto. Por outro lado, o compositor em questão é um dos meus compositores preferidos e a sua obra expressa elementos que considero muito relevantes para o entendimento do que podemos identificar como a "originalidade" em música. Na verdade, Mendelssohn oferece na sua obra um conjunto de influencias de outros compositores do passado e seus contemporâneos, que conscientemente estão explícitos, e que em muito nos ajuda não só a entender a sua obra como também o modo como a construção da música no geral implica a adopção de paradigmas estéticos e estilísticos mostrando que cada compositor é mais um degrau para a o desenvolvimento da conhecimento em música.

Felix Mendelssohn influenciou a forma de ver dos seus contemporâneos a respeito da interpretação de peças anteriores ao seu tempo com a apresentação das Paixões de Bach que foram recriadas para ouvidos "modernos". Este aspecto mostra como o compositor tinha um efetivo respeito e admiração pelos compositores anteriores a ele, que considerava como mestres.

Vários compositores por toda a história de música erudita Europeia conseguiram o seu próprio estilo como um ponto de referência a eles próprios, definindo as suas características em várias obras que escrevem. A obra de Mendelssohn incorpora um conjunto de diferentes materiais semânticos e estilísticos que nos remetem para outros compositores e épocas, através do uso de técnicas do classicismo, ao mesmo tempo mantendo aquela complexidade emocional tão característica dos inícios do século XIX, e buscando uma coisa ou outra do Barroco. A forma como ele desenvolveu e consolidou o carácter melódico nas suas obras foi pelo contacto com obras de compositores como J. S. Bach, W. A. Mozart e Ludwig Van Beethoven. A presença dessas obras deu a Mendelssohn a oportunidade de estuda-las, toca-las, ou transpô-las, consequentemente alterando o seu próprio estilo de composição. Este processo foi também amplificado pelo conhecimento que adquiriu no contacto com outras realidades da cultura europeia, decidida pela viagem que fez desde 1829 a 1833, que no seu tempo era conhecida por "Grand Tour", que lhe ofereceu vários motivos locais de França, Inglaterra, Áustria e Alemanha.

Tendo em conta todo este processo de relação da obra de Mendelssohn com outros compositores e, também, do conhecimento que foi acumulando pela sua relação com outras realidades estéticas e musicais, entendo que o estudo da sua obra pode ser um exemplo interessante para refletir sobre o conceito de autoria e os seus limites. Assim, proponho as seguintes questões de partida:

-Como é que podemos definir Mendelssohn enquanto autor?

- Como identificar a herança de outros compositores na sua obra?

- A partir da análise de duas sonatas de Mendelssohn, como podemos identificar os limites da autoria em música?

Assim, este trabalho tem por objetivo geral contribuir para o debate em torno do conceito de autoria e liberdade criativa quando aplicado à música erudita ocidental. A partir deste objetivo estabeleço os seguintes objetivos práticos:

- Melhorar a performance através da análise de gravações

- Enquadrar historicamente a performance

- Perceber como posso estabelecer uma relação de compromisso entre o meu estilo pessoal, como intérprete, e a proposta do compositor.

-Perceber os limites da liberdade criativa que um músico pode ter na interpretação de uma obra histórica.

Para a concretização da minha pesquisa e prática artística dediquei parte do meu tempo fazendo pesquisa bibliográfica para estudar ou analisar o que já foi abordado acerca da criatividade em música, senão em arte no geral, a relação entre o autor e a obra (e o ouvinte, se for esse o caso), ao mesmo tempo pesquisando sobre a biografia de Mendelssohn. Depois dediquei-me à análise musical como forma de contemplar a performance. Usei a análise musical para identificar a estrutura das duas sonatas, assim como para fundamentar e explicar algumas decisões interpretativas feitas por mim. Usei também análise de gravações de performance das obras de Mendelssohn para ter uma percepção de que formas é que as peças foram tocadas, assim como adoptar algumas das técnicas de outros intérpretes na minha performance.

No que respeita à performance das sonatas estudadas, as gravações que elegi são as dos seguintes intérpretes: António Meneses (2008) e Natalia Gutman (2012). Elegi estas gravações porque cada uma delas oferece uma forma diferente de interpretar a peça, por exemplo, a performance de Meneses é muito mais acentuada nas notas, enquanto a performance de Gutman sugere uma aproximação mais melancólica da música.

No que diz respeito ao conceito de autoria e de liberdade criativa, apoiei-me nas propostas de Leonard B. Meyer, que foram recolhidas da tese de Carlos Canhoto, o artigo "What is an author?" de Michel Foucault, segundo o qual o autor explica que propõe novas definições para a palavra "autor", como, por exemplo, a categorização de um livro (1969), e por fim, temos Roland Barthes com o artigo "Morte do Autor", que reflete sobre a forma como lemos um texto, que papel social e literal o "autor" tem em relação a sua obra e de como o autor deixa de existir quando o leitor passa a ter ação na narrativa. Um dos aspetos importantes da minha reflexão é também o conceito de performance e de estilo. Sobre este assunto vou apoiar-me em "Performance, recepção, leitura" de Paul Zumthor.

Assim, dedico o capítulo deste trabalho à explicação sobre a presença dos mestres na obra de Mendelssohn, ou seja, os compositores como Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, procurando uma explicação à relação entre o desenvolvimento do seu estilo de composição e a interação que ele teve com as obras, estudos, documentos e rascunhos dos três mestres.

O capítulo 2 é dedicado à análise das obras apresentadas no recital, Sonata nº 1 em Sí bemol Maior e sonata nº 2 em Ré Maior, com o esclarecimento da forma de cada andamento, a estrutura dinâmica, harmónica, melódica e rítmica das frases com o objetivo de perceber e realçar a intenção e função que o compositor teve em mente quando escreveu as duas sonatas.

No capítulo 3 discorro sobre o conceito de liberdade criativa, observando certas normas e valores dentro do ramo artístico de interpretação musical e fazendo um paralelo entre o que acontece no caso dos compositores e no caso dos intérpretes. Preocupa-se saber até que ponto o conceito de autoria é ou não válido, quando os compositores e os intérpretes se inspiram nas obras de outros anteriores a eles.

1. A presença dos mestres nas obras de Mendehlsson

Este capítulo procura refletir sobre a influência dos compositores Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven sobre o compositor Felix Mendelssohn "Bartholdy", que aos 20 anos desenvolveu um estilo que consiste na articulação de vários elementos que tinham sido consolidados por esse três compositores. Refiro-me especialmente à **técnica de contraponto** de J. S. Bach, ao **rigor rítmico** desenvolvido por Mozart e à **estrutura dinâmica** que Beethoven privilegiou nas suas obras e orquestrações.

1.1 O caso de Johann Sebastian Bach,

De acordo com Albert Cohen (1895-1981), autor do artigo biográfico sobre Mendelssohn publicado no New Grove Dictionary of Music and Musicians, a primeira exposição do compositor às obras de J. S. Bach ocorreu em 1818, quando, com a idade de nove anos, se apresentou publicamente num concerto onde participou também a sua irmã Fanny. Mendelssohn tocou ao piano a obra "Militar" de J. L. Dussek mas a atenção foi desviada para a performance de Fanny Mendelssohn (1805- 1847), que tocou os 24 prelúdios de Wohltemperirte Clavier de Bach. Este detalhe não parece ser relevante, uma vez que não é o próprio Mendelssohn a interpretar os 24 prelúdios de Bach. Porém, o facto de ouvir a sua irmã a ensaiar dia após dia os prelúdios, associado ao impacto que a obra teve na audiência, terá certamente propiciado uma maior atenção do jovem compositor sobre a obra de Bach.

Em Agosto de 1823 Mendelssohn viajou para Silésia com a família para visitar o tio, Nathan Mendelssohn. No fim do ano, recebeu como presente da sua avó, Bella Salomon, uma cópia da Paixão Segundo São Mateus de Bach. Em 1828 Mendelssohn tomou a decisão de revitalizar essa obra de Bach, apresentando-a em Berlim nos anos de 1829 e 1841.

Para a performance de Berlim em 1829, Mendelssohn removeu da Paixão Segundo São Mateus, dez árias, quatro recitativos e seis corais.

A ideia era preservar o drama bíblico da paixão, mas ao mesmo tempo omitindo certas partes definidas pela doutrina dos afetos no Barroco (que essencialmente definia a forma "correta"

de representar certas emoções a nível musical) mas que tornariam a obra difícil de interpretar, um século depois.

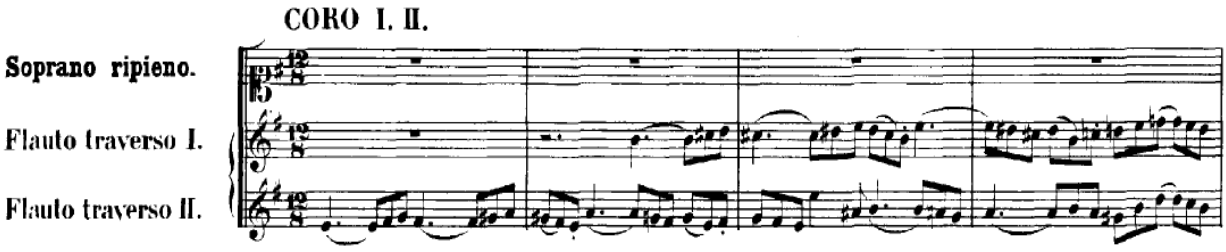


Fig1: Início da Paixão Segundo São Mateus de Johann Sebastian Bach, (fonte: ismlp.org.)

Mendelssohn refez a harmonia nos recitativos restantes, sendo estas partes da música que contam a história da Paixão. Incluiu elementos novos como indicações de acentos, articulações, fermatas, dinâmicas e indicações de tempo para enfatizar ainda mais os pontos mais destacados da obra porque a maioria desses elementos de manipulação melódica e rítmica não existiam grafados no Barroco, uma vez que à partida os músicos daquela época não necessitavam indicações para algo que era tradicional fazer. Por outro lado, os músicos do romantismo não tinham os "conhecimentos" necessários para tocar a Paixão corretamente, uma vez que entre o século XVII e o século XIX houve bastantes mudanças no modo como a música era escrita e interpretada.

O tipo de instrumentação também foi alterado. Por exemplo, os dois violoncelos e o contrabaixo que acompanhavam os recitativos, assim como o órgão, foram substituídos pelo piano, assim como a substituição dos oboés (especificamente, o oboé d'amore e d'a ccacia) pelo clarinete. Esta mudança da orquestração é justificada pelos recursos que Mendelssohn tinha ao seu dispor visto que certos instrumentos referentes à partitura original de Bach deixaram de existir ou foram substituídos por versões mais contemporâneas. Também o coro foi revisto para a estreia de 1829, uma vez que, ao contrário da interpretação da obra original, o compositor não tinha crianças para o coro, tendo-as substituído por mulheres.

Este arranjo abriu as portas para um movimento que perdura até hoje dedicado aos estudos de Bach colocando este compositor nos roteiros mais importantes da história da música erudita ocidental, promovendo o seu reconhecimento como um verdadeiro compositor. Mas este episódio teve fortes repercussões na vida e na obra de Mendelssohn, sobretudo na forma como adotou o contraponto, géneros musicais muito trabalhados por Bach e como também se

dedicou a instrumentos que de algum modo era privilegiados pelo compositor. Vou referir-me em particular ao *contraponto*, à forma *fuga* e à composição para *órgão.*

O **contraponto**, por definição refere-se à sobreposição de vozes, que no caso da época Barroca, é mais frequente ver a discussão entre as vozes principais e o baixo por causa do contraste de som que os dois tipos de vozes têm de uma para outra. Enquanto muitos compositores usaram o contraponto para desenvolver o estilo de concerto, Bach tomou outra direção para expandir o estilo de fuga que aproximava a escrita num método mais melódico.

Mendelssohn integrou o **contraponto** nas suas obras, usando com frequência a estratégia de começar com o tema na primeira voz e alguns compassos depois, o tema aparecer na voz do baixo, sobrepondo à melodia da voz principal, embora que a forma como é utilizada seja mais subtil do que o modo Barroco.

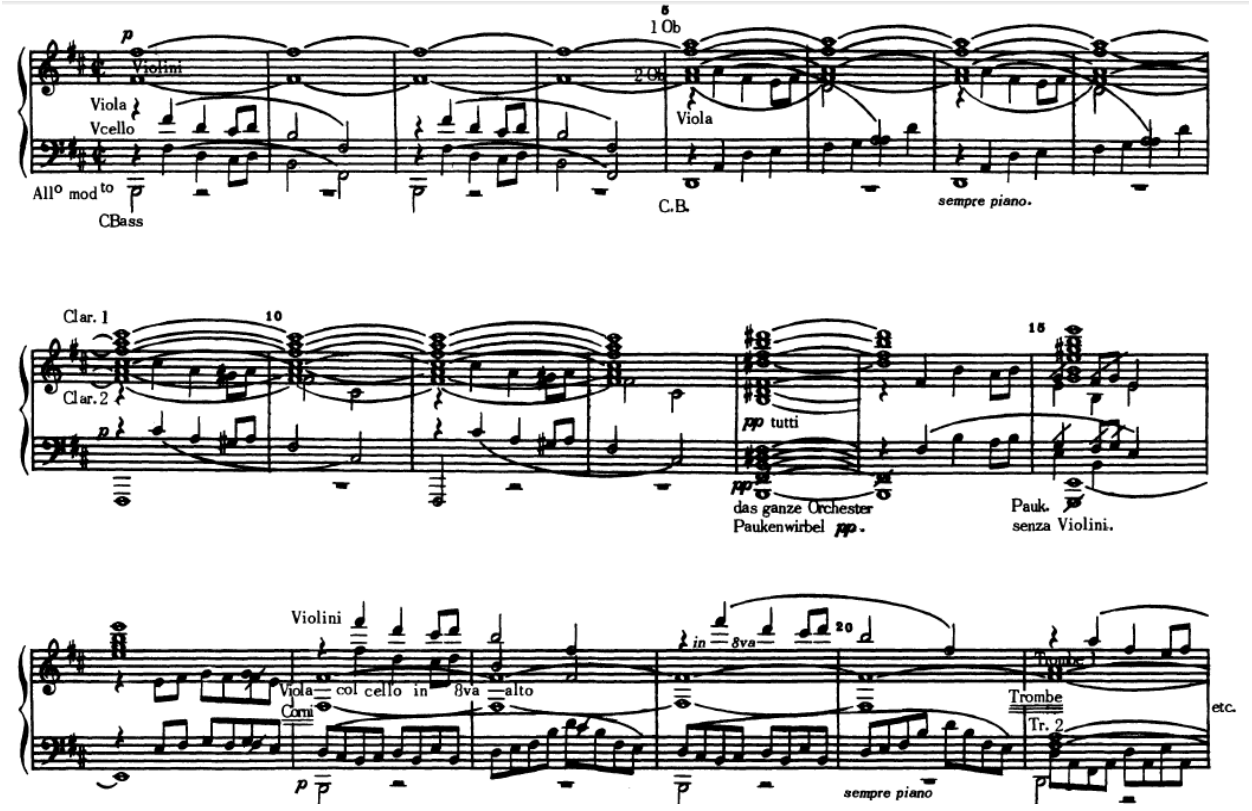


Fig 2: *Abertura de Hebrides de Felix Mendelssohn de "Of Sea Gulls and Counterpoint: The Early Versions of Mendelssohn's Hebrides Overture" de R. Larry Todd (fonte: ismlp.org.)*

Exemplos de utilização de **contraponto** são mais encontrados nas obras para grupos de músicos e instrumentos de tecla, porque o piano, o cravo e o órgão tocam várias vozes ao mesmo tempo, daí ser mais fácil para eles exercer o contraponto do que, por exemplo um trio

de instrumentistas. Depois de o Mendelssohn ter popularizado o movimento do Bach, muitos compositores também começaram a adotar o contraponto nas suas obras.

Mas Mendelssohn também se inspirou em Bach para adoptar e desenvolver o género **Fuga**, apesar de no seu caso elas apresentam um toque mais romântico, com várias dinâmicas, mudanças radicais de melodia e ritmo. Uma das características que foi preservada foi a sobreposição de temas que, por sua vez, é o pilar que define uma Fuga. Também um dos outros aspetos preservados, embora subtil, é o efeito de "ligação", em que toda a música não parece ter um momento de pausa ou silencio com o objetivo de manter uma melodia constante.

O que difere entre Mendelssohn e Bach são os elementos característicos da sonoridade e da escrita do Romantismo, sobretudo ligadas à expressividade e às massas sonoras que não poderiam ter sido encontrados na época Barroca. Tais elementos são, por exemplo, as dinâmicas, principalmente crescendos e diminuendos, como pode ser visto no seguinte exemplo:

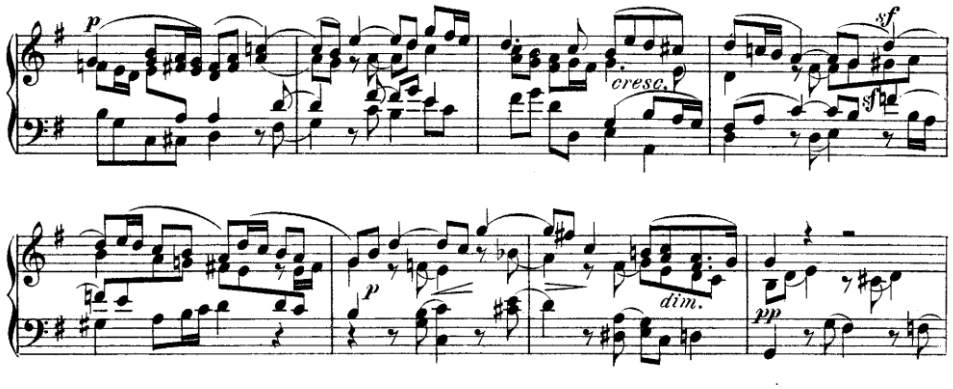


Fig 3: *Exemplo da primeira fuga dos 6 Prelúdios e Fugas, Op. 35 de Mendelssohn (fonte: ismlp.org.)*

Os conceitos de tempo e métrica também foram afetados, embora a mudança mais proeminente se encontra mais no final da **Fuga**, em que é indicado um abrandamento progressivo.

Sendo um género que se encontra no Romantismo, os instrumentistas que decidem interpretar uma das **Fugas** de Mendelssohn poderão tomar algumas liberdades estando sempre historicamente corretos: Destacando a voz que faz o tema, livremente abrandar algumas secções para ampliar a expressividade da obra, ou adicionar acentos, stacattos, apogiaturas e

outros. Parte da razão de o intérprete conseguir mais liberdade também é atribuído ao tipo de instrumentação que estava disponível nas duas épocas, principalmente o piano, cravo e órgão, embora o piano só esteja acessível a partir do período Romântico.

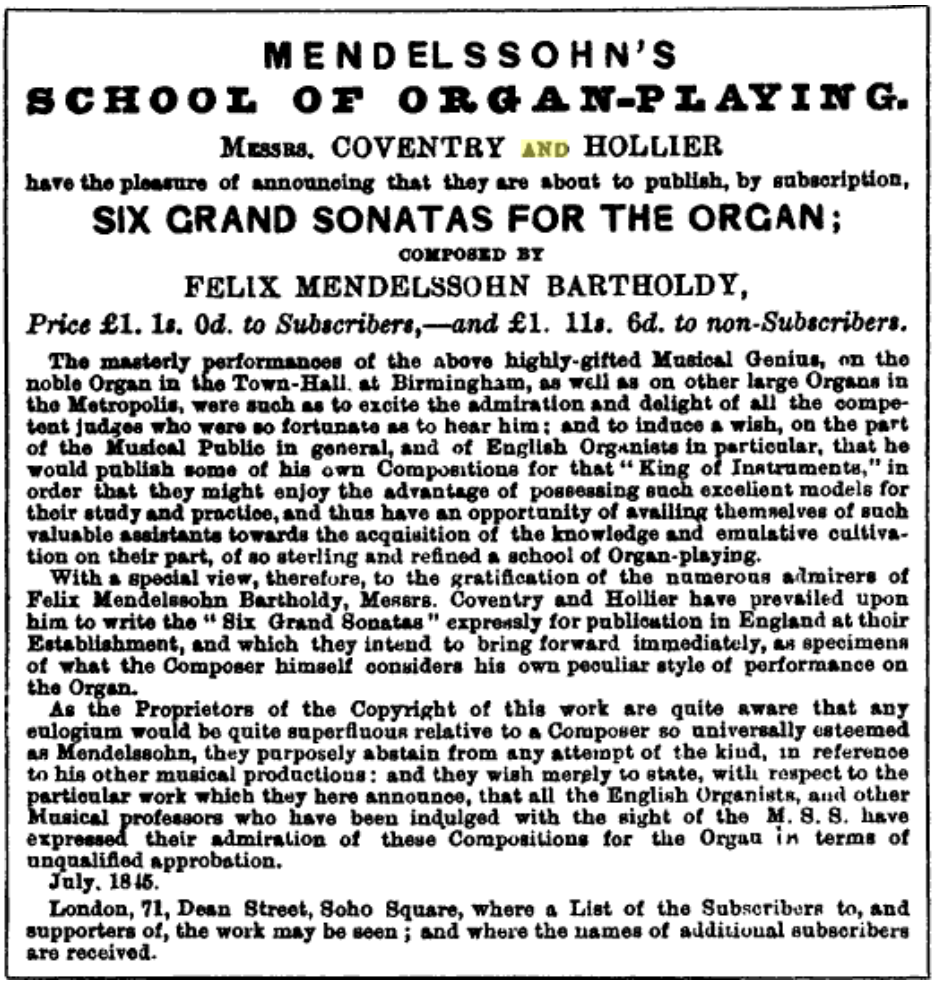
O **órgão** é outro elemento importante na obra de Mendelssohn de inspiração Bacchiana. Em Inglaterra, os dois volumes de "Seis sonatas para órgão" de Mendelssohn foram encomendados pela empresa de publicação de música Conventry e Hollier a partir do ano 1844, e publicada em Outubro de 1845. Houve no total de 190 subscrições, que, em retorno foi escrito uma revisão pelo Doutor Gauntlett, que relata as impressões que ele teve acerca da Sonatas para Órgão, observando que Mendelssohn escreveu as peças não como "sonatas" no estilo tradicional, mas mais como suítes, semelhantes às de Bach, dizendo que o primeiro andamento da quarta sonata é mais um prelúdio do que uma própria sonata.

Uma forma rondó é encontrada no terceiro andamento da segunda sonata e o primeiro andamento da quarta sonata tem tendência para uma forma ternária. A ária com variações é feita na sexta sonata. Na segunda e terceira sonatas podem ser encontrados elementos da forma de Fuga, enquanto na primeira são claros os apontamentos de coralísticos. Esta direção estilística sugere que Mendelssohn escreveu as sonatas para **órgão** com a função de serem tocadas nas cerimónias religiosas, em vez de serem tocadas no pianoforte como vários críticos e escritores fizeram.

Este "erro" põe em questão a importância das intenções do compositor, porque poderá haver pessoas que pensam "Se Schumman não tocou as sonatas como deviam ser, porque deveria eu?". O nível detalhe das condições que cada um teve que enfrentar no século XIX é elevado numa escala maior, ou seja, estamos bem informados dos meios políticos, de guerras e conflitos, dos ideais, éticas e morais que eram valorizados, e de intelectuais em destaque. Também é verdade que, quando se concentra a um Bairro, a falar de como a pessoa comum vivia, os obstáculos de uma vida rica ou pobre e até como falavam uns para outros, o nível de detalhe é consideravelmente mais escasso.

A razão é a mesma do porque nós não tomamos conta do que, por exemplo, não tomamos nota de como andamos, falamos, comemos e vivemos. Porque é de tal forma tão vulgar que não vale a pena documentar. O mesmo se pode dizer no século XIX, uma vez que há poucos documentos que relatam o estilo de vida do cidadão comum.

Quero dizer com isto que é importante termos em consideração que nem todos os músicos que têm ao seu dispor esta coleção a conseguiam tocar num órgão, pelas restrições que esse instrumento colocava e, sobretudo, pela sua disponibilidade circunscrita às igrejas.



MENDELSSOHN'S
SCHOOL OF ORGAN-PLAYING.

MESSRS. COVENTRY AND HOLLIER
have the pleasure of announcing that they are about to publish, by subscription,
SIX GRAND SONATAS FOR THE ORGAN;
COMPOSED BY
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY,
Price £1. 1s. 0d. to Subscribers,—and £1. 11s. 6d. to non-Subscribers.

The masterly performances of the above highly-gifted Musical Genius, on the noble Organ in the Town-Hall, at Birmingham, as well as on other large Organs in the Metropolis, were such as to excite the admiration and delight of all the competent judges who were so fortunate as to hear him; and to induce a wish, on the part of the Musical Public in general, and of English Organists in particular, that he would publish some of his own Compositions for that "King of Instruments," in order that they might enjoy the advantage of possessing such excellent models for their study and practice, and thus have an opportunity of availing themselves of such valuable assistants towards the acquisition of the knowledge and emulative cultivation on their part, of so sterling and refined a school of Organ-playing.

With a special view, therefore, to the gratification of the numerous admirers of Felix Mendelssohn Bartholdy, Messrs. Coventry and Hollier have prevailed upon him to write the "Six Grand Sonatas" expressly for publication in England at their Establishment, and which they intend to bring forward immediately, as specimens of what the Composer himself considers his own peculiar style of performance on the Organ.

As the Proprietors of the Copyright of this work are quite aware that any eulogium would be quite superfluous relative to a Composer so universally esteemed as Mendelssohn, they purposely abstain from any attempt of the kind, in reference to his other musical productions: and they wish merely to state, with respect to the particular work which they here announce, that all the English Organists, and other Musical professors who have been indulged with the sight of the M. S. S. have expressed their admiration of these Compositions for the Organ in terms of unqualified approbation.

July, 1845.

London, 71, Dean Street, Soho Square, where a List of the Subscribers to, and supporters of, the work may be seen; and where the names of additional subscribers are received.

Fig.4: *Cartaz de anúncio à publicação das seis sonatas para Orgão de Mendelssohn, publicado no dia 24 de Julho de 1845. Retirado do artigo "Mendelssohn's Organ Sonatas" publicado por F. G. Edwards em 1894*

Num artigo publicado por Robert Schumman em 22 de Outubro de 1845 o compositor refere-se à expressividade de Mendelssohn como mais pura e refinada que a de Bach *(Mendelssohn's Organ Sonatas" de F. G. Edwards em 1894)*. O que este artigo nos diz é que apesar de Mendelssohn se basear na estrutura da Suíte idêntica às de Bach, ele ainda teve a liberdade de acrescentar a expressividade do Romantismo, assim apelando mais aos seus contemporâneos.

Em suma, depois do interesse de Bach ter sido implementado por várias pessoas, família, amigos e professores, Mendelssohn tornou-se num dos pilares principais que trouxe Bach de volta ao mundo da música erudita ocidental, e com isso ele amadureceu a sua carreira como compositor e intérprete, assimilando alguns aspetos de Bach nas suas obras, embora esta assimilação tenha sido progressiva. Mas Bach foi apenas um de vários compositores que influenciou Mendelssohn. Vejamos o que se passou em relação a Mozart.

1.2 O caso de Wolfgang Amadeus Mozart

Ainda de acordo com Albert Cohen em 1819, Mendelssohn frequentou a academia de canto em Berlim (Singakademie), onde estudou violino com C. W. Henning Zelter, que a partir de 1800 se tornou Director da academia. Henning Zelter tinha uma relação próxima com os Mendelssohn, iniciando Felix em vários métodos e composições através de um livro com o título de "Kunst des reinen Satzes in der Musik", que incluía variações e andamentos da forma sonata baseadas nas melodias de Haydn e Mozart.

Na sua visita a Weimar com o seu professor Zelter, em 1821, Mendelssohn privou com Johann Wolfgang Von Goethe durante duas semanas. Nesse espaço de tempo, Felix foi chamado para tocar, tendo apresentado as fugas de Bach e a abertura do Nozze di Figaro de Mozart, assim como as suas próprias composições e improvisações.

Na abertura do Nozze di Figaro é muito notável a passagem do tema entre os vários naipes de instrumentos, e ritmicamente há uma forte presença de semicolcheias, acentuando mais a forma do compasso simples (x/4 ao contrário do composto, que é x/8). O tema principal é baseado numa escala descendente, seguindo logo por um arpejo ascendente, alternando sempre pela dominante e tónica. O segundo tema tem um contraste mais pequeno do que o primeiro tema, e a segunda parte do tema é escrita com uma onda de volume (começa com um crescendo e acabando com um diminuendo). Passando ao terceiro tema, abre com uma introdução a um arpejo descendente, logo de seguida voltando ao primeiro tema, assim finalizando a abertura.

Este andamento incorpora elementos estilísticos e motivos rítmicos e melódicos que vão incrementar o estilo de escrita de Mendelssohn, juntamente com as suas bases em obras de Bach e Beethoven adquiridas nos seus ensinamentos durante a infância.

Um bom exemplo da influência de Mozart em Mendelssohn é o quarteto para piano nº 1 escrito em 1822, porque esta obra mostra uma direção rítmica semelhante ao do classicismo, sempre marcando cada compasso com semínimas, a partir do tema principal. O piano executa um acompanhamento semelhante às guitarras, que começa o compasso com a nota mais grave do acorde, seguindo pelas outras três semínimas que constituem a terceira e a quinta do acorde.

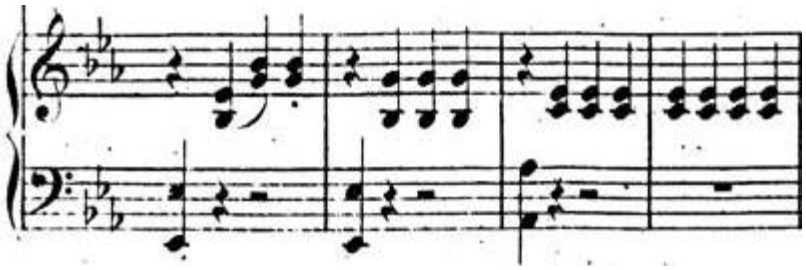


Fig. 5: *Parte do piano do quarteto para piano nº 1 (fonte: ismlp.org.)*

E mesmo que o compositor leve as coisas um bocadinho mais para além da "normalidade" rítmica, como a utilização das tercinas, os instrumentos que tocam por cima das tercinas mantêm-se dentro das semínimas ou mínimas para não contrariar muito a simplicidade do tempo, ou sobrepor-se às tercinas de forma demasiado drástica.

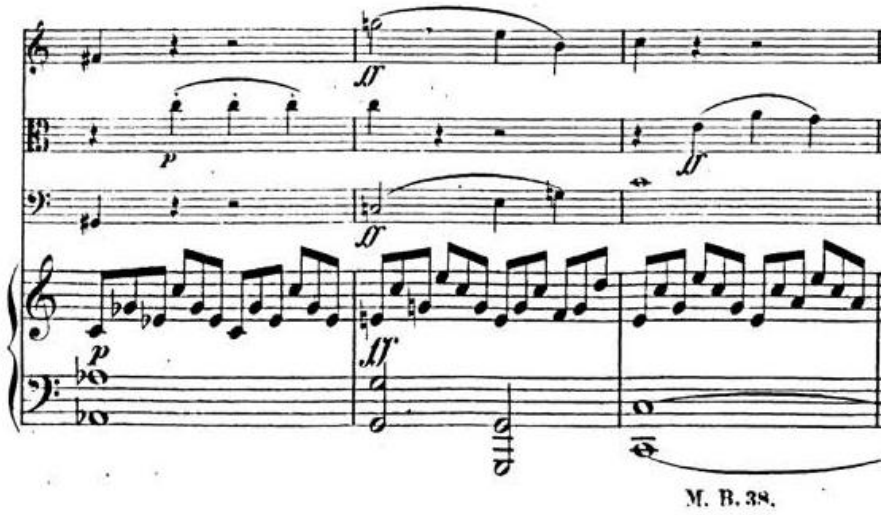
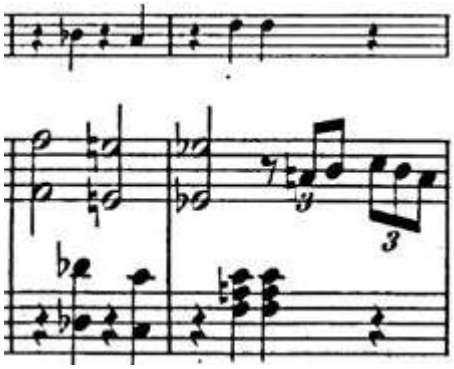


Fig6. *Excerto do quarteto para piano nº 1 (fonte: ismlp.org.)*

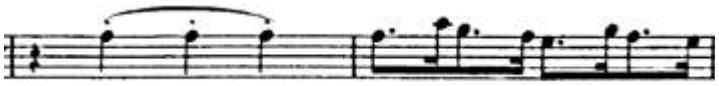
Acentuando as notas, assim como a aplicação do staccato, destaca ainda mais a "geometria clássico" do ritmo. O tema é introduzido por um arpejo ascendente feito pelo baixo na dominante em sétima para acabá-la na tónica

O motivo a seguir é tocado por um dos violinos ou pelo piano:

Que depois é finalizado pelo contratempo entre o piano e as outras cordas.



Passando ao segundo tema através de uma forma em cânone entre as três cordas, até por fim acabando a primeira parte.



Só da primeira parte podemos contar vários elementos que foram utilizados com frequência durante o classicismo, como o uso de cadências plagais, as notas a contratempo, e melodias em forma de cânone.

Uma das técnicas aqui também utilizadas é a transmissão do tema de uma voz a outra, por exemplo, aqui o violoncelo fica com a primeira parte do arpejo ascendente, que depois passa para a viola que prepara a cadência, que por fim acaba com o violino concluindo com o motivo rítmico.

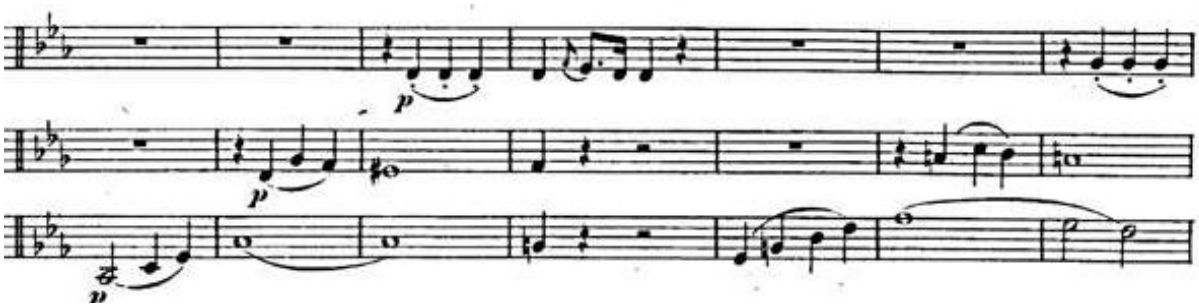


Fig7. *Excerto do quarteto para piano nº 1 de Mendelssohn.*

A decadência estilística também é provável, que enquanto o tempo passa, "Mendelssohn" vai-se esquecendo, não por falta de prática, mas mais pela exposição a estilos e formas novas que o compositor vai tendo, tentando incrementar tudo o que aprendeu, mais as técnicas de Mozart que aos poucos vão desaparecendo.

Por exemplo, temos a sonata em fá menor op. Nº 4 para violino, que, escrito três anos depois do quarteto ainda mostra alguns aspetos do estilo Mozartiano, apesar de a obra dispor mais elementos do Romantismo do que o quarteto, como começar com um andamento lento, ao contrário da tradição clássica, que exige que o primeiro andamento de uma sonata tem de ser de tempo vivo e de melodia vibrante. Mas relativamente às outras obras contemporâneas, a sonata op. nº 4 ainda é fortemente clássica.

Porém, o Quarteto para cordas nº 1 em Mí bemol Maior op. 12, escrito em 1829, tem uma direção de expressividade muito maior que a sonata anteriormente referida. Temos aqui um grande enfase do cânone entre as cordas e o contraste dinâmico dentro das frases é grande, o aumento e diminuição do volume, a presença de fortes e pianos súbitos e acentos são utilizados com frequência.

1.3 O caso de Ludwig van Beethoven

Beethoven foi um compositor transístor, ou seja, foi um compositor que transitou entre dois importantes universos estéticos: o da chalada época Clássica, e o da época Romântica. Ele teve a sua formação durante o classismo, num meio de costumes nobres, simetria rítmica e de melodias coloridas. Acontece que, também, ele é um compositor que define o que viria a designar-se por estilo romântico.

A Heroica, ou a 3ª Sinfonia, é uma das obras mais simbólicas do início do Romantismo, porque apresentou algo que nunca se tinha ouvido: a partir da abertura progressiva, até à grandeza da orquestração, de cadências, *cadenzas*, temas, novas utilizações de dinâmicas e outras formas de expressão que abanavam o palco.

Beethoven gerou um grande impacto no mundo da música, tendo o seu nome sido associado frequentemente ao epíteto de "génio" e criando um modelo que procurava ser replicado por outros compositores. Mendelssohn é um desses compositores.

A influência que Beethoven teve em Mendelssohn é óbvia, de tal forma que Robert Schumman notou que Mendelssohn utilizava elementos de escrita iguais às de Beethoven em algumas partes das suas obras (citado da página 272 do artigo "Early Mendelssohn and Late Beethoven", escrito por Joselyn Godwin). É o caso da sonata em Mi maior de Mendelssohn publicada em 1825 que retira motivos de várias sonatas de Beethoven.

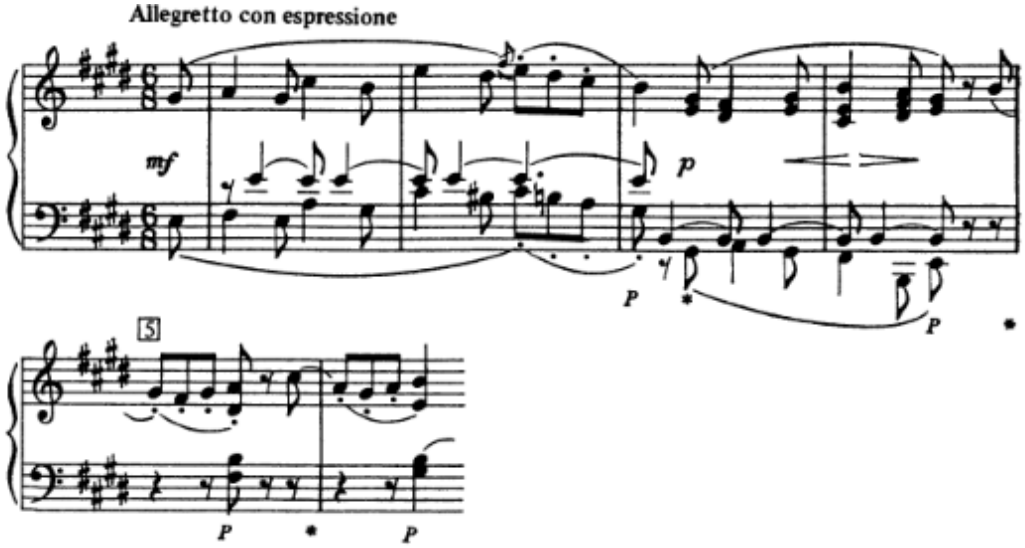


Fig 8. Excerto da Sonata em Mi maior op. 06 de Mendelssohn (fonte: ismlp.org.)

A sonata em Mi maior parece uma forma de valsa, assim notado pelo compasso binário composto, e ao mesmo tempo apresenta uma harmonia mais ligada.

Em termos de organização de dinâmica o primeiro tem uma direção dramática, tendo presente crescendos cada vez que se repete um motivo ou dois na dominante para depois a tónica estar no Piano. A primeira parte parece estar principalmente focada em síncopas.

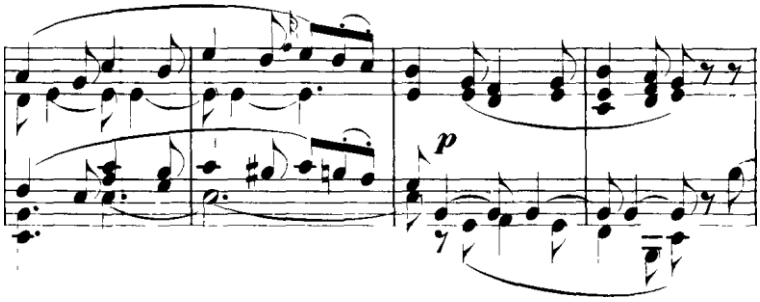
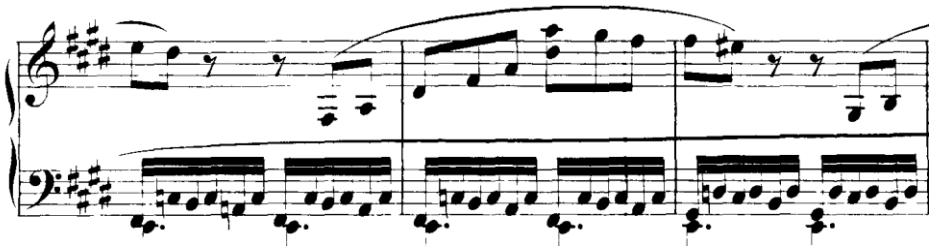
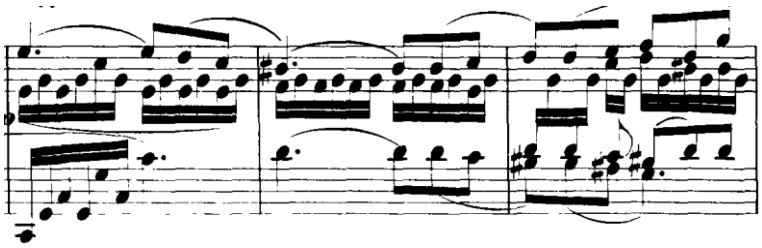


Fig9. *Excerto da Sonata em Mi maior op. 06 de Mendelssohn (fonte: ismlp.org.)*

A ponte para o segundo tema da primeira parte é identificada por colcheias que formam um arpejo ascendente acompanhado por semicolcheias na mão esquerda.

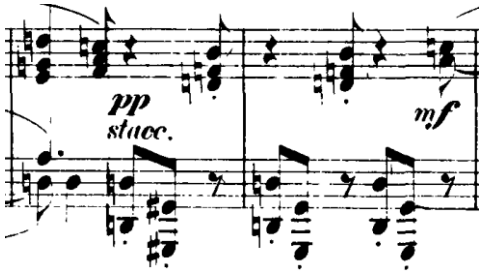


O segundo tema é constituído por três vozes. A primeira voz é a que faz a melodia principal, a segunda faz o acompanhamento de semicolcheias que se encontra uma oitava acima em relação ao acompanhamento durante a ponte que leva a este tema. A terceira voz desempenha o papel de embelezamento da melodia da primeira voz.



O tema é repetido várias vezes, mudando de grau e ficando mais forte a cada vez que repete até voltar ao primeiro tema de forma mais embelezada, assim acabando a primeira parte.

A segunda parte começa com melodia igual à primeira parte, até chegar ao décimo compasso, que introduz o seguinte motivo:



Este motivo torna-se o elemento principal que a distingue da primeira parte, de tal forma que seis compassos depois é integrada dentro do tema em vez de ser apresentada em separado. A seguir volta a reintroduzir o segundo tema, e por fim acaba o andamento com uma meia cadenza arpejada.

Naquele tempo era mais fácil copiar outras obras, sendo que não havia controlo de conteúdo de uma forma tão intensa como hoje, e as partes que Mendelssohn copiou são muito pequenas em relação ao que outros artistas faziam, como copiar uma obra inteira. Foi um problema que permaneceu durante muito tempo, e à medida que a cultura musical crescia, também o "plágio" se desenvolvia juntamente com o seu crescimento. Por outro lado, no caso de Mendelssohn este método trouxe-lhe experiência a nível composicional que é utilizada e desenvolvida em futuras obras.

