

Izabela da Cunha Pavan Alvim

ENTRE ESTUDOS E POLCAS

**A PROPÓSITO DO IDIOMATISMO PIANÍSTICO DE BOHUSLAV
MARTINŮ (1890-1959)**

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2012

Izabela da Cunha Pavan Alvim

ENTRE ESTUDOS E POLCAS

**A PROPÓSITO DO IDIOMATISMO PIANÍSTICO DE BOHUSLAV
MARTINŮ (1890-1959)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2012

A475e Alvim, Izabela da Cunha Pavan.

Entre estudos e polcas [manuscrito]: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959) / Izabela da Cunha Pavan Alvim. – 2012.
135 f.: il., enc.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

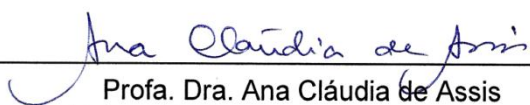
1. Piano solo – análise musical. 2. Linguagem musical. 3. Martinu, Bohuslav, 1890-1959. I. Assis, Ana Cláudia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM, em 06 de setembro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)



Profa. Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas
Universidade Estadual de Santa Catarina

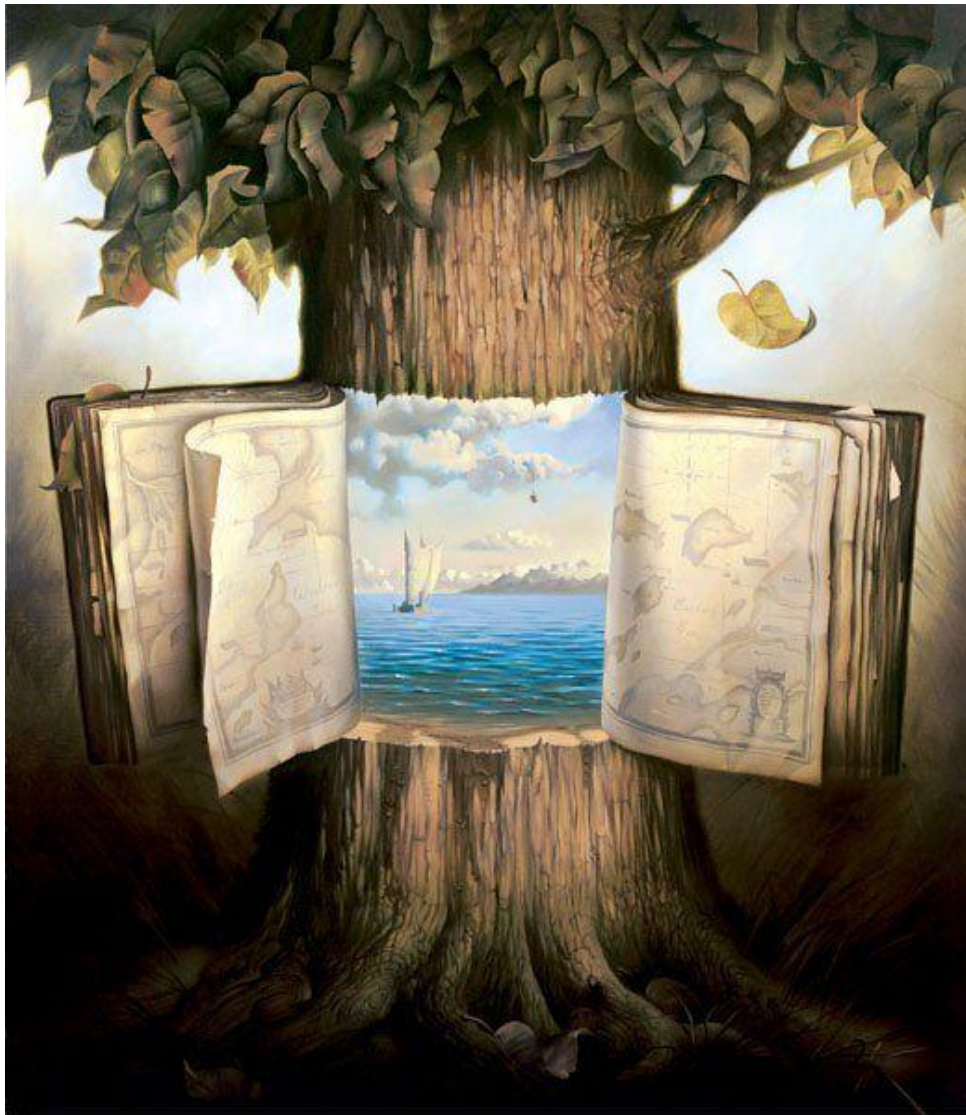


Profa. Dra. Patrícia Furst Santiago
Universidade Federal de Minas Gerais

*Dedico este trabalho à minha
mãe, Marilda Martins da Cunha,
pelo apoio nos momentos
decisivos...*

AGRADECIMENTOS

- À minha orientadora, Prof. Dra. Ana Cláudia Assis, por ter abraçado meu projeto e me ajudado tanto;
- À Prof.^a Dra Patrícia Furst Santiago, à Prof.^a Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas e ao Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros por aceitarem o convite de fazerem parte da banca;
- Aos membros do *Instituto Bohuslav Martinů*, especialmente a Zoja Seyckova, pelo fornecimento de material indispensável a essa pesquisa;
- Ao Prof. Miguel Rosselini e à Prof.^a Celina Szrvinsk que possibilitaram que meu amor pela música de Martinů nascesse, especialmente durante a preparação da *Sonata para Flauta e piano*, e do *Trio para flauta, violoncelo e piano*.
- À Luciane Cardassi pela contribuição à performance das obras;
- À Patrícia Bretas pela receptividade, confiança e por ter compartilhado comigo sua vivência com a música e cultura tcheca. Agradeço-a também pela contribuição à performance das obras;
- À CAPES e a FAPEMIG;
- Aos pianistas e compositores que participaram do questionário;
- Ao Adonay Neves, pelo amor e imensa ajuda na fase final deste trabalho;
- Ao flautista Rafael Ribeiro por ter me apresentado a música de Martinů e compartilhado comigo sua expressividade musical e amizade nesse e em outros momentos;
- Aos demais amigos que me acompanharam nesta caminhada;
- Aos funcionários, professores e colegas da UFMG;
- À minha família pelo apoio incondicional;
- A todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho.



Atlas of Wander- Vladimir Kush

“Um livro pode ser um objeto inanimado, mas nele está contida a vida humana em todas suas variações; um livro nos conecta com aquilo que há muito deixou de existir e que continua vivo em nós, um ideal humano, um anseio por algo belo e bom, o anseio por ser verdadeiramente humano.”

Bohuslav Martinů

RESUMO

Os *Estudos e Polcas* [H.308], álbum de dezesseis peças para piano solo, foram compostos em 1945 pelo compositor tcheco Bohuslav Martinů (1890-1959). Concluída nos Estados Unidos, logo após o final da Segunda Guerra Mundial, esta obra faz parte da fase de grande maturidade do compositor e sintetiza, em sua escrita, as principais técnicas composicionais desenvolvidas por Martinů. Esta dissertação investiga o idiomatismo pianístico nos *Estudos e Polcas* bem como sua relação com a performance. Para isso, no primeiro capítulo, partimos da biografia do compositor visando compreender sua relação com o piano e os principais elementos de sua linguagem musical. No segundo capítulo, após uma discussão a respeito do termo idiomatismo musical, apresentamos alguns princípios norteadores para a interpretação de sete peças selecionadas do álbum.

Palavras-chave: Bohuslav Martinů; *Estudos e Polcas*; Idiomatismo Pianístico.

ABSTRACT

The collection of sixteen pieces for piano titled *Etudes and Polkas* [H.308], by Czech composer Bohuslav Martinů (1890-1959) were composed in 1945, in the United States, shortly after the end of World War II. This work belongs to the mature phase of Martinů, and its writing summarizes his language and compositional techniques. This dissertation researches the idiomatic piano writing in these pieces and its relationship to performance practice. In the first chapter we depart from the biography of the composer in order to understand his relationship with the piano and the main elements of his musical language. In the second chapter, after a discussion about the terms “idiomatic musical writing” and “étude”, we research the relationship between the composer and the interpreters of his work. This dissertation ends with the analysis of seven selected pieces from this collection.

Keywords: Bohuřlav Martinů; *Etudes and Polkas*; idiomatic writing for the piano

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	2
1. BOHUSLAV MARTINŮ: O HOMEM E SUA MÚSICA.....	9
1.1 <i>No despertar das fontes: de Polička a Praga (1890-1923)</i>	9
1.2 <i>A chave para os sonhos: França (1923-1940)</i>	15
1.3 Um novo começo: Estados Unidos (1941-1953)	22
1.4 Os anos finais (1953-1959/1979)	28
1.5 Martinů hoje.....	32
1.6 Elementos da linguagem musical de Martinů	33
1.6.1 Elementos nacionalistas	34
1.6.2 Pastoral	39
1.6.3 Justaposição rítmica.....	40
1.6.4 Caráter irônico.....	41
1.6.5 Primitivismo stravinskiano.....	42
1.6.6 Influências do universo barroco	42
1.6.7 Jogos articulatórios	44
1.6.8 Tema Julieta	45
1.6.9 O uso de “células”	46
1.7 Entre cordas e teclas	49
2. O IDIOMATISMO DOS <i>ESTUDOS E POLCAS</i>	56
2.1. Idiomatismo e linguagem musical.....	56
2.3. Estudo como um gênero musical: conceitos e usos.....	63
2.4. Os <i>Estudos e Polcas</i>	68
2.4.1 A alternância entre Estudo e Polca	70
2.4.2 Intérpretes da obra de Martinů	71
2.5. Análise das peças do álbum	75
2.5.1 Estudo em Ré (1º livro).....	76
2.5.2 Estudo em Lá (1º livro).....	78
2.5.3 Polca em Lá (1º livro).....	83
2.5.4 Dança-Estudo (2º livro)	84
2.5.5 Polca em Lá (2ª peça do 3º livro)	86
2.5.6 Polca em Lá (4ª peça do 3º livro)	88

2.5.7 Estudo em Fá (3º livro)	92
CONCLUSÃO	99
BIBLIOGRAFIA	102
ANEXOS	106
Anexo 1	106
Anexo 2	107
Anexo 3	108
Anexo 4	112