Com a utilização do contraponto de Bach e a elegância de Mozart, Mendelssohn desenvolveu um estilo específico que o levaria a destacar-se dos outros compositores na 1ª metade do século XIX. Isto era evidente nas obras para tecla, em que os contrapontos de Bach se notavam mais, enquanto as inspirações de Beethoven começavam mais a partir de 1823. Por

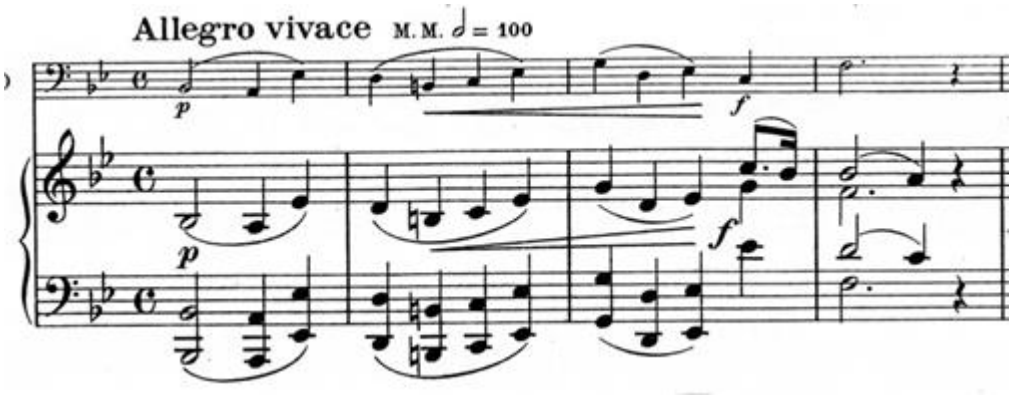
exemplo, na sonata em Fá # Menor op. 28 tomou de empréstimo elementos da sonata op. 109 de Beethoven em termos da estrutura dos andamentos e melodia, assim como na sonata Op. 54, que foi utilizada como contribuição para o monumento em homenagem a Beethoven inaugurado em Bonn. Vejamos então como estes aspetos se refletem nas obras analisadas neste projeto.

2. Análise generativa das obras

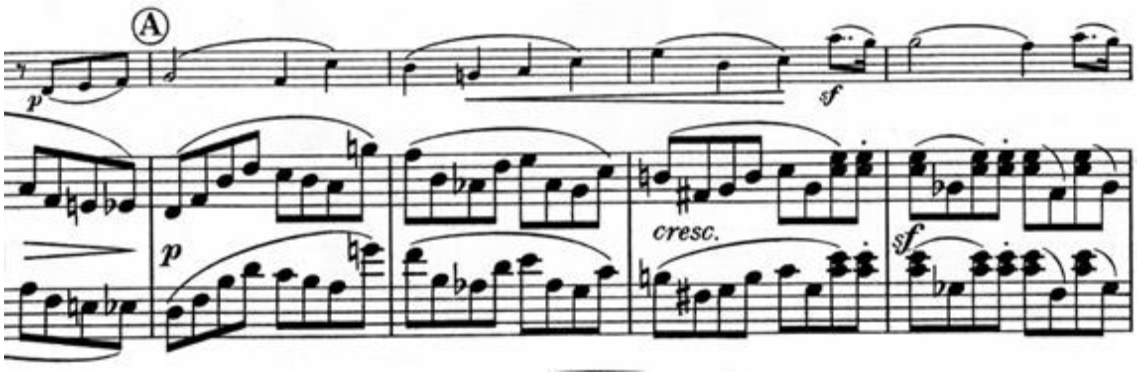
2.1 Sonata nº 1 em Sí bemol Maior

A sonata nº 1 de Mendelssohn em Sí bemol Maior tem presente 3 andamentos: Allegro Vivace, Andante e Allegro Assai

Allegro Vivace começa com a apresentação do tema principal como uma introdução à música através da melodia em uníssono entre o pianista e o violoncelista. Quando repete o tema, ele desempenha o papel de ponte, ainda com o violoncelista a tocar o tema principal e o piano a tocar o acompanhamento, a cada vez que a melodia vai progredindo ela própria vai crescendo, ligando ao segundo tema.



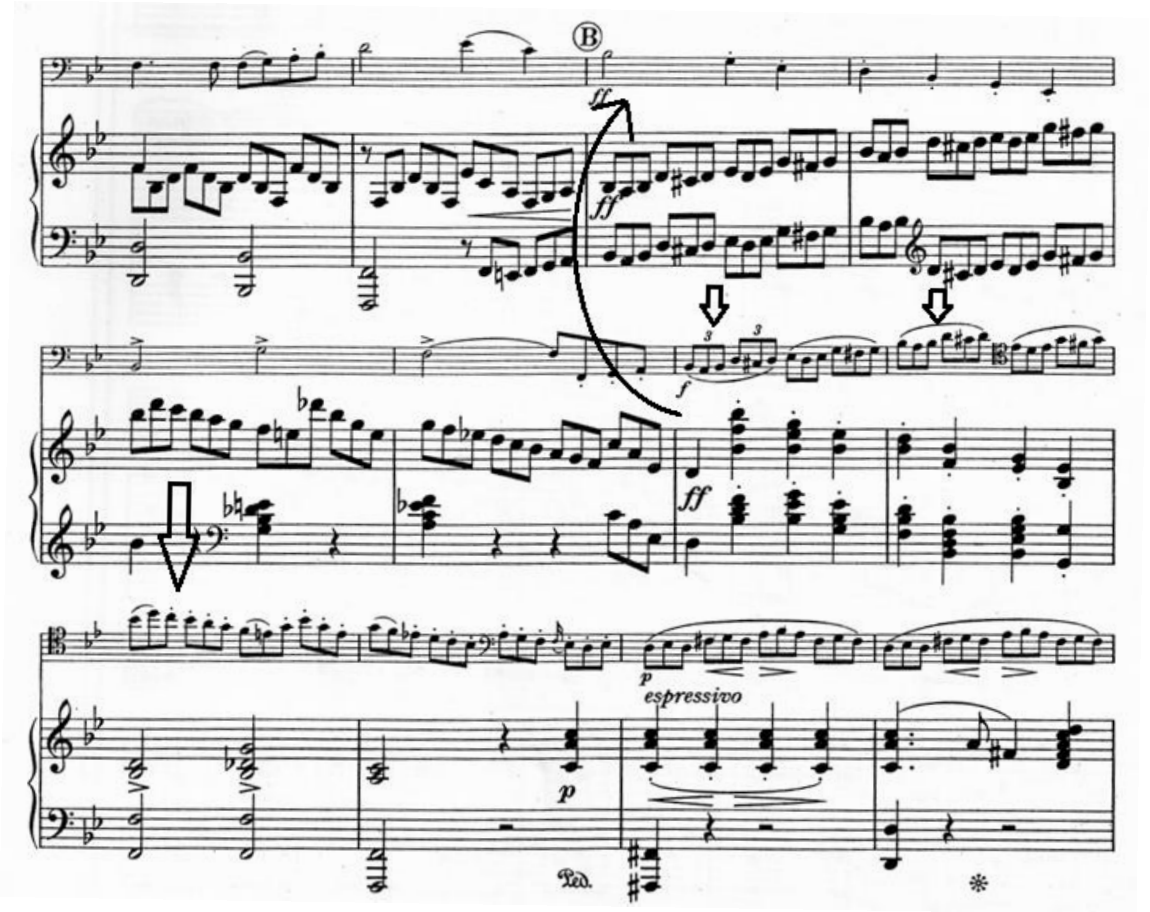
A primeira vez



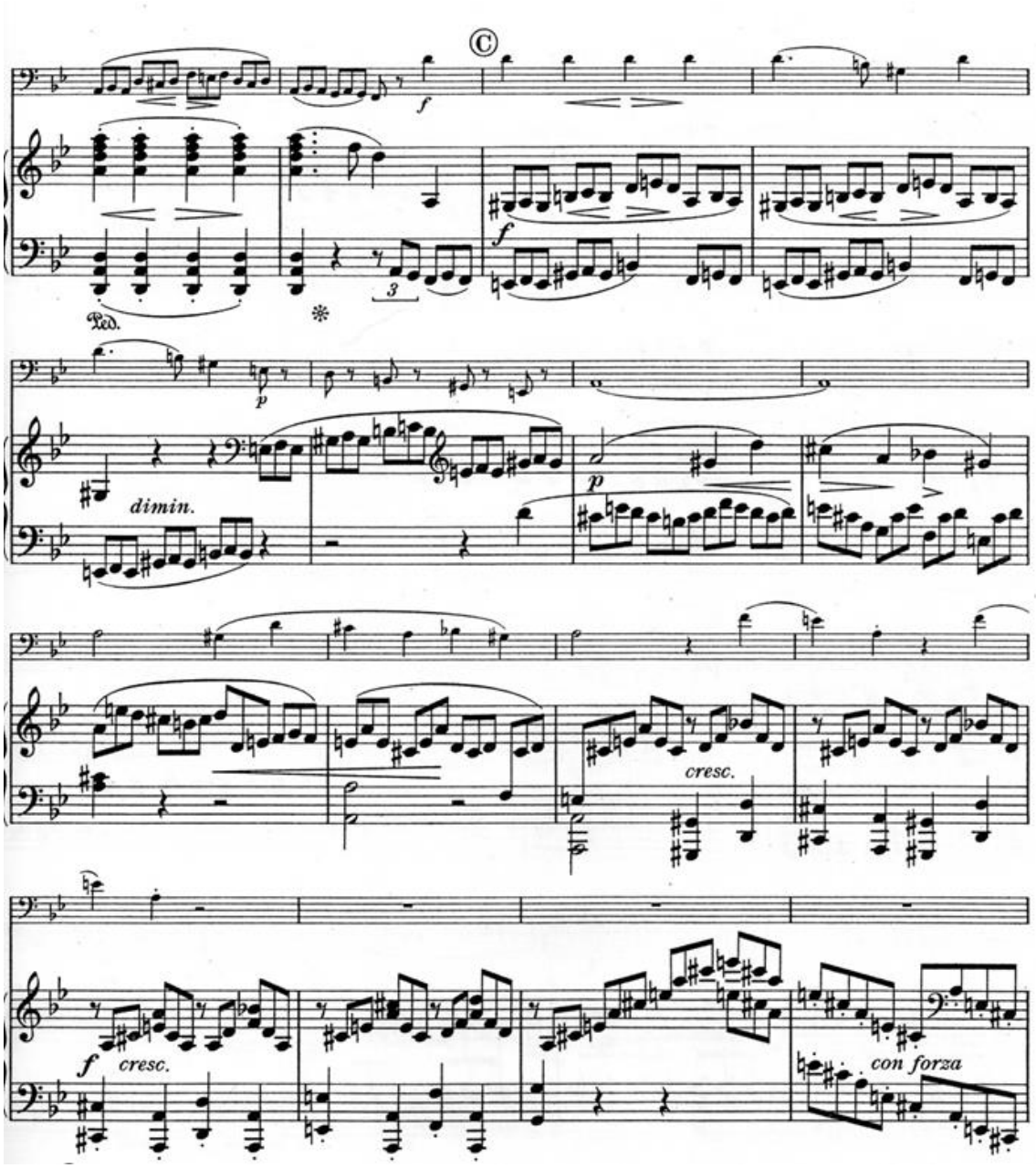
A segunda vez

A segunda repetição muda a melodia para uma ponte como forma de ligação ao tema de **B**.

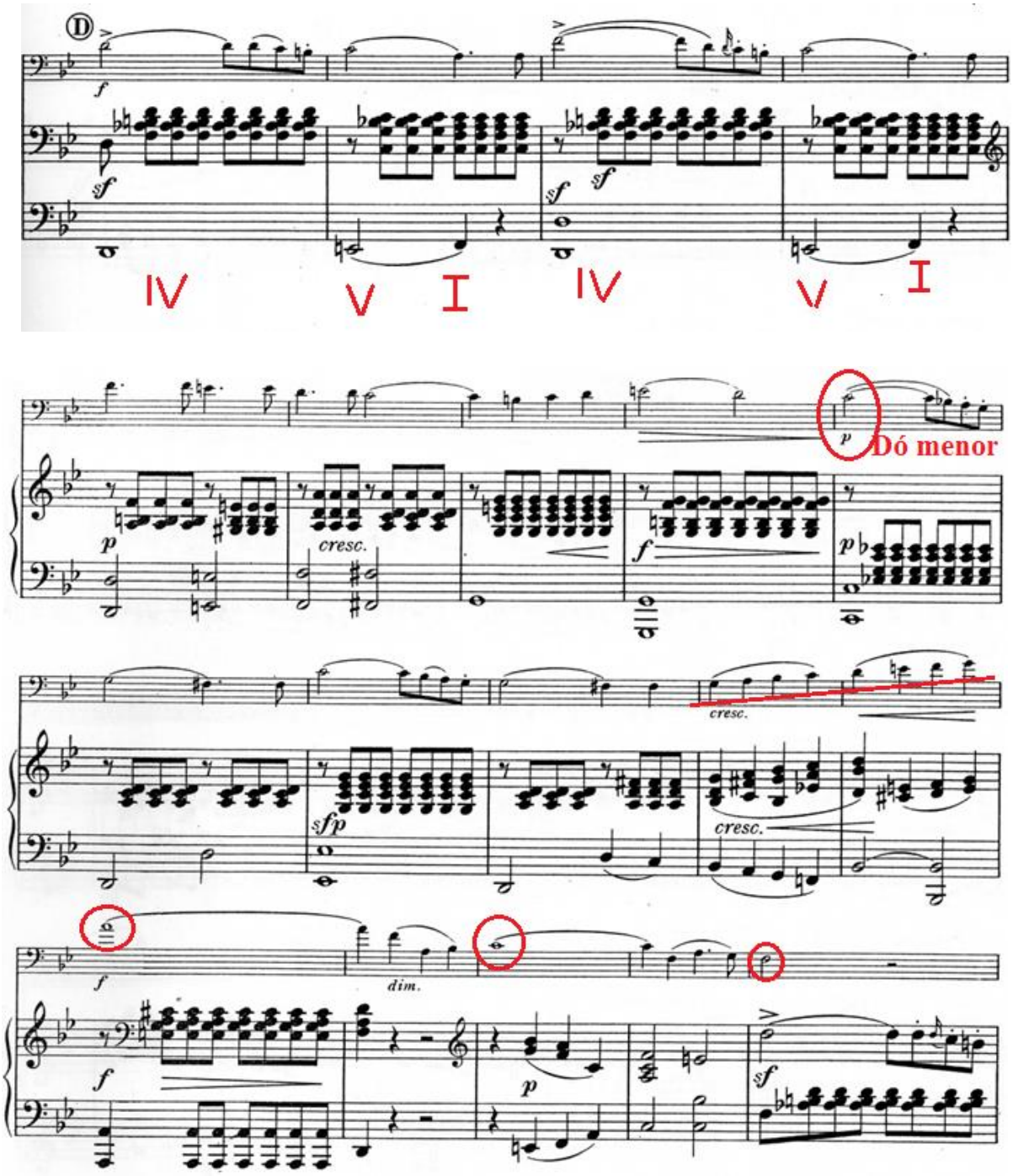
O tema **B** começa com um arpejo descendente em Mi maior com sétima, e em seguida o violoncelo toca um arpejo ascendente em Mi bemol maior até à clave de Dó em que há uma descida virtuosística, que liga a uma parte arpejada com tercinas. Entretanto o piano, durante este conjunto de frases vai tocando partes da frase que já foram, ou vão ser executadas pelo violoncelo. Por exemplo, logo a partir da letra de ensaio **B** o piano já toca as mesmas tercinas que o violoncelo vai tocar a quatro compassos depois, e nessa parte do violoncelo, o piano toca o início do **B** que antes pertencia ao violoncelo.



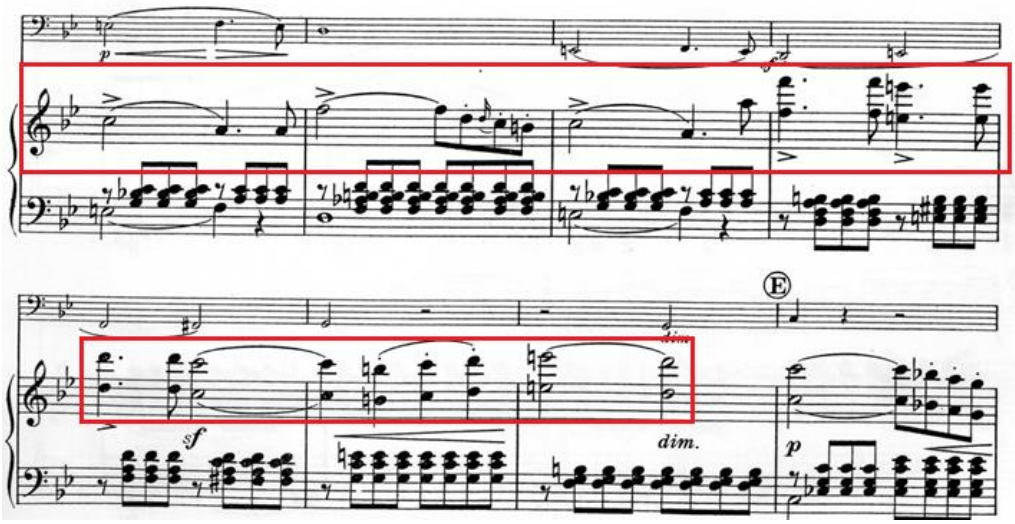
A partir do **C** a tonalidade muda para Lá Maior, com o piano a tocar a parte anterior do violoncelo, assim como o crescendo, ou o aumento de dinâmica sugere que esta parte foi feita para levar a obra para a segunda parte, que começa a partir da letra de ensaio **D**.



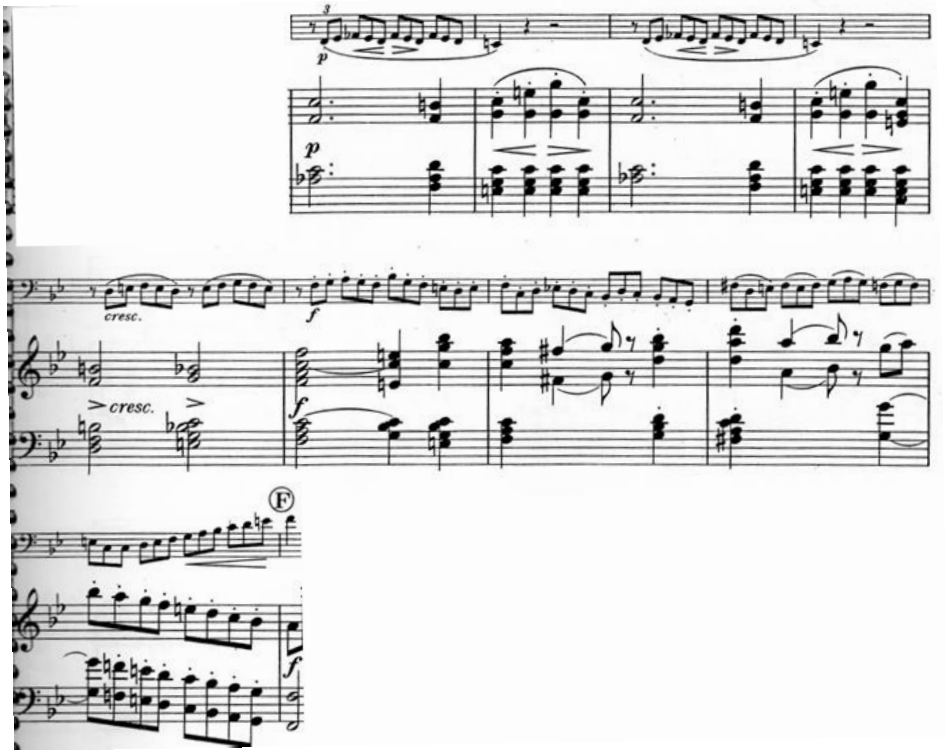
Na letra **D** a frase está escrita na tonalidade de Fá, porque os acordes no piano refletem a tonalidade, assim como a repetição encontra da dominante, que está na tonalidade de Dó menor para ligar à escala ascendente em Fá maior para acabar em piano.



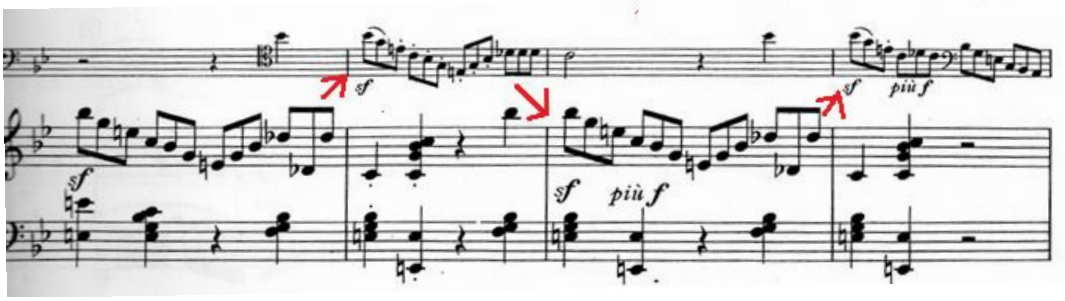
Sete compassos antes de **E** o tema é repetido no piano com o violoncelo a fazer o embelezamento.



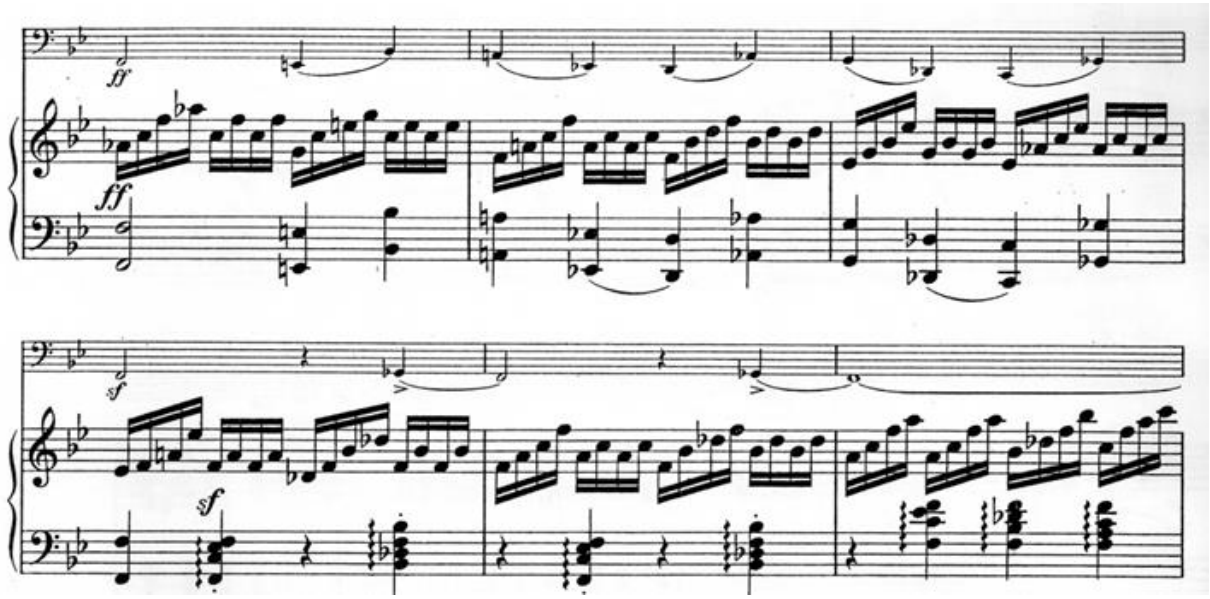
Nove compassos depois de **E** o piano começa a preparação para o tema principal com o violoncelo a tocar as tercinas até ao **F** quando as tercinas passam para a parte do piano.

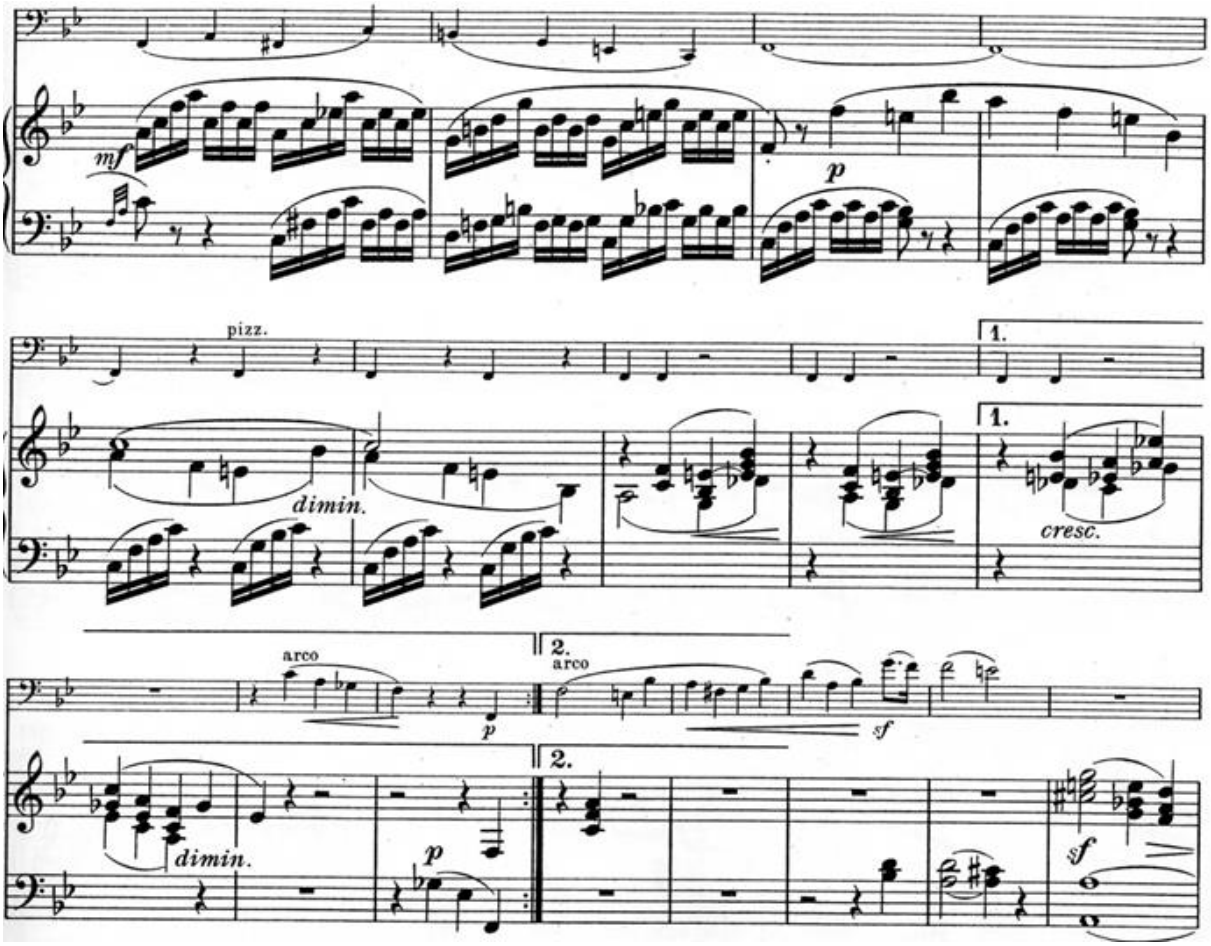


Cinco compassos depois o piano e violoncelo entram em diálogo com o acorde de Mi à sétima dominante para entrarem no final da primeira parte.

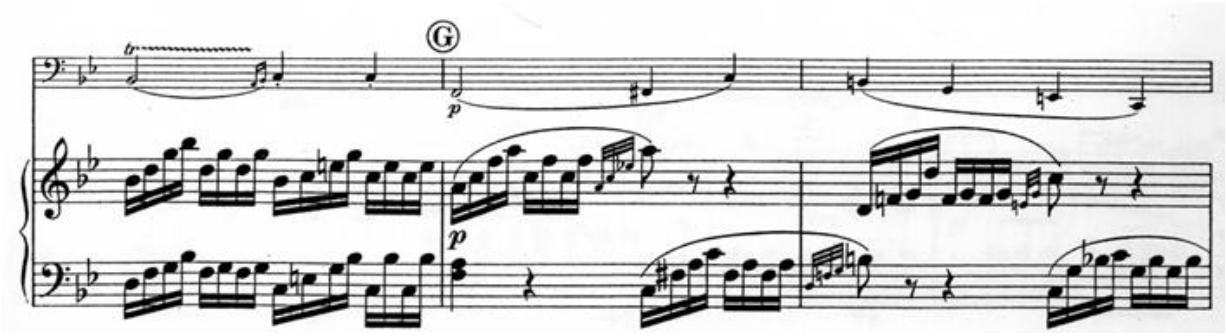


A final da primeira parte é constituinte por uma variação do tema principal ainda em Fá com a primeira vez o tema a descer, e a segunda vez, em **G**, o tema a subir, e o fim com o motivo do tema a ser tocado no piano até à caixa de repetição.





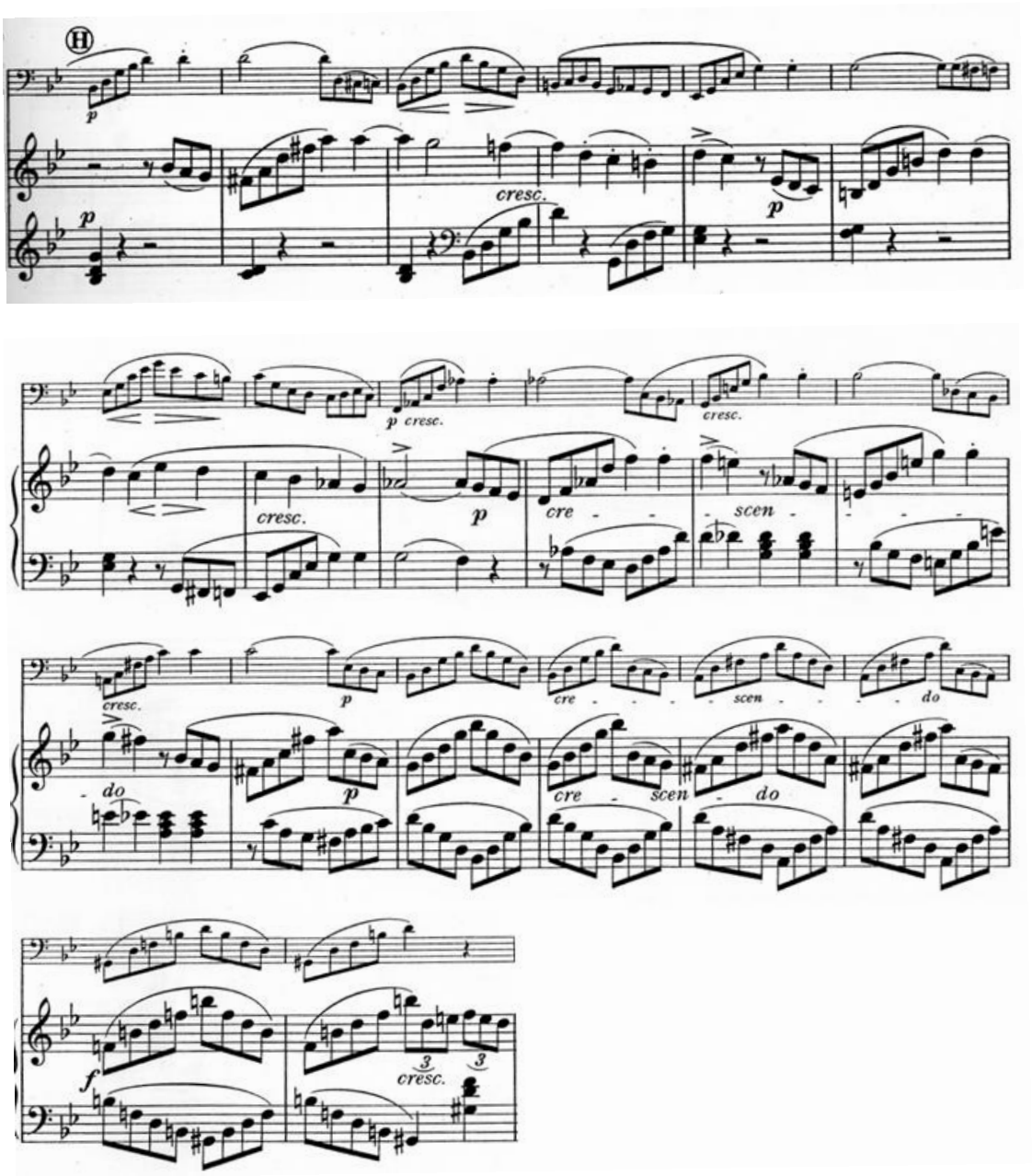
A primeira parte do final



A segunda parte do final

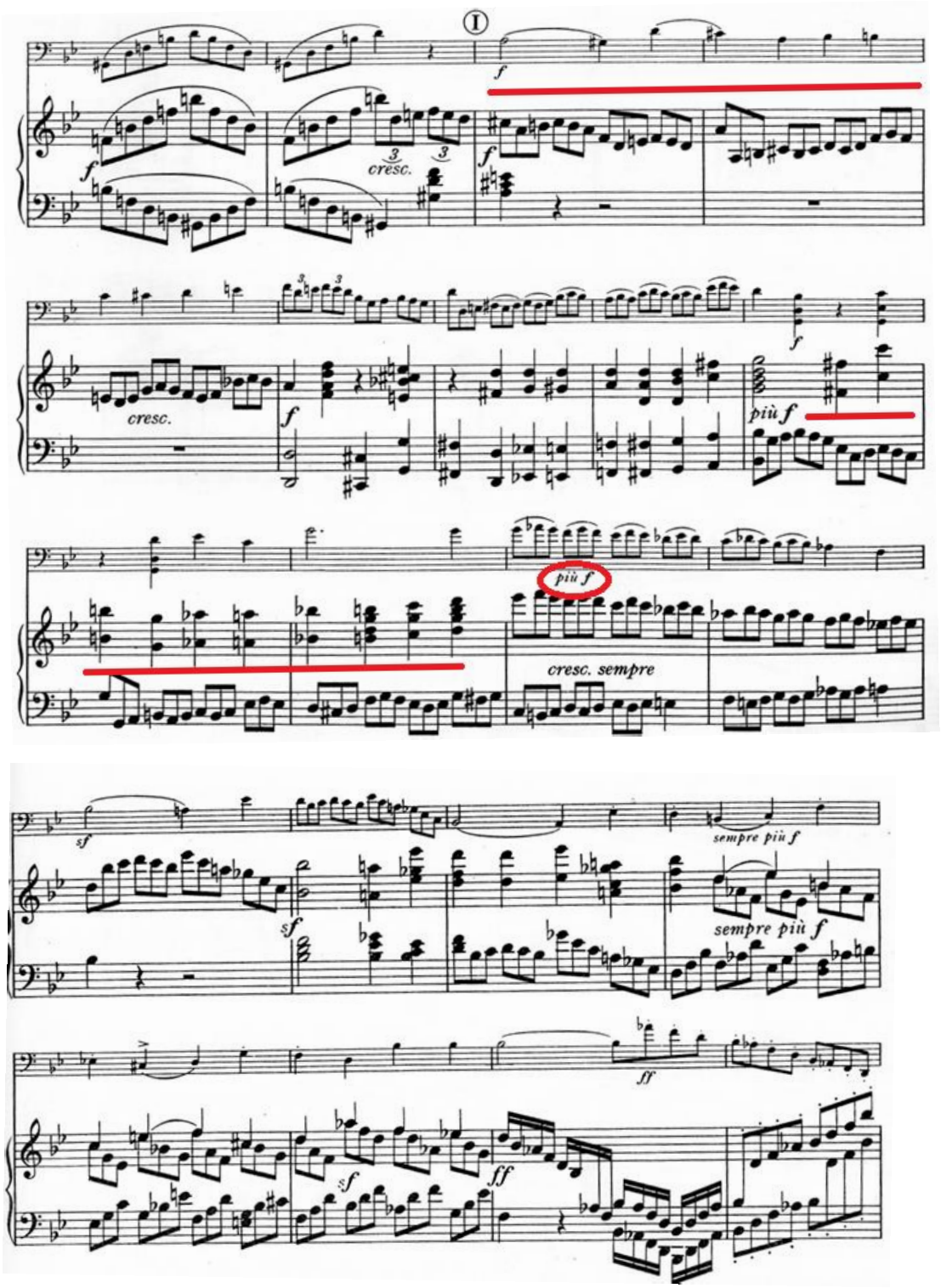
A segunda vez, como a imagem mostra, começa com o tema principal na dominante (de Si para Fá Maior).

A partir de **H** começa uma série de arpejos, partindo do Si bemol maior, com uma transição no acorde em Sol para passar ao arpejo em Dó menor, com a transição no mesmo acorde que depois vai ao arpejo de Ré bemol menor, que instantaneamente vai para Mi bemol maior, que passa para o arpejo de Fá sustenido menor (Presumindo para dar efeitos de suspensão) que a seguir volta a Sí bemol maior na forma de arpejos ascendentes e descendentes, que a seguir passa para arpejos em Lá, e finaliza com sol sustenido.

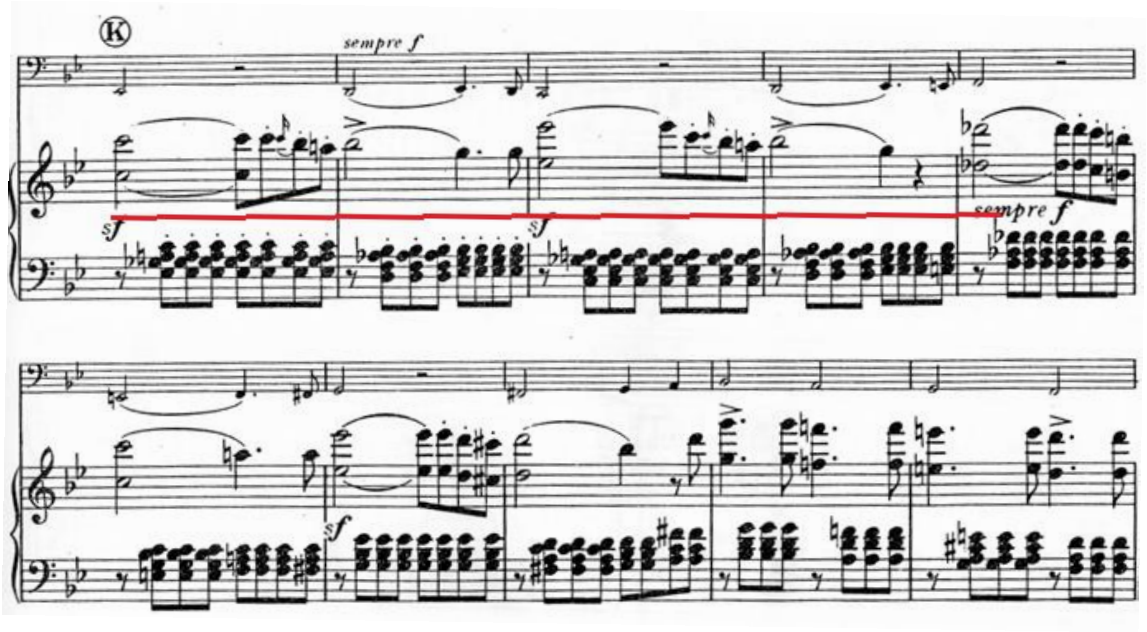


A partir de **I** começa o motivo do tema principal em Lá dentro de uma frase, que é repetida pelo piano em estilo cânone com quatro compassos de diferença. Quando chega ao "piu

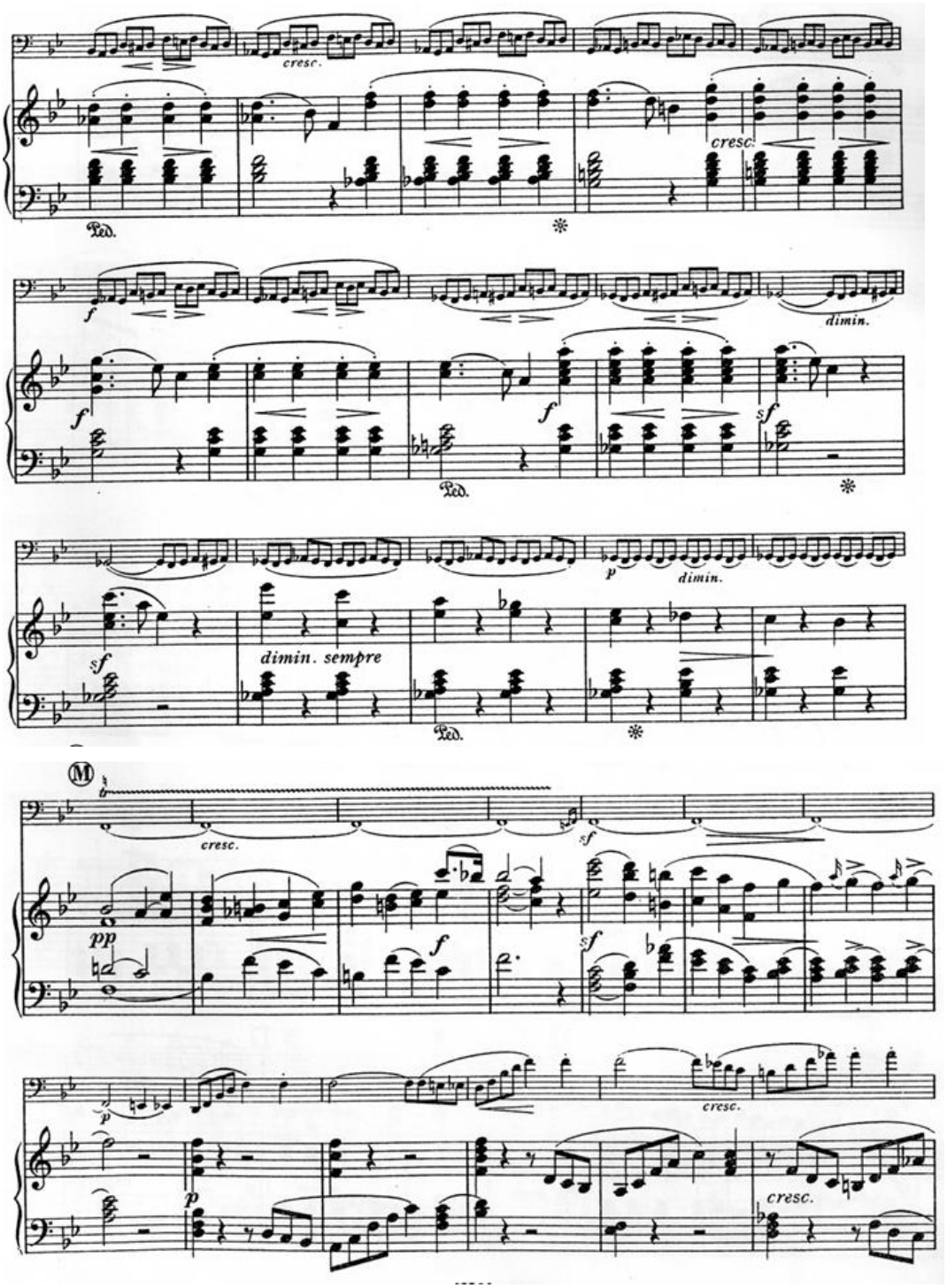
Forte" no violoncelo, o violoncelo e piano tocam uma escala descendente em uníssono nas tercinas que fazem parte de uma frase com dinâmicas entre forte e fortíssimo com motivos do tema integrados dentro dela.



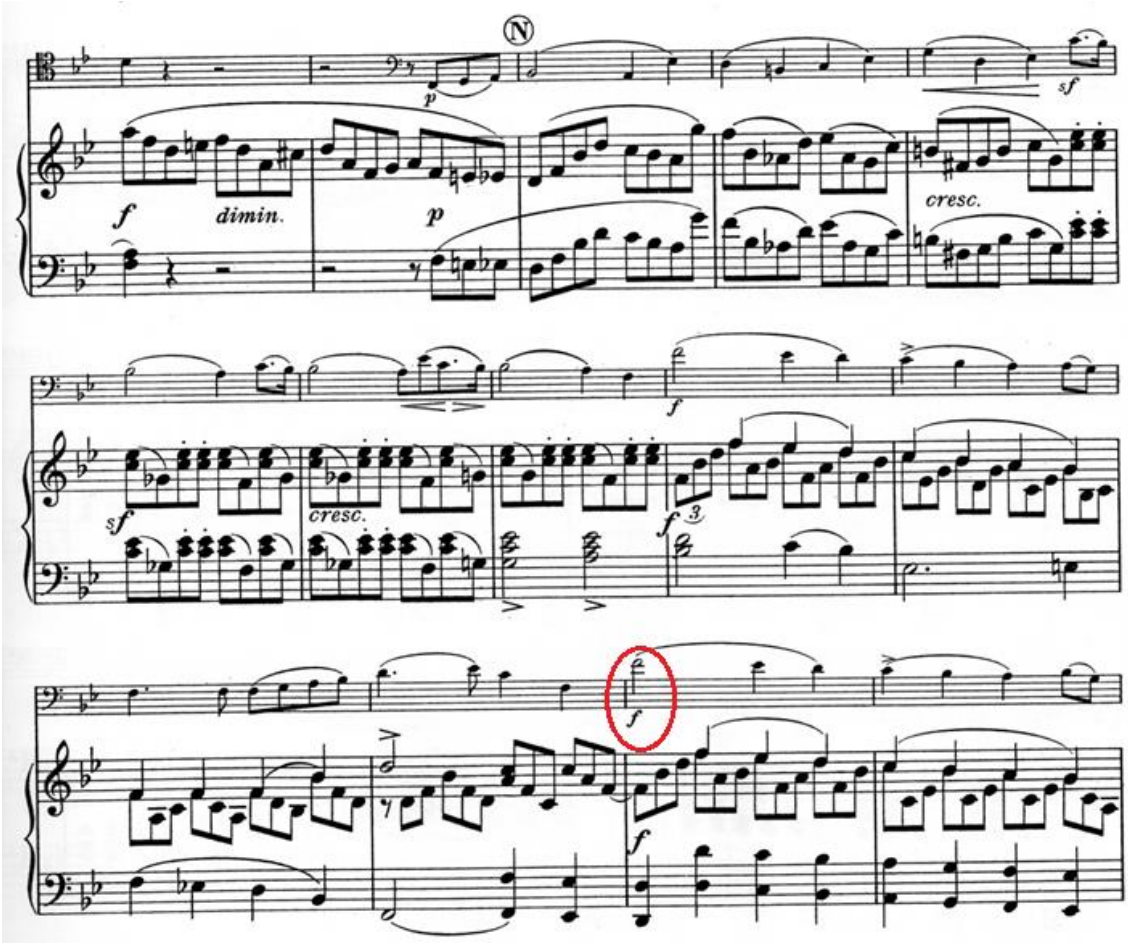
No **K** o piano toca o primeiro tema da segunda parte com o violoncelo a enfatizar a música.