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TABELA 1- RELAÇÃO DE PEÇAS DOS ESTUDOS E POLCAS. TÍTULOS, ANDAMENTOS E DEDICATÓRIAS.	69
TABELA 2- RELAÇÃO DE ACORDES UTILIZADOS NO ESTUDO EM FÁ DE MARTINŮ	96
TABELA 3- RESPOSTAS AO QUESTIONÁRIO SOBRE IDIOMATISMO PIANÍSTICO.	107
FIGURA 1- FOTOGRAFIA DO APARTAMENTO NO ALTO DA TORRE DA IGREJA ST. JAMES EM POLIČKA	10
FIGURA 2- MARTINŮ- PÁSSAROS DO PARAÍSO SOBRE O OCEANO (COMP.214 A 218).....	14
FIGURA 3- MARTINŮ- PÁSSAROS DO PARAÍSO SOBRE O OCEANO (COMP.81 A 84).	14
FIGURA 4- PADRÕES RÍTMICOS DA POLCA (CERNUSÁK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J., 2001, p.34).....	35
FIGURA 5- ANAPESTO (CERNUSÁK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J., 2001, p.34).	35
FIGURA 6- SVATÝ VÁCLAVE 1 (ENTWISTLE, 2002, p. 60).....	37
FIGURA 7- SVATÝ VÁCLAVE 2 (ENTWISTLE, 2002, p. 59).	37
FIGURA 8- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1ºLIVRO, COMP. 4 A 15).	38
FIGURA 9- MARTINŮ- POLCA EM FÁ (2ºLIVRO, COMP. 1 A 10).....	39
FIGURA 10- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (3ºLIVRO, COMP. 34 A 40).	40
FIGURA 11- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (1ºLIVRO, COMP. 49 A 51).	40
FIGURA 12- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (3ºLIVRO, COMP. 1 A 6).....	41
FIGURA 13- MARTINŮ- ESTUDO EM FÁ (3ºLIVRO, COMP. 42 A 45).....	42
FIGURA 14- MARTINŮ- POLCA EM MI (2ºLIVRO, COMP. 35 A 41).	43
FIGURA 15- MARTINŮ- ESTUDO EM FÁ (3ºLIVRO, COMP. 5 A 14).	44
FIGURA 16- MARTINŮ- ESTUDO EM RÉ (1ºLIVRO, COMPASSOS INICIAIS).....	44
FIGURA 17- MARTINŮ- DANÇA-ESTUDO (2ºLIVRO, COMP. 13 A 16).....	45
FIGURA 18- TEMA JULIETA (ENTWISTLE, 2002, p. 87)	45
FIGURA 19- EXEMPLO DE CADÊNCIA MORAVIANA (CRANE-WALECZEK, 2011, p.18).....	46
FIGURA 20- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1ºLIVRO, COMP. 75 A 81).....	46
FIGURA 21- CÉLULAS AUXILIARES EM MOVIMENTO ASCENDENTE NO ESTUDO EM FÁ (3ºLIVRO, COMP. 48 A 51).	47
FIGURA 22- CÉLULAS REFLEXIVAS NA DANÇA-ESTUDO (2º LIVRO, COMP. 132 A 140).....	48
FIGURA 23- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 75 A 81).	48
FIGURA 24- <i>MARTINŮ TOCANDO VIOLINO/ MARTINŮ TOCANDO PIANO</i> . AUTOCARICATURAS DESENHADAS PELO COMPOSITOR (MAŠEK, 2011, p. 22).	49
FIGURA 25- OBRAR I: IRMA. EU. PIANO (MARTINŮ IN: MAŠEK, 2011, p.24).	51
FIGURA 26- OBRAR II (MARTINŮ IN: MAŠEK, 2011, p. 25).....	52
FIGURA 27- OBRAR III (MARTINŮ IN: MAŠEK, 2011, p. 26).	53
FIGURA 28- OBRAR IV (MARTINŮ IN: MAŠEK, 2011, p. 27).	54
FIGURA 29- DA ESQUERDA PARA A DIREITA: TOMÁS SVOBODA, MILADA SVOBODAVÁ (A QUEM FOI DEDICADA UMA PEÇA DOS ESTUDOS E POLCAS), BOHUSLAV MARTINŮ, CHARLOTTE MARTINŮ E RUDOLF FIRKUŠNY EM CAPE CODE, 1945. (THE BOHUSLAV MARTINU NEWSLETTER VOL. VI Nº1 2006, p. 19).....	74
FIGURA 30- MARTINŮ- ESTUDO EM RÉ (1ºLIVRO, COMP. 1 A 6).....	77
FIGURA 31- EXEMPLO DE BARIOLAGE NA ESCRITA VIOLINÍSTICA (BRAHMS, PIANO QUARTETO Op.25. ALLEGRO, COMP. 306 A 309)	77
FIGURA 32- ORGANIZAÇÃO DA SOBREPOSIÇÃO DAS MÃOS NO ESTUDO EM RÉ, SEGUNDO SMITH (1994, p.54).	78
FIGURA 33- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (COMP.1 A 3).....	79
FIGURA 34- CHOPIN- ESTUDO Op.25 Nº1. (COMP. 1 E 2).....	79

FIGURA 35- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 16 A 23).....	80
FIGURA 36- CHOPIN- ESTUDO Op.25 Nº1 (COMP. 15 A 18).....	80
FIGURA 37- CHOPIN- ESTUDO Op.25 Nº1 (COMP.41 E 42).....	80
FIGURA 38- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 50)- MOVIMENTO PARALELO ENTRE AS MÃOS, COM INÍCIO NA SEGUNDA COLCHEIA DE CADA TEMPO.	81
FIGURA 39- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 20)- MOVIMENTO PARALELO DESCENDENTE ENTRE AS MÃOS, COM INÍCIO NA PRIMEIRA COLCHEIA DE CADA TEMPO.	82
FIGURA 40- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 42)- MOVIMENTO PARALELO ENTRE AS MÃOS, COM A MÃO DIREITA INICIANDO NA TERCEIRA COLCHEIA DE CADA TEMPO.	82
FIGURA 41- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 44)- MOVIMENTO CONTRÁRIO ENTRE AS MÃOS.	82
FIGURA 42- MARTINŮ- ESTUDO EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 16)-MOVIMENTO CONTRÁRIO ENTRE AS MÃOS, COM DESLOCAMENTO DA MÃO DIREITA, INICIANDO NA SEGUNDA COLCHEIA DE CADA TEMPO.....	82
FIGURA 43- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 37 A 44).....	83
FIGURA 44- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (1º LIVRO, COMP. 48 A 52).....	84
FIGURA 45- MARTINŮ- DANÇA-ESTUDO (2º LIVRO, COMP.1 A 12).....	84
FIGURA 46- MARTINŮ- DANÇA-ESTUDO (2º LIVRO, MÃO DIREITA NOS COMP. 75 A 89).....	85
FIGURA 47- MARTINŮ- DANÇA-ESTUDO (2º LIVRO, COMP.102 A 108).....	86
FIGURA 48- MARTINŮ- DANÇA-ESTUDO (2º LIVRO, COMP. 62 A 68).....	86
FIGURA 49- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (2ª PEÇA DO 3º LIVRO, COMP. 43 A 47).	86
FIGURA 50- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (2ª PEÇA DO 3º LIVRO, COMP. 1 A 16).....	87
FIGURA 51- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (2ª PEÇA DO 3º LIVRO, COMP. 83 A 88).	87
FIGURA 52- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (2ª PEÇA DO 3º LIVRO, COMP. 24 A 35).	88
FIGURA 53- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (3º LIVRO, COMP. 1 A 6).....	89
FIGURA 54- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (3º LIVRO, COMP. 34 A 40).....	89
FIGURA 55- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (3º LIVRO, COMP. 48 A 54).....	90
FIGURA 56- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (3º LIVRO, COMP.55 A 60).....	90
FIGURA 57- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (3º LIVRO, COMP. 70 A 83).....	91
FIGURA 58- MARTINŮ- POLCA EM LÁ (3º LIVRO, COMP. 34 A 47).	92
FIGURA 59- DEBUSSY- COMPASSOS INICIAIS DO ESTUDO "POUR LES ACCORDS".	93
FIGURA 60- MARTINŮ- COMPASSOS INICIAIS DO ESTUDO EM FÁ (3º LIVRO).....	93
FIGURA 61- LIZST- TARANTELA- ANOS DE PEREGRINAÇÃO (VENEZA E NAPOLI)- (COMP.448 A 454).....	96
FIGURA 62- RITMO CARACTERÍSTICO DA TARANTELA (SCHWANDT, 2001, p.96).....	97
FIGURA 63- MELODIA DE TARANTELA TRADICIONAL ITALIANA (SCHWANDT, 2001, p. 96).....	97
FIGURA 64- MARTINŮ- ESTUDO EM FÁ (3º LIVRO, COMP. 24 A 30).	97
FIGURA 65- MARTINŮ- ESTUDO EM FÁ (3º LIVRO, COMP.38 A 41).	98
FIGURA 66- "DE SEU, B. MARTINŮ". AUTOCARICATURA DO COMPOSITOR UTILIZADA COMO ASSINATURA EM CARTAS DESTINADAS A AMIGOS E PARENTES (MAŠEK, 2011, p.49).	101
FIGURA 67- VISUALIZAÇÃO DO QUESTIONÁRIO ONLINE SUBMETIDO AOS ENTREVISTADOS. DISPONÍVEL EM: < HTTPS://DOCS.GOOGLE.COM/SPREADSHEET/VIEWFORM?FORMKEY=DGNxBXk3TWUxN3pTNkN2DUFULURAWWc6MQ >	106

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta uma discussão acerca do idiomatismo pianístico nos *Estudos e Polcas*, álbum de dezesseis peças compostas em 1945 por Bohuslav Martinů (1890-1959) e investiga a relação deste idiomatismo com a performance da obra.

Martinů, um dos principais representantes da música tcheca do século XX é autor de mais de 400 obras. Estudou composição por breves períodos com Josef Suk em Praga e com Albert Roussel em Paris, onde ele morou entre 1923 e 1940. Entre 1941 e 1953 exilou-se nos Estados Unidos onde lecionou em diversas universidades e festivais, gozou de amplo reconhecimento como compositor e compôs uma grande quantidade de obras. Retornou à Europa em 1954, dividindo seus últimos anos de vida entre França, Itália e Suíça.

Em entrevista a uma rádio americana em 1942¹, Martinů disse serem três as principais influências sofridas por ele: a música folclórica da Tchecoslováquia, o Madrigal Inglês e Debussy. A essas se somam outras influências: de Stravinsky, do jazz e do neoclassicismo.

Mesmo tendo escolhido o violino como primeiro e principal instrumento, a sonoridade do piano lhe atraía de maneira especial, e em seu catálogo constam mais de noventa obras para este instrumento: oitenta para piano solo, nove para piano solista e orquestra, e cinco sinfonias onde o instrumento ganha papel de destaque.

Martinů, desde sua juventude, por mais que admirasse o piano, teve muitas dificuldades para se adaptar ao instrumento. Na década de 1930 iniciou amizade com o pianista Rudolf Firkušný, seu grande colaborador, o que possibilitou o aprimoramento de sua escrita para o piano. A composição dos *Estudos e Polcas* é um marco do amadurecimento desta escrita pianística e fruto de uma intenção do compositor em criar material didático que reunisse todas as técnicas desenvolvidas por ele até então. É esta a razão por termos eleito a obra como objeto de estudo desta pesquisa.

¹ Transcrita e traduzida no Anexo 3 deste trabalho (Conf. p. 108)

Durante estudo prático da obra, ao piano, surgiram questionamentos a respeito de como a escrita do compositor se adaptava ao piano e como nós, enquanto pianistas, reagíamos a ela. Nesta etapa foi observado que Martinů fazia em sua escrita referências ao idiomatismo violinístico. Ou seja, seu conhecimento prático do violino já estava tão incorporado e sua escrita para o instrumento era tão natural que, a nosso ver, o compositor faz uma espécie de transferência idiomática para o piano. Observaremos essas e outras características de sua escrita pianística durante a análise de peças selecionadas dentre os *Estudos e Polcas*.

Nossa pesquisa teve, portanto, como objetivo principal identificar os principais elementos do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinů em seus *Estudos e Polcas* e discutir a consequência da presença destes na performance da obra. Os objetivos específicos foram:

- Contextualizar historicamente a obra de Martinů identificando suas principais influências e a forma como o compositor cria sua própria linguagem musical;
- Elucidar os principais elementos da linguagem do compositor e a adaptação destes ao idiomatismo pianístico;
- Discutir o conceito de idiomatismo pianístico de forma a basear a análise dos *Estudos e Polcas*;
- Investigar possível transcrição idiomática do violino para o piano em sua escrita;
- Identificar diálogos entre os *Estudos e Polcas* com outras obras de Martinů bem como com outras obras da tradição pianística.

Para isso, utilizamos a seguinte metodologia:

1. Revisão bibliográfica acerca do compositor e de sua obra.

Este trabalho baseou-se em diferentes biografias. A principal é a escrita por Miloš Šafránek, obra pioneira que, ainda hoje, permanece como uma das principais fontes a respeito de Martinů devido ao fato do biógrafo ter sido amigo íntimo do compositor. Ela é dividida em dois livros *Bohuslav Martinů: The Man and His Music* (1946) e *Bohuslav Martinů: His life and Works* (1962), onde Šafránek reconta a vida de Martinů e traça comentários sobre as principais obras do compositor. Outro trabalho importante é o livro de Harry Halbreich *Bohuslav Martinů: Werkverzeichnis und Biografie*, publicado

em 1968 e revisado em 2006. Nele o autor concebe aquele que se tornou o catálogo referência das obras de Martinů, batizando cada obra com um número “Halbreich” (ou “H”, em sua abreviação). Foi nessa catalogação que o álbum *Estudos e Polcas* recebeu a numeração de H.308. As biografias escritas por Guy Erismann (1990) *Martinů: un musicien à l'éveil des sources*, por Jan Smaczny em 2001 para o Dicionário Grove e por F. James Rybka (2011) no livro *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose* complementaram a revisão biográfica sobre o compositor.

A tese escrita por Erik Entwistle (2002) *Martinů in Paris: A Synthesis of Musical Styles and Symbols* complementada pelo livro de Michel Crump (2010) *Martinů and The Symphony* nos forneceu o material de base para a compreensão do estilo composicional de Martinů e posterior análise dos *Estudos e Polcas*. Enquanto em Entwistle um grande volume de obras do período parisiense de Martinů é analisado, Crump se encarrega de toda a obra orquestral do compositor cuja maior parte se encontra no período americano. Destes trabalhos conseguiu-se extrair quais seriam os principais elementos caracterizadores da linguagem composicional de Martinů e as consequências da utilização desses elementos na performance da obra.