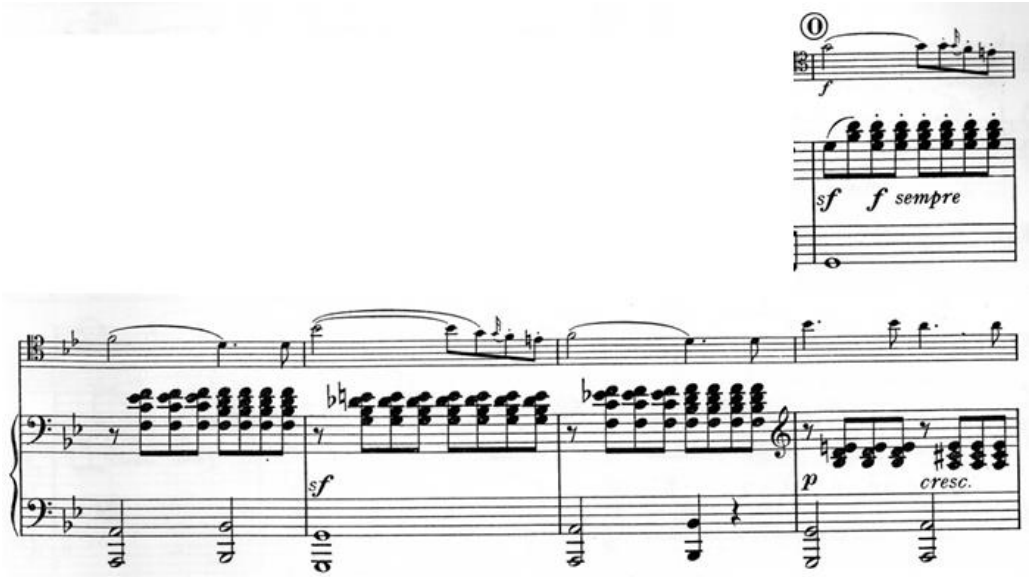
Do **L** começa uma série de tercinas com a função de mudança de tonalidades para Si bemol maior, porque estamos perto da recapitulação da obra, observando à recorrência do tema inicial no piano a partir de **M** como forma a anunciar o "retorno".



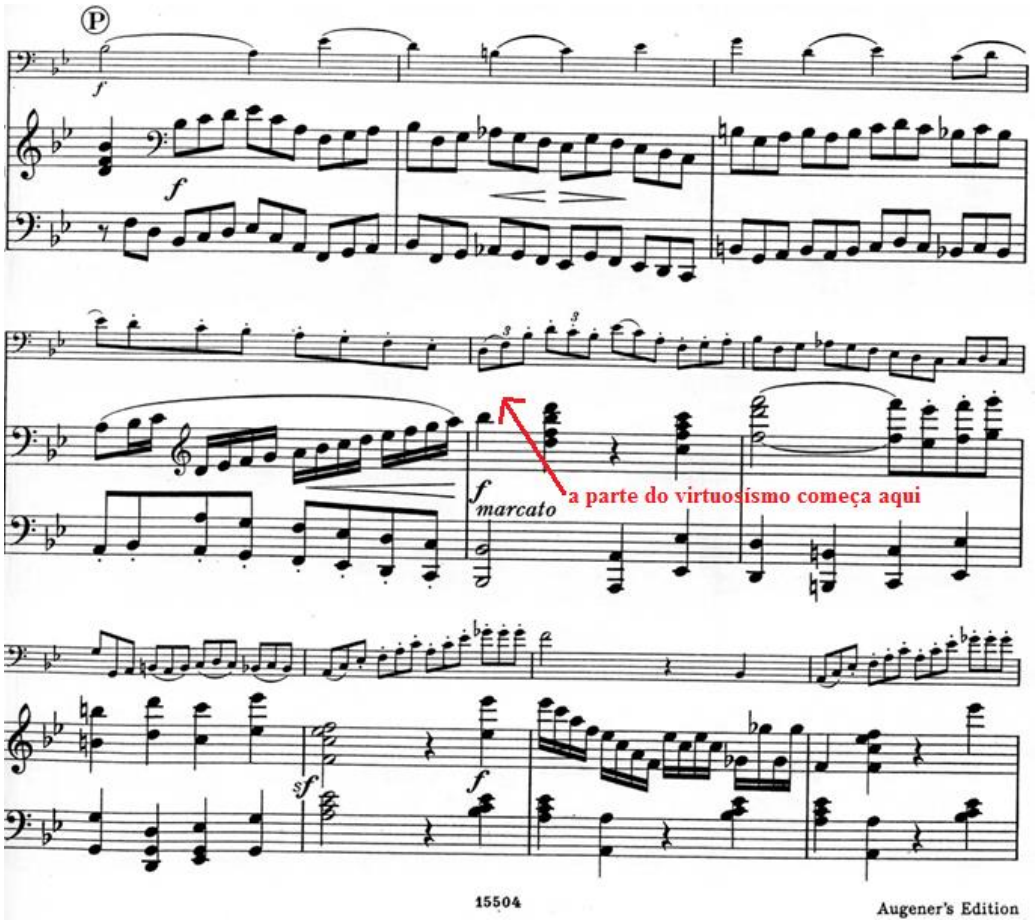
É a partir do **N** que começa a recapitulação com a mesma melodia do início da obra até ao segundo forte, com a descendência até ao ponto dramático que está a dois compassos depois (Indicado pelo círculo vermelho).



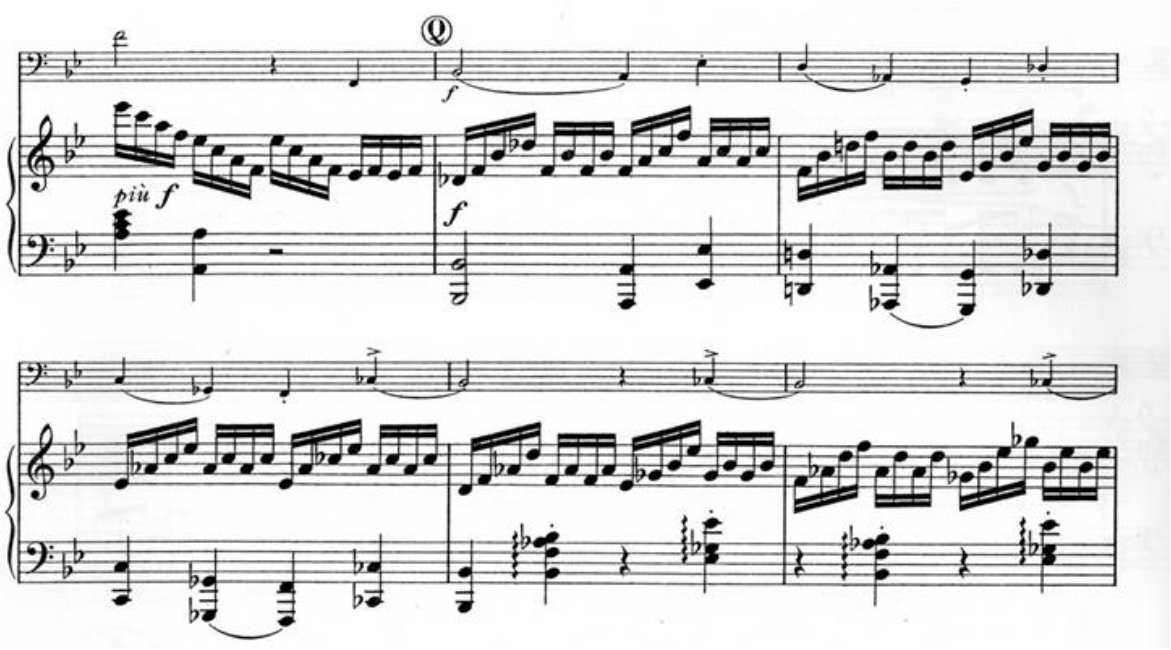
Em **O** começa o mesmo tema encontrado na letra de ensaio **D** em Fá Maior. Quando volta repetir o tema volta à tonalidade original.



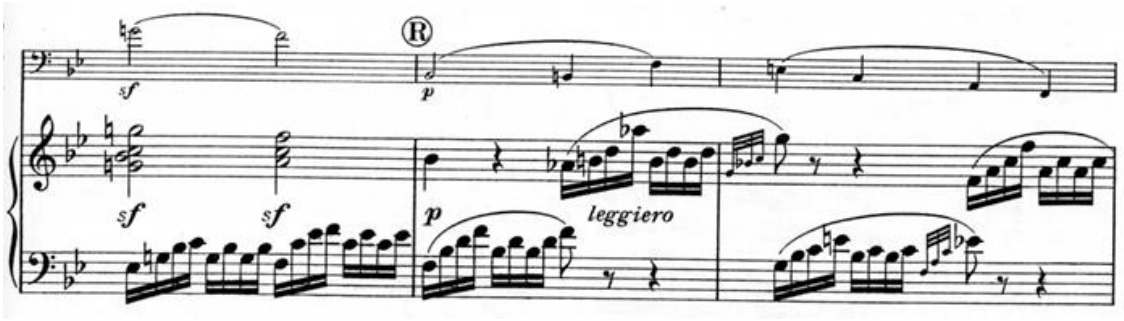
A partir de **P** começa a parte final pela reintrodução do tema em Forte (numa oitava acima comparada ao original) para preparar à melodia virtuosística.



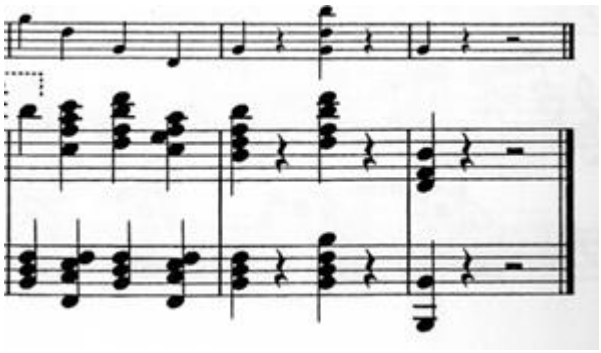
Na letra de ensaio **Q** apresenta a mesma frase encontrada a oito compassos depois de **F**. Desta vez esta frase apresenta uma direção diferente que liga ao momento seguinte da música.



No **R** apresenta o mesmo tema que se encontra no **G**, com a diferença de estar na tónica.



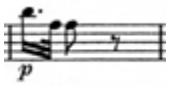
Na letra de ensaio **S** começa a parte final, iniciando com o motivo do tema em piano para preparar o crescendo até aos acordes. Depois nos compassos finais acaba com três acordes em Si bemol.



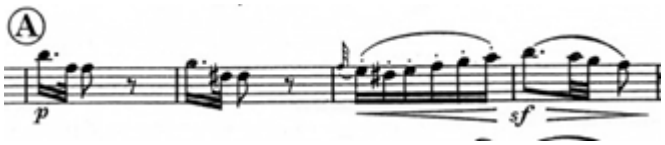
Andante

O primeiro tema do andamento está dividido em três partes:

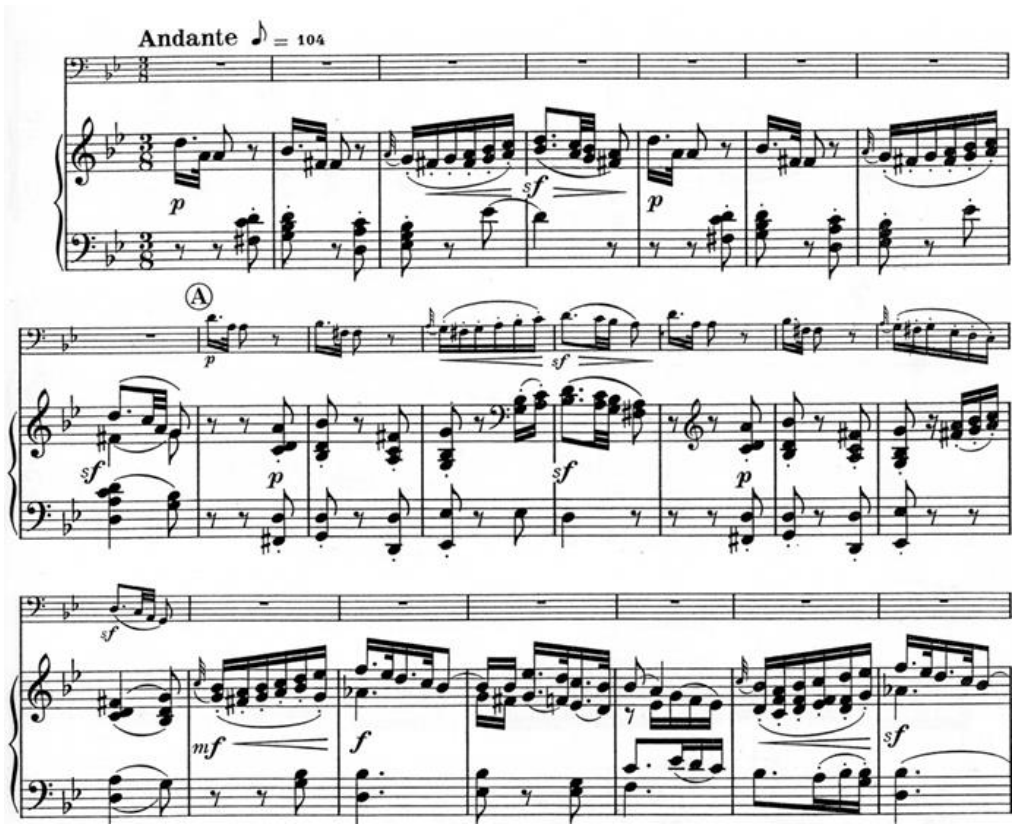
A primeira parte é definida por um motivo rítmico distintivo, aquele sendo semicolcheia com ponto ligado por uma fusa e acabado por uma colcheia com pausa.



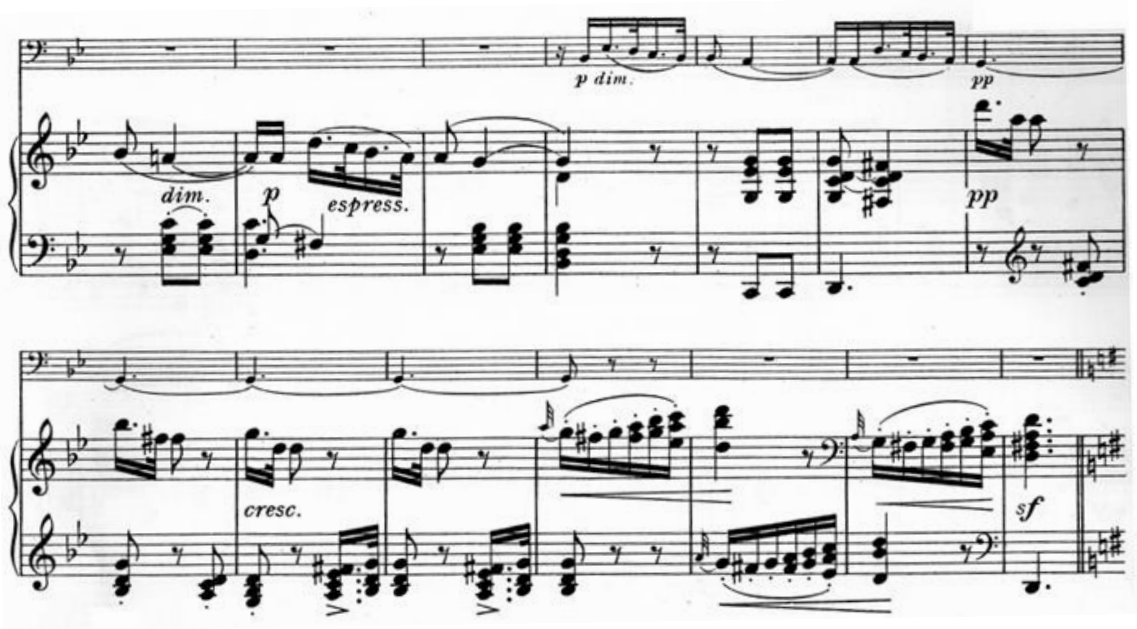
Este motivo é apresentado em pares, que depois são ligados por um grupo de seis semicolcheias com uma appogiatura no início.



O tema é primeiro tocado pelo piano como uma parte introdutória ao andamento, até à parte do Violoncelo, que, juntamente com o piano, toca o tema principal, começando com o motivo acima referido, seguindo por uma escala ascendente em Sol Menor. A repetição do tema pela segunda vez é finalizada por uma escala descendente.

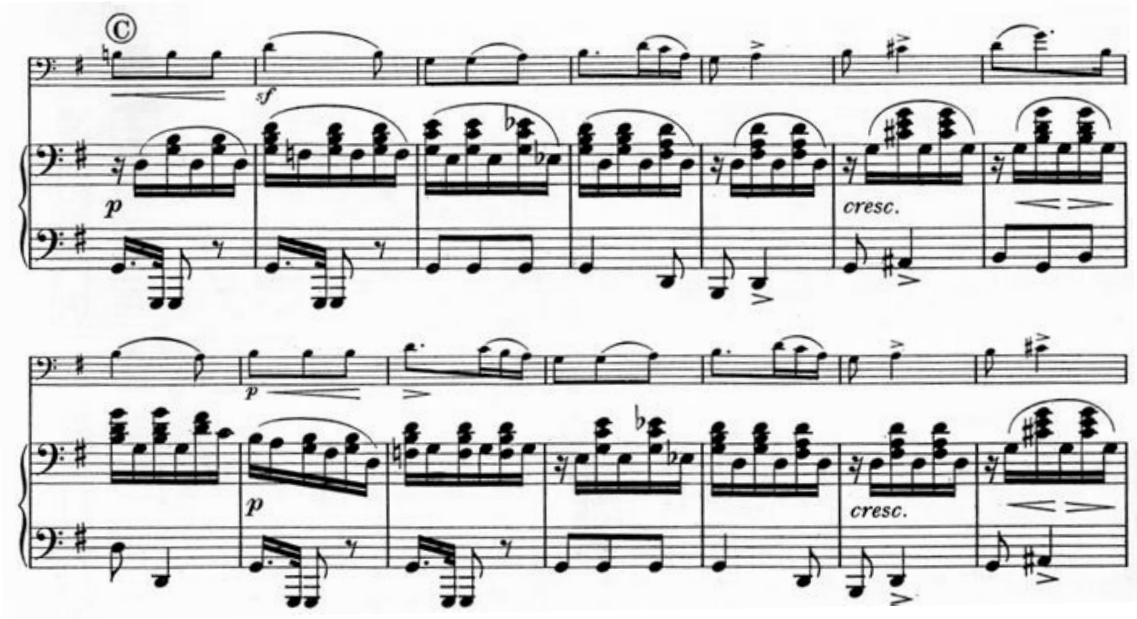


A primeira parte acaba com o piano a tocar o tema acompanhado pela nota Sol do violoncelo que é estendida por cinco compassos.

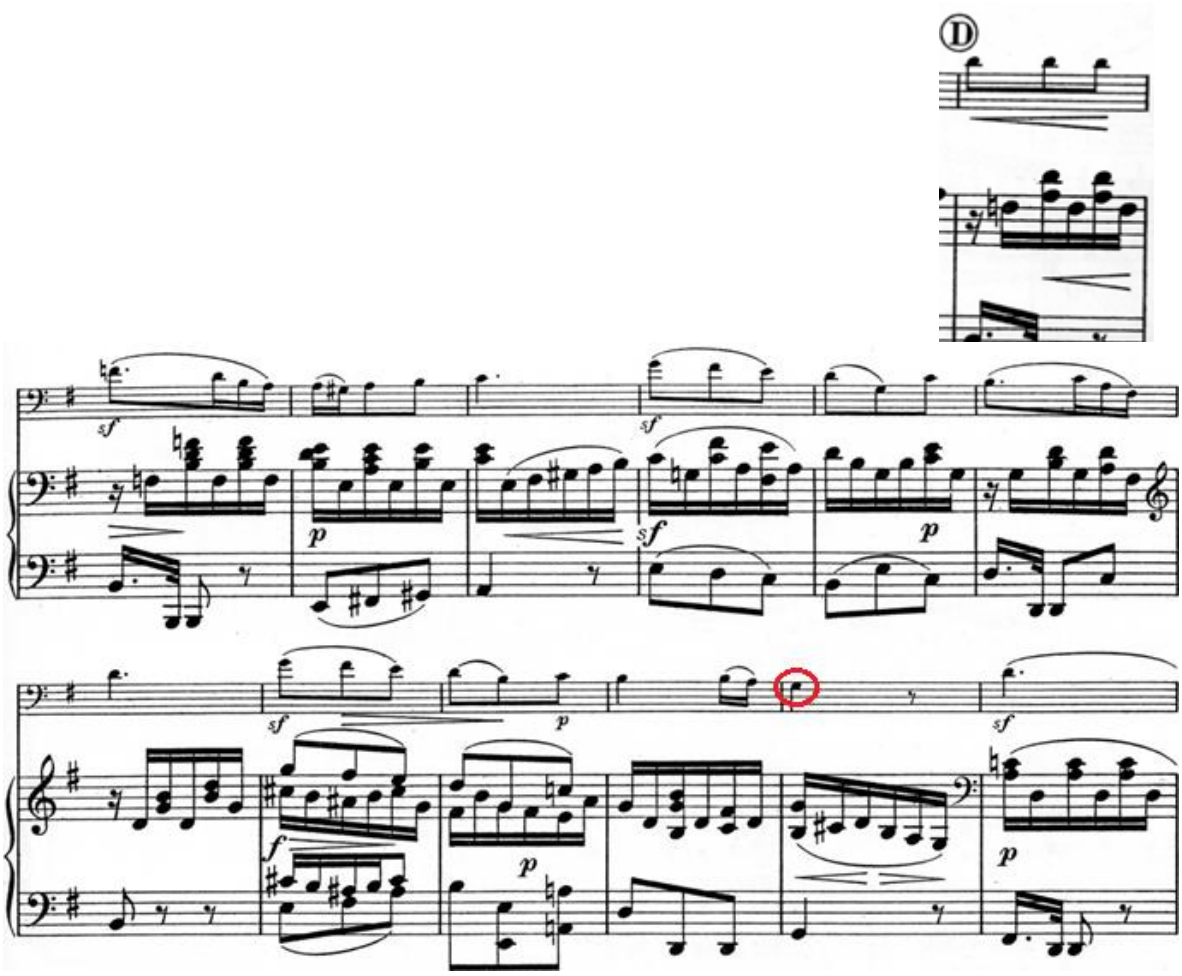


A segunda parte é consideravelmente mais expressiva do que a primeira, com temas que acentuam mais na própria melodia do que no ritmo. A segunda parte está dividida em dois temas:

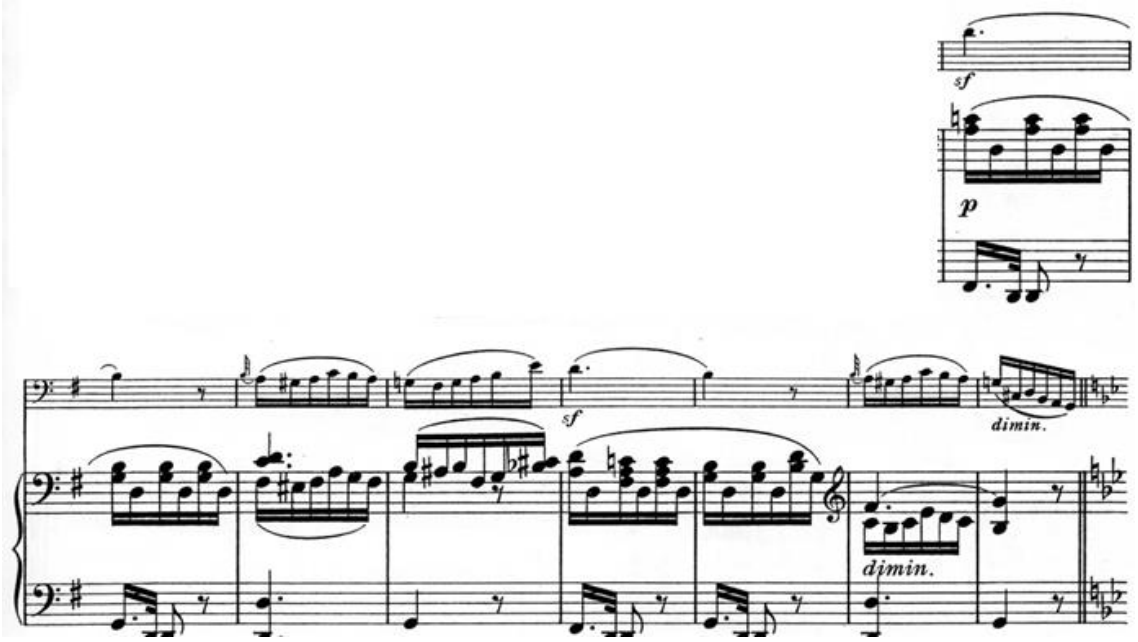
- O primeiro tema é definido do início da segunda parte até ao oitavo compasso, no qual depois é repetido em piano.



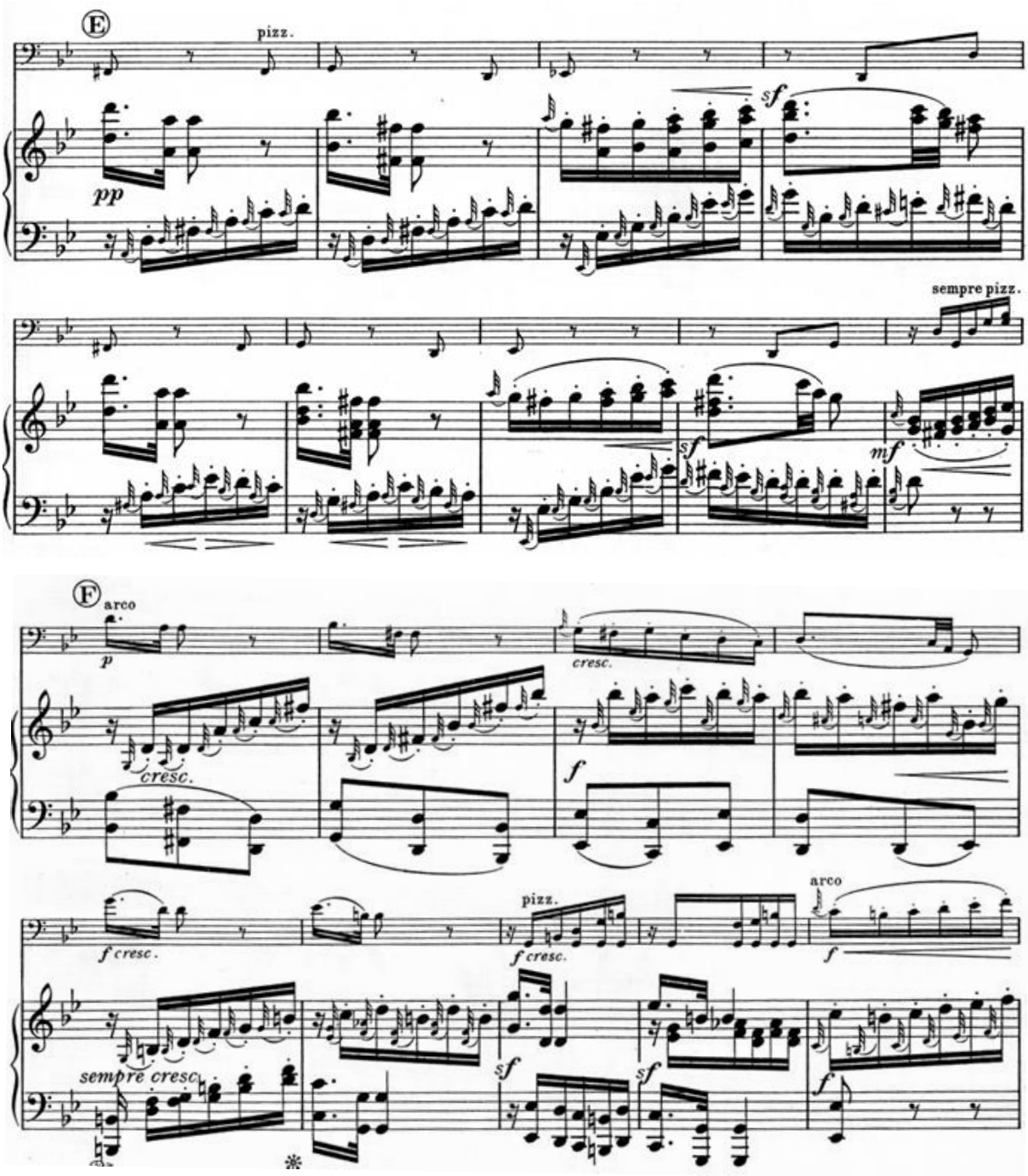
- O segundo tema começa a partir da letra de referência **D** e acaba na nota Sol em piano.



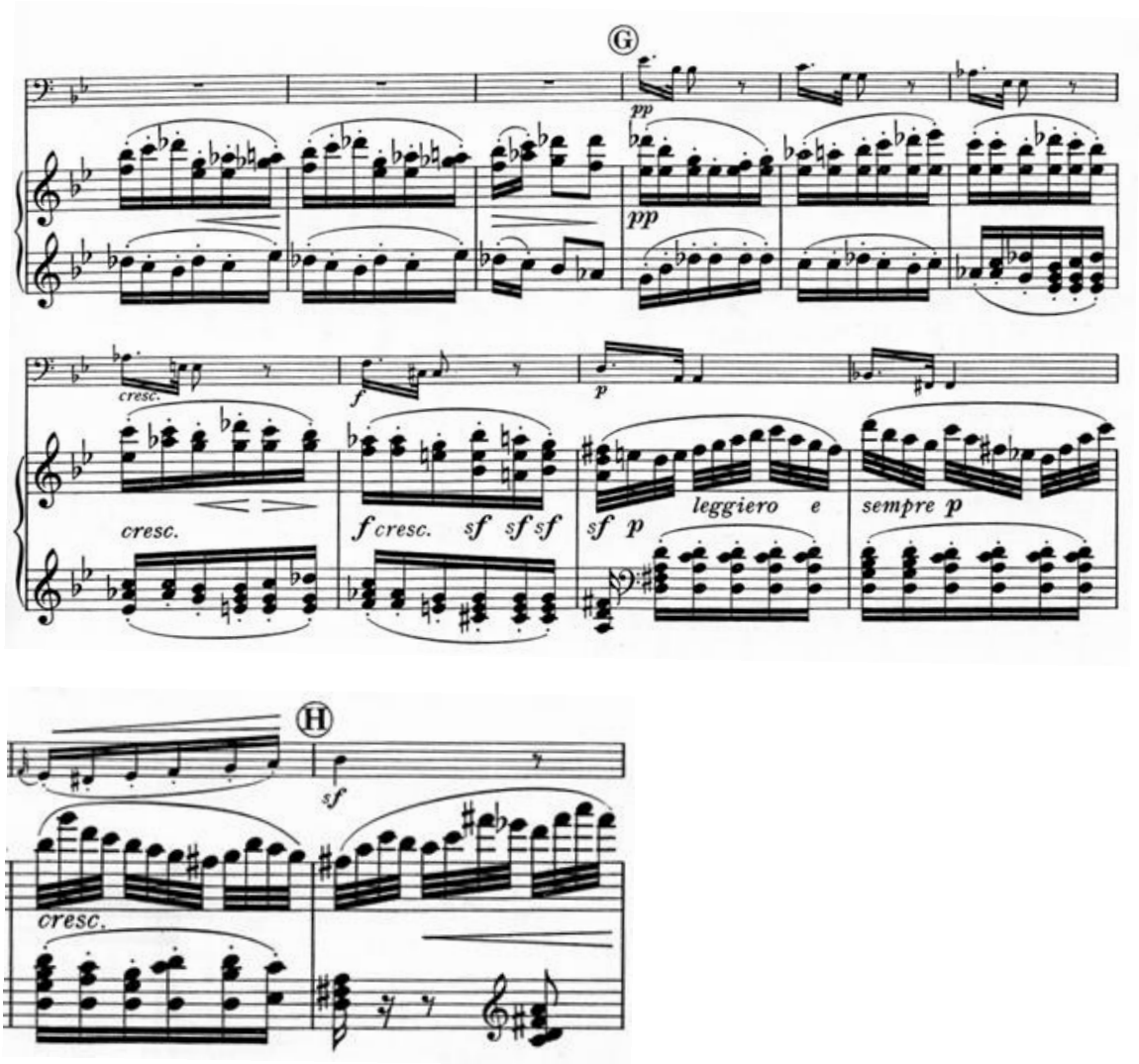
Os oito compassos restantes desempenham o papel de ligação para a parte final do andamento que são definidos pelos dois grupos de Semínimas e semicolcheias que alternam entre sí na parte do violoncelo até à barra dupla marcada pela letra de referência **E**.



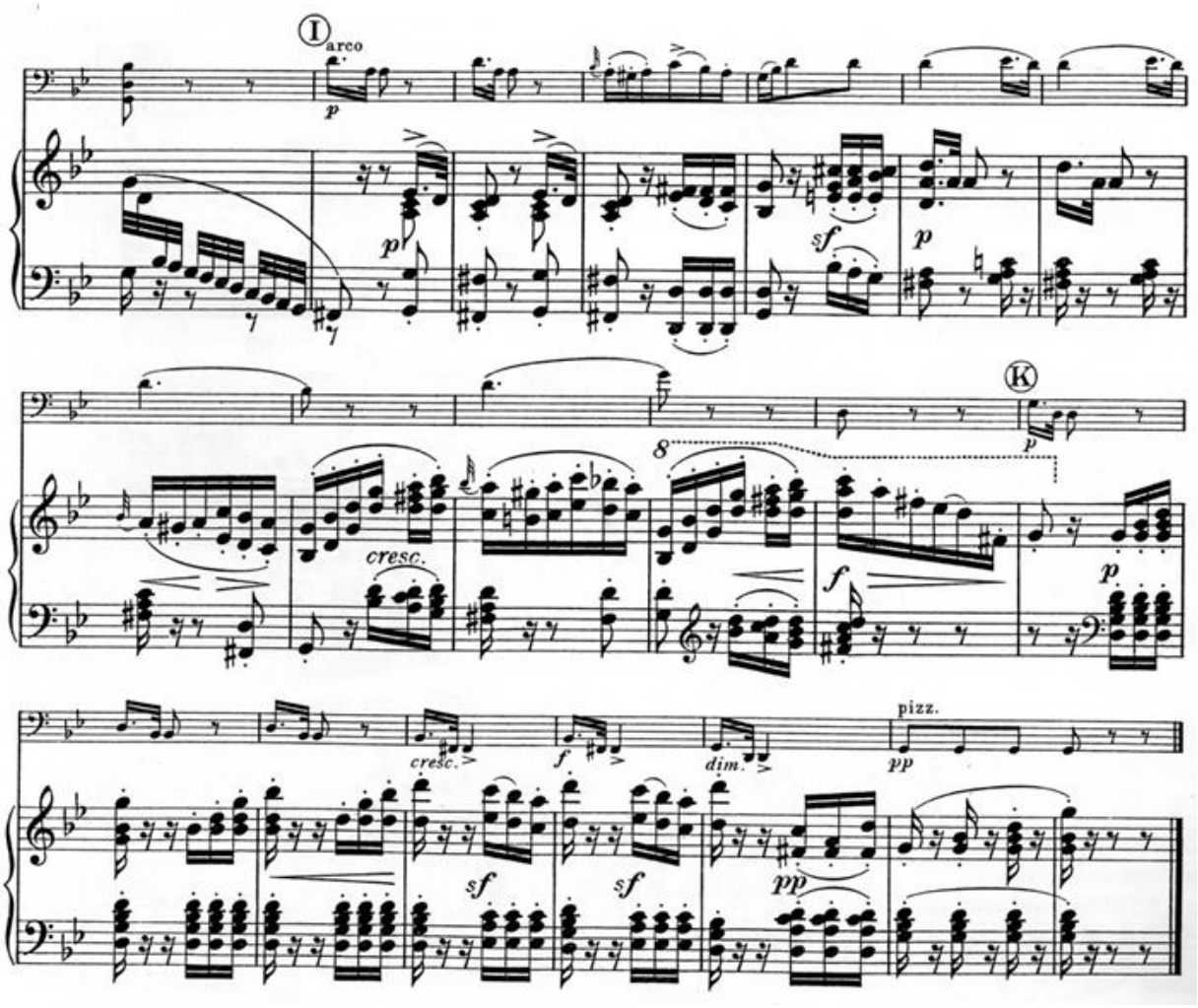
A parte final é a recapitulação do início do andamento, começando com o piano a tocar o tema principal na mão direita e dialogar com o pizzicato do violoncelo na mão esquerda até à letra de referência **F**, que por um breve momento retoma à forma inicial.



A partir de **G**, o violoncelo toca o motivo principal dentro de uma frase no estilo descendente continuando até a uma cadência de suspensão antes do **H**.

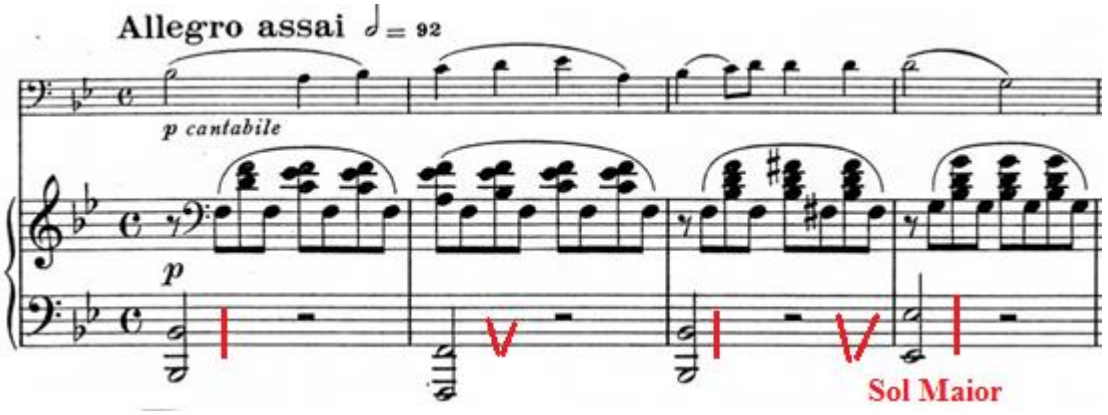


A partir daqui começa o final para fechar o segundo andamento, com uma variação do tema principal na letra de ensaio **I** e acabando em Sol Maior em diminuendo na letra de ensaio **K**.

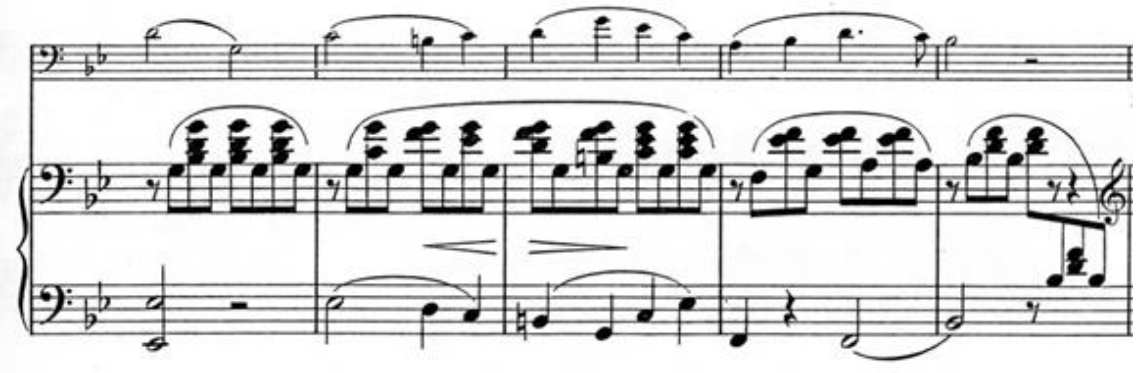


Allegro Assai

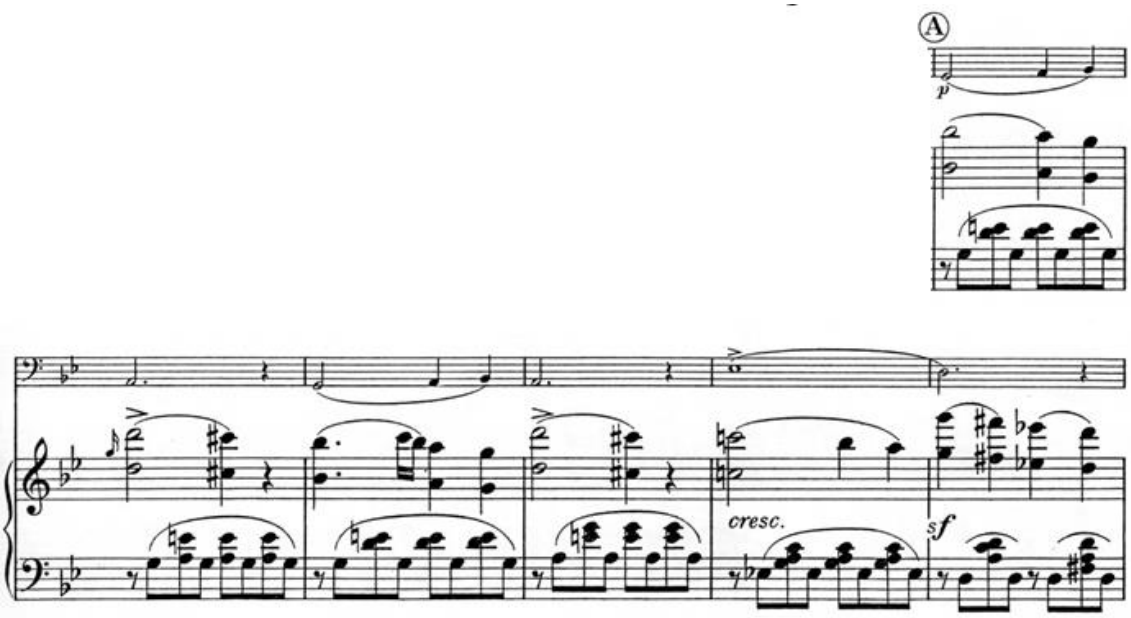
O Tema inicial do andamento começa pelos acordes I, V com sétima e volta a I na tonalidade de Sol Maior. Este formato permite fazer um breve dramatismo dentro da música, assim marcada pela dominante com sétima.

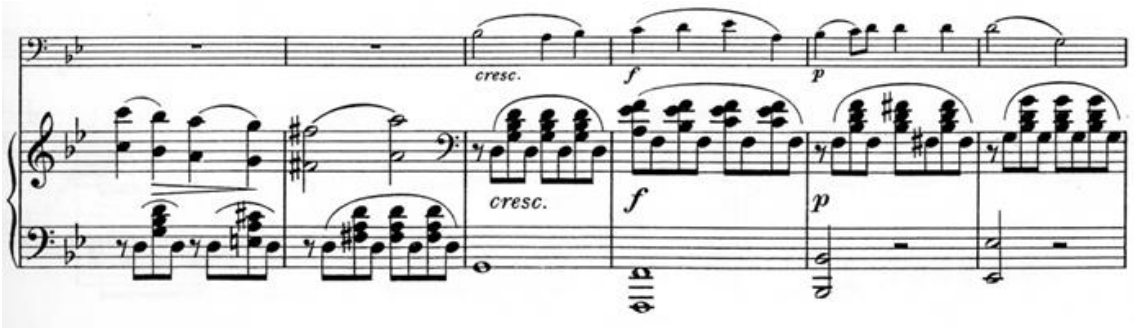


A segunda parte do tema é uma variação da primeira com uma direção mais descendente à música como sinal do fim do tema.