A análise das peças que compõem o álbum também foi facilitada pelo trabalho de Bárbara Smith. Em sua tese de doutorado *Elements of Style in the Etudes and Polkas of Bohuslav Martinů* (1994), a única obra encontrada com o mesmo objeto de estudo desta pesquisa, a autora faz uma análise formal e estilística dos *Estudos e Polcas*, examinando melodia, ritmo, forma, harmonia e aspectos nacionalistas. Além disso, discute alguns aspectos técnicos relativos à performance da obra como fraseado, pedalização e escolha de dedilhados.

Outra tese utilizada foi a de Jenifer Crane-Waleczek: *An Overview of Bohuslav Martinů's Piano Style with a Guide to Analysis and Interpretation of the Fantasie et Toccata, H.281*. Defendida no final de 2011, é o trabalho mais recente lançado a respeito da escrita pianística de Martinů. Nela, a autora examina a *Fantasia e Toccata* H.281 à luz das diversas influências sofridas pelo compositor e de suas convicções filosóficas.

A respeito dessas convicções filosóficas, Martinů deixou alguns cadernos que continham vários ensaios a respeito de problemas relacionados à cultura musical. Parte

destes cadernos, também conhecidos como “Diários Americanos”, foi editada e publicada por Šafránek em 1966. Thomas Svatos faz uma discussão a respeito destes escritos em sua tese *Martinů on Music and Culture: a View from his Parisian Criticism and 1940s Notes*, traduzindo grande parte destes cadernos para o inglês. Esses escritos foram importantes para nós, para uma melhor compreensão das convicções estéticas do compositor.

Além das obras citadas acima, na revisão bibliográfica também constam cartas e outros textos escritos por Martinů, entrevistas concedidas pelo compositor, depoimentos de intérpretes sobre sua obra e edições do periódico *Bohuslav Martinů Newsletter*².

2. Revisão bibliográfica a respeito do idiomatismo pianístico e realização de questionário online.

Apesar de amplamente utilizado no meio acadêmico, encontramos escassa bibliografia onde o termo ‘idiomatismo’ fosse conceituado e discutido. Dentre os principais dicionários e enciclopédias de música utilizados atualmente, apenas o *The Harvard Dictionary of Music* continha uma definição do termo. Desta maneira, de forma a fomentar a discussão acerca do termo e de sua relação com o piano, decidimos como proposta metodológica, a criação de um questionário onde pianistas e compositores atuantes e reconhecidos no cenário musical atual, responderiam a pergunta única: “Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é o idiomatismo pianístico?”.

As respostas obtidas, de maneira anônima, podem ser vistas em sua forma integral no Anexo 2 deste trabalho (p. 107). A partir do questionário e das definições encontradas no *The Harvard Dictionary of Music* e em outros trabalhos acadêmicos, conseguimos traçar uma definição de idiomatismo pianístico na qual pudéssemos nos basear.

3. Participação junto à lista de discussão sobre o Martinů do site Yahoo!³ e colaboração de membros do *Bohuslav Martinů Institute*.

² No periódico produzido pelo *Bohuslav Martinů Institute* em associação com o *International Martinů Cycle* além de entrevistas, artigos científicos, divulgação de gravações e livros sobre o compositor encontram-se disponíveis fotografias e outros registros a respeito da relação entre Martinů e intérpretes de sua obra. O periódico foi publicado entre Novembro de 2000 e Janeiro de 2009 sob o nome de *Bohuslav Martinů Newsletter*, e logo após passou a se chamar *Martinů Revue*. Algumas edições estão disponíveis para download em: <<http://www.martinu.cz/english/download.php>>.

A participação na lista de discussão sobre Martinů, disponível no site *Yahoo!*, foi de grande valor já que além de facilitar a aquisição do material necessário para essa pesquisa, nos colocou em contato com os principais pesquisadores e intérpretes do compositor de diversos países. Além da lista do *Yahoo!*, outro recurso disponível na internet que auxiliou este trabalho foi o site do *Bohuslav Martinů Institute*. Com sede em Praga, o Instituto é um centro de referência para interessados na vida e obra de Martinů, disponibilizando material bibliográfico sobre o compositor e sobre a música tcheca, partituras manuscritas e editadas, cópias de manuscritos e um extenso arquivo com fotos, documentos e gravações⁴.

4. Análise das peças selecionadas

Para a análise das peças selecionadas dos *Estudos e Polcas*, além das obras citadas na revisão bibliográfica e dos escritos do próprio compositor, nos apoiamos também na obra *Teoria da aprendizagem pianística: Uma abordagem psicológica* de José Alberto Kaplan (1987). Através dela observou-se que a aprendizagem de uma obra musical é o resultado da relação entre a obra, o instrumento e o pianista e que os padrões de movimento gravados no sistema nervoso central do pianista podem ser fatores que facilitam ou dificultam este processo de aprendizagem. Como a obra de Martinů oferece desafios diferentes dos normalmente encontrados na literatura tradicional do piano, a obra de Kaplan contribuiu com este trabalho na medida em que ampliou nossos questionamentos a respeito da interpretação e execução ao piano dos *Estudos e Polcas*.

5. Preparação das obras para a performance

Conjuntamente à revisão bibliográfica realizou-se o estudo de peças selecionadas dos *Estudos e Polcas* de Martinů, visando a sua performance. Para isto utilizou-se a primeira edição da obra, publicada pela *Boosey & Hawkes* em 1946. Do álbum, foram selecionadas para performance as seguintes peças: Estudo em Lá (1º livro), Polca em Lá (1º livro), Dança-Estudo (2º livro), as duas Polcas em Lá do 3º livro e Estudo em Fá (3º livro). Essa seleção foi necessária devido a grande quantidade de peças do álbum e ao desejo de, também no recital, deixar explícito o diálogo entre a obra de Martinů e outras da literatura pianística. As outras obras escolhidas para compor o recital foram: o álbum

³ Disponível em: <www.groups.yahoo.com/group/BohuslavMartinuDiscussion/>. Último acesso em: 17 jul. 2012.

⁴ No site <www.martinu.cz> parte deste material está disponível para download.

de três peças ciclo *Borboletas e Pássaros do Paraíso* (1920) de Martinů, o *Estudo Op. 25 n°1* de Chopin, o *Estudo Pour les arpèges composés* de Debussy e os *Prelúdios n°1 e n°2 para violão* de Villa-Lobos (1940), transcritos para o piano por José Vieira Brandão (1911-2002).

Essa dissertação está desenvolvida ao longo de dois capítulos principais. No primeiro capítulo traçamos uma contextualização histórica do compositor e de sua obra, verificando suas influências e trajetória enquanto artista e homem ligado aos acontecimentos de sua época. Além disso, neste capítulo esclarecemos os elementos formadores da linguagem do compositor, suas principais fases composicionais e a relação do compositor com o violino e com o piano.

No segundo capítulo é apresentada uma discussão sobre o conceito de idiomatismo pianístico, seus usos e sua relação com a técnica musical. E, também, uma genealogia do gênero Estudo relacionando-o com a técnica e idiomatismo pianístico. O álbum dos *Estudos e Polcas* é apresentado por nós também neste capítulo, onde comentamos ainda a respeito da escolha de Martinů em unir os gêneros Estudo e Polca nesta obra e a relação da obra do compositor com intérpretes de sua obra. Para concluir, fazemos uma análise de sete peças selecionadas do álbum baseada nos elementos de linguagem do compositor, esclarecidos no primeiro capítulo. As repercussões do idiomatismo pianístico do compositor na performance dos *Estudos e Polcas* são vistas à luz de Kaplan (1987).

1. BOHUSLAV MARTINŮ: O HOMEM E SUA MÚSICA

1. BOHUSLAV MARTINŮ: O HOMEM E SUA MÚSICA

Neste capítulo percorremos a biografia de Martinů com o objetivo compreendê-lo enquanto homem e compositor. A partir da contextualização histórica veremos as principais influências sofridas por ele e o reflexo destas em sua vida e obra. Elucidaremos assim os elementos formadores de sua linguagem musical e a relação do compositor com o violino e o piano.

1.1 *No despertar das fontes: de Polička a Praga (1890-1923)*

Nascer no alto da torre de uma igreja e conviver por anos com as fortes badaladas de seus sinos é um fato no mínimo curioso na biografia de Bohuslav Martinů. Ferdinand Martinů, pai de Bohuslav, além de exercer o ofício de sapateiro, era o funcionário responsável pela manutenção do relógio e sinos da Igreja St. James em Polička, cidade situada na fronteira entre Bohemia e Morávia, onde o que é hoje a República Tcheca. Devido à profissão de Ferdinand, ele e sua família moravam em um pequeno apartamento no alto da torre da igreja (FIG.1). Foi neste local que Bohuslav nasceu em oito de dezembro de 1890 e viveu os onze primeiros anos de sua vida. (ŠAFRÁNEK, 1946, p.13)

Bohuslav Martinů nos fala a respeito do isolamento causado pelos 193 degraus, que o separavam da vida na cidade, e de sua influência sobre sua música e personalidade:

Muitas vezes, eu me pergunto que tipo de influência morar na torre exerceu sobre minha composição musical. (...) Eu acho que este espaço está entre as mais fortes impressões da minha infância. Pela grande distância, ou melhor, pela grande altura, eu não via os pequenos interesses das pessoas, suas preocupações, alegrias e tristezas. Era este espaço, que havia constantemente diante de mim, que acredito buscar sempre em minhas composições. Espaço e natureza, não pessoas. (Martinů in ŠAFRÁNEK, 1962, p.25).⁵

⁵ Citação no original: "Many times, I have wondered what kind of influence my living in the tower had on my musical composition. (...) I think that this space is among the strongest impressions of my childhood. Not the small interests of people, their cares, joys and sorrows was what I saw from a great distance, or rather, from a great height. It was this space that I had constantly before me which, it seems to me, I am forever seeking in my compositions. Space and nature, not people." (Martinů in ŠAFRÁNEK, 1962, p.25)

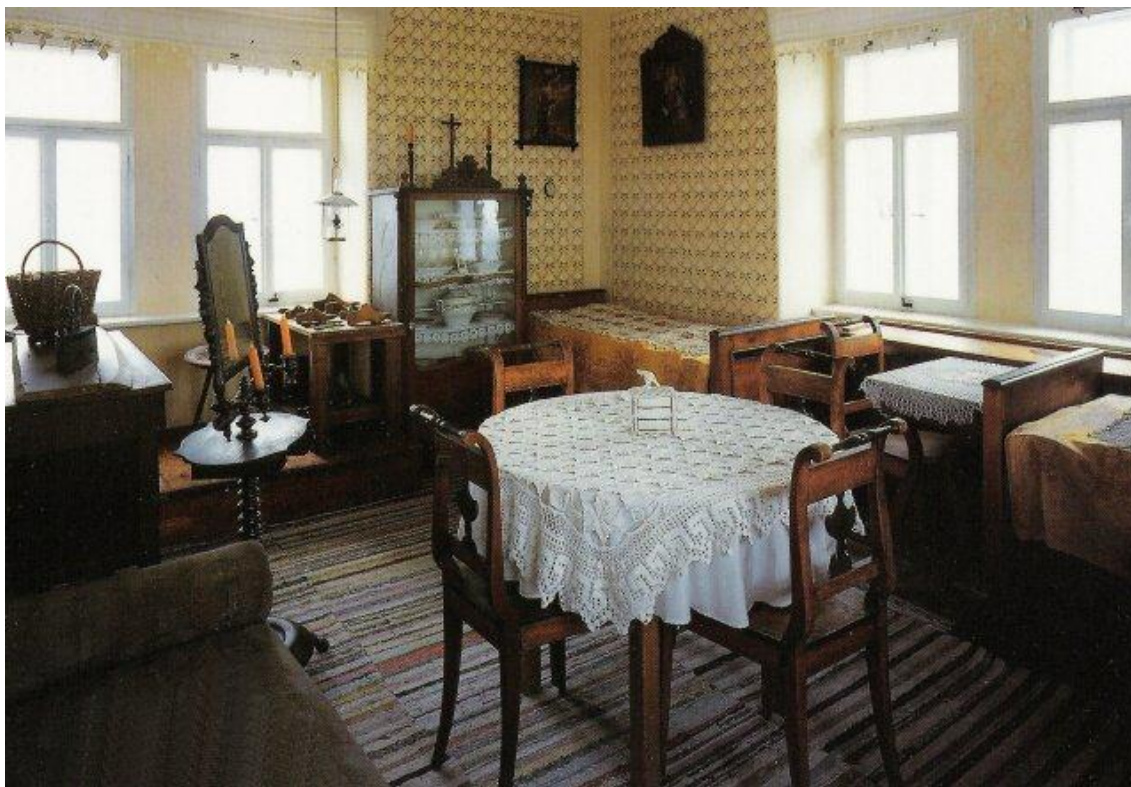


Figura 1- Fotografia do apartamento no alto da torre da Igreja St. James em Polička⁶