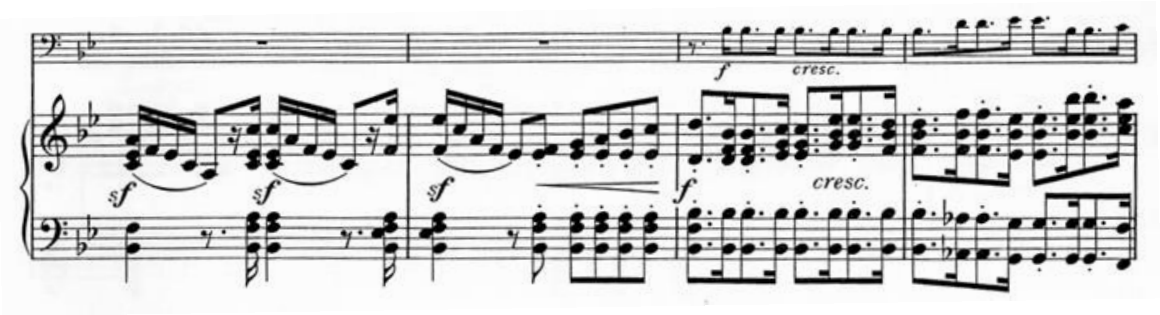
Do **A** um suposto interlúdio é tocado entre os temas, que volta a ser tocado nove compassos depois.



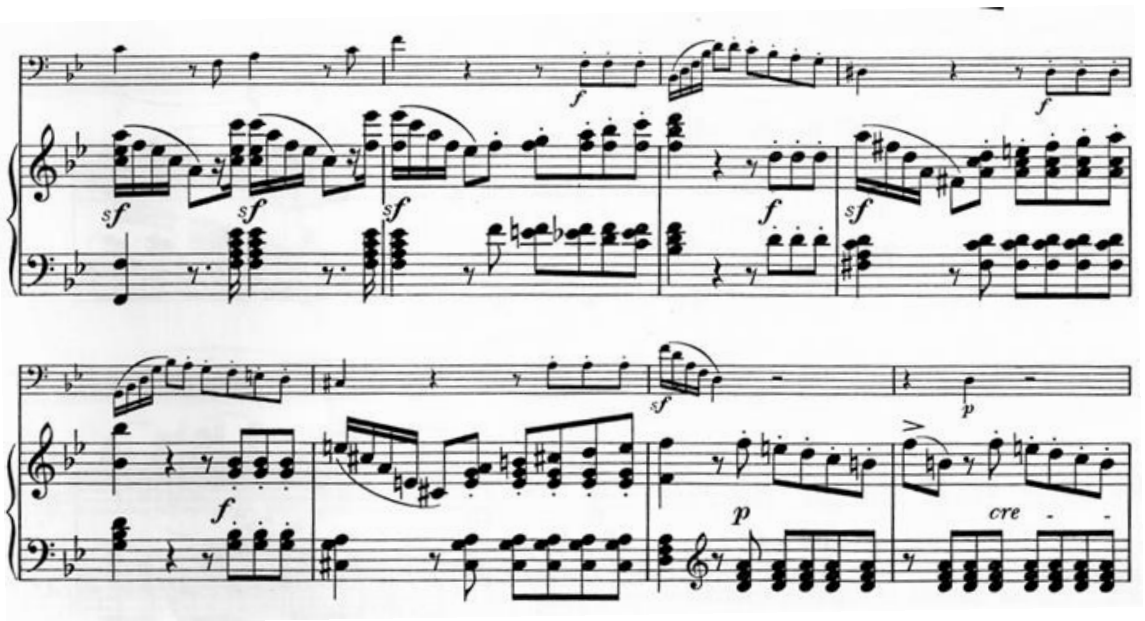


A partir do **B** é introduzido um novo tema, definido pelo ritmo de colcheia com ponto e semi-colcheia no piano:

A parte do violoncelo começa com este motivo rítmico.

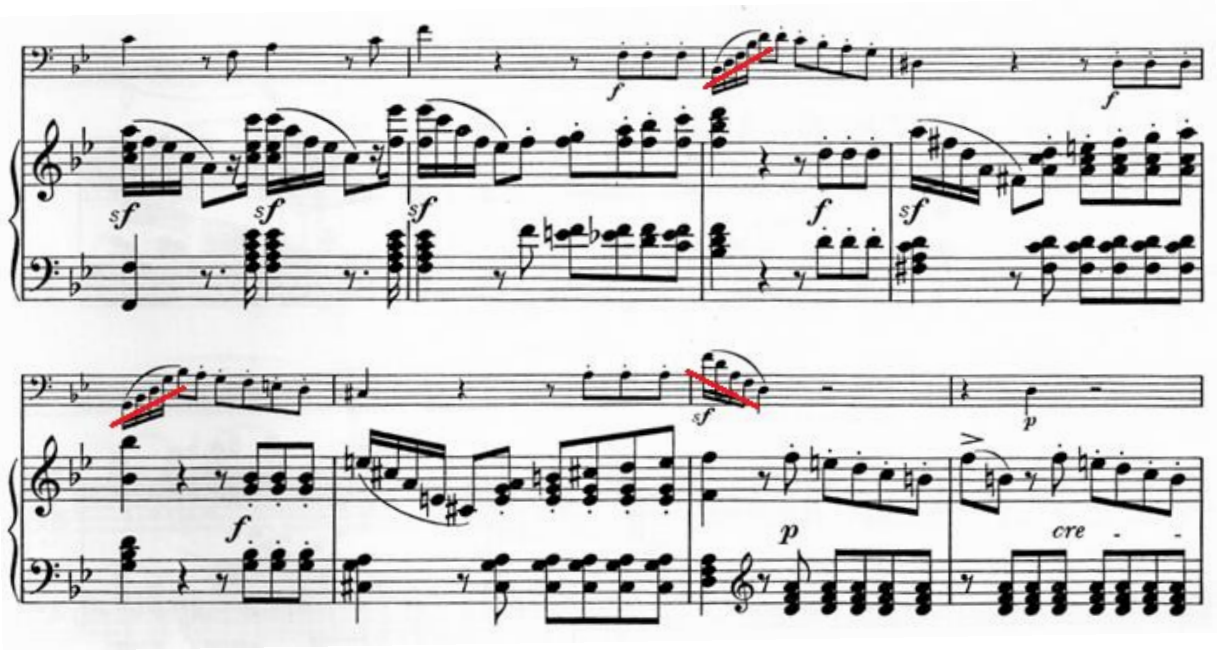


A segunda parte é definida por três colcheias, seguidas por um arpejo ascendente de semicolcheias e uma escala descendente em colcheias.

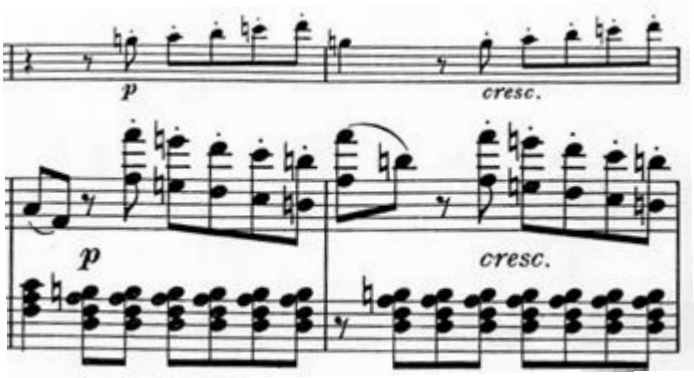


As primeiras três colcheias fazem o papel de anacruse, sendo elas a quinta do arpejo tocado. A escala descendente acaba na quinta em relação ao arpejo anteriormente referido.

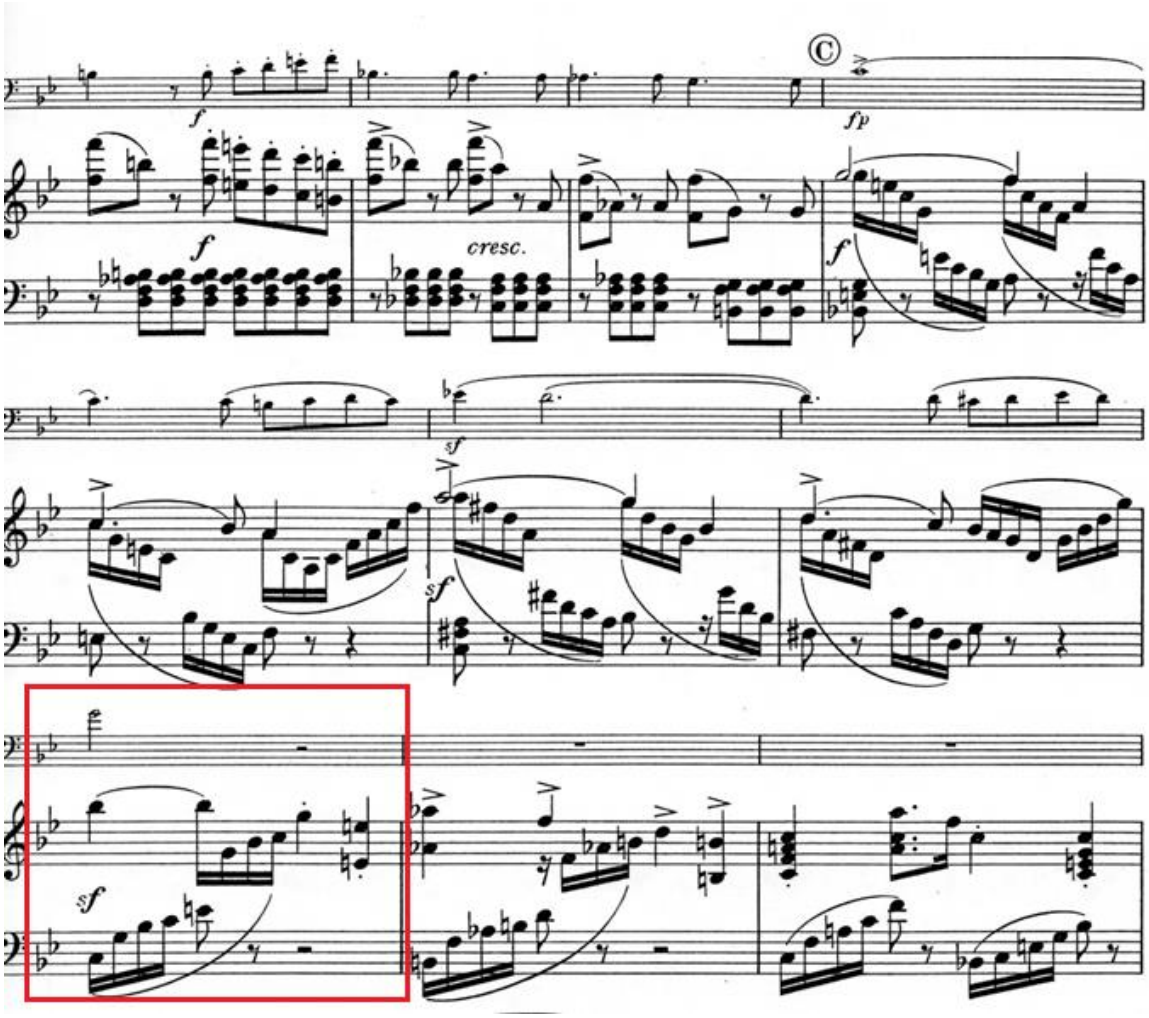
Este tipo de frase é repetido três vezes, a primeira em Sí bemol Maior, a segunda em Sol Menor e a terceira em Ré Menor.



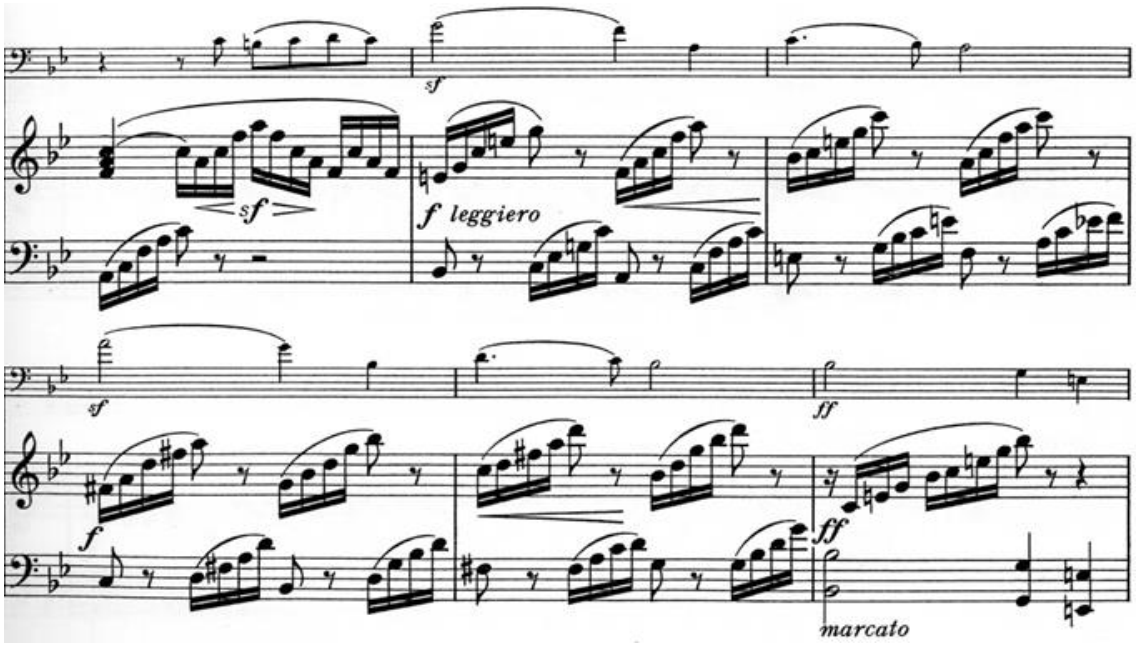
O tema ilustrado nos compassos seguintes demonstra uma aproximação estilística em escala, com o piano a fazer a escala descendente, e o violoncelo a responder com uma escala ascendente.



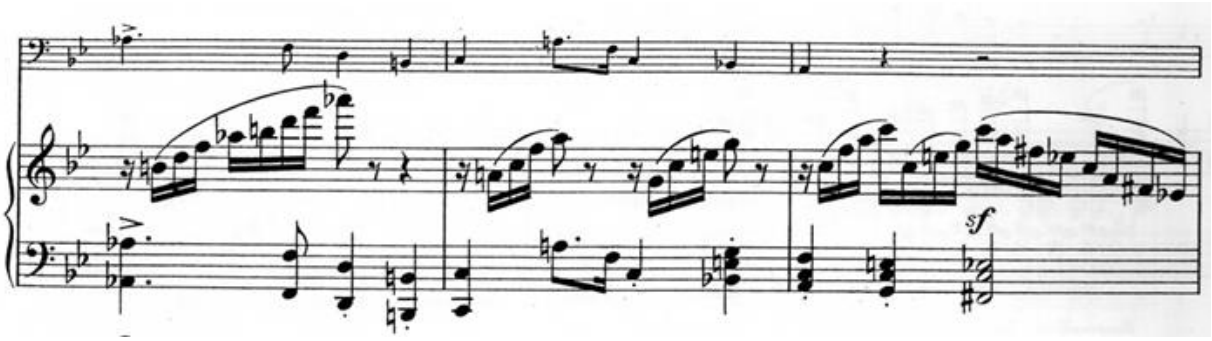
A tonalidade é mantida em Dó Maior notada pela mudança para o tom natural nas notas Mi e Si até **C**. A partir desta letra de ensaio decorre uma transição de tonalidades para Sol Maior.



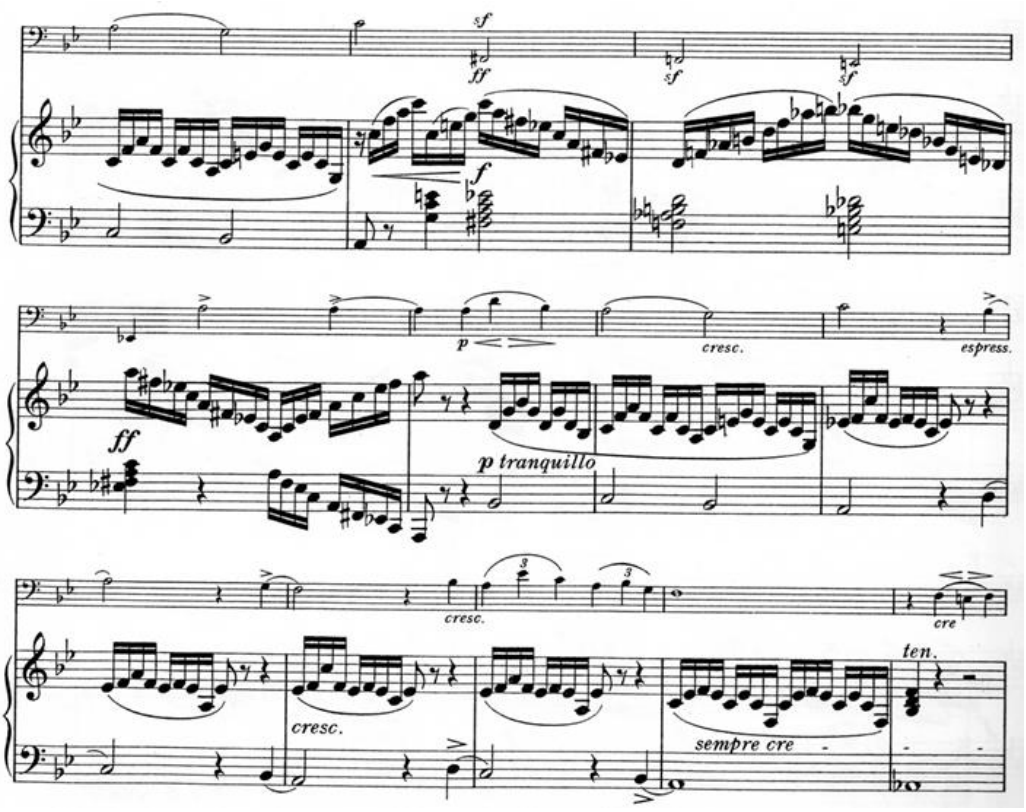
Depois de um breve interválo no piano, vem uma frase mais melódica no violoncelo, começada pelo motivo, servindo de anacruse, da frase encontrada a partir de **C**, repetindo duas vezes com um intervalo de diferença entre as frases.



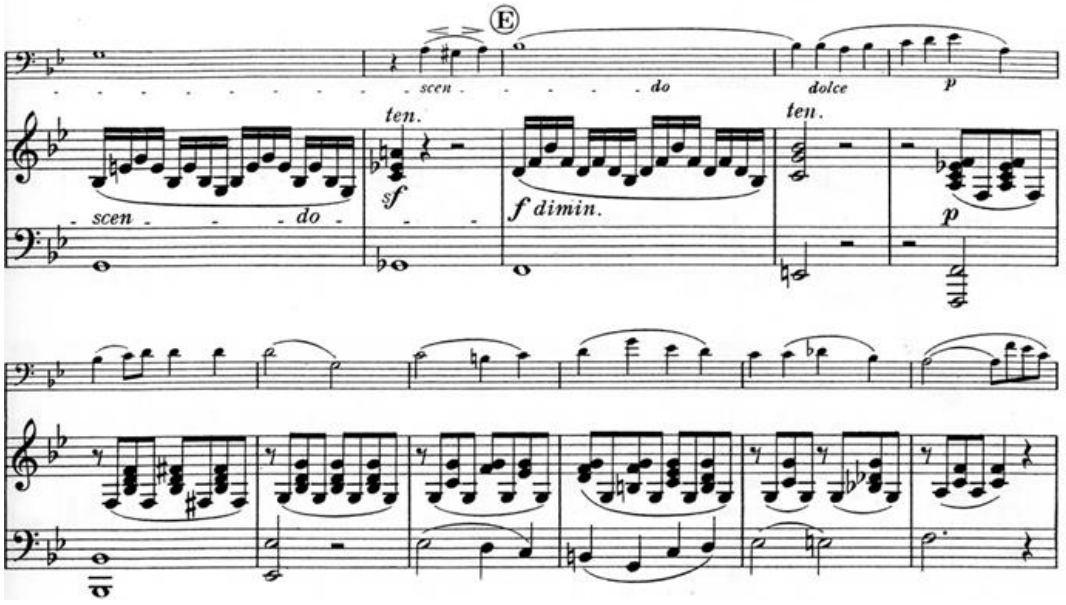
Depois da pausa começa uma nova variação do tema de **C** até ao fortíssimo, que acaba com uma melodia descendente.



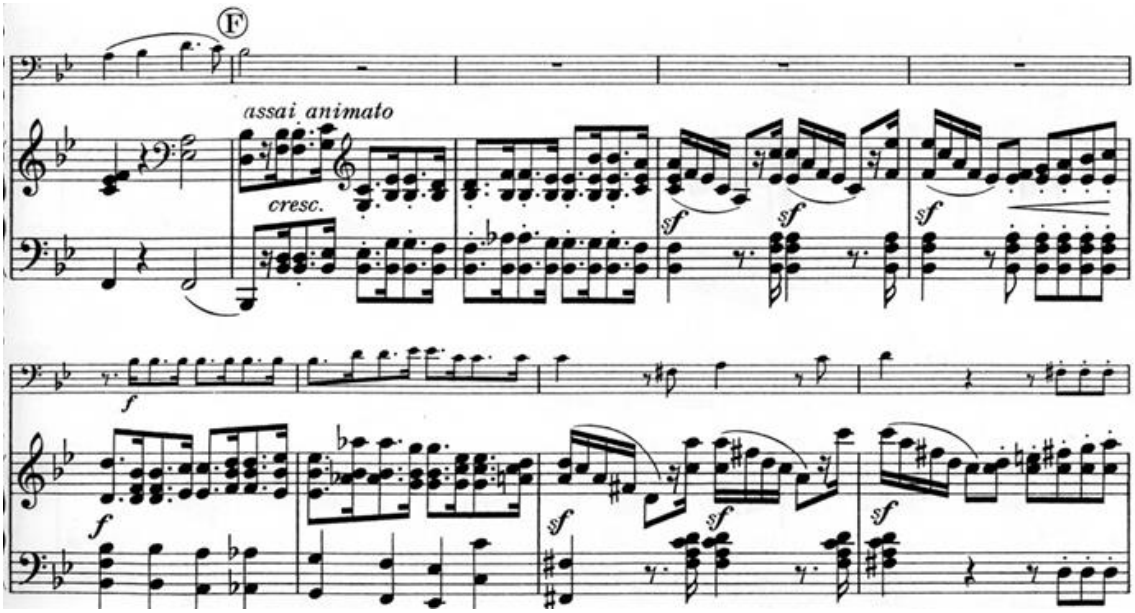
Da letra de ensaio **D** a dinâmica, melodia e ritmo sugere que esta parte do andamento é a ponte de ligação para a frase seguinte, com ritmo principalmente constituído de mínimas ou semibreves, a semínimas e até tercinas de semínimas, acabando com motivos do tema principal e um crescendo prolongado.



A partir de **E** repete-se o tema principal numa versão mais curta, com a letra **F** a apresentar o mesmo tema que o **B**, para além de uma diferença da segunda parte do tema para criar uma ponte para o **G**.

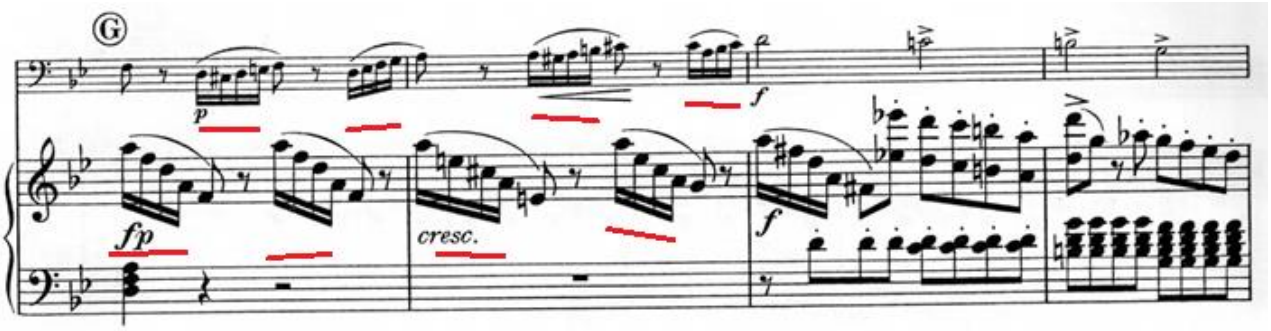


Exemplo da letra de ensaio E.

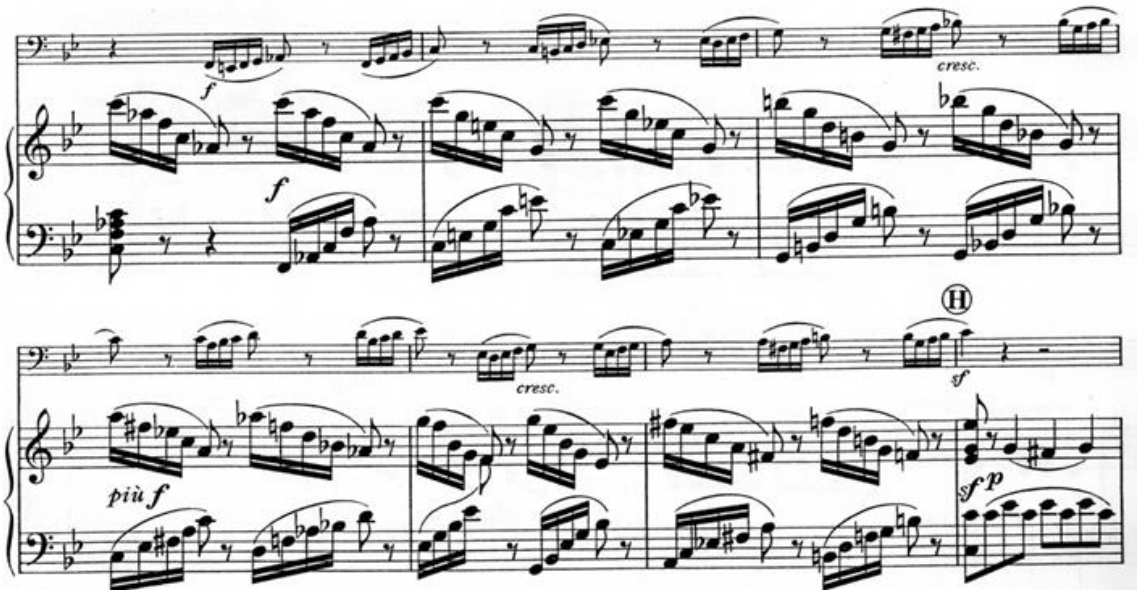


Exemplo da letra de ensaio F.

A frase na letra de ensaio **G** é composta por método de pergunta e resposta entre violoncelo e piano, com o violoncelo a fazer grupetos ascendentes e o piano a fazer arpejos descendentes.

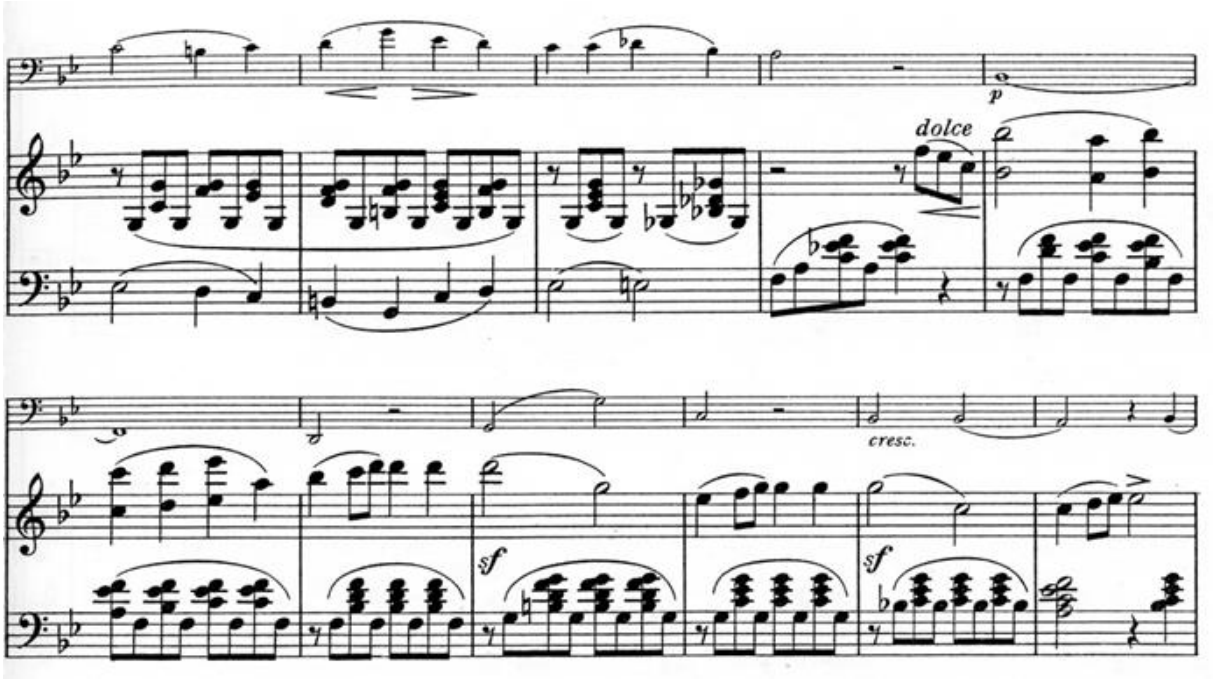


A frase começa do piano nas semicolcheias, e cresce até às mínimas. Só a oito compassos da letra é que a dinâmica e a formação da frase muda, começando imediatamente em forte e substituir as mínimas por mais motivos de semicolcheias até ao **H**, do qual de seguida a escala de grupetos torna mais encurtece em relação à frase anterior.

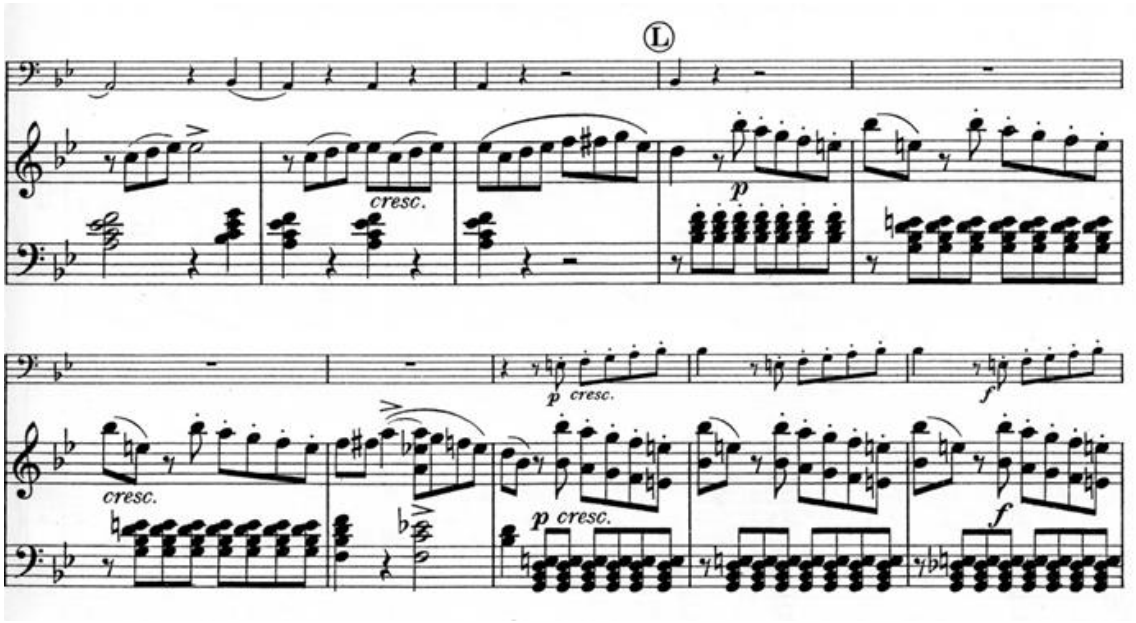


Cinco compassos antes de **I** a melodia e ritmo mudam para acabar esta frase de diálogo entre piano e violoncelo. O que se segue é a ponte para a recapitulação do andamento.

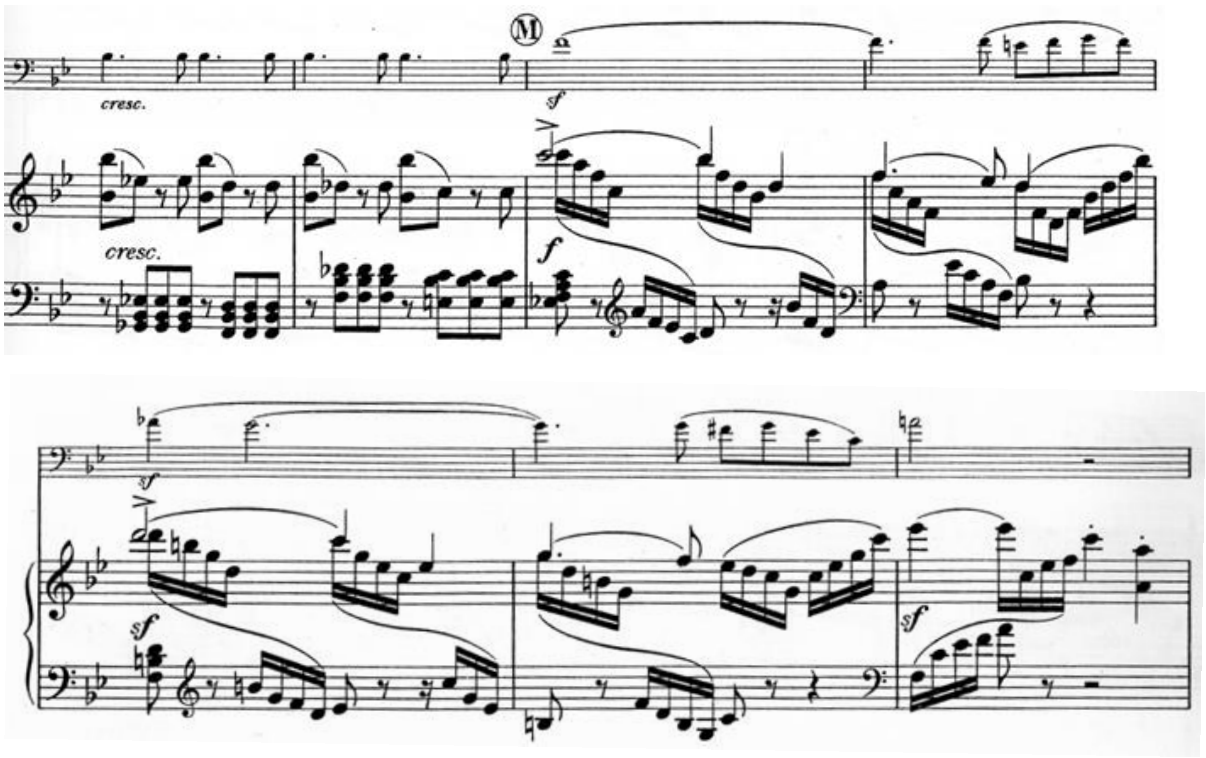
A recapitulação começa da letra de ensaio **K**. Os primeiros oito compassos são iguais ao tema original. A seguir o piano toca o tema principal com o violoncelo a acompanhar a parte do piano.



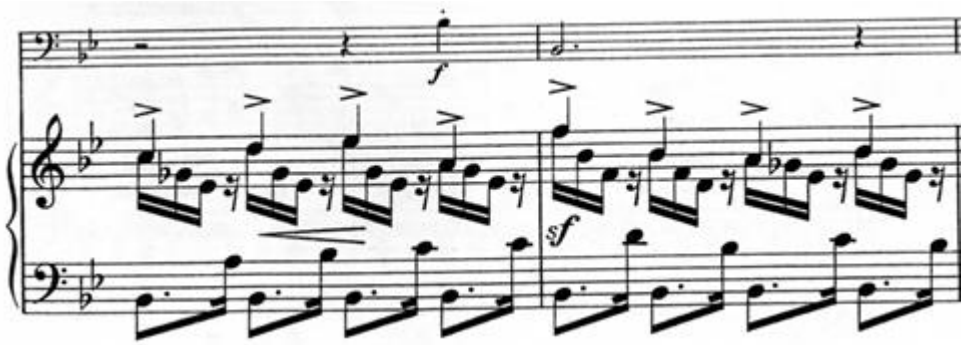
Da letra de ensaio **L** é tocada a mesma parte que a segunda metade do tema de **B**.



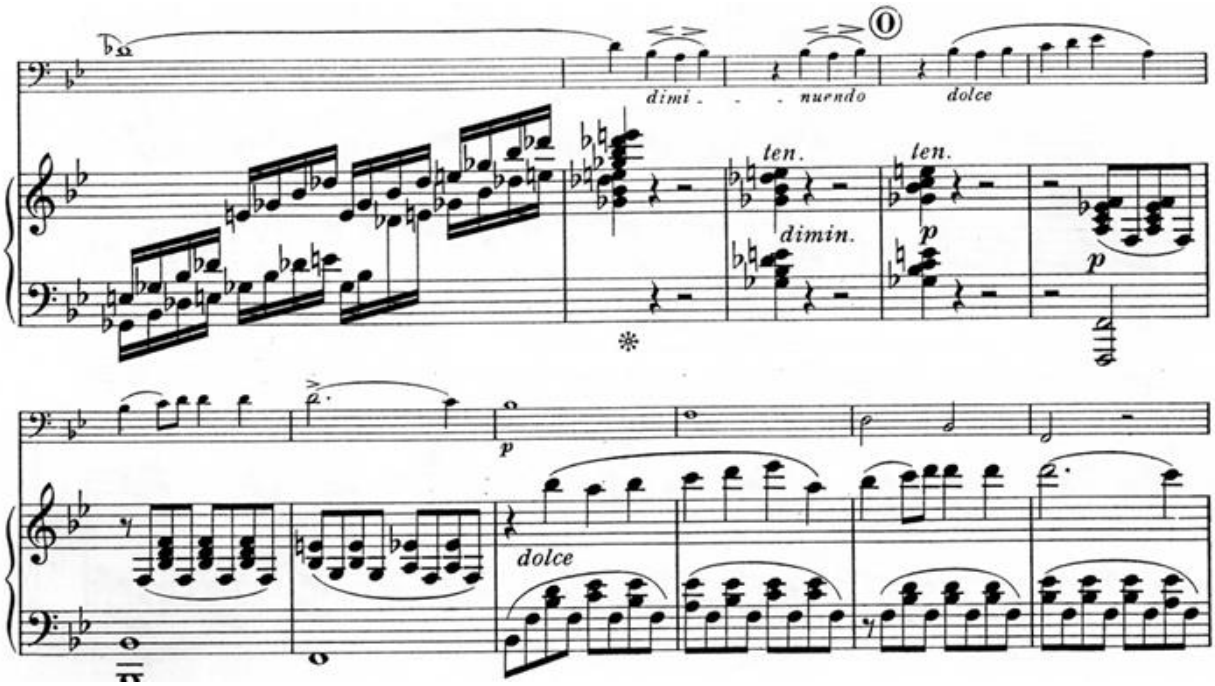
M e **C** derivam da mesma frase, mas com melodia diferente.



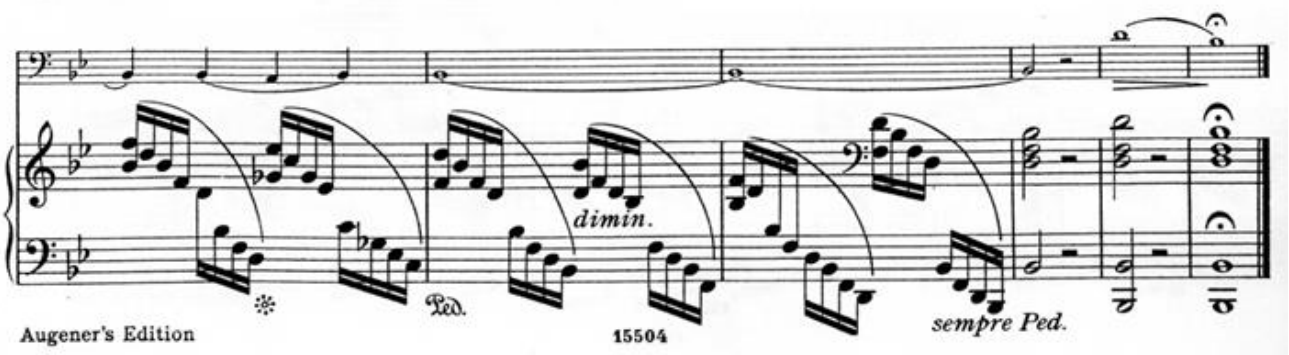
No **N** tem várias escalas descendentes, separadas por um interválo de oitava em Sí bemol.



Depois a frase apresenta uma segunda melodia crescente até à ponte para a letra de ensaio **O**, que começa o final do andamento com o primeiro tema, que muda para arpejos de Ré na letra de ensaio **P**, e acabando no acorde de Sí bemol Maior, acentuando a nota fundamental no violoncelo.



Letra de ensaio O.

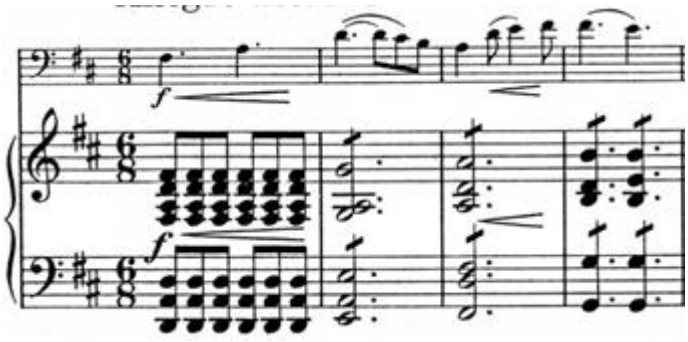


2.2 Sonata nº 2 em Ré Maior

Allegro Assai Vivace

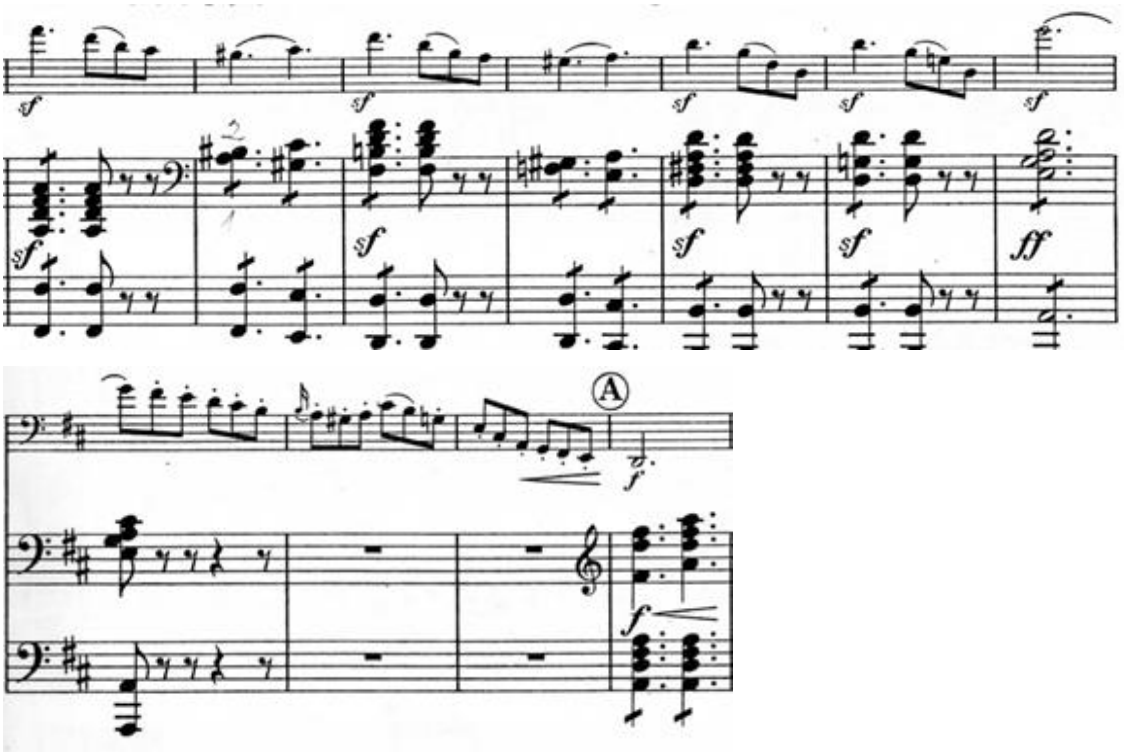
O primeiro tema começa com dois acordes arpejados, um na tónica, e o segundo acorde no segundo grau.