Quando Bohuslav tinha três anos de idade, o pequeno cômodo passou a ser dividido com mais um morador. Este era Karel Stodola, um ajudante de ofício de Ferdinand, carinhosamente recebido como um avô pela família, que viveu com eles por nove anos. Stodola adorava cantar e carregava com ele um livro-coletânea com diversas canções folclóricas, hinos e marchas. Foi assim que Bohuslav teve seus primeiros contatos com a música folclórica e tradições tchecas (RYBKÁ, 2011, p.7).

Aos sete anos de idade, Martinů começou a frequentar a escola e seguido a ela, duas vezes por semana, fazia aulas de violino com Josef Černovský, alfaiate e professor que criou uma escola de violino em Polička. Seu desenvolvimento no instrumento foi muito rápido e, segundo os irmãos de Bohuslav, antes mesmo de ler em tcheco ele já sabia ler música. (Id., Ibid., p.7).

⁶ Este apartamento tem sido preservado com suas características originais e é aberto à visita. Para mais fotos e informações visite o site do Centro Bohuslav Martinů: <http://www.cbmpolicka.cz/en/exposition/native-room>.

Martinů compôs sua primeira obra aos dez anos de idade, o quarteto *Tři jezdci* (Os três cavaleiros). Aos quinze anos, já era líder do quarteto de cordas de Polička e realizava concertos como solista. Um ano mais tarde, em 1906, como consequência de um desses concertos, realizado em duo com o pianista Adolf Vaniček, Martinů conseguiu uma ajuda financeira para estudar no Conservatório, e mudou-se para Praga.

Em Praga, Martinů, que também era um aficionado por literatura e teatro, encontrou um ambiente cultural cativante e uma amizade, na pessoa de Stanislav Novák (1890-1945), que lhe foram muito importantes. Novák, que foi seu colega no conservatório e se tornou posteriormente um brilhante violinista, conta que ele e Martinů frequentavam regularmente os teatros de Praga e relata um momento em especial no qual eles assistiram pela primeira vez a ópera *Pelleas e Mélisande*, de Debussy, em 1908. Segundo Novák, Martinů ficou impressionado pela obra e pôde visualizar diante de si a direção na qual a música de sua época estava movendo-se. Segundo Rybka (2011, p. 22), Martinů encontrou em Debussy uma libertação das muitas regras de harmonia e contraponto ditadas pelo conservatório, introduzindo-o ao universo politonal e polirrítmico. E Crump (2010, p. 24) acrescenta que devido a esse contato Martinů pôde enriquecer seu vocabulário harmônico, incluindo nele elementos provenientes da escala pentatônica e de tons inteiros, no entanto, a habilidade mais importante que ele teria adquirido dos modelos impressionistas teria sido “um fino julgamento dos timbres instrumentais e uma feliz aptidão de encontrar combinações sonoras as quais espelhavam precisamente o espírito da poesia”.

Martinů nunca se adaptou ao estilo de ensino do conservatório e foi expulso dele, em julho de 1910, por “incorrigível negligência”, em resposta ao seu fraco rendimento e por se apresentar com uma orquestra sem a autorização do Conservatório. (SMACZNY, 2001, p. 939; ERISMANN, 1990, p. 34). Apesar do seu fracasso enquanto estudante, esses anos lhe foram muito produtivos e destaca-se a composição das seguintes obras: *Kermesse* [H.2], de 1907, para flauta e cordas; *Elégie* [H.3], de 1909, para violino e piano, dedicada a seu amigo Novák; *Dumka* [H.4], também de 1909, duas miniaturas para piano; e, de 1910, as obras *Smrt Tintagilova* (A morte de Tintagiles) [H.15], baseada no teatro para marionetes homônimo de Maurice Maeterlinck, *Les travailleurs de la mer* (Os trabalhadores do mar)[H.11], inspirado no romance de Victor

Hugo, e *Anděl smrti* (O anjo da morte)[H.17], inspirada no romance de K. Przerwa, ambas compostas para grande orquestra.

Martinů regressa à Polička em 1910, e ao saber de sua expulsão do conservatório, o compositor Josef Suk (1874-1935) declara que orientaria Martinů ele mesmo e o aconselha a fazer os exames estaduais de violino, pedagogia história e psicologia, mas não piano, já que ele era fraco no instrumento. Martinů seguiu o conselho de Suk, e após uma tentativa fracassada, foi aprovado no exame em 1912. (RYBKA, 2011, p. 24-6).

O período de 1913 a 1923 foi dividido entre Polička e Praga. Em Polička Martinů se refugiou das obrigações militares durante a Primeira Guerra Mundial e trabalhou como maestro, professor de violino e de piano – o que possibilitou uma melhora de sua situação financeira e a compra de seu primeiro piano. Em Praga, onde continuou nutrindo-se culturalmente – e foi neste momento que teve seu primeiro contato com a *Sagração da primavera*, balé de Stravinsky – Martinů trabalhou como violinista da *Orquestra Filarmônica Tcheca*. Novák, que era o concertino desta orquestra na época, foi de vital importância para que Martinů ingressasse nesta. Em 1918, Martinů fixou-se novamente em Praga e tornou-se membro fixo desta orquestra. A experiência vivida por ele na Filarmônica Tcheca permitiu com que ele tivesse contato próximo com um amplo repertório orquestral e, segundo Šafránek (1962, p. 71) deu-lhe um conhecimento musical muito maior do que qualquer escola poderia lhe oferecer.