O motivo consiste num arpejo ascendente de três semínimas, seguindo por uma tercina descendente e acabando com uma síncopa e duas semínimas ligadas.



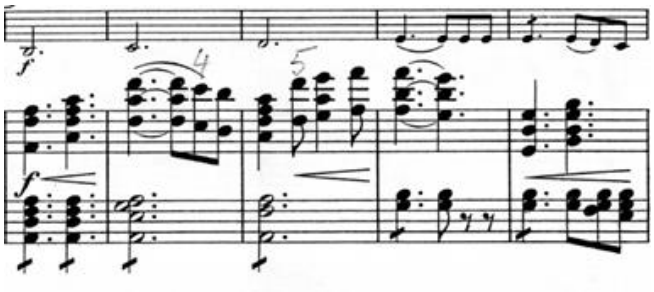
O tema tem a parte inicial referida anteriormente, que é a apresentação do motivo.

A segunda parte que começa a nove compassos do início, está estruturada para ter uma melodia descendente, para logo poder ascender para acabar a introdução da sonata com uma escala de tercinas descendente até à letra de ensaio **A**.

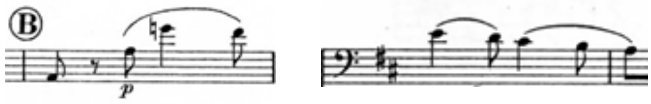


No **A** o tema repete na parte do piano enquanto o violoncelo embeleza a melodia.

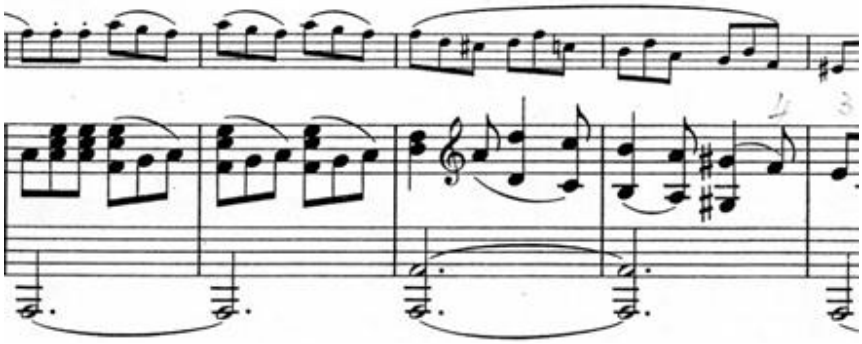
Nesta parte nota-se o tipo de ritmo que define este andamento são as tercinas em *staccato*.



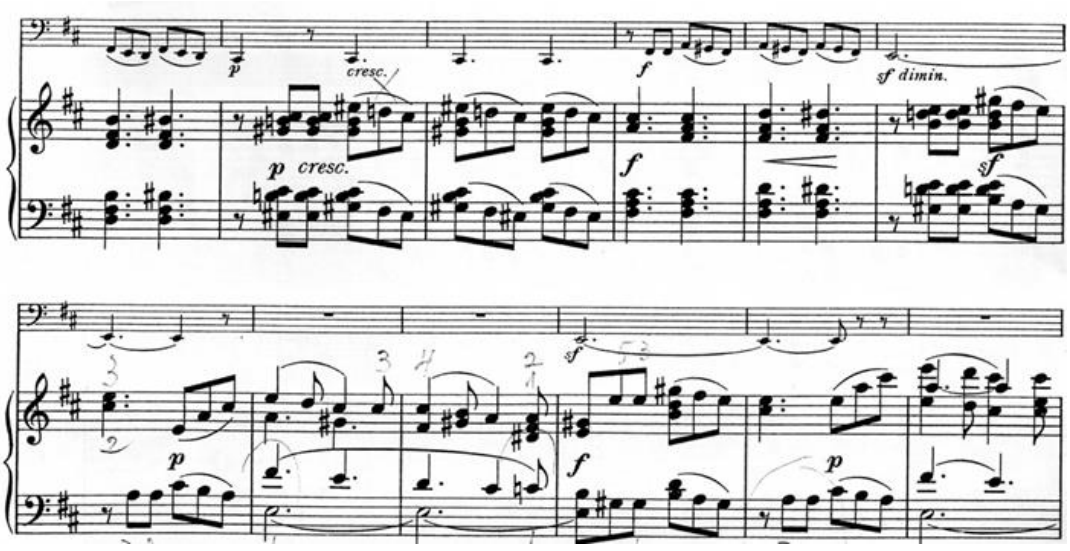
A frase do **B** está construída de forma descendente, começando com o motivo de semínima com ponto ligada à colcheia:



O motivo seguinte consiste em colcheias ligadas, ainda com a melodia de forma descendente.

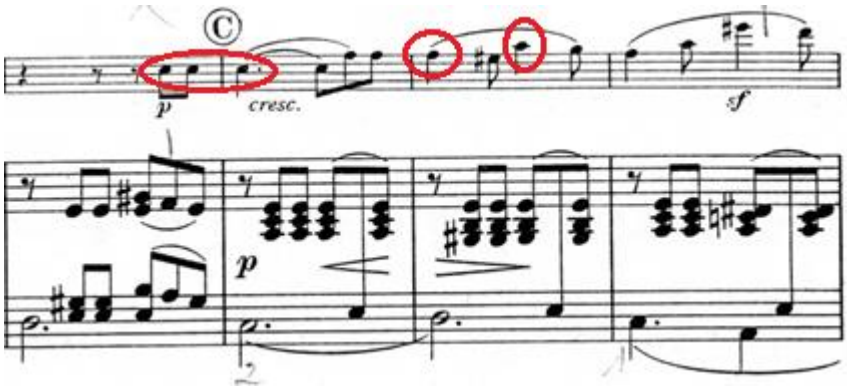


A parte seguinte desta frase de **B** começa com um diálogo entre piano e violoncelo progredindo à parte em que o piano tenha o papel principal, e com o violoncelo a acompanhar a música:

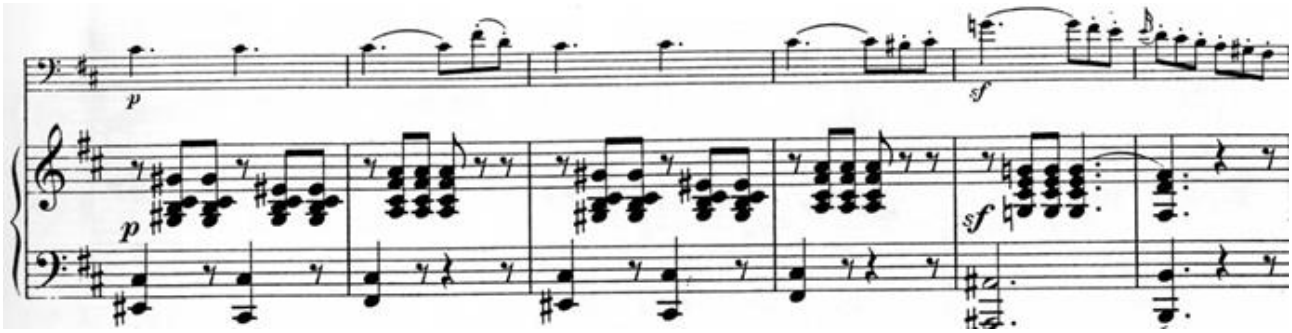


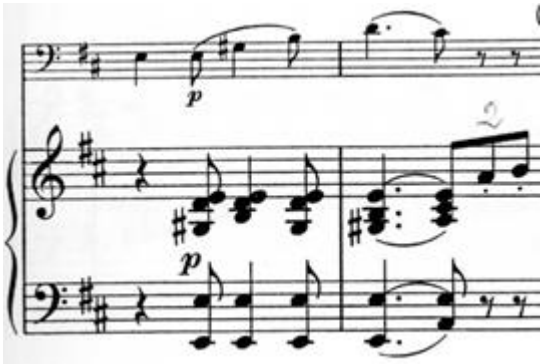
Em **C** apresenta um novo tema que consiste num motivo rítmico rítmico semelhante ao que se encontra na letra de ensaio **B**:

O início está construído como um arpejo estilístico em Lá maior:

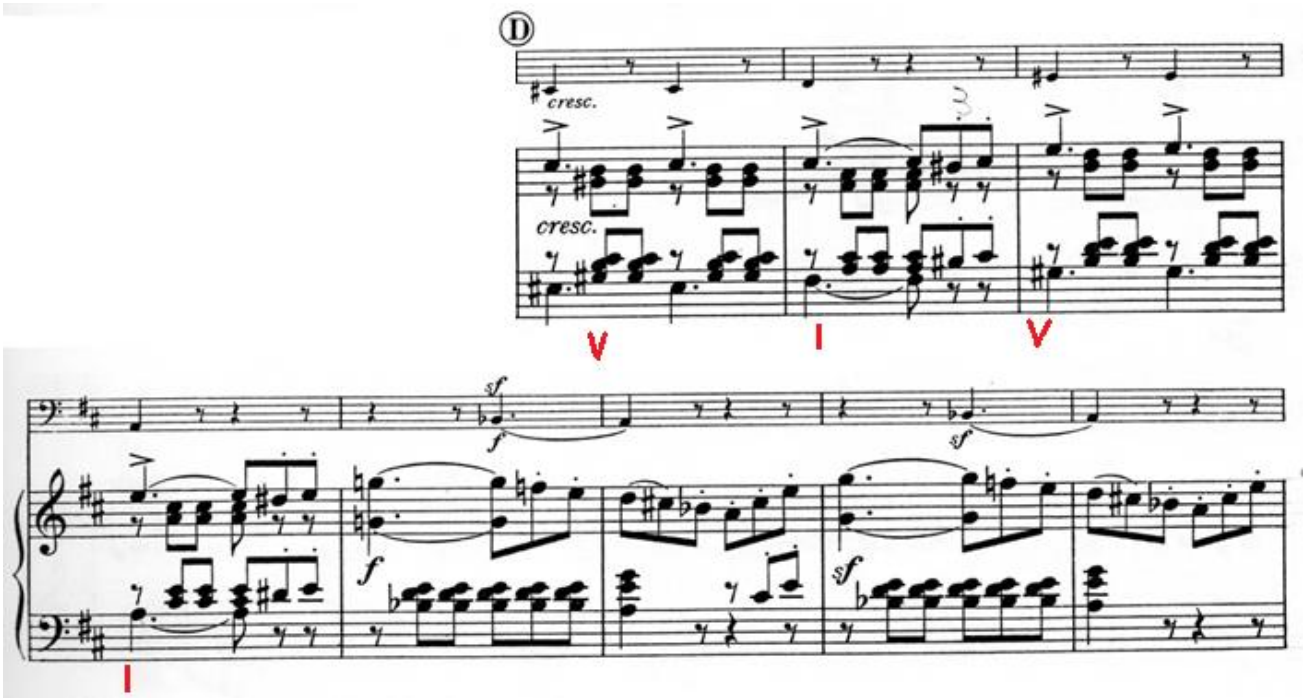


Após de repetir o tema uma vez, a frase de **C** passa à segunda parte, mantendo a dinâmica em piano, como preparação ao sforzando na nota Sol, para uma escala descendente de tercinas e acabar no acorde de Dó sustenido na Sétima Dominante:



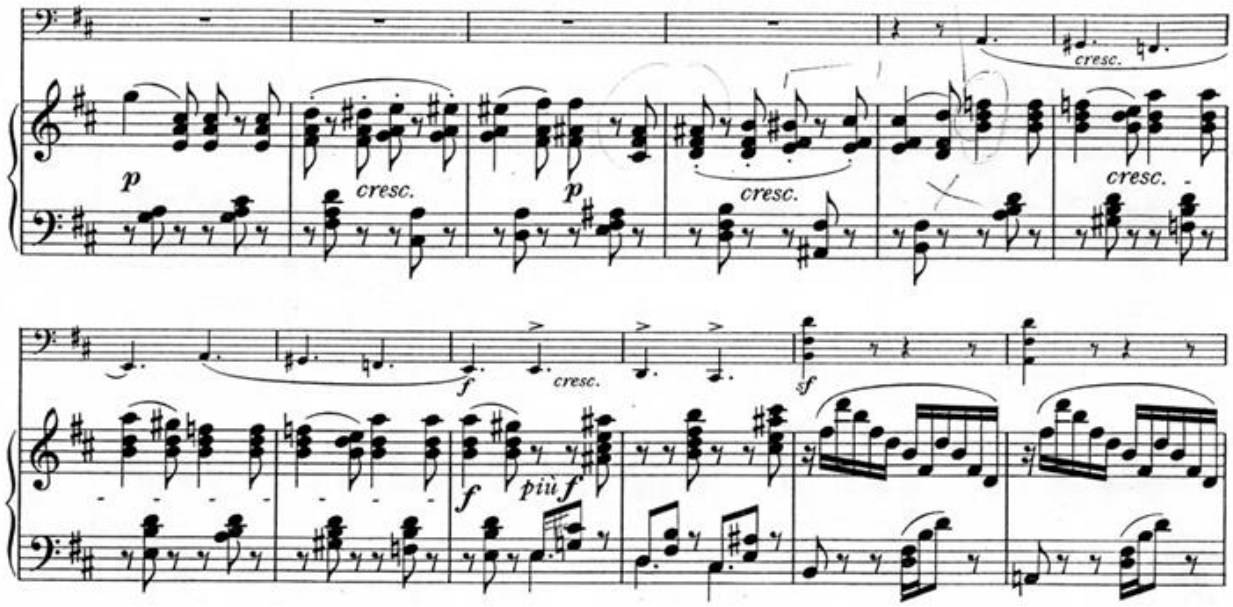


No **D** a melodia constitui várias resoluções na parte do piano, repetidamente mudando da dominante à tónica (embora haja frequentes mudanças de tonalidade).



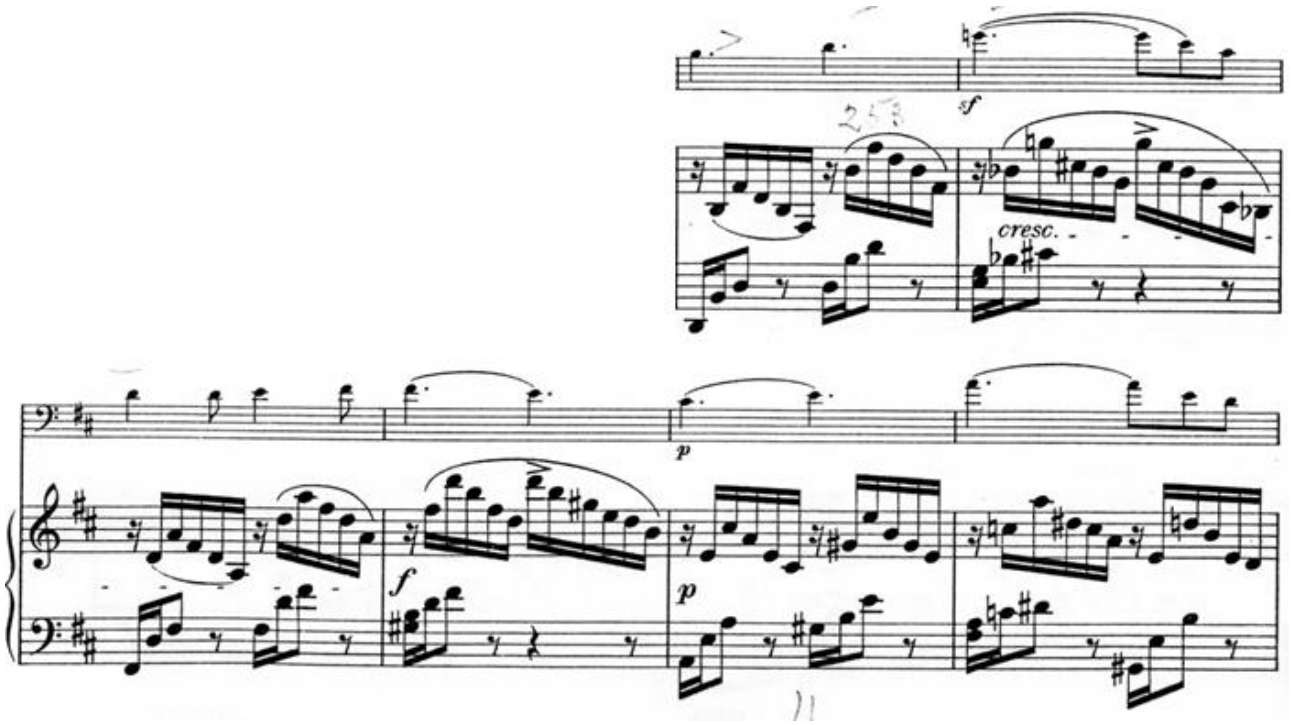
Exemplo da resolução contínua, com os graus indicados a vermelho sob a pauta.

Na segunda parte da frase do **D**, a estrutura de melodia passa à de transição que é sugerido pela forma descendente e do *crescendo* desta parte da frase:

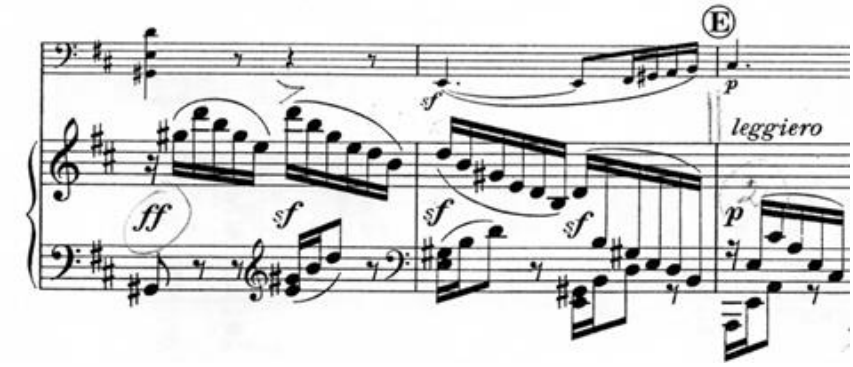


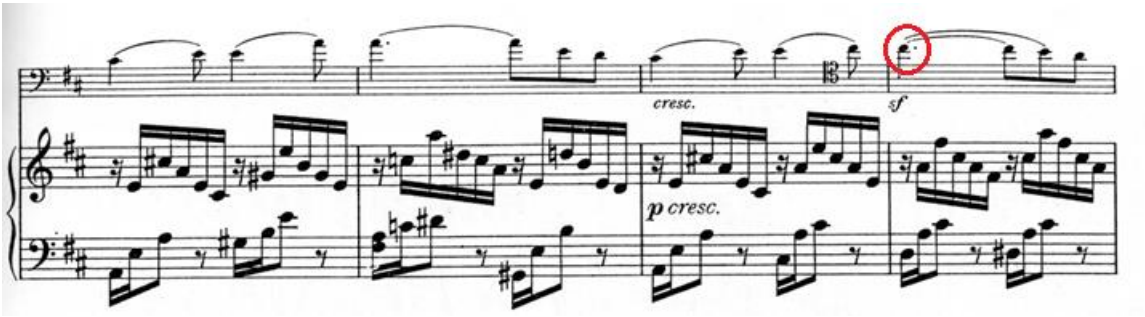
Do **E** é apresentada a recapitulação da sonata tocando o tema principal na dominante.

A cinco compassos de **E** a harmonia toma um rumo diferente, começando com uma resolução de acordes (dominante a tónica) até quatro compassos depois, em que o tema toma uma forma de cadência suspensa.



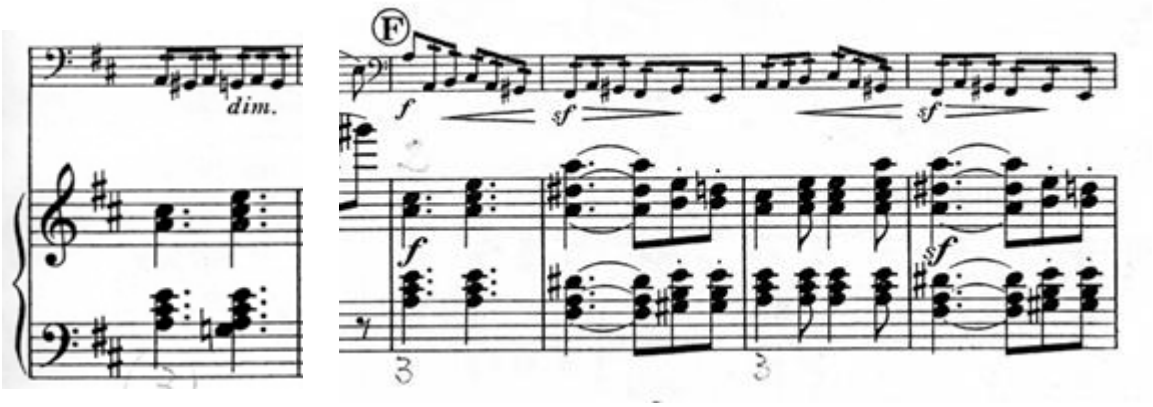
Dois compassos antes de **F** é o ponto mais alto deste tema (indicado por um círculo vermelho), que também desempenha o papel de ligação à frase no **F**.



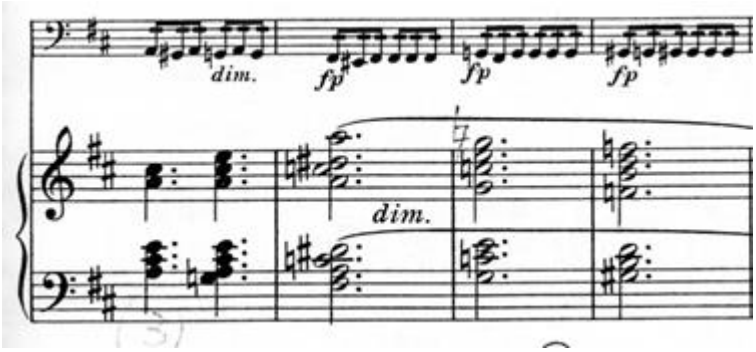


Do **F** a parte do violoncelo, que é formada com o ritmo de semicolcheias com a notação a agrupá-las em dois, serve para embelezar o tema tocado pelo piano.

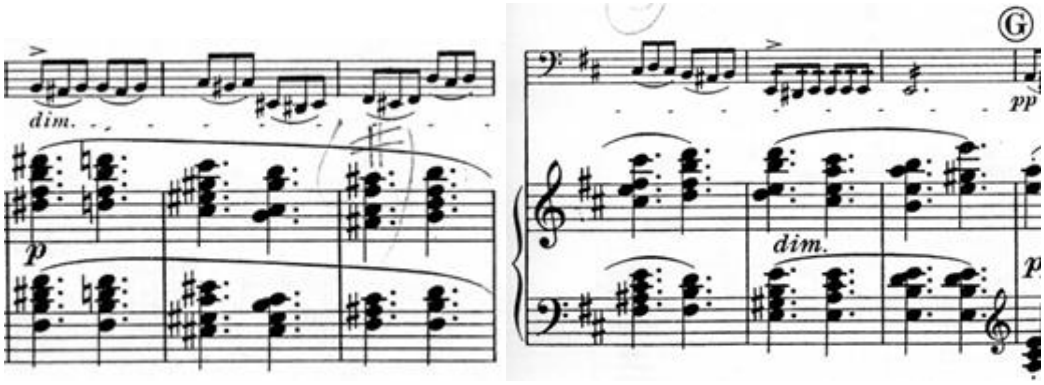
O momento no **F** identifica-se pelas semicolcheias e colcheias agrupadas em tercinas. A primeira parte chega até ao quinto compasso.



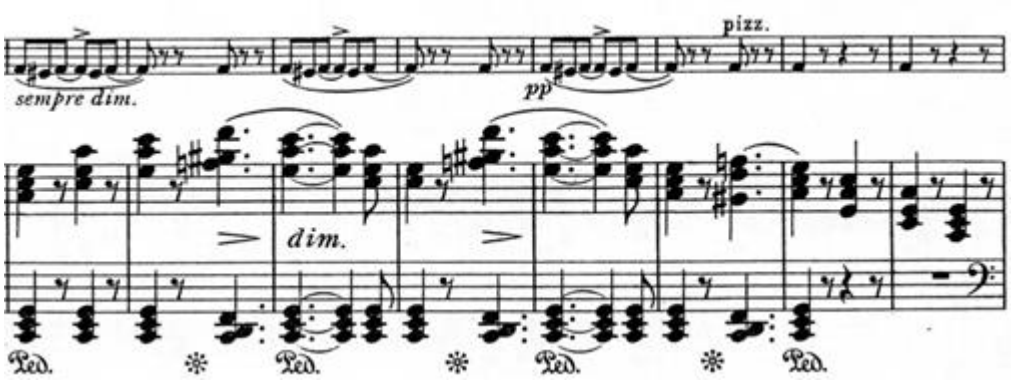
A seguir a melodia é organizada de forma ascendente no violoncelo, enquanto o piano faz os acordes estruturadas de forma descendente.



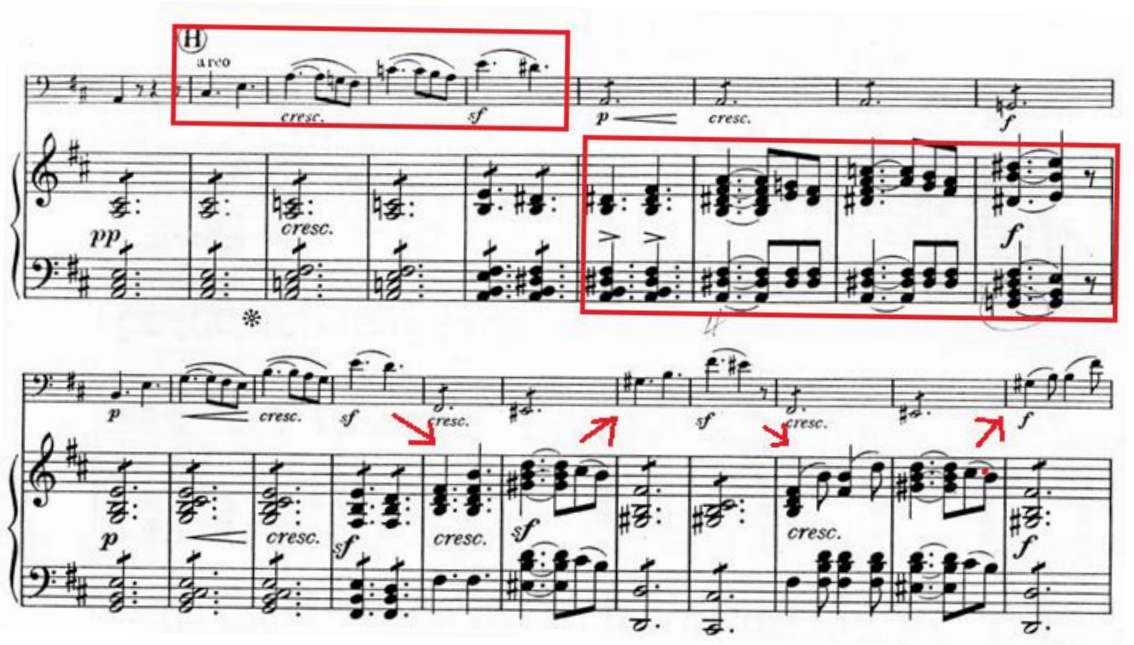
Cinco compassos depois o ritmo toma um rumo diferente substituindo as semicolcheias por colcheias com a melodia estruturada de forma a ligar ao **G**:



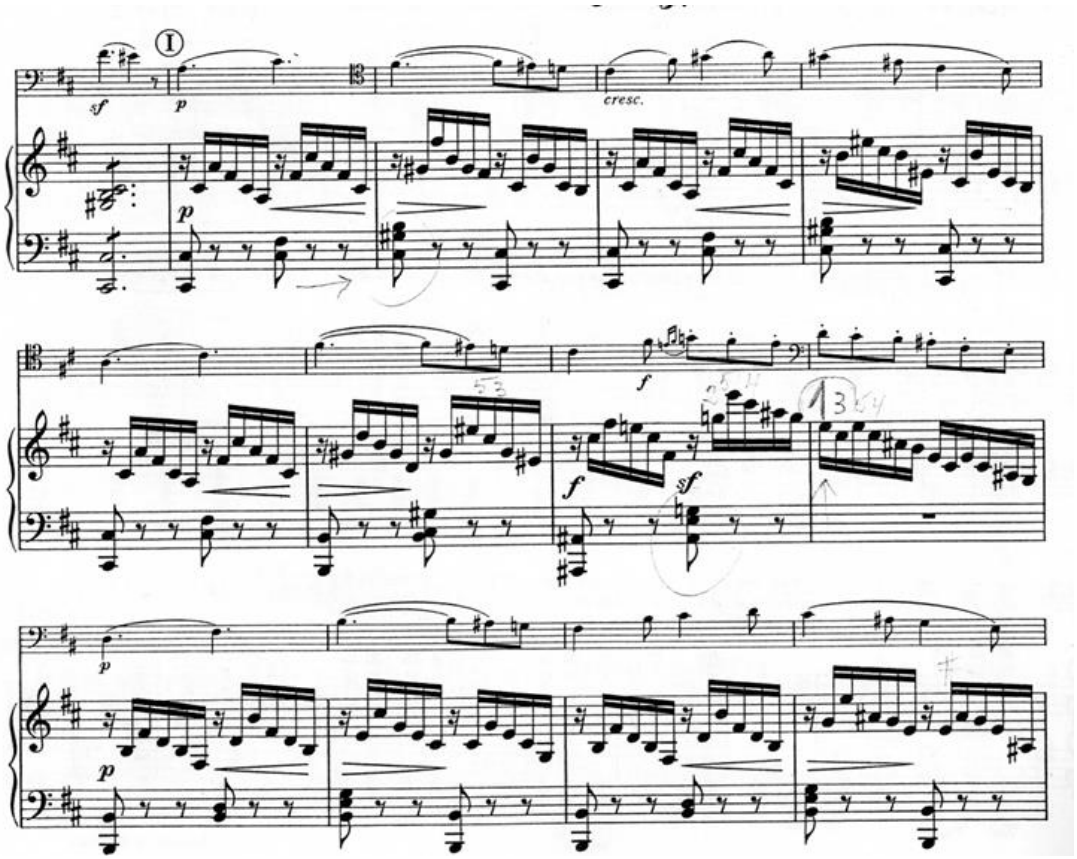
A frase do **G** num todo serve para ligar à parte do desenvolvimento do andamento. Ainda nos primeiros oito compassos apresenta alguma tensão a nível rítmico e melódico, e só depois é que começa a ficar mais silencioso, com mais frequência de pausas e uma harmonia mais leve e até recorrer ao pizzicato para amplificar a descendência sonora que esta frase está a demonstrar:



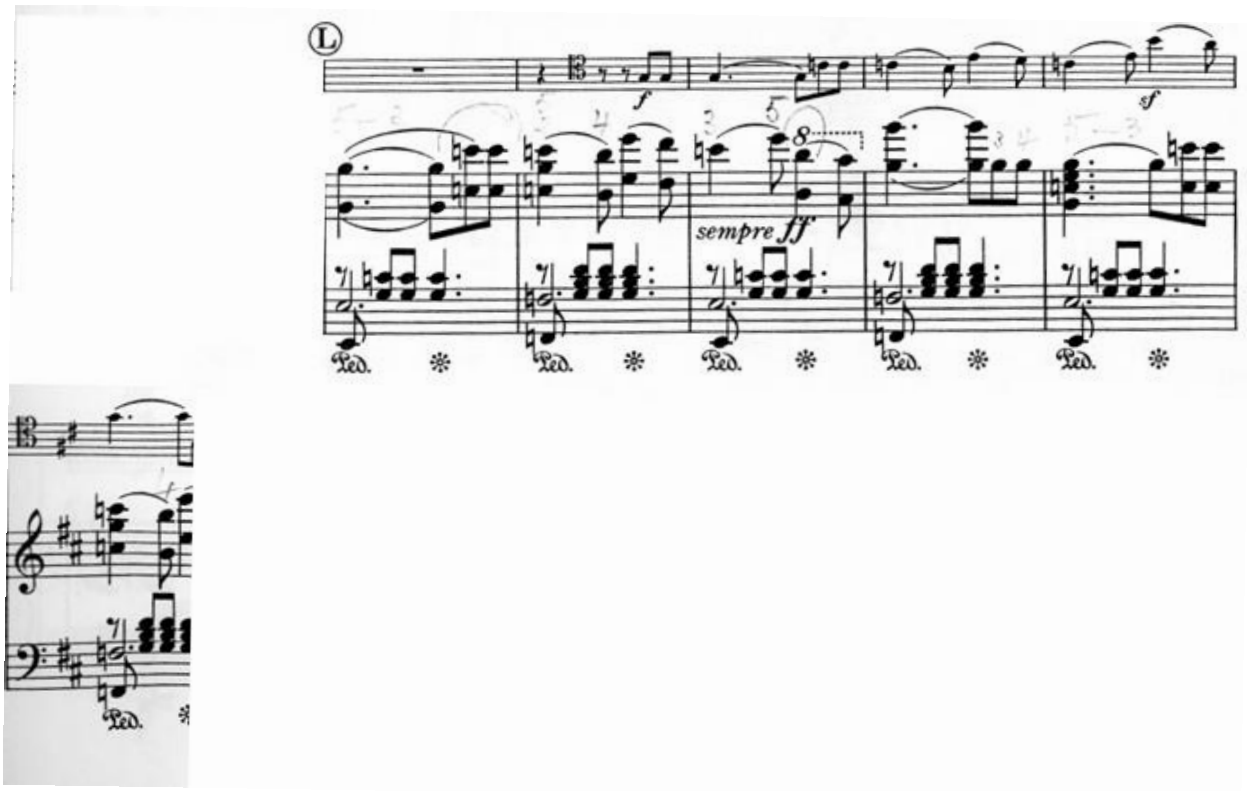
A frase na letra de ensaio **H** começa com uma variação do motivo do tema principal, alternando entre violoncelo e piano, e alguns compassos depois, o motivo é tocado de forma mais curta.

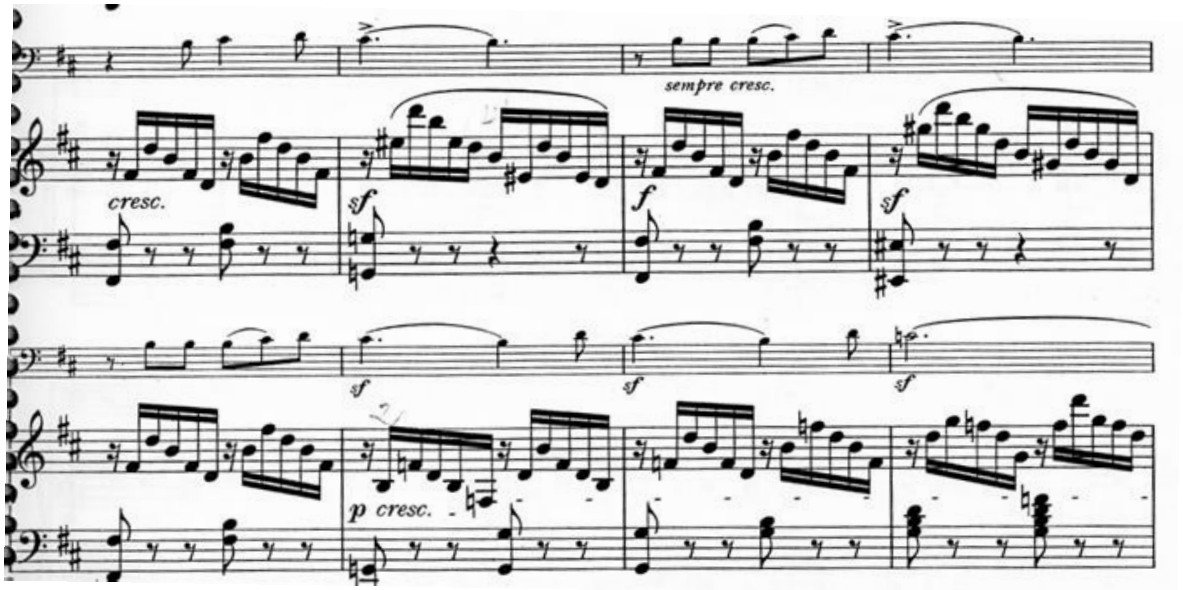


Na letra de ensaio **I** é onde o tema é tocada de forma mais completa (embora a melodia seja diferente do originial).



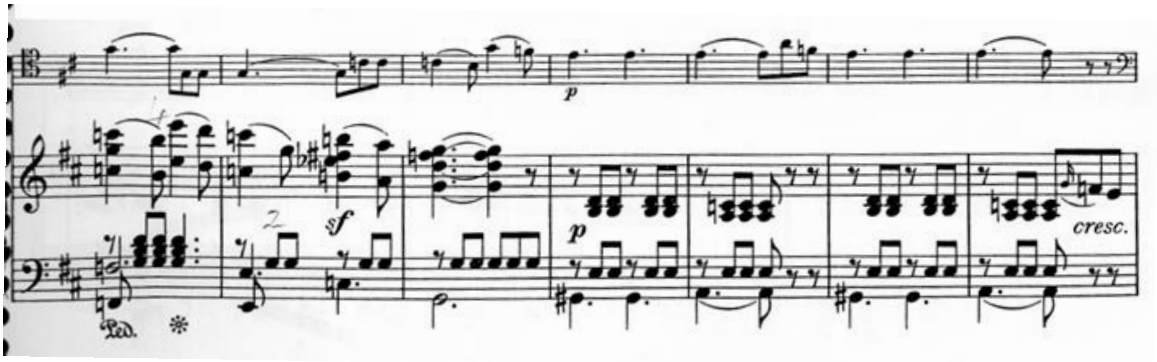
Em **K** a estrutura melódica mudou para formar uma ponte para a seguinte parte do desenvolvimento que consiste na repetição de uma parte do motivo.

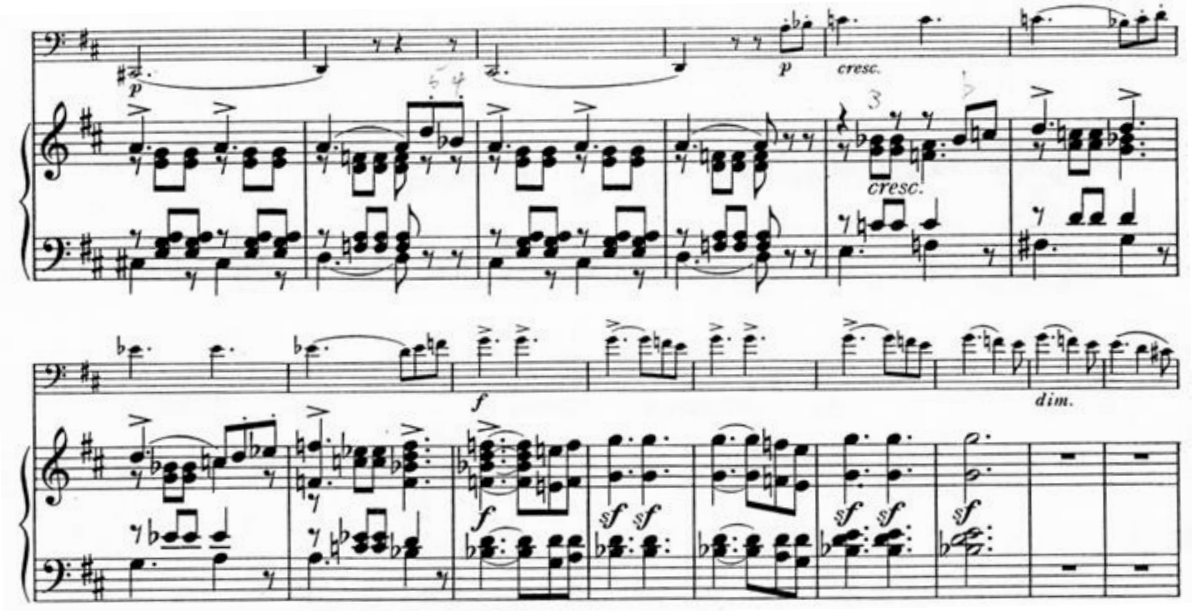




Na letra de ensaio **L** o mesmo tema encontrado em **C**, mas entra em cânone com o piano:

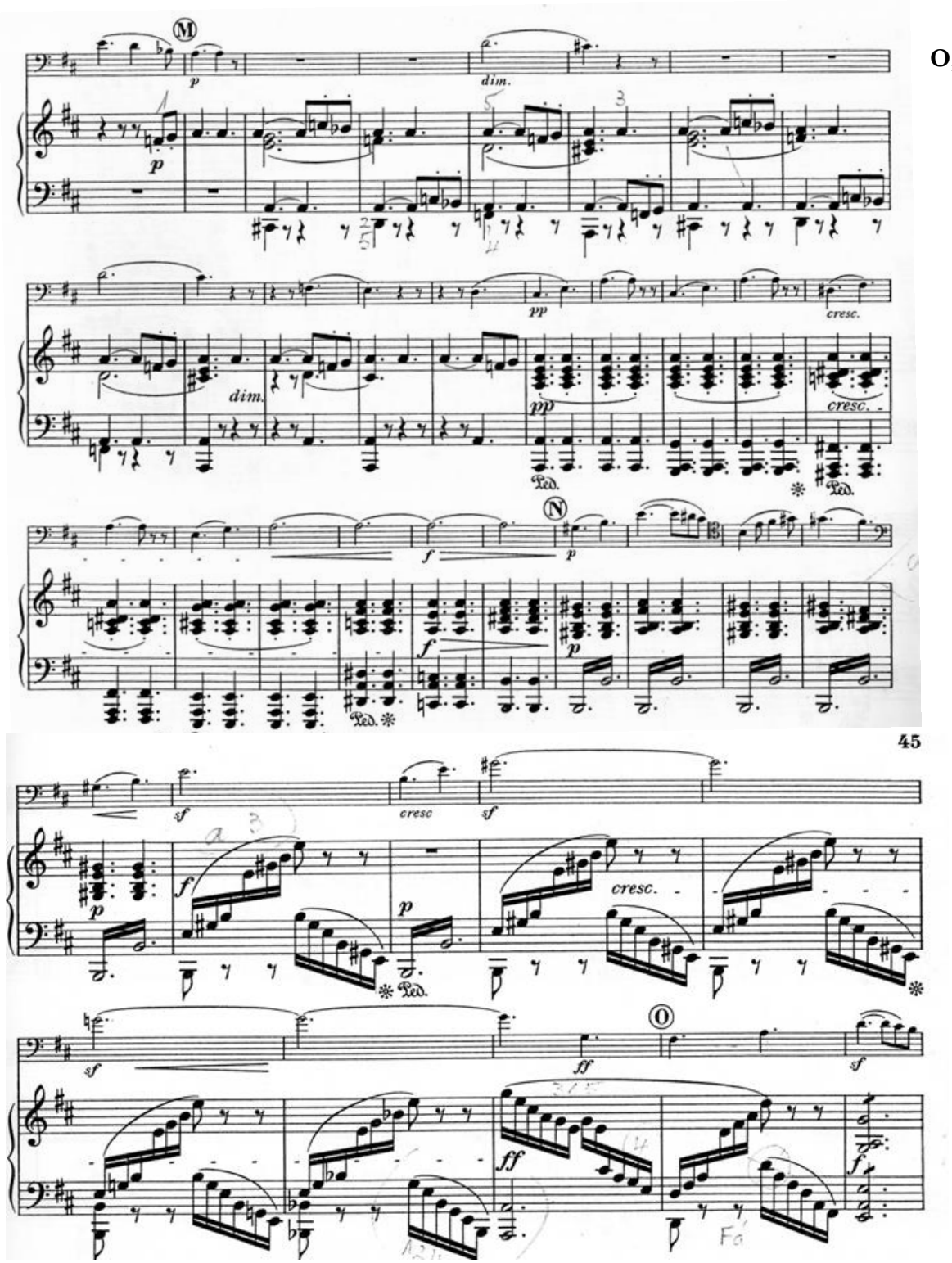
No nono compasso a partir da letra de ensaio a frase muda de rumo para uma dinâmica crescente até ao ponto mais alto que é o sol que está quatro compassos antes de **M**.





O **M** continua com a temática diminutiva da dinâmica, diminuindo o volume geral da obra, embora que haja um efeito de onda nas mínimas próximo da letra **N**.

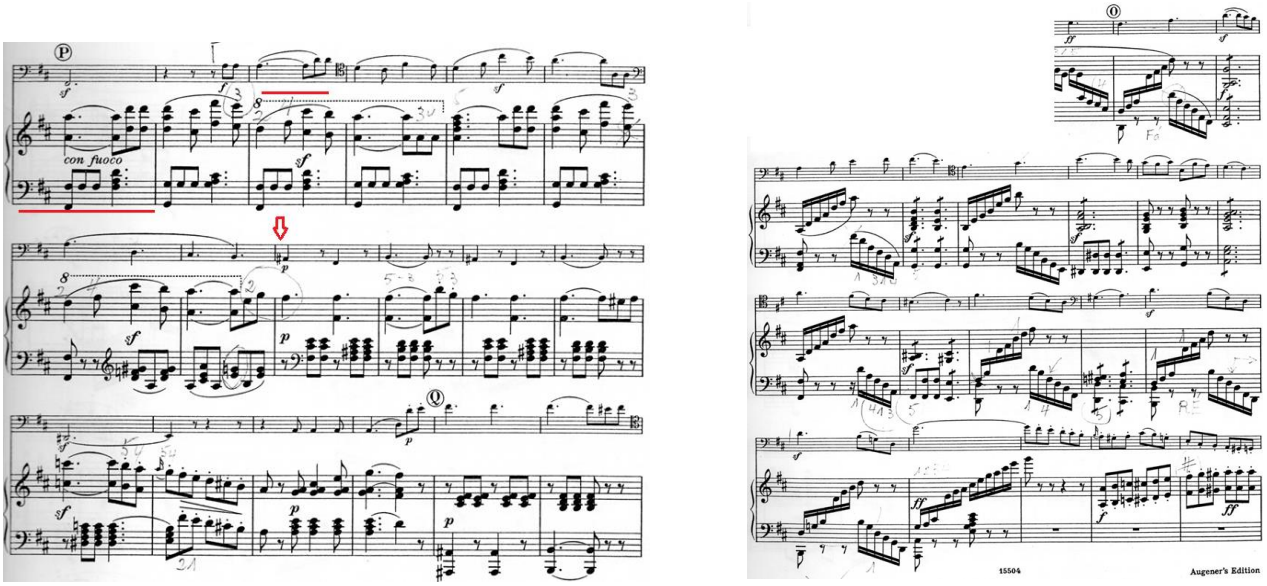
É nessa letra de ensaio, **N**, que encerra a parte do desenvolvimento do andamento, ficando cada vez mais forte, preparando a entrada para a recapitulação:



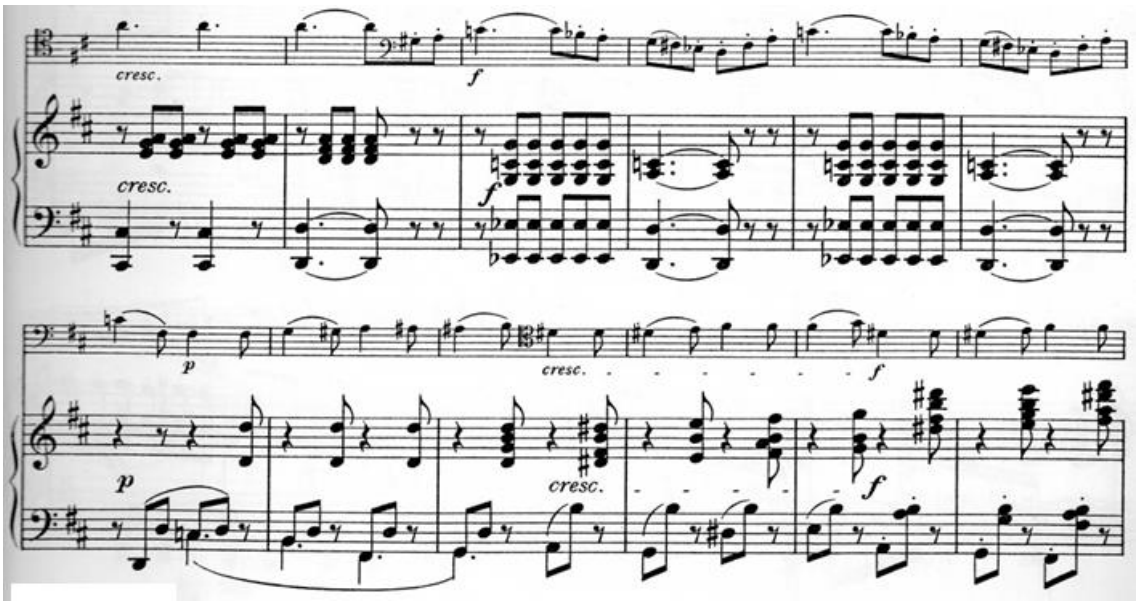
O,

como sinal do início da recapitulação começa na tonalidade inicial, com a diferença na parte do piano, em que os acordes tocados da primeira vez são substituídos por arpejos.

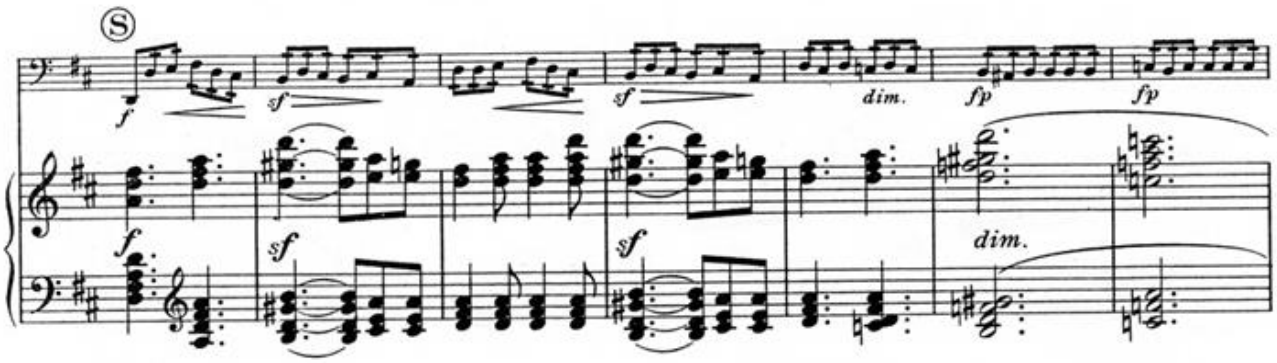
Da letra de ensaio **P** o tema é o mesmo que se encontra na letra **C** numa tonalidade diferente e em cânone com o piano, com o violoncelo a acompanhar o piano a nove compassos depois.



Em **Q** a frase desempenha o papel de intermissão que destaca a diferenciação de dinâmicas de forte a súbito piano e voltar a crescer para forte para ligar ao tema principal na letra de ensaio **R**.

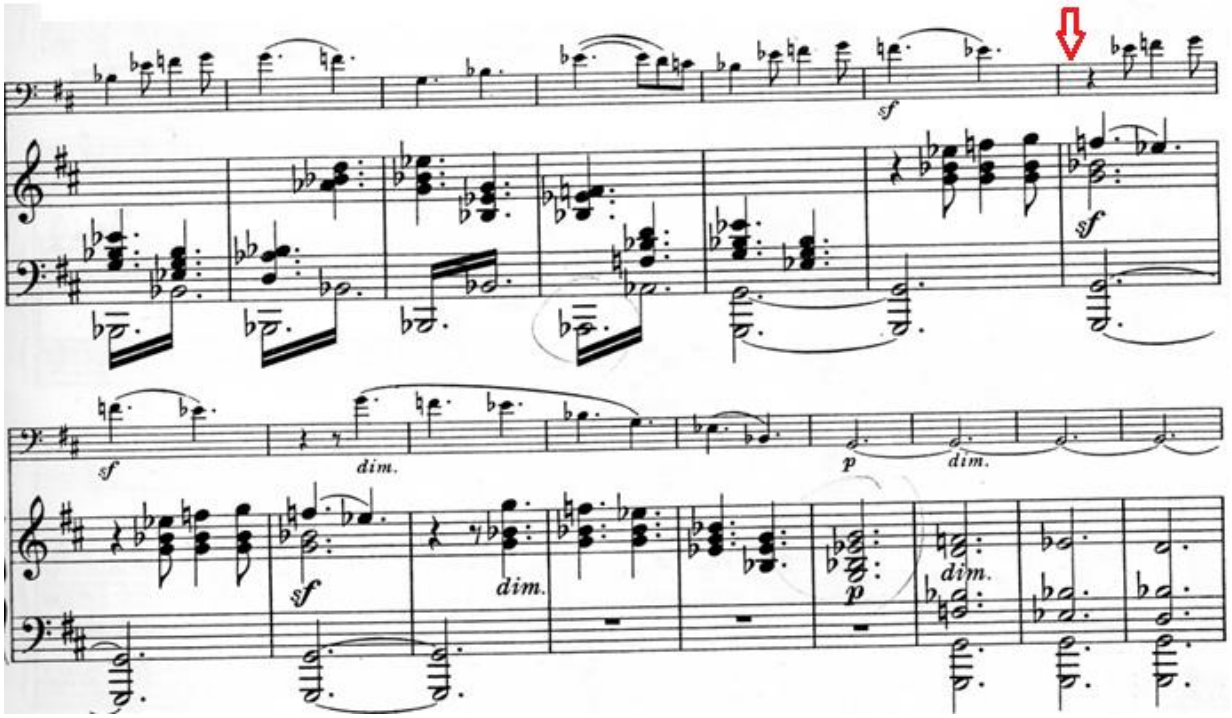


Na letra de ensaio **R** toca o tema principal com a parte do piano a tocar arpejos descendentes, mas na segunda metade salta logo para a frase de semicolcheias no **S**, semelhante ao momento no **F**, numa quarta acima.

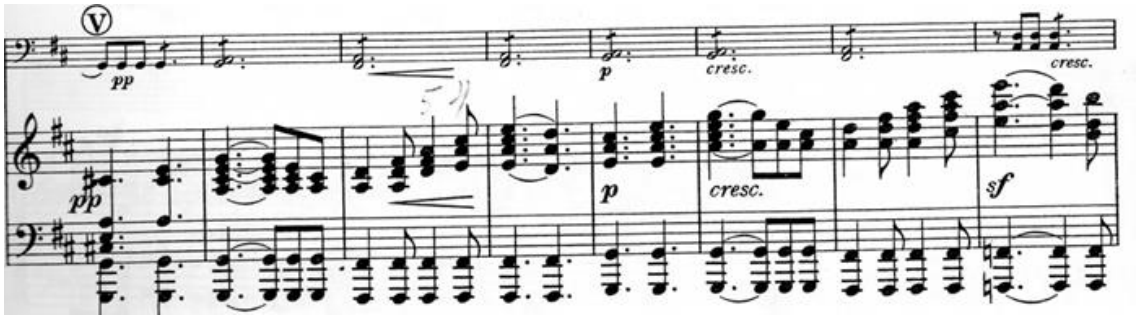


A partir de **T** a direção da melodia muda como uma preparação à frase da letra de ensaio **U**.

A primeira parte do **U** toca o tema principal em Mí bemol maior e a segunda parte, que fica a nove compassos adiante (indicado pela seta em vermelho), começa em forte para preparar o diminuendo no arpejo em mi bemol diminuto para passar à parte do **V**.



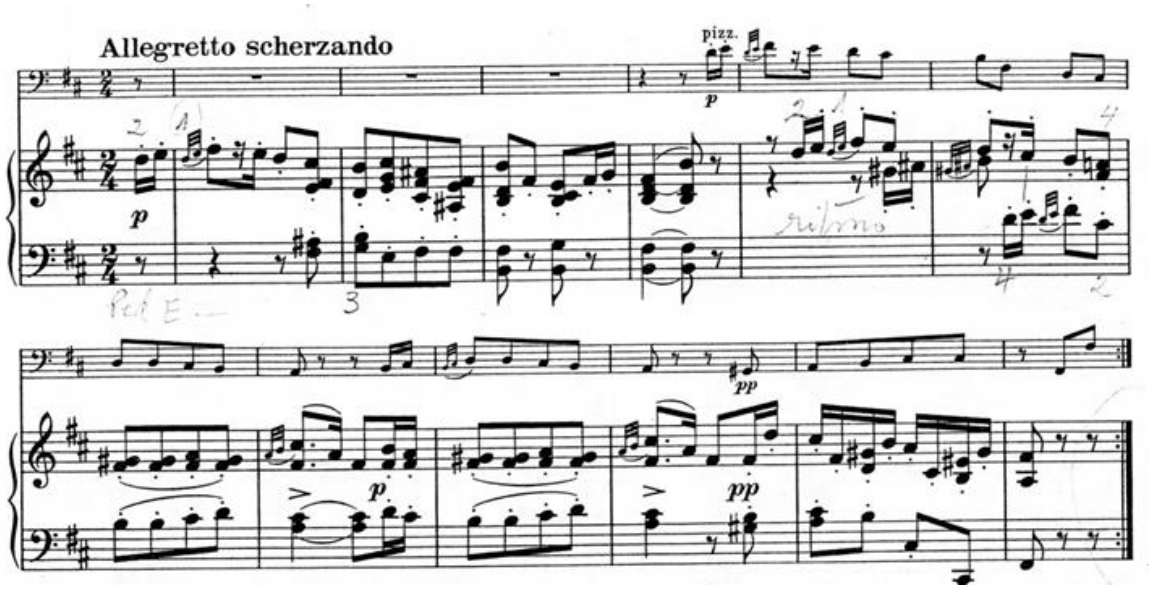
Na letra de ensaio **V** o piano executa uma variação da segunda metade do tema principal no piano (ou seja, aquela que prende em dominante e acaba em tónica).

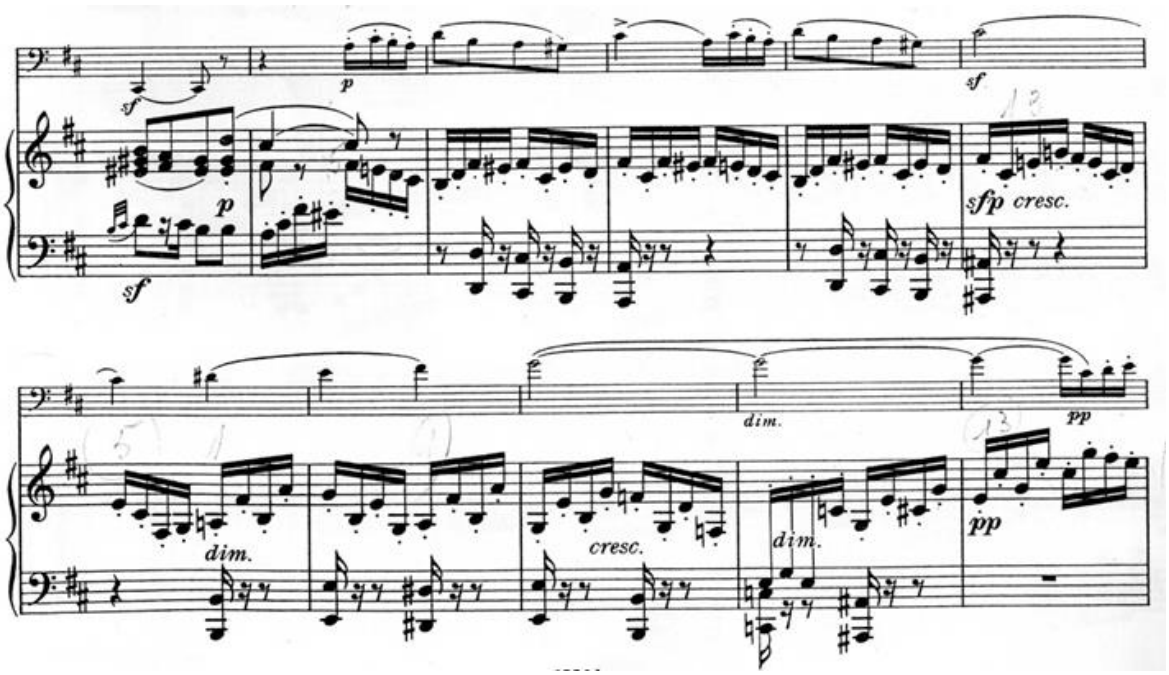


As letras de ensaio **W**, **X** e **Y** fazem parte do finale virtuosístico do andamento, com a parte no violoncelo a ser tocada com o motivo principal em forte e fortíssimo com o piano a tocar os arpejos em grupos de semicolcheias, com o ponto mais alto do finale localizado a cinco compassos antes do final, ou seja, a nota ré em semínima com ponto, e partir daqui desce até ao ré mais grave do violoncelo, acabando o primeiro andamento.

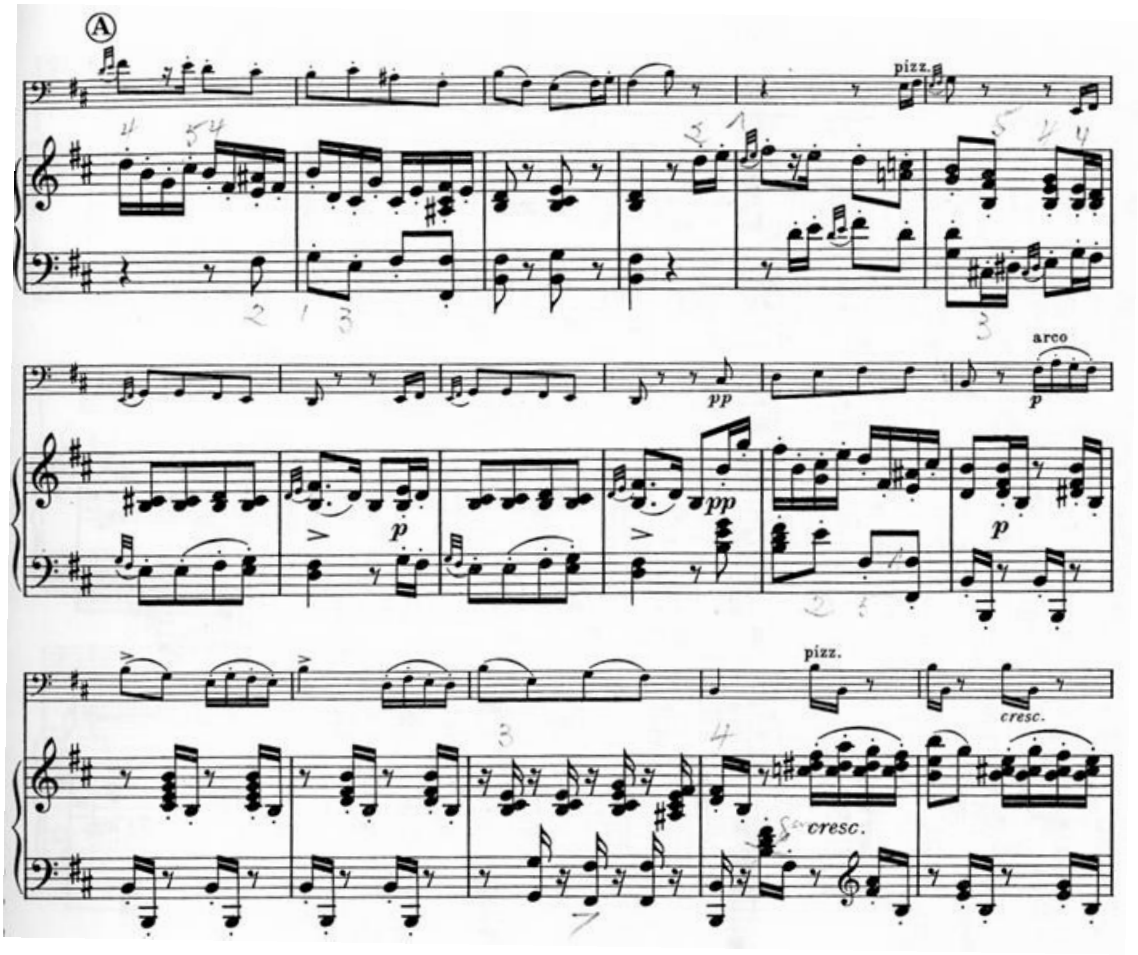
Allegretto scherzando

O segundo andamento, *Allegretto scherzando*, começa com o primeiro tema em cânone num estilo mais *staccato*. O segundo tema começa a oito compassos da barra de repetição começando na dominante de Ré.

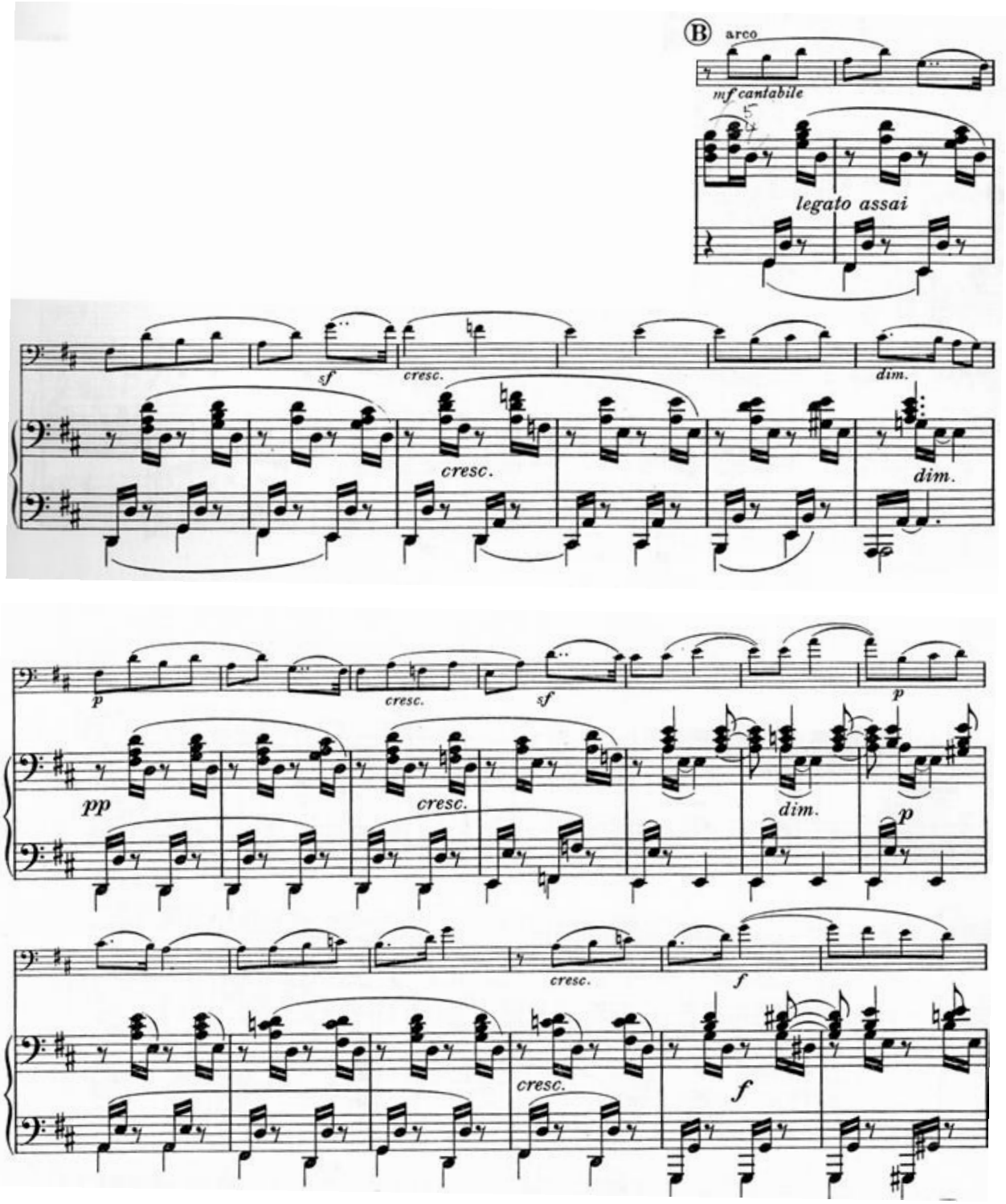




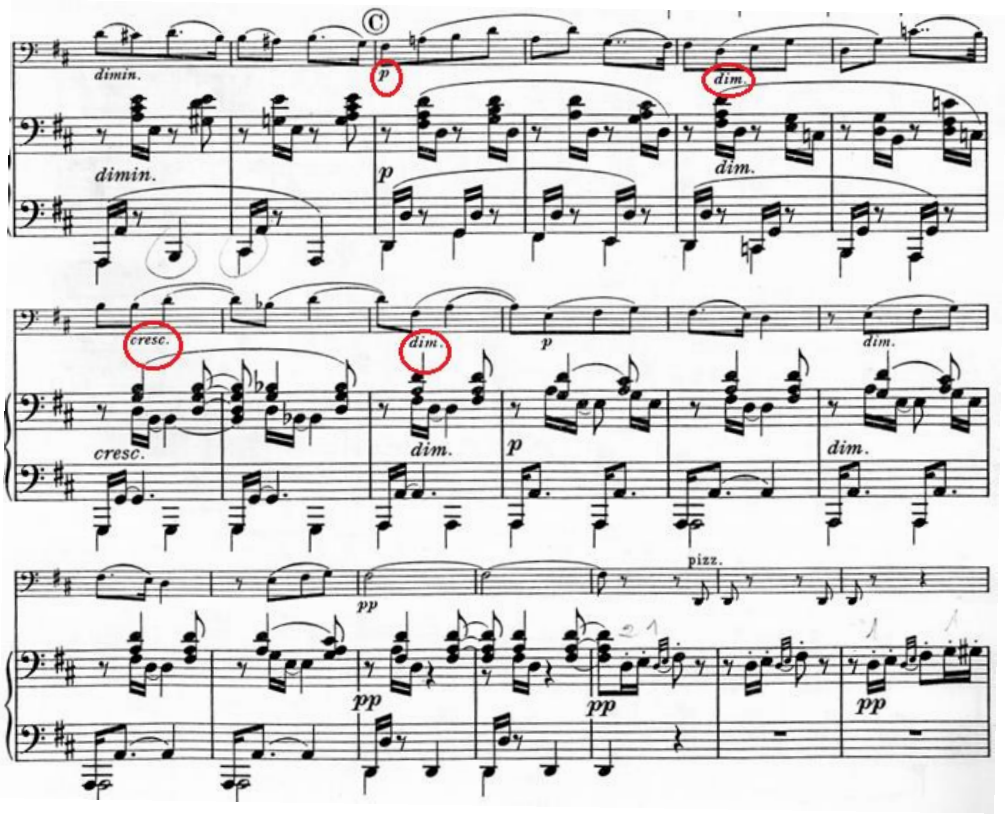
Na letra de ensaio **A** volta ao primeiro e segundo tema tocada em arco, separados por uma frase em pizzicato.



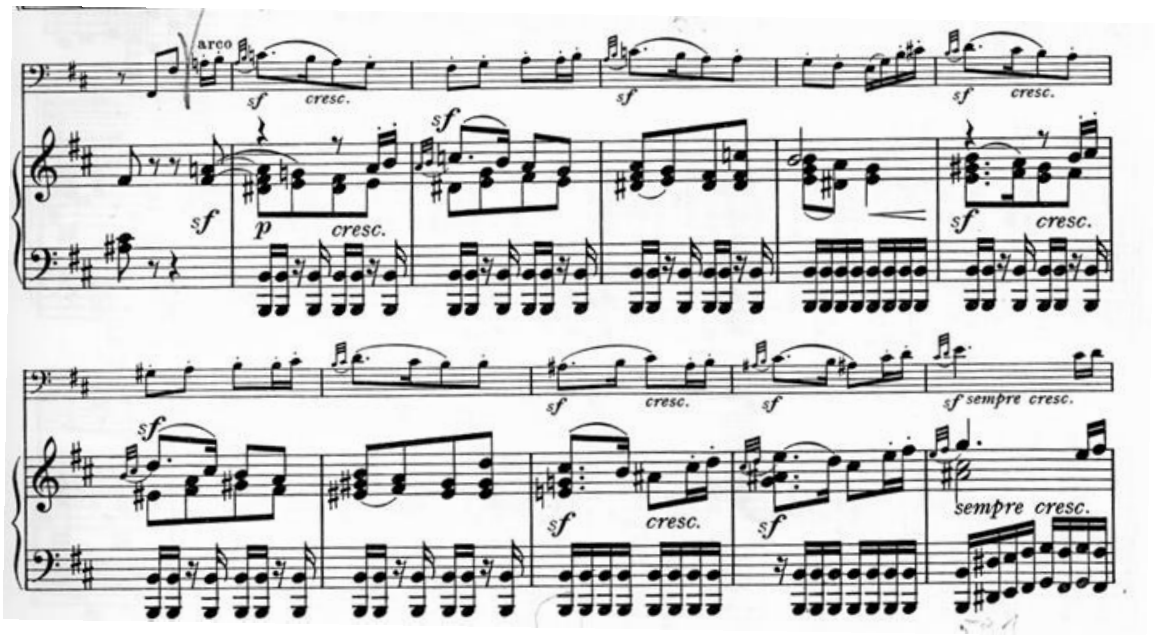
Do **B** começa um novo tema num estilo mais melancólico, ou *cantabile* como está escrito na pauta, ondulando entre forte e piano pelas frases:



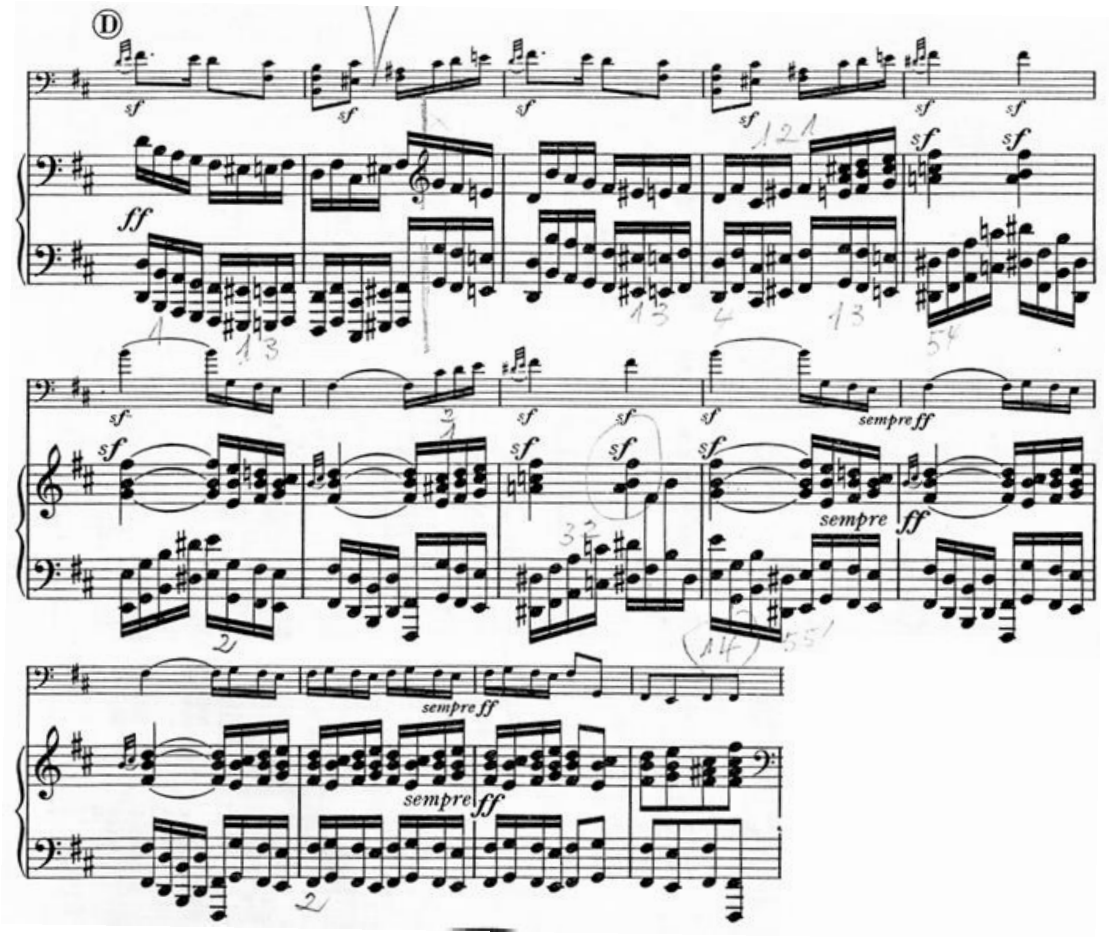
O **C** tem a melodia semelhante, com a diferença de concentrar mais no piano, diminuindo o volume geral do tema.



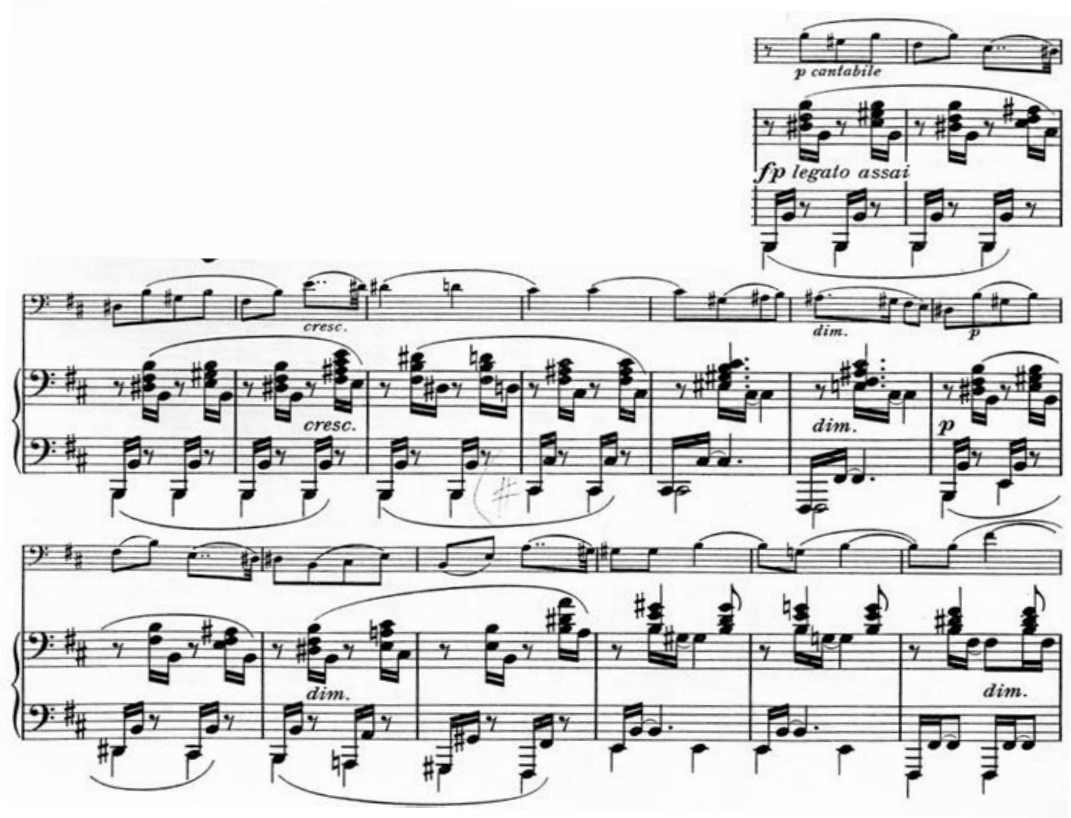
Depois de uma breve pausa o andamento volta ao tema principal semelhante à letra **A**, mas estruturada de forma mais curta.



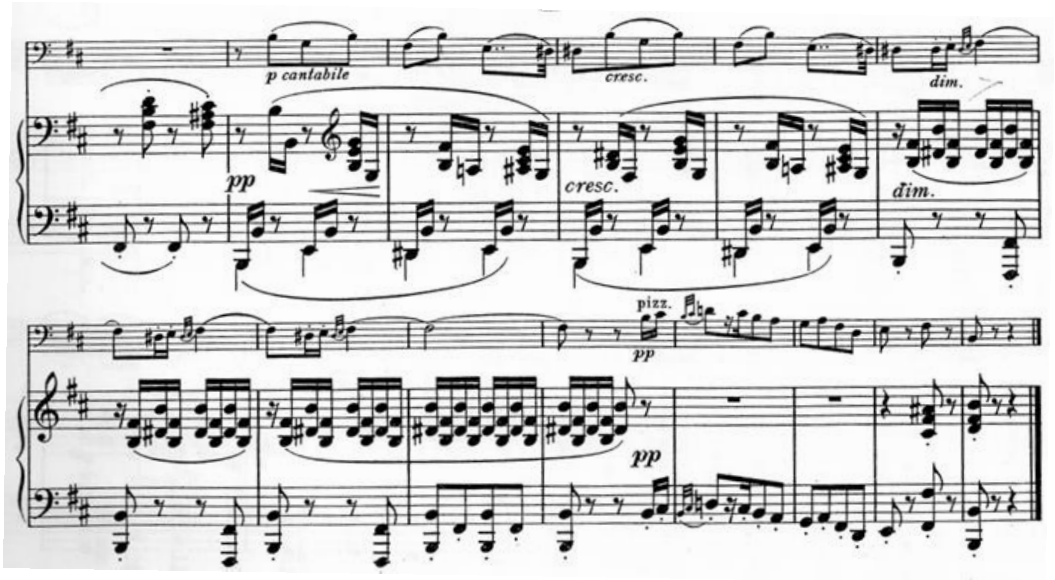
Na letra de ensaio **D** começa com o tema principal, mas com um estilo mais energético notada pelas notas interlaçadas, servindo como papel para a ponte ao segundo tema:



O segundo tema da letra **D** é tocada na tonalidade de Sí maior. No pianíssimo há um interlúdio de mínimas, enquanto o piano toca o motivo do primeiro tema.



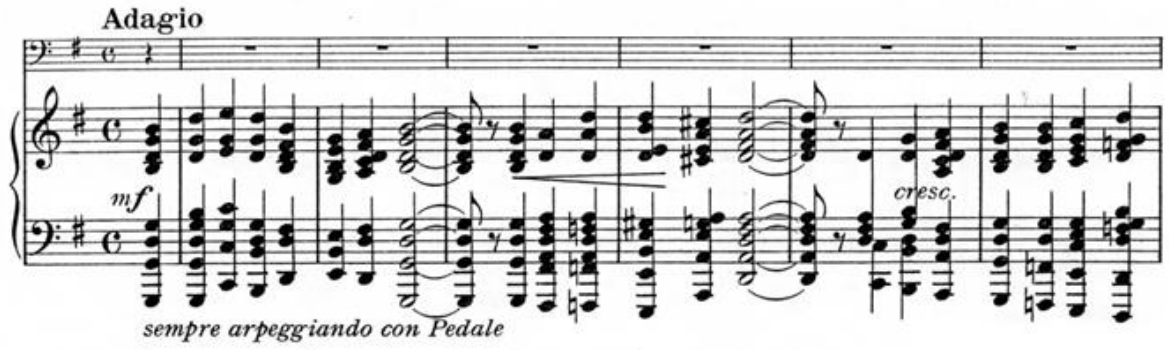
A seguir o andamento vai para o final, que começa com o segundo tema em escala menor, e acabar com o primeiro tema em *pizzicato*.



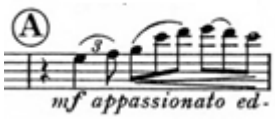
O segundo andamento tem a forma estrófica (ABAB).

Adagio

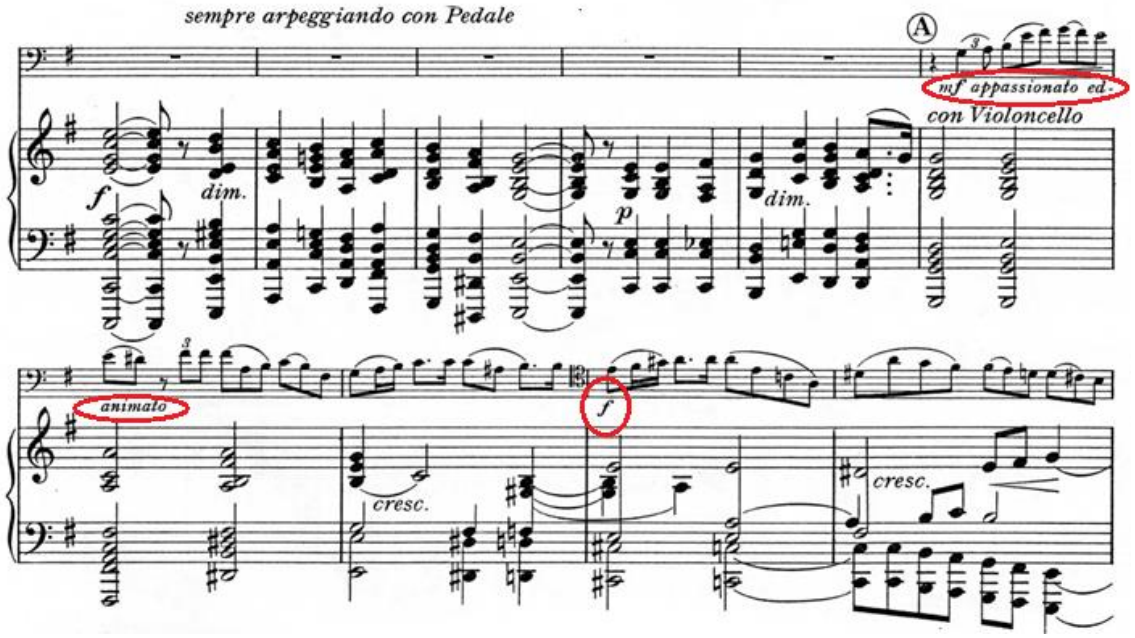
Os primeiros compassos representam a questão que o piano impõe no início do andamento, tal questão está fortemente harmonizado, embora a performance indica que os acordes sejam um pouco arpejados para dar um maior efeito dramático.



Entra o violoncelo na letra de ensaio **A**. O tema do violoncelo, que, por enquanto, sobrepõe a parte do piano, consiste principalmente de colcheias apresentadas em forma normal, de tercinas, e as colcheias com ponto.

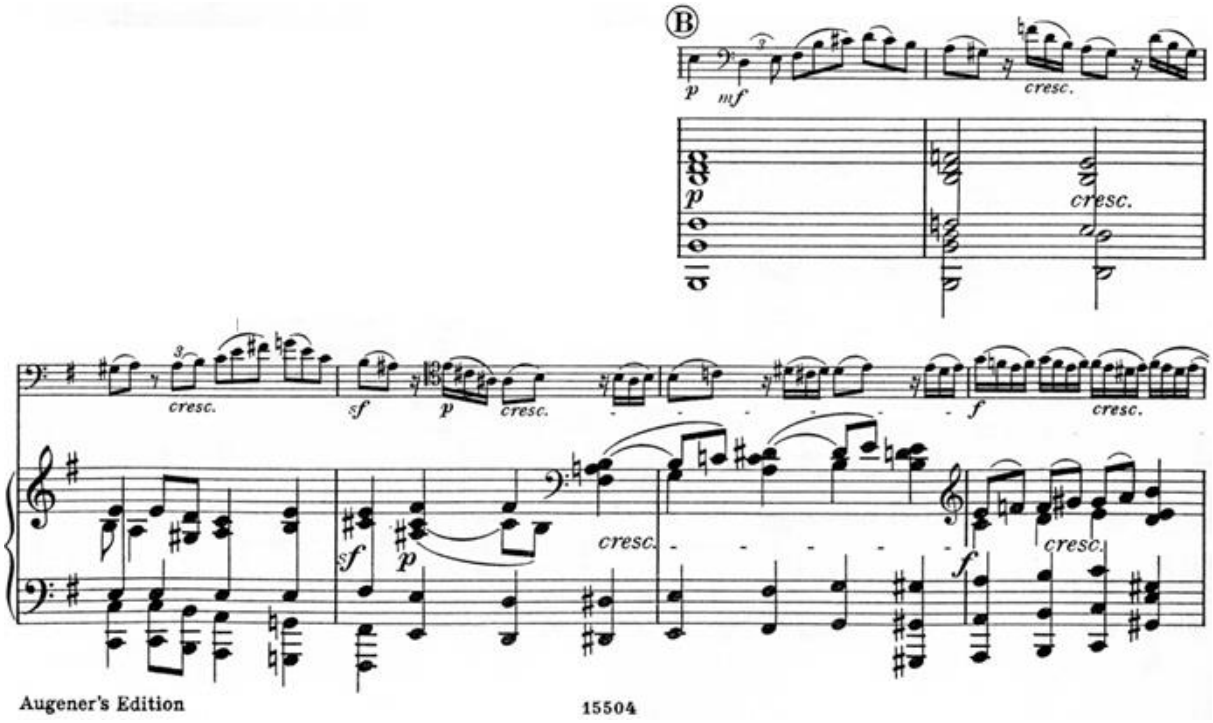


A direção melódica do tema parece ser de natureza virtuosística, ou seja, existe grandes contrastes dinâmicos e um estilo *appassionato* e *animato*.

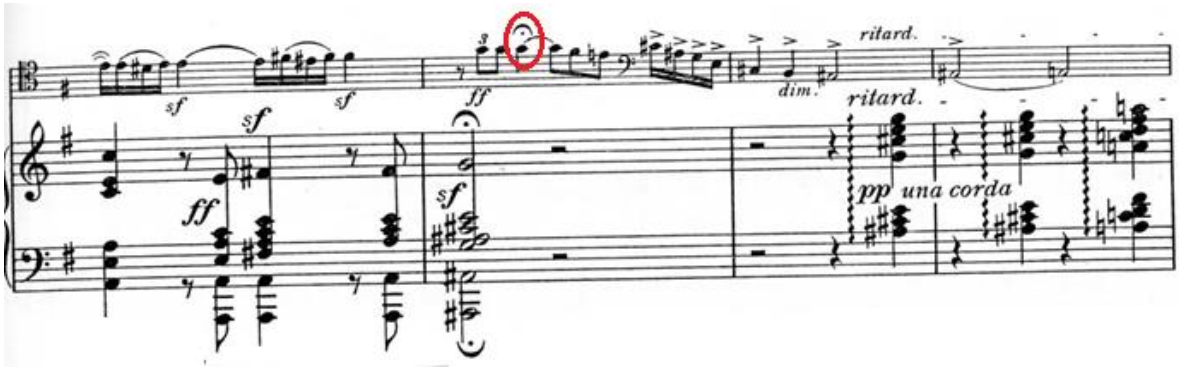


Na letra de ensaio **B** a frase começa a ter grupos de semicolcheias com mais frequência, inicialmente a ser utilizado nos arpejos descendentes e a quatro compassos depois da letra de ensaio, as semicolcheias desempenham um papel mais ativo na frase.

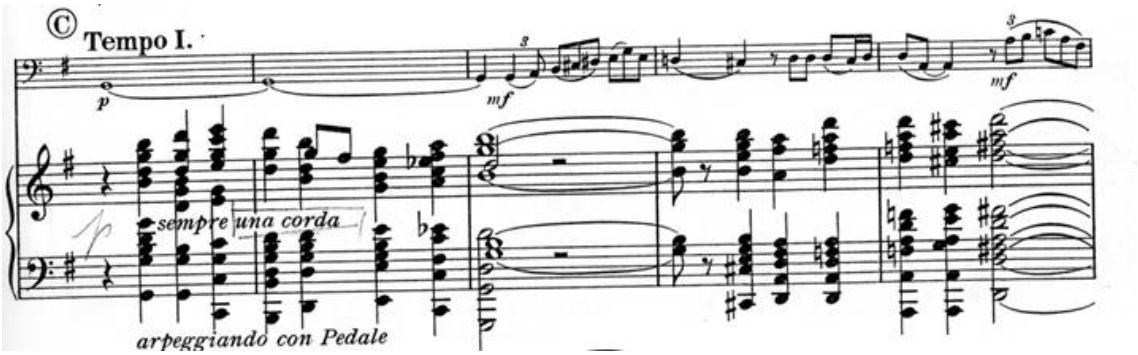
O piano neste momento também partilha este exalte rítmico, substituindo o que antes era principalmente mínimas e semínimas por grupos de colcheias a enfatizar os acordes.



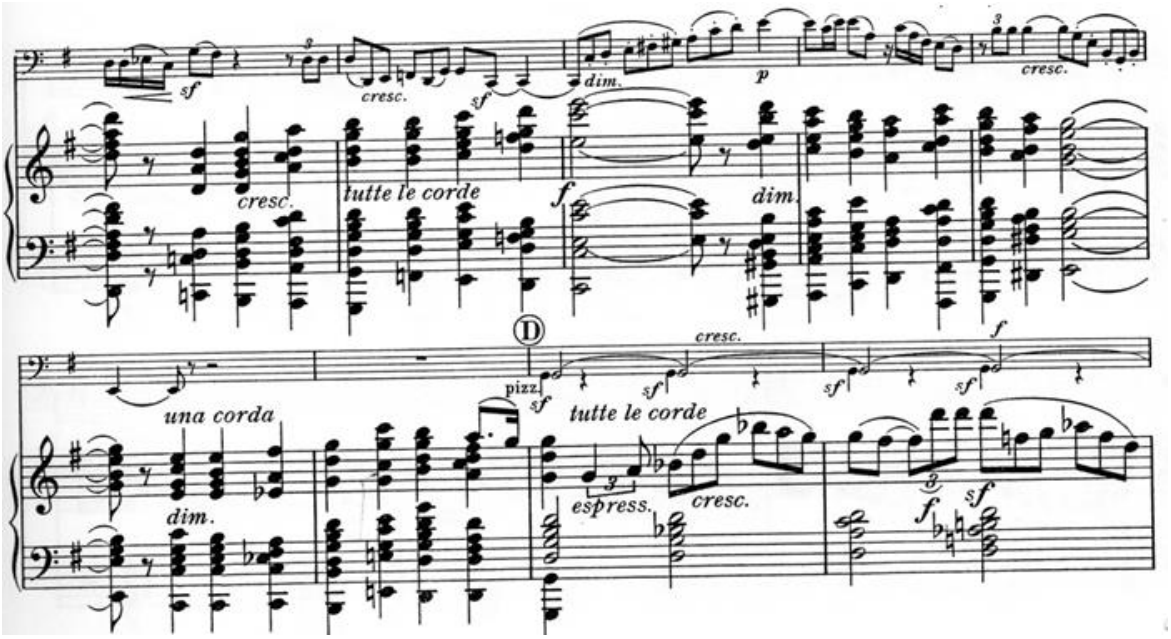
O ponto mais alto do andamento está a oito compassos do **B**, no terceiro Sol com suspensão.



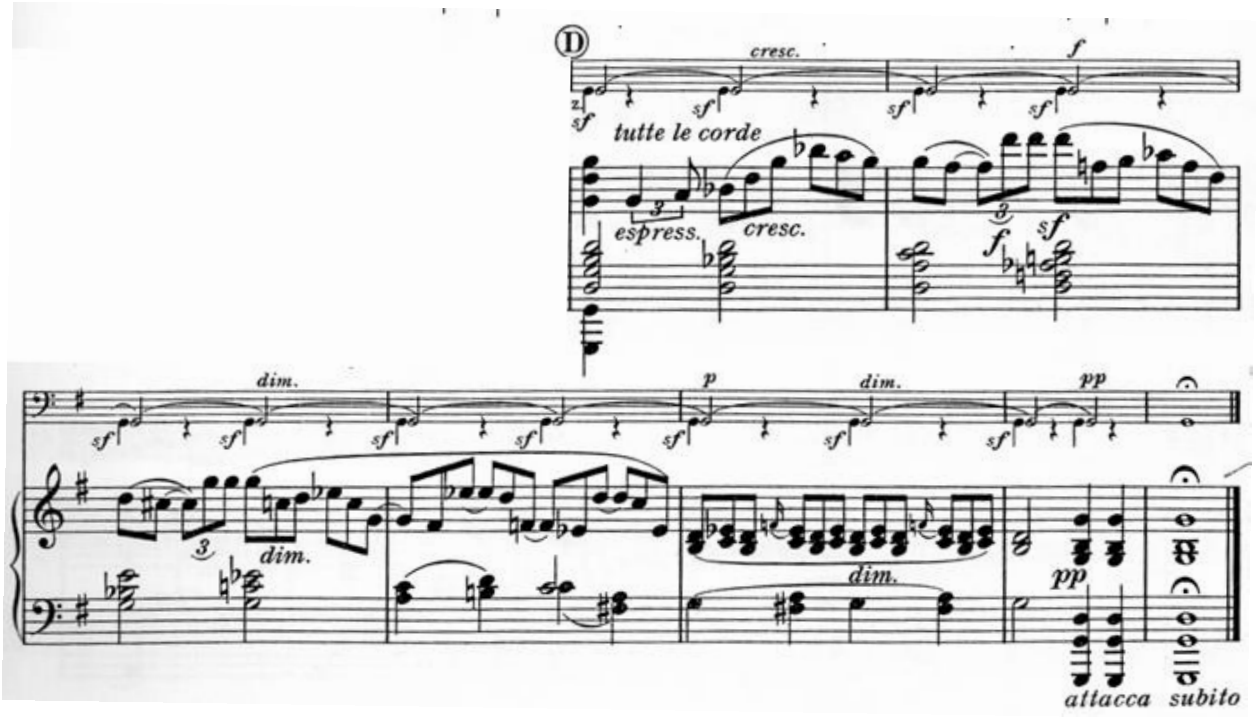
Na letra de ensaio **C** o violoncelo toca a breve, com o piano a tocra uma variação do seu tema que foi apresentado no início do andamento. Dois compassos de **C** o violoncelo retoma com uma nova frase.



Continuando no andamento, o violoncelo e piano tocam as suas partes ao mesmo tempo, embora que harmonicamente fora construído para encaixar perfeitamente, os dois instrumentos percorrem caminhos diferentes, quase como forma independente um do outro.



No fim, ou seja, na letra de ensaio **D** o piano desenvolve a partir do tema do violoncelo, com a dinâmica lentamente a diminuir, assim, acabando o terceiro andamento.



A forma de como o andamento foi escrito sugere uma apresentação de um diálogo entre o violoncelo e piano, cada um com o seu ponto de vista, e no fim, o piano acaba por concordar o argumento do violoncelo, justificando o fim deste andamento.

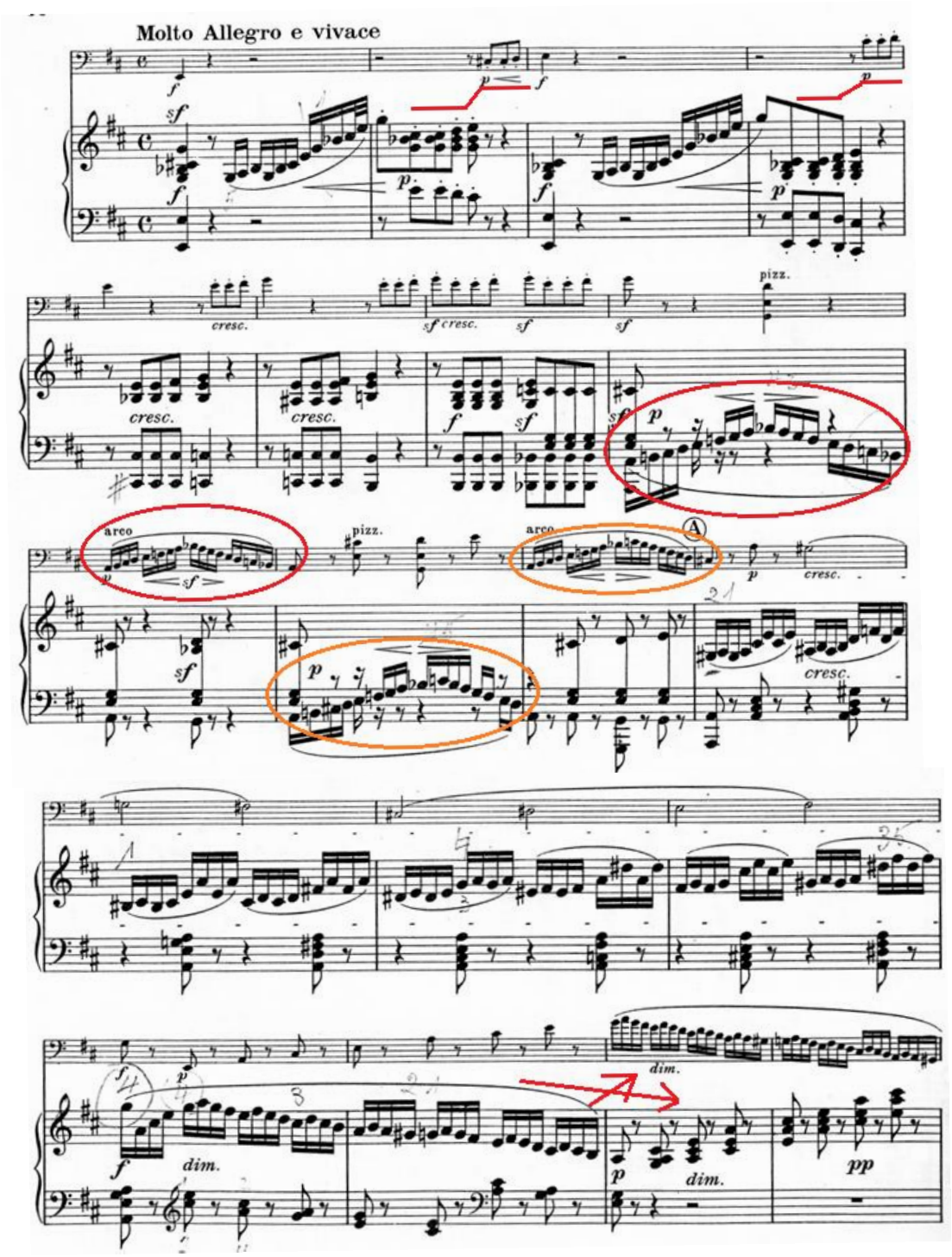
Uma observação que pode se dar é o motivo do violoncelo que aparece sempre no início das frases de **A**, **B** e **C**, sendo a segunda vez na dominante, e esta ultima na oitava abaixo da original.

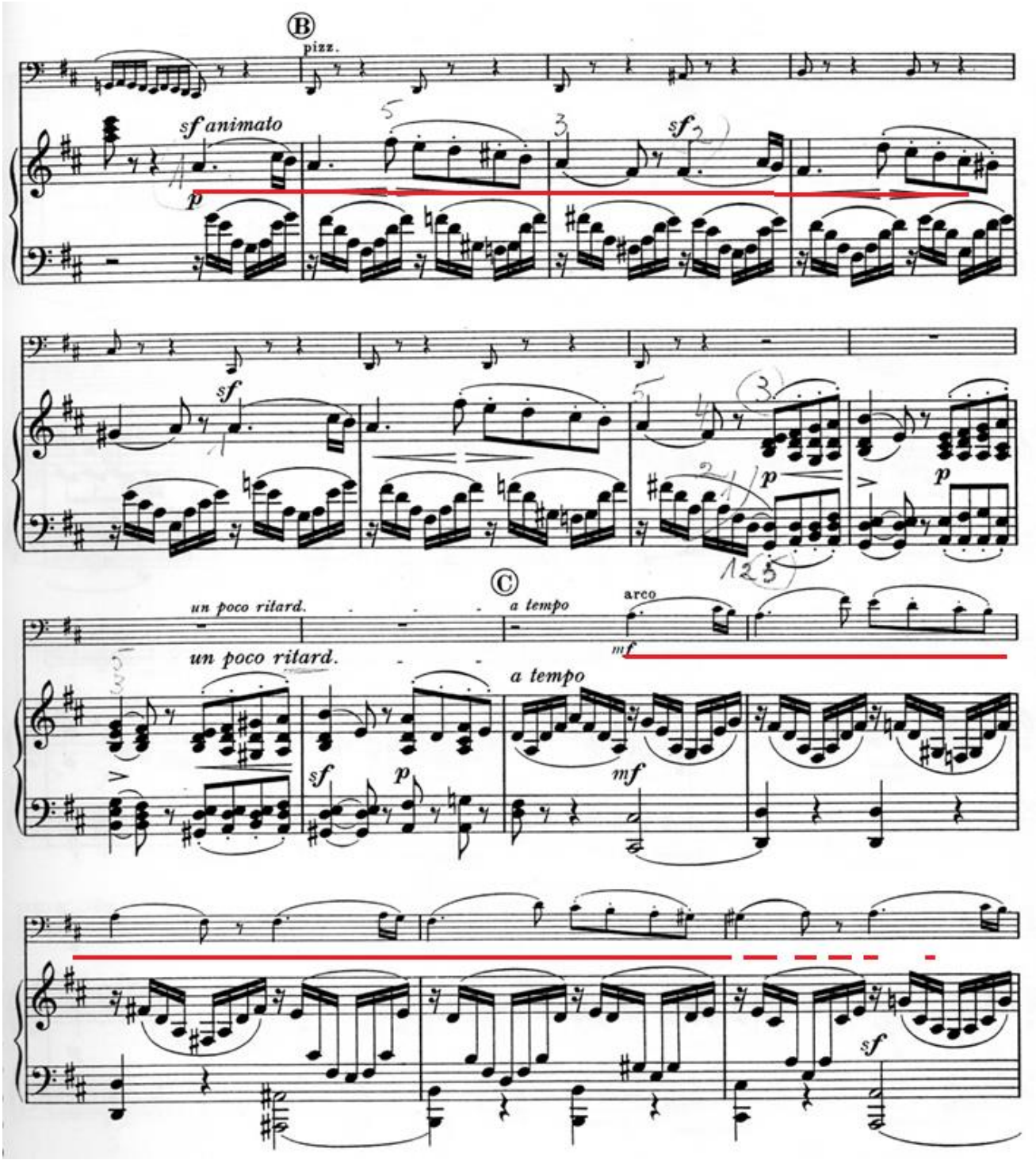
Molto Allegro e vivace

O andamento começa com uma introdução brusca em forma de diálogo entre o piano e violoncelo em que o piano toca um tema e o violoncelo repete.

A partir da letra de ensaio **A** a dinâmica cresce até ao quinto compasso, que a seguir decresce drasticamente para ligar ao tema a um compasso antes de **B**:

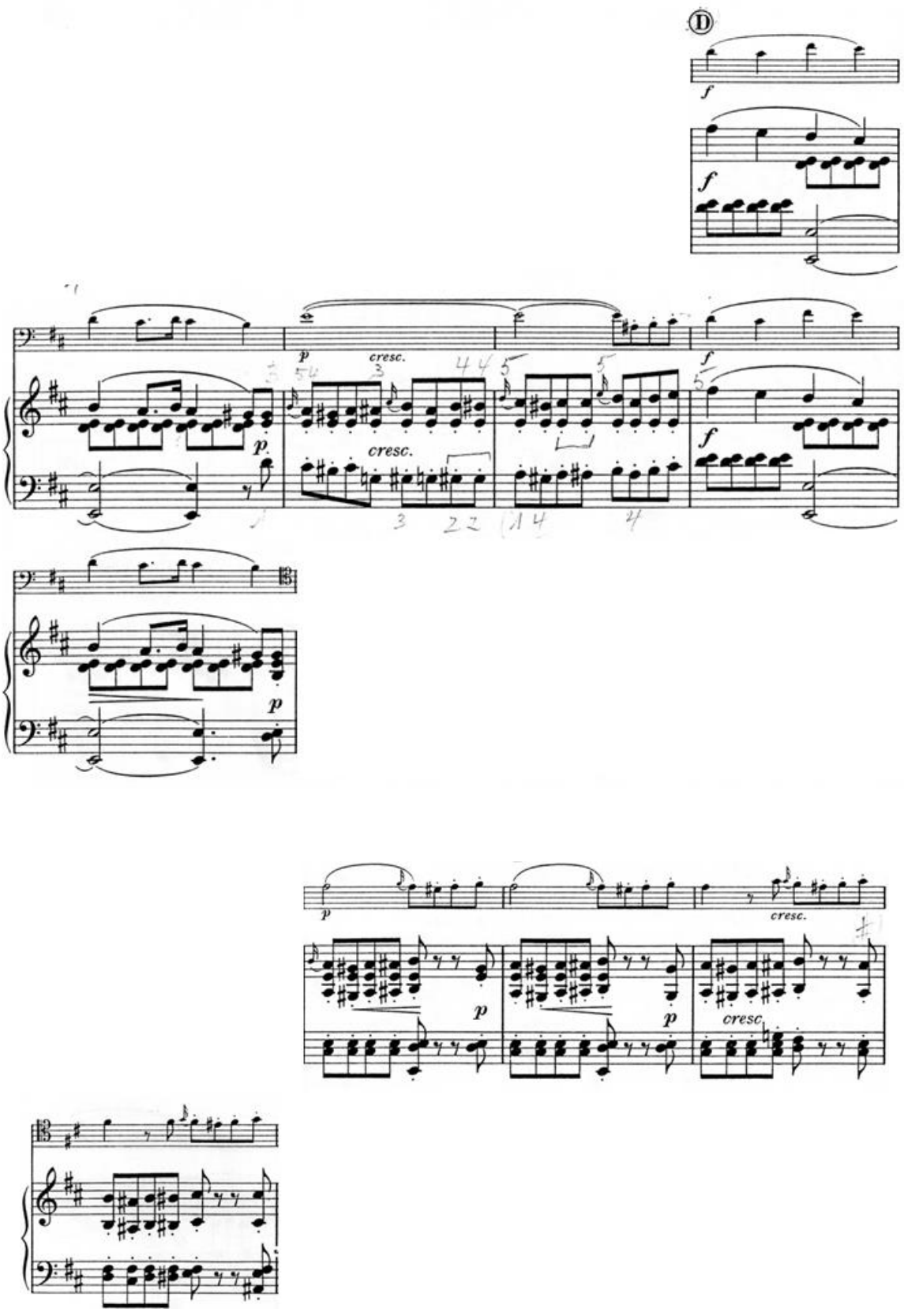
O tema da letra de ensaio **B**, começa no piano com o violoncelo a acompanhar com o *pizzicatto*. O violoncelo só toca o tema a partir de **C** numa dinâmica mais forte.




B
pizz.
sf animato
p
sf
sf
p
p
C
un poco ritard.
a tempo
arco
mf
un poco ritard.
a tempo
sf
p
mf
sf

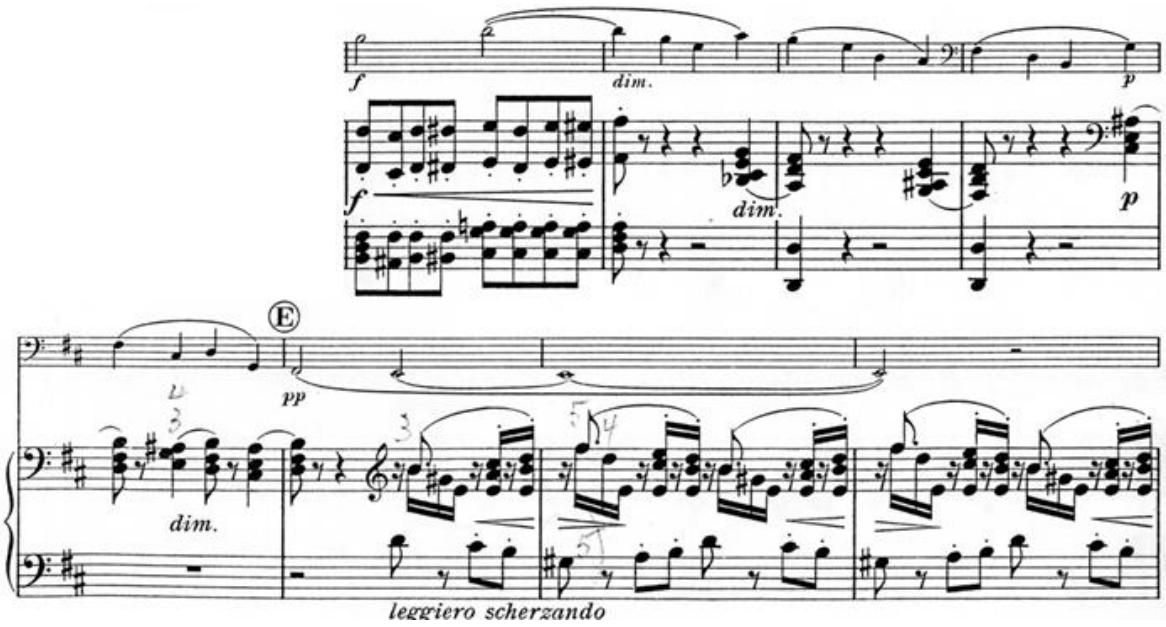
Um novo tema começa de **D** até **E**. Este tema está dividido em três partes:

-Temos a primeira que vai até à clave de Dó, que tem um estilo grandioso.

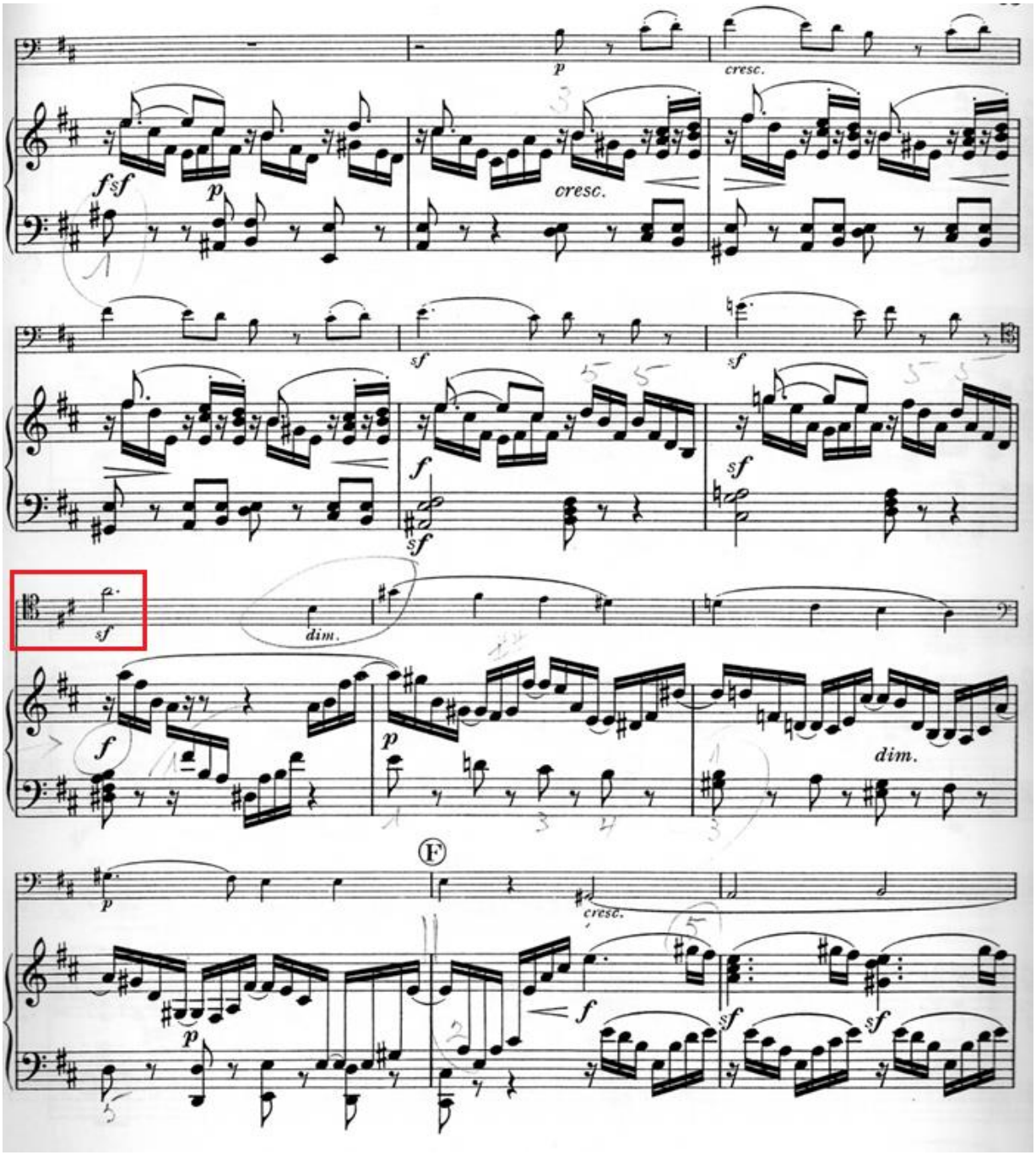


A segunda parte contrasta com a anterior começando em piano e lentamente crescendo até à mínima de Lá.

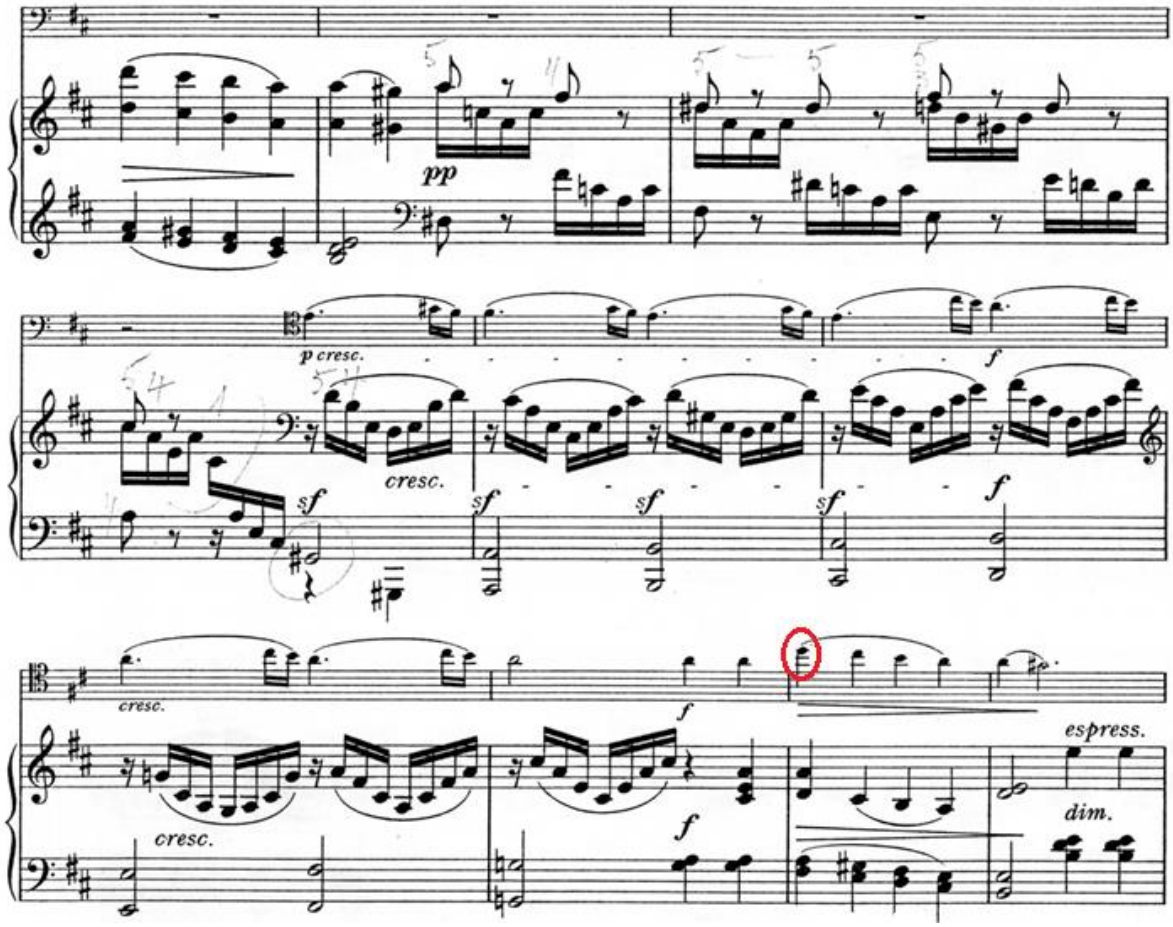
-Por fim, a terceira parte acaba a frase em pianíssimo na letra de ensaio **E**, com o piano a tocar o tema seguinte que, a alguns compassos depois vai ser introduzido pelo violoncelo.



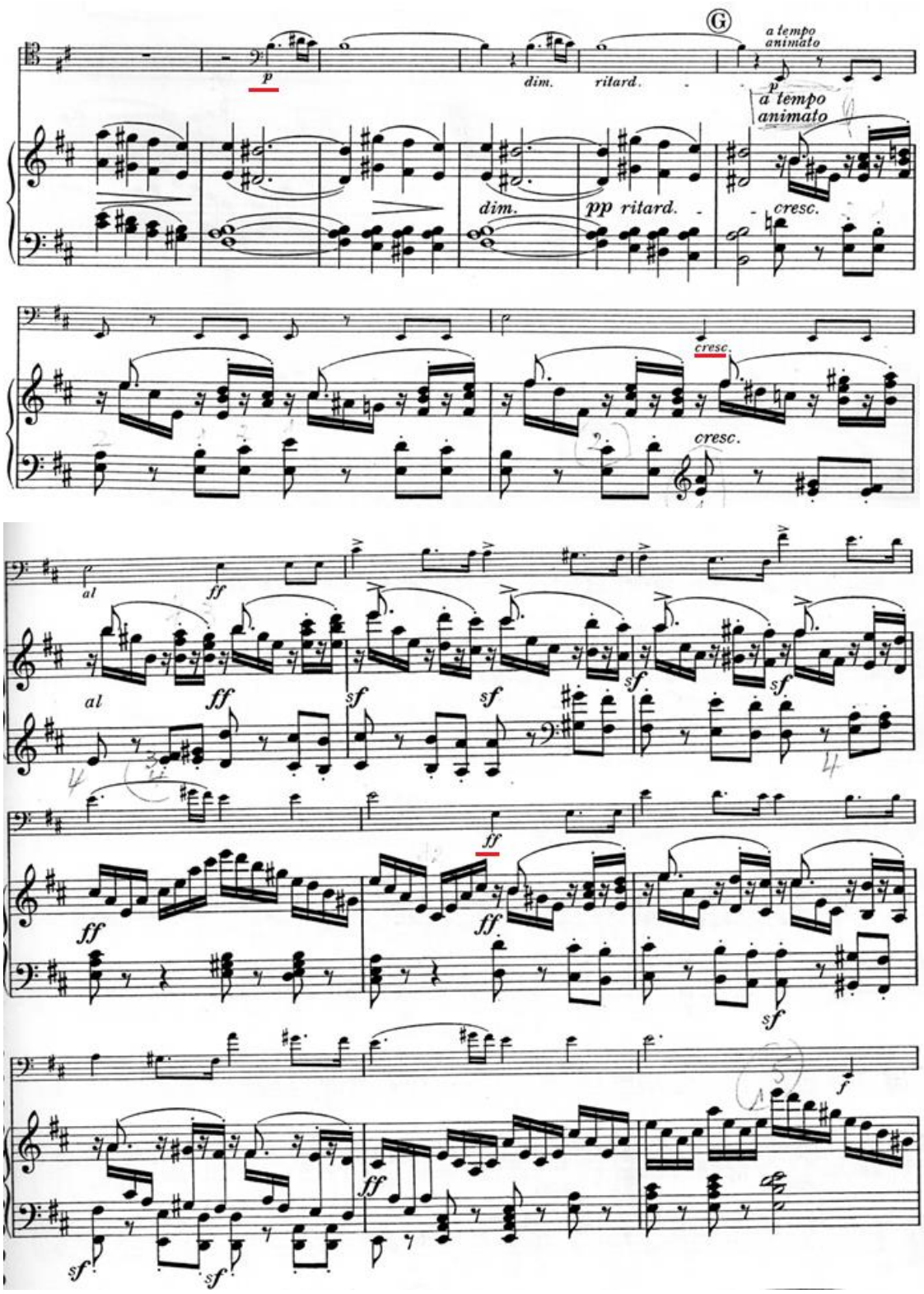
A partir daqui há uma escala estilística ascendente até à clave de Dó na nota Lá em mínima com ponto (indicado pelo quadrado vermelho), e daqui, em termos de dinâmica e melodia, esta parte é escrita de forma descendente até ao **F**.



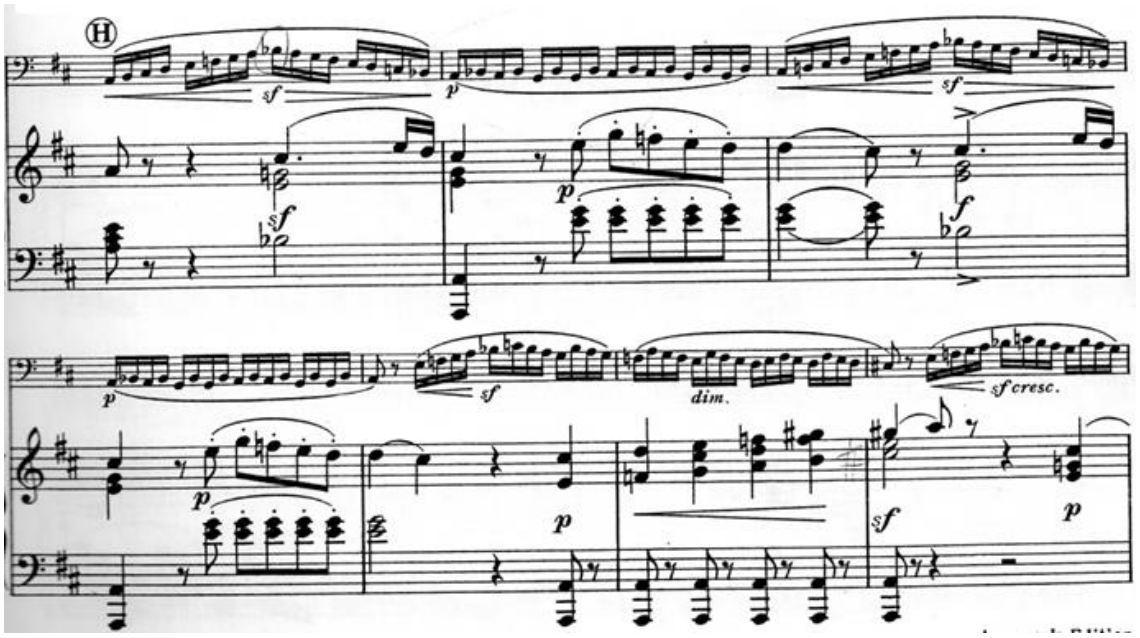
No **F** há um crescimento dinâmico no violoncelo enquanto o piano toca o tema desta parte do **F**. A nove compassos da letra de ensaio o violoncelo toca o tema do piano com um *crescendo* que vai até ao Ré na segunda oitava.



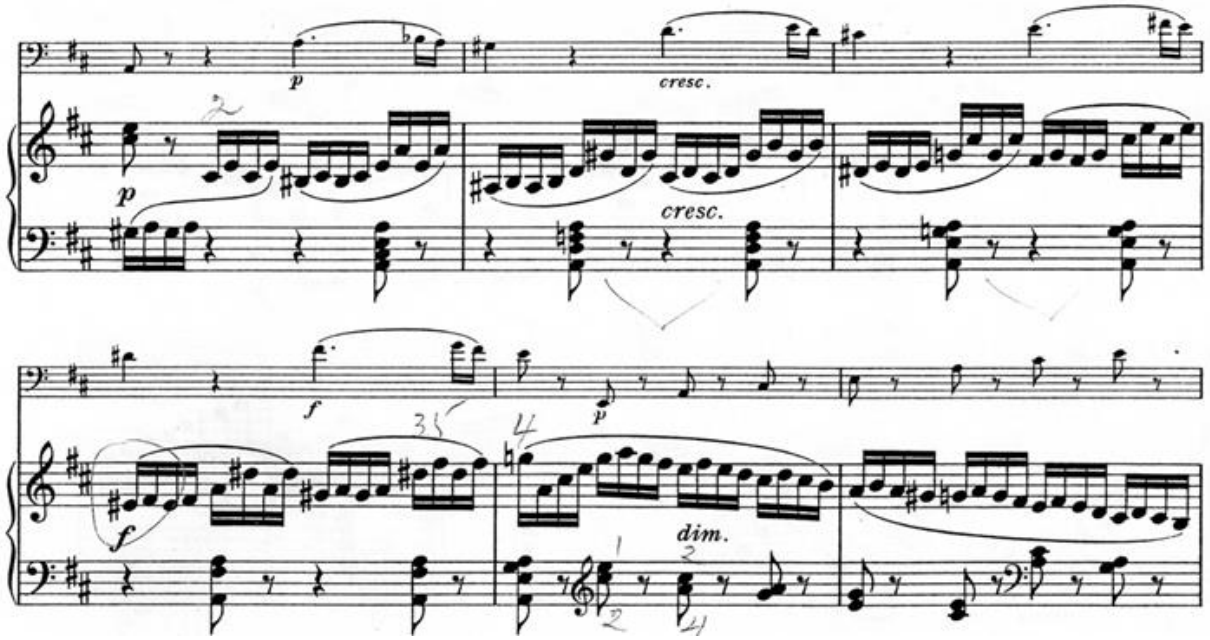
Quatro compassos antes de **G** começa o desenvolvimento do andamento em piano. A dinâmica cresce desde a letra de ensaio **G** até ao Dó sustenido no quinto compasso depois de **G**. A frase do **G** serve como preparação estilística à parte seguinte na letra **H**.


G
a tempo animato
p
dim.
ritard.
pp
cresc.
ff
sf
f

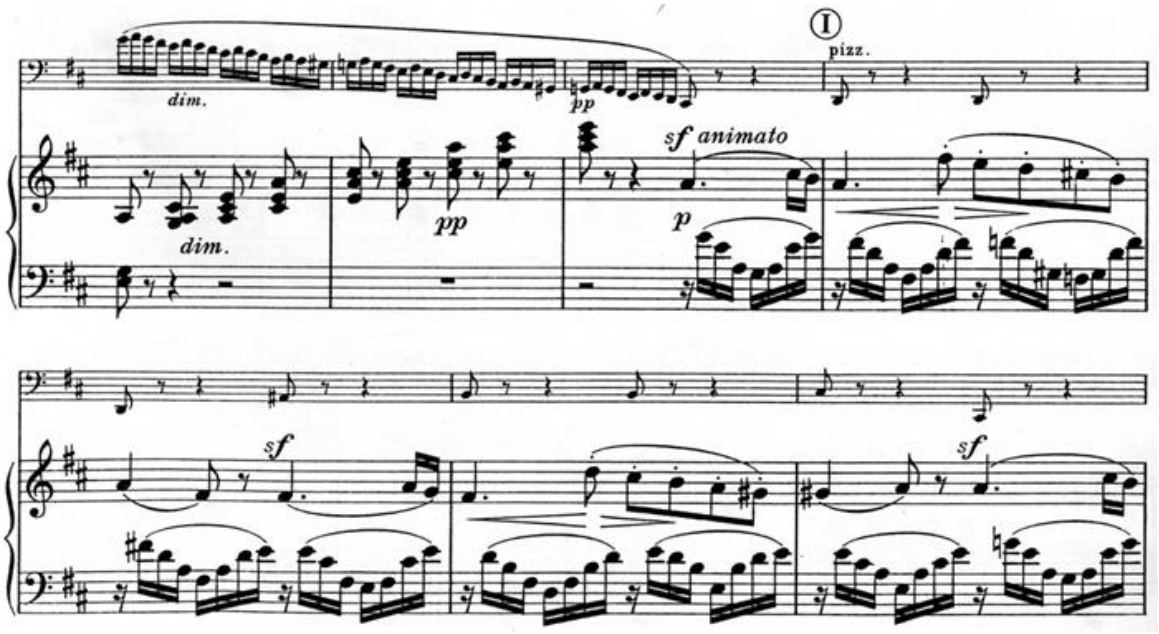
A primeira parte do tema dentro de **H** desenvolve numa formação de onda melódica e dinâmica com o ritmo de semicolcheias sob várias ligaduras.



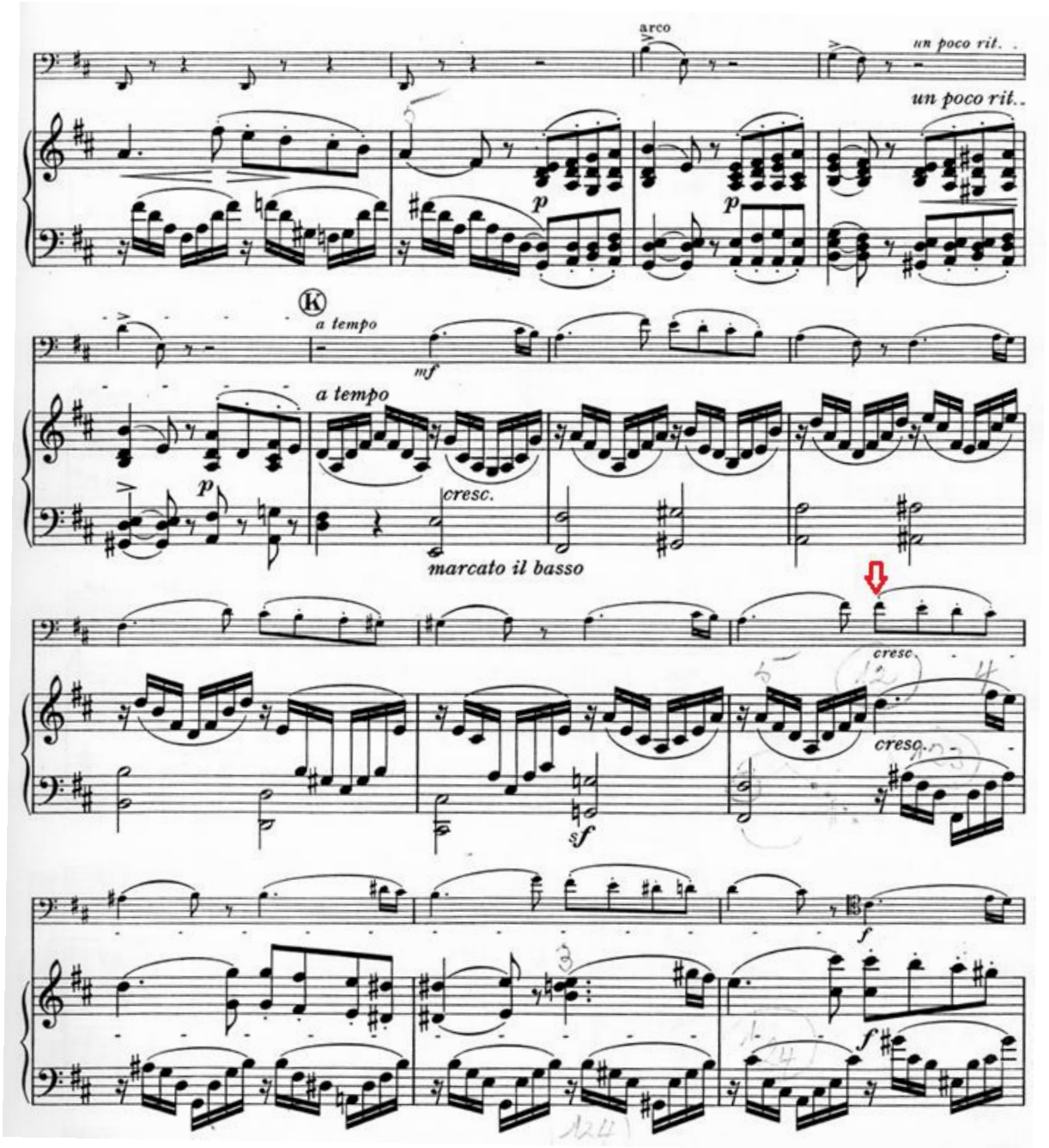
A segunda parte tem o motivo rítmico do primeiro tema separado por pausas de semínima. Logo de seguida o violoncelo vai toca a piano súbito o arpejo em mi ascendente e desce em forma de semicolcheias com melodia de grupeto, acabando no compasso antes de **I**.



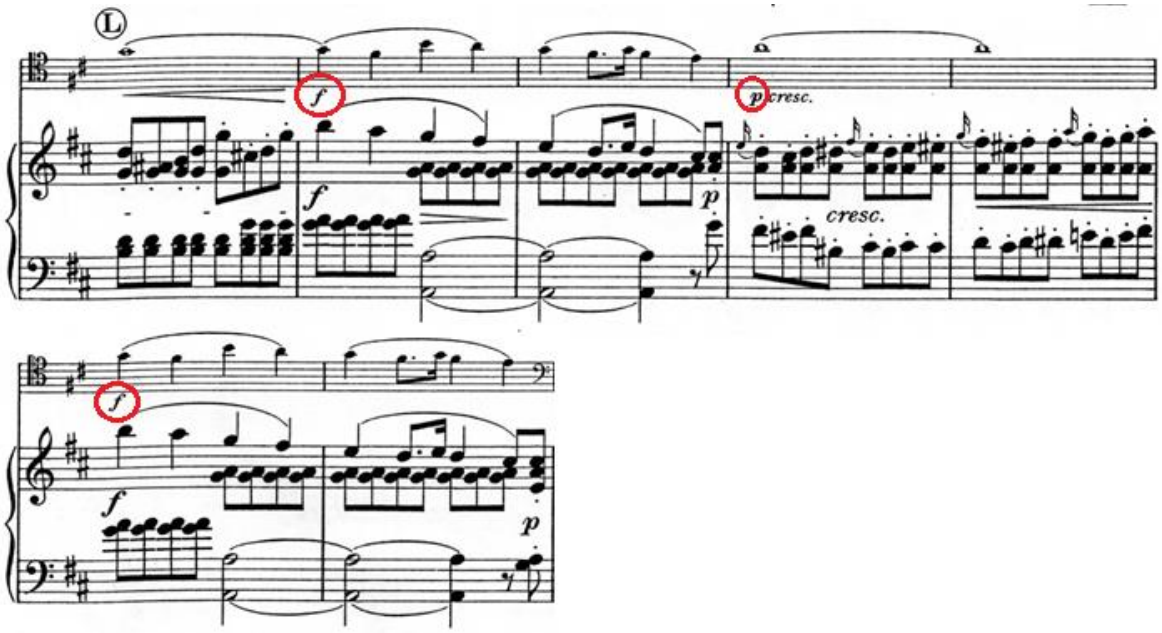
Na letra de ensaio **I**, o piano toca o tema principal e o violoncelo a acompanhar com pizzicato.



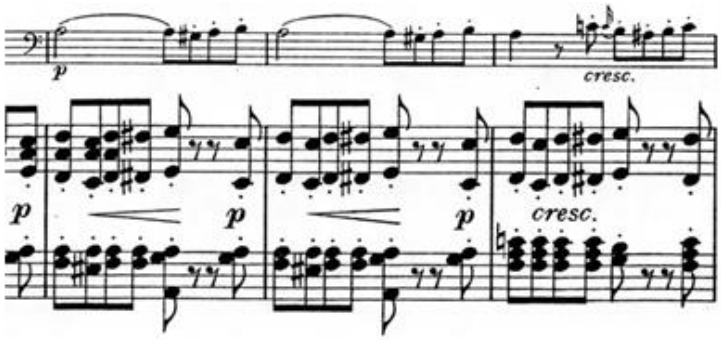
O violoncelo toca o tema na letra de ensaio **K**, e a partir de seis compassos da letra (Indicado pela seta em vermelho), a melodia muda de rumo para acabar a frase mais cedo, quando o piano toca em cânone com o violoncelo, diminuindo a dinâmica até **L**.

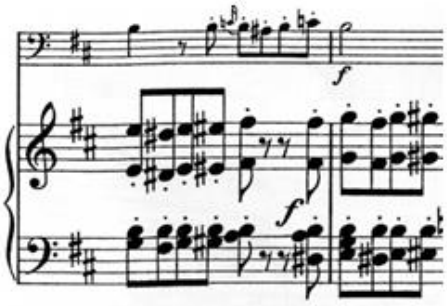


De **L**, a frase está dividida em três partes: A primeira joga com as dinâmicas entre forte e piano, com as dinâmicas mais fracas concentradas nas notas mais longas.

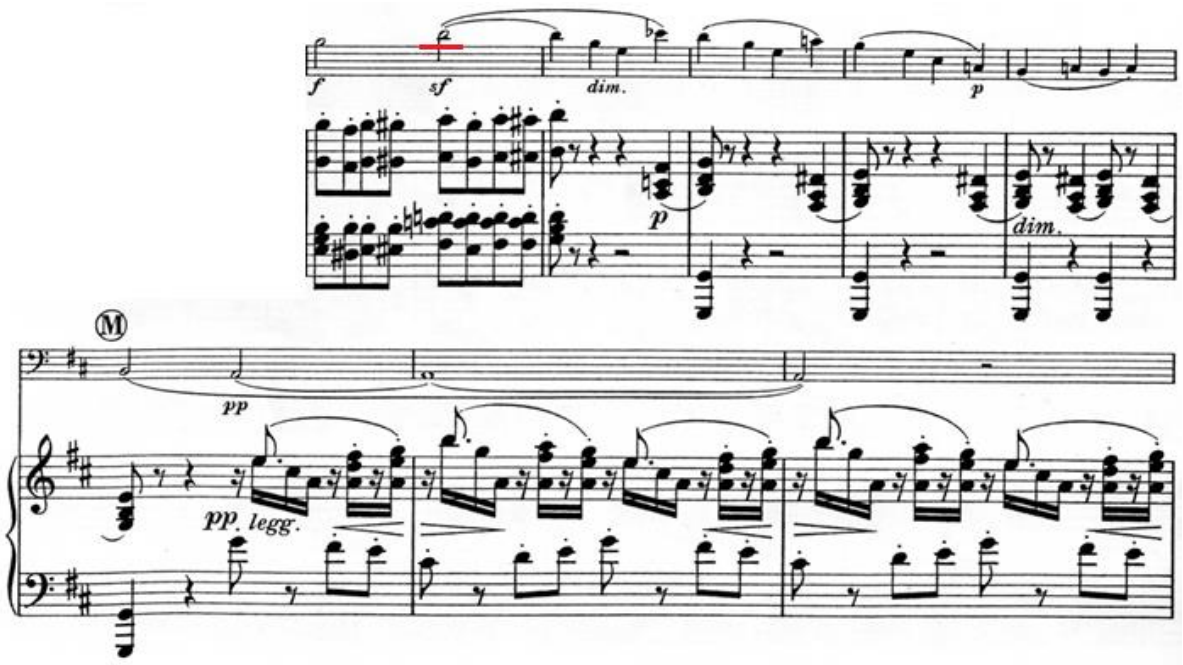


A segunda parte tem o motivo rítmico de uma nota longa e um grupo de quatro colcheias, que começa em piano, e cresce até ao Si mínima.



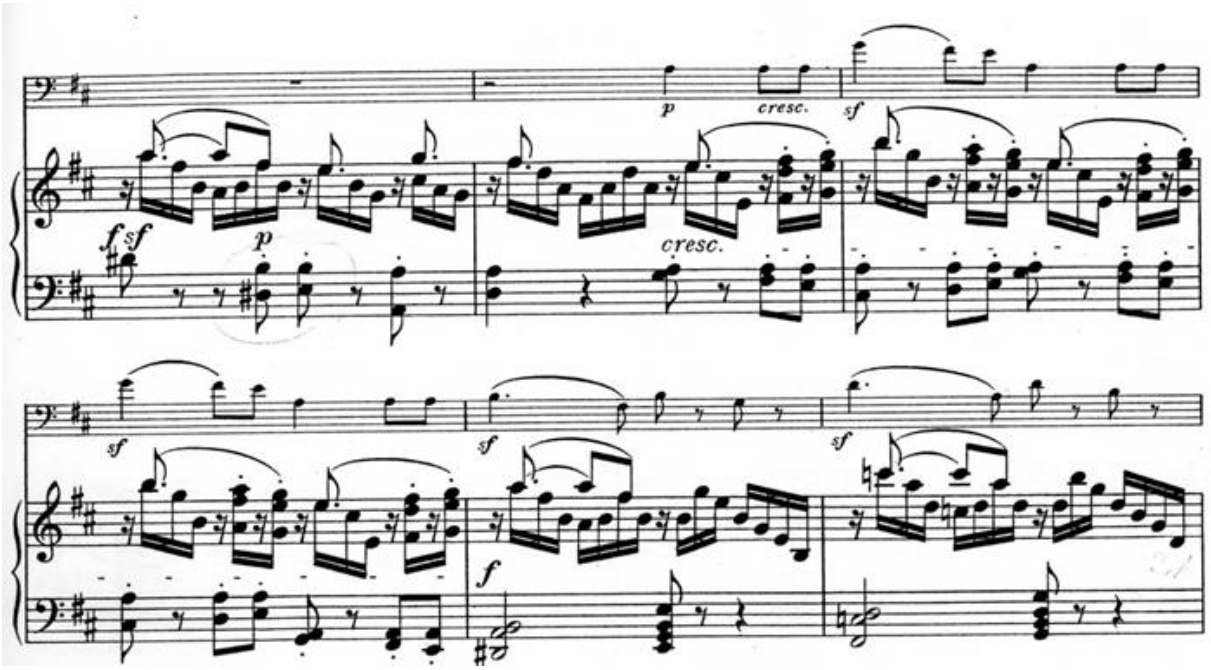


Iniciando a terceira parte com o ponto mais alto da frase de **L**, a mínima de Ré em sforzando, de seguida diminuindo em dinâmica e melodia até à letra de ensaio **M**.

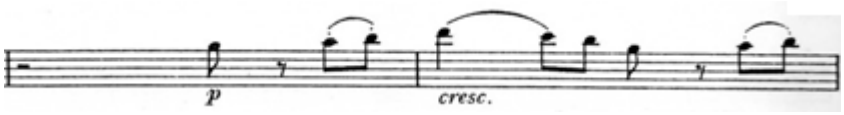


Nota que o **L** e **D** têm o mesmo tema, sendo o **L** na dominante em relação ao **D**.

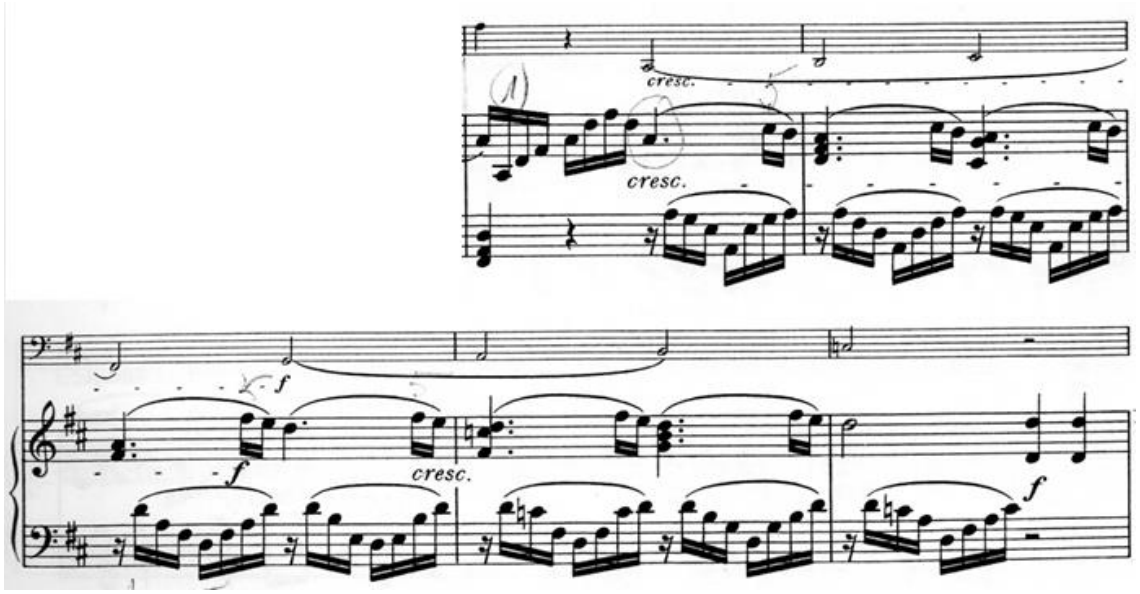
O **M** e as letras de ensaio **E** e **F** partilham o mesmo estilo e ritmo, mas com a tonalidade e melodia diferente.



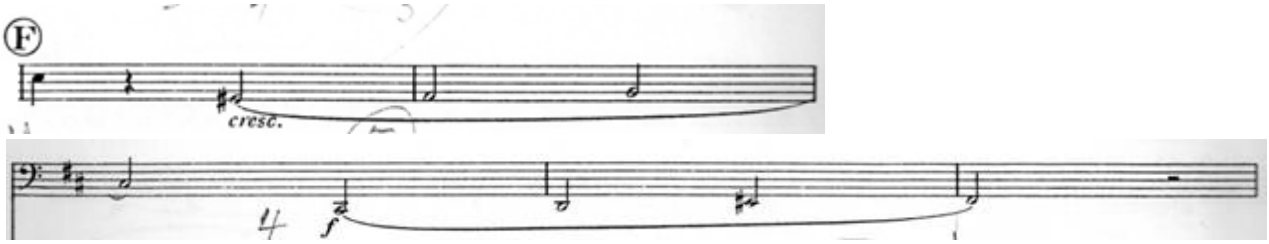
*Primeira parte do **M**.*



*Parte do **E**.*

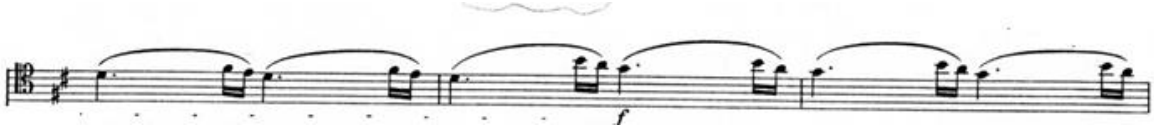


*Segunda parte do **M**.*



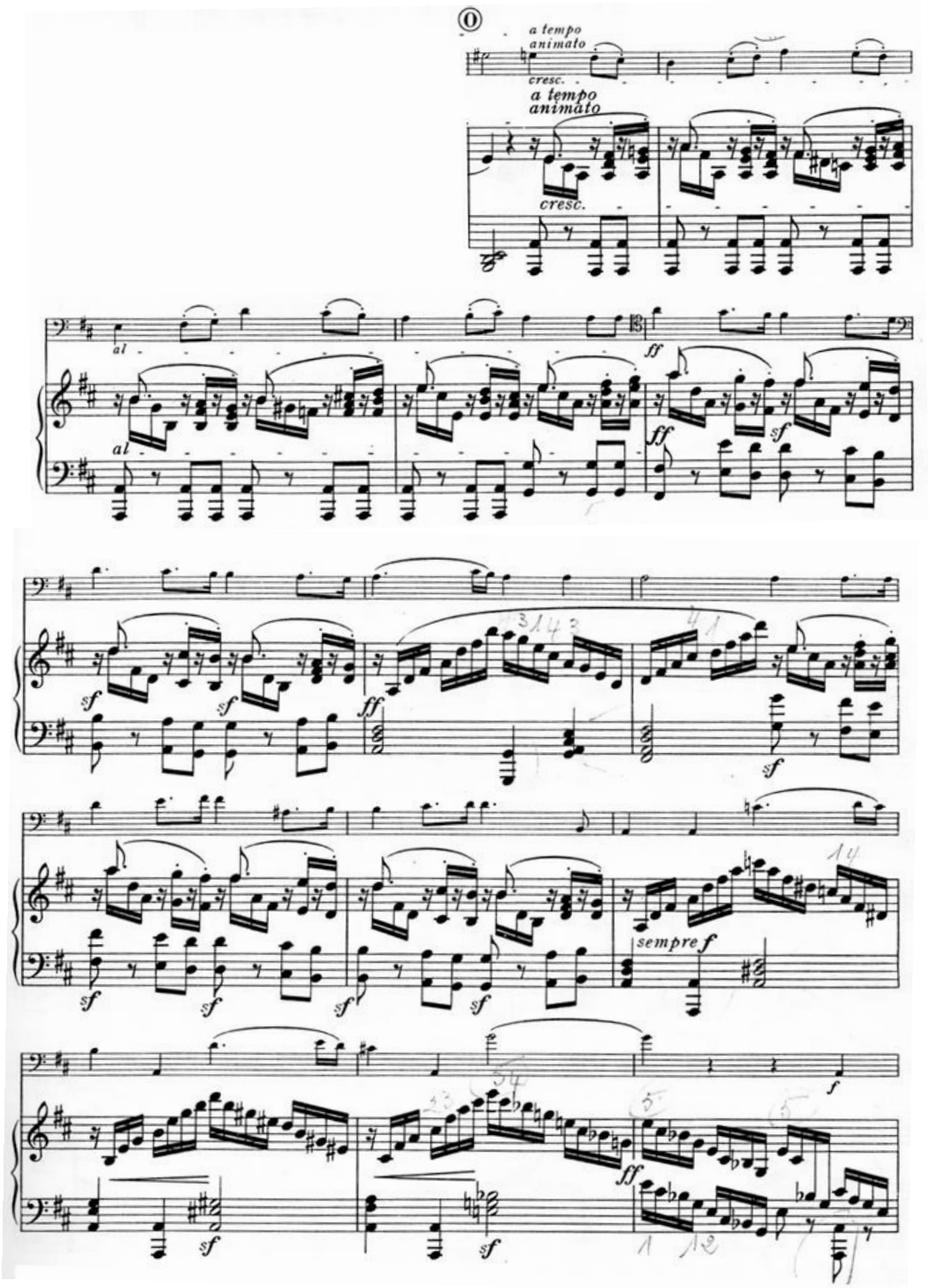
*Parte do **F**.*

A frase na letra de ensaio **N** tem a mesma estrutura que o **F**, com um tom abaixo comparado à letra anterior. É no fim, próximo da letra **O**, que começa a diferir um pouco da frase original.

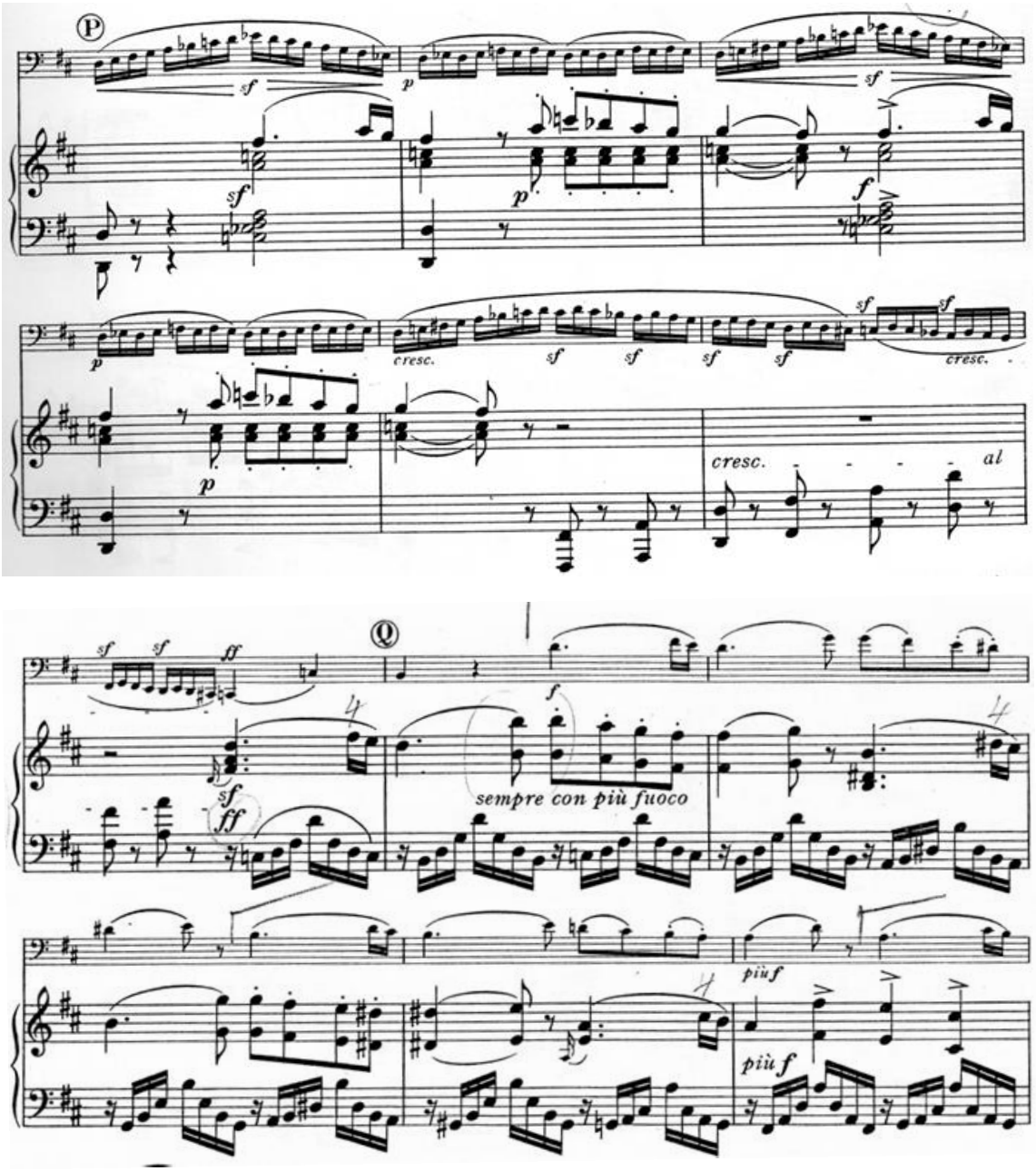


A letra de ensaio **O** ritmicamente é semelhante ao **G**, mas a melodia é organizada por notações ascendentes e descendentes (e devido à natureza dinâmica do crescendo, a melodia geral

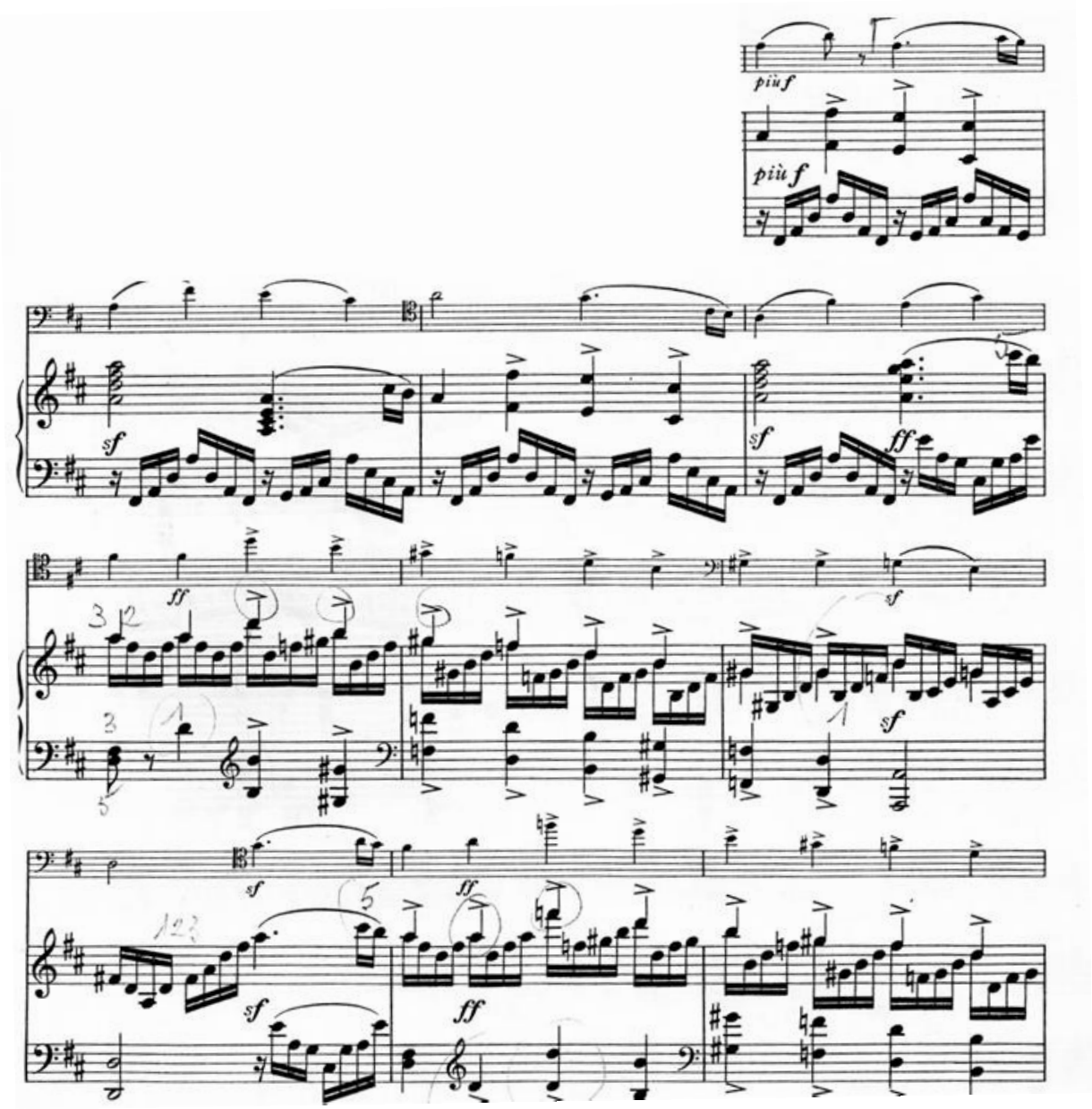
sobe), até à clave de Dó que muda para um estilo mais energético, notado pelo fortíssimo e pelo grupo rítmico de colcheia com ponto e semicolcheia, e acaba com as notas acentuadas de Dó natural, Ré e, por fim, Sol.



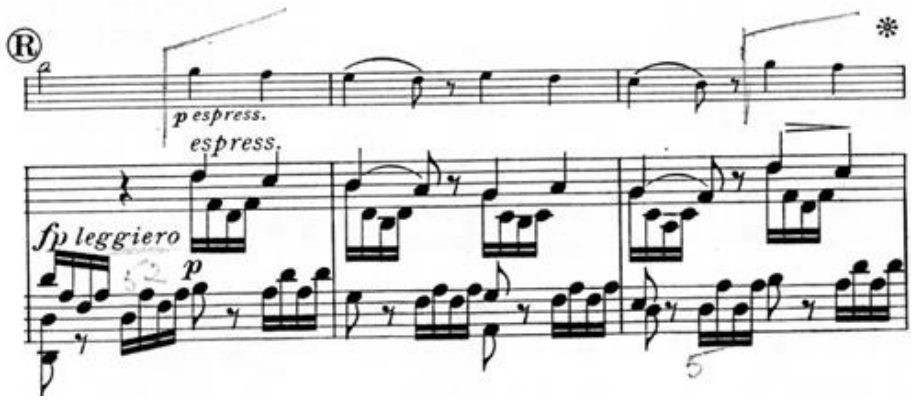
No **P**, semelhante à letra de ensaio **H**, é construída por uma série de semicolcheias no violoncelo com o piano a tocar uma variação do primeiro tema, para depois tocar em cânone essa variação com o violoncelo no **Q**.



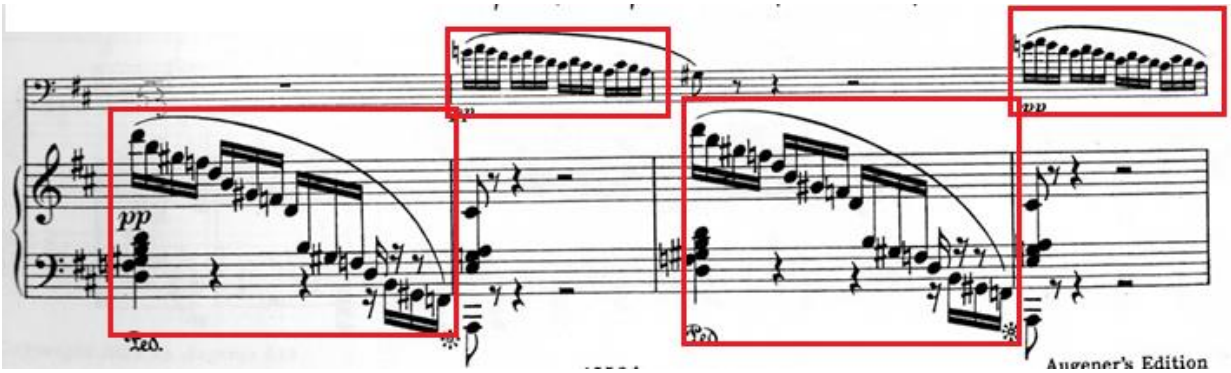
Tudo decorre normalmente até ao *Piu forte* onde há uma mudança de variação para um estilo mais grandioso. A três compassos da primeira clave de Dó há um arpejo descendente de Sol com sétima repetida três vezes, a ultima sendo acabada por um acorde de Ré maior até à letra de ensaio **R**.



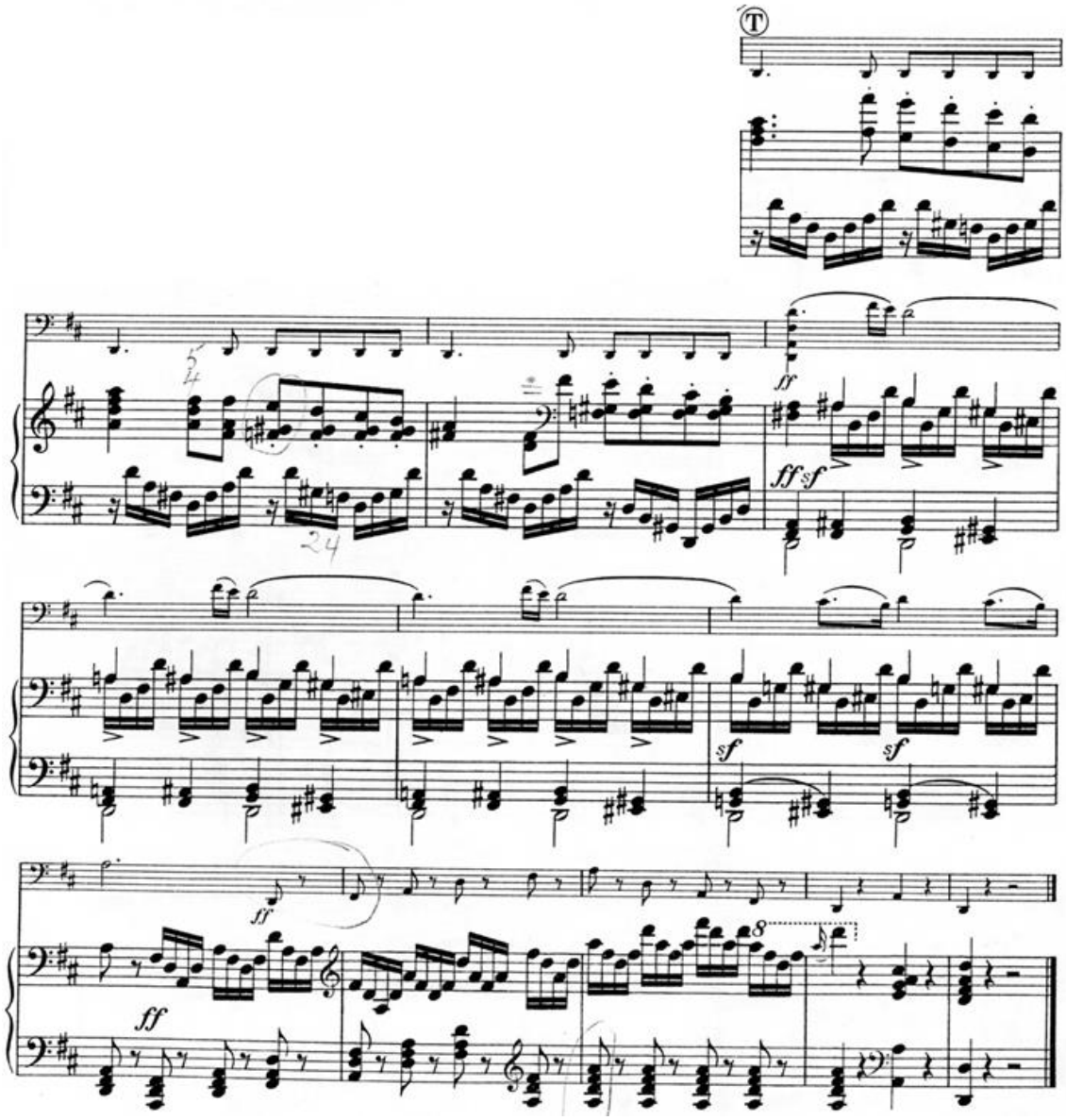
A frase na letra de ensaio **R**, contrasta à frase anterior com um estilo mais expressivo na dinâmica de piano. Este tipo de frase continua até ao **S**.



Dois compassos depois de **S** há um diálogo entre o piano, que faz a pergunta em arpejo descendente, e o violoncelo responde com uma escala descendente formada por grupetos.



Só do piano é que o violoncelo e piano tocam juntamente, passando ao final a partir da letra **T**.



O final começa com o motivo rítmico da segunda parte do tema principal até ao acorde no violoncelo, em que a parte do piano é constituída por semicolcheias na mão direita, e na mão esquerda marca o tempo e suporta a harmonia desta frase, e o violoncelo a tocar o final sempre à volta da nota ré e a sua tonalidade, assim acabando numa forma de acordes separados por breves pausas, quase como se fosse spiccato.

3. Liberdade criativa e interpretação pessoal das sonatas para violoncelo de Mendelssohn

Quando "interpretamos" uma obra de alguém, seja ele/ela de tempos diferentes, é fácil de assumir que, enquanto músicos, leitores ou artistas, temos o controlo de como o resultado final vai sair. Convencemo-nos a nós próprios que a nossa pintura dos vibratos, das dinâmicas e dos ritardandos no desenho da partitura, é derivada apenas do nosso sentido musical, então simbolizando o ponto em que a liberdade criativa é definida.

O próprio conceito de liberdade em si varia dependendo do contexto. Por exemplo, quando agarramos numa maçã dentro de um mercado, nós estamos a escolher que maçã vamos comprar. E depois este conceito é desconstruído, dizendo que a escolha já estava predefinida pela informação que o sujeito tem no momento, e que teve no passado, pelo conhecimento de marcas, a temperatura, o tipo de publicidade a que ele foi exposto, a sua formação, o seu gosto, etc. Todos estes elementos que rodeiam o sujeito acabam por definir que maçã é que ele deve comprar.

Agora aplicando este argumento à performance da música, podemos dizer que o momento em que a mesma performance acontece, a liberdade criativa depende também de um conjunto de fatores: as horas de trabalho que o instrumentista teve na sua preparação, as gravações que ouviu, as ideias de interpretação que ele suporta (ex: como aproximar estilisticamente certas notações), a condição espacial, pessoal e emocional em que ele se encontra e as suas opções e identificação estética.

Eis a minha interpretação da Sonata nº 1 e 2 de Felix Mendelssohn para violoncelo e piano.

Para a minha interpretação tiveram influências os seguintes aspetos:

(1) Algumas ideias foram definidas pelo professor de violoncelo do Departamento de Comunicação e Arte, ou seja, foram consolidadas através de um processo de performance-aprendizagem;

(2) Ainda por sugestão do professor de violoncelo, analisei algumas gravações feitas por outros instrumentistas, entre elas, as de Natalie Gutman.

(3) As interpretações de Natalie Gutman, marcadas por uma visão interpretativa que adopta a perspetiva historicamente informada, influenciaram as minhas escolhas. Embora tente ser o mais "historicamente correto" possível, sei que essa direção é quase impossível de cumprir. Mas mesmo assim a ideia de autenticidade teve um impacto demasiado grande na cultura pelo que importa tentar seguir as intenções do compositor através do que ele nos deixou, ou através do que sobreviveu.

Embora me identifique com interpretações que podem estar mais perto dos universos estéticos contemporâneos, entendi que deveria manter um tipo de interpretação mais próximo dos cânones. Ou seja, teria vontade de por um lado respeitar o que foi escrito pelo compositor mas, por outro, cruzar as suas opções estéticas com as minhas, emanadas de um contexto cultural e artístico quase 200 anos mais novo do que aquele em que Mendelssohn viveu. No entanto, e tendo em conta que me encontro em formação, decidi manter uma linha de interpretação mais próxima do convencional. Na verdade, verifico que aqueles que atravessaram a linha do "habitual", têm frequentemente um sucesso efémero, com a hipótese de arranjar uma audiência pequena, ou ver o seu trabalho ganhar valor décadas depois por causa da sua "complexidade que vai para além do seu tempo".

Estes são os génios, definidos pelas futuras gerações, ao ponto que o nosso estilo analítico contemporâneo é incapaz de atribuir os méritos às obras de notação fora do comum. E quando ninguém aprecia o seu "génio único", o compositor deixa de ter o seu ganha-pão, e volta ao que toda a gente gosta, às suas quintas perfeitas, à sua orquestração de sopros e cordas, às suas cadências plagais, temas folclóricos, motivos rítmicos, etc.

A sobrevivência, em que alguns argumentam, é o que nos mantém na terra, que a nossa criatividade pode pairar por "x" tempo, e voltar a compor aquilo que dá dinheiro, porque o ser humano, quando posto numa escala de massas, é teimoso, e demora algum tempo a aceitar novas coisas, novos estilos, novas modas.

Se isto foi o que me aconteceu a mim, perante a necessidade de re-interpretar uma obra canónica – ou seja, resguardei-me nos próprios cânones – pode ter sido o que aconteceu a Mendhelsson que, apesar de mais novo do que os seus mestres e pertencendo a outra geração, preferiu manter a sua criação dentro dos cânones do que romper com a ordem instituída. Ou seja, a amplitude da sua liberdade criativa, foi decidia pela vontade de aceitação imediata.

No caso da minha interpretação a liberdade criativa ficou circunscrita a um conhecimento desconhecido, ou seja, ao que não é possível entender na partitura nem nas interpretações de outros intérpretes. É nesse ponto que podemos encontrar não só a liberdade criativa dos intérpretes mas também a dos compositores. No caso de Mendhelsson importa perceber o que ele acrescenta à influência que sofreu dos seus mestres. No caso dos intérpretes, e tendo em conta as circunstâncias que rodeiam a interpretação de obras canónicas, a liberdade criativa fica cativa de um conhecimento que entretanto foi sendo acumulado por muitos outros intérpretes e que nos deixam pouca margem de liberdade. Ou seja, cingimo-nos ainda mais aos

cânones porque eles já foram previamente aceites. Existe, portanto, uma espécie de "hipocrisia" na liberdade criativa. O intérprete é um "criador" mas não deixa de ficar preso pela obra do compositor e pelas camadas de conhecimento que outros intérpretes construíram sobre essa obra. Resta saber se, no caso dos compositores, essa "hipocrisia criativa" também acontece.

Conclusão

O trabalho apresentou-me vários obstáculos, tentando procurar ideias, ou temas e sub-temas e a partir daí construir o projeto. Tentei pela primeira escolha mais óbvia, que seria começar pela história das sonatas, quando foram escritas, em que condições é que foram escritas e como foram escritas, com a esperança de perceber as intenções do compositor. O que conclui foi que a arte, embora ela seja uma "reflecção" das emoções do artista, também não deixa de ser um meio, ou um produto para ser construído e vendido. Portanto eu notei que, mesmo que Mendelssohn tenha desenvolvido o seu estilo individual, talvez ele tenha absorvido dos três mestres, se não mais, para tornar o seu estilo, ou a sua escrita, mais apelativa para o público geral, porque a pessoa gosta de se sentir familiarizada com o que faz, gosta daquele sentido familiar e seguro. Tentar explorar novos universos artísticos ou descobrir novos sentimentos estéticos pode parecer estranho para alguém que vive no século XIX. Foi talvez por isso que Mendelssohn desenvolveu esse tipo de estilo, para fazer os seus ouvintes sentirem-se mais seguros.

Ao analisar as sonatas, observei que vários elementos de épocas anteriores foram integradas nestas obras. Temos, por exemplo, a sobreposição de temas entre vozes que é frequentemente utilizado nas fugas de J. S. Bach, a clareza e ritmo de Mozart e até um pouco de dramatismo de Beethoven.

A conclusão é que as composições também têm uma capacidade biográfica, semelhante a um livro, e que se alguém ler o livro de forma diferente consegue descrever a vida do autor ao detalhe. A situação é que as sonatas são distintas uma da outra, sendo a primeira a ter três andamentos e a segunda com quatro andamentos. O espaço de tempo entre elas também é de quatro anos. A primeira que foi escrita em Outubro de 1838 e a segunda em Junho de 1843, e poderá ter havido bastantes mudanças da vida do compositor durante esse espaço de tempo.

Com este projeto, aprendi que a interpretação não está só dependente das capacidades do intérprete como executante, mas essa interpretação pode ser completada com um conhecimento aprofundado das obras que o executante toca, assim como saber a história do compositor que a escreveu. Portanto, sabendo isto, consegui avançar na minha qualidade individual como intérprete.

A reflexão sobre o conceito da liberdade criativa foi elaborada no final do projeto para mostrar o quanto se pode ir para além do que é pedido em termos interpretativos porque, como artistas, nós temos sempre a necessidade de criar, mesmo que seja a partir do trabalho

dos outros. É quase semelhante à relação entre uma criança e um livro de colorir, que raramente as vês a usar as cores corretas para cada objeto. Se calhar seja o "eu" que esteja tão desconetado da realidade, mas a verdade é que tem de se encontrar um balanço entre seguir apenas o que está escrito, e mudar de tal forma que a obra original esteja irreconhecível.

Bibliografia

Barthes, Roland (2004) "A morte do Autor" In *O Rumor da Lingua*. São Paulo: Martins Fontes. Pp. 66-70

Cohen, Albert (2001) "Felix Mendelssohn" In Stanley Sadie (2º edition) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 16. Massachusetts: Macmillan Publishers Limited, Pp. 389-424.

Edwards, F. G.. 1894. "Mendelssohn's Organ Sonatas". *Proceedings of the Musical Association* 21. Royal Musical Association: 1–16. http://www.jstor.org/stable/765367.

Fucault, Michel (1977) "What is an author" In *Language, Counter-memory*, Practice. Ed.

Godwin, Joscelyn. 1974. "Early Mendelssohn and Late Beethoven". *Music & Letters* 55 (3). Oxford University Press: 272–85. http://www.jstor.org/stable/734224.

Zumthor, Paul (2007) *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. Ed. Cosac Naify.