Deste período destacam-se os balés *Istar* [H.130], *Kdo je na světě nejmnocnější* (Quem é o mais poderoso do mundo?), e *Koleda* (Cântico natalino) [H.112], de 1917; o *Nocturne* [H.96], obra orquestral; e a *Česká rapsódie* (Rapsódia Tcheca) [H.118] para solista, coro misto e orquestra, de 1918.

A proclamação da república tchecoslovaca, que libertava seu povo da dominação germânica e elegia Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937) como seu primeiro presidente se deu em 1918. A *Rapsódia Tcheca*, obra de forte veia nacionalista composta por Martinů para a ocasião, trouxe-lhe reconhecimento nacional devido ao sucesso atingido durante uma performance da obra realizada pela *Orquestra Filarmônica Tcheca* na qual Masaryk estava presente. Também como consequência do novo regime, em 1919,

Martinů partiu em turnê como violinista da *Orquestra do Teatro Nacional* por Londres, Paris e Genebra. Foi essa a primeira visita de Martinů a Paris, cuja beleza cativou-o imediatamente e fomentou seu sonho de completar seus estudos em uma sociedade mais permissiva (SMACZNY, 2001, p. 940; RYBKA, 2011, p. 30-35; ERISMANN, 1990, p. 51-53).

Martinů é readmitido no Conservatório de Praga, em 1920, e retoma suas aulas de composição com Josef Suk por um breve período. Data-se deste ano seu primeiro quarteto de cordas [H.130B], o álbum *Trente chants populaires* (Trinta canções populares) [H.126], e os ciclos *Le Bosquet des satyres* (O bosque de sátiras), *Rêve du passé* (Sonho do Passado) [H.124] e *Notýli a rajky* (Borboletas e Pássaros do Paraíso) [H.127]. Este último ciclo, obra integrante do recital que complementa nosso trabalho, é constituído por três peças intituladas *I. Borboletas em flores*, *II. Borboletas e pássaros do Paraíso* e *III. Pássaros do paraíso sobre o oceano*. A obra que tem caráter descritivo e explora uma ampla gama de sonoridades do piano, utiliza de elementos característicos da linguagem impressionista. Sua composição foi inspirada pela visita do compositor ao pintor tcheco Max Švabinský⁷ (JIRGLOVÁ, 2011, p.14; ERISMANN, 1990, p.56). Eis o que nos relata Ela Švabinská, primeira a esposa do pintor a respeito desta visita:

Um dia ocorreu-me mostrar a coleção de animais exóticos de Švabinský, exibida em uma caixa de vidro na sala, para Stanislav Novák. Novák, que era altamente emocional, ficou em silêncio diante dessa encantadora coleção de colorido impressionante, que exibia a surpreendente fantasia da natureza. Finalmente ele se expressou: Bohuš⁸ precisa ver isso! (...) Dentro de poucos dias fui surpreendida por um belo presente. Como todo grande artista, Martinů respondia em sua arte a cada experiência significativa da cultura ou da natureza. Sob forte impressão da coleção de borboletas, ele me dedicou suas três peças para piano *Borboletas e Pássaros do Paraíso* (Ela Švabinská in: FOLTÝNOVÁ, 2003, p. 94).⁹

⁷ Max Švabinský (1873-1962) está entre pintores mais representativos do temperamento tcheco. Sua tela *Rajky* (Borboletas), de 1903 e dedicada à sua esposa Ela, nos traz lembranças da composição de Martinů: *Borboletas e pássaros do Paraíso*. Não se exclui a possibilidade de que sua tela *Paradisea Apoda* (Pássaro do paraíso), também tenha inspirado o compositor (ERISMANN, 1990, p. 56).

⁸ Apelido dado a Bohuslav Martinů por seus parentes e amigos.

⁹ Em inglês: “One day it occurred to me to show off Švabinský’s collection of exotica displayed in a glass case in the sitting room to Stanislav Novák. The highly emotional Novák fell silent before this enchanting collection of amazing colorfulness, showing the astonishing fantasy of nature. Finally he burst out: Bohuš must see this! (...) Within only a few days I was surprised by a beautiful gift. Like every great artist, Martinů responded in his art to every significant experience of culture or nature. Under the strong impression of the butterfly collection he dedicated to me his three piano pieces *Motýli a rajki*.” (Ela Švabinská in: FOLTÝNOVÁ, 2003, p. 94).

Apesar de a obra ser claramente influenciada pela estética debussyniana, já encontramos nela alguns dos elementos que se tornariam marcas pessoais de Martinů em sua escrita pianística. Dentre esses elementos podemos citar o uso de blocos de melodias em acordes e oitavas (FIG. 2) e o uso do *secondary ragtime* (FIG. 3), padrão rítmico que será descrito na seção 1.6.3 (p. 40) dessa dissertação.



Figura 2- MARTINŮ- Pássaros do paraíso sobre o oceano (Comp.214 a 218).



Figura 3- MARTINŮ- Pássaros do paraíso sobre o oceano (Comp.81 a 84).

Em 1922, Martinů assiste a uma apresentação do *The English Madrigal Singers* em Praga onde foram executadas obras de William Byrd, Thomas Morley e Orlando Gibbons. Esse contato foi marcante para Martinů que se sentiu especialmente atraído pela liberdade polifônica e pela semelhança destes madrigais com a música folclórica tcheca. O estilo transformou-se numa das influências mais fortes sofridas pelo compositor¹⁰ (RYBKA, 2011, p.35; MARTINŮ, 1942).

Em 1923, Ferdinand Martinů falece e Bohuslav encontra a coragem e apoio que precisava para realizar seu sonho de morar em Paris. Consegue uma bolsa de estudos do

¹⁰ Como relatado pelo compositor em entrevista concedida a uma rádio americana em 1942. A transcrição e tradução desta entrevista encontra-se no Anexo 3, p.108, de nosso trabalho.

Ministro da Educação da Tchecoslováquia, e o que era para ser uma estadia de três meses se prolonga por dezessete anos.

1.2 A chave para os sonhos: França (1923-1940)

Em um dia de novembro, de 1923, um homem alto e magro, de olhar lunar e azulado, de uma elegância um pouco desajeitada, descia do trem na Estação Leste de Paris. Ele vinha de um país de memória. Tomado pelo turbilhão, parecia perdido, mas seus gestos doces e sua timidez natural não dificultavam uma caminhada segura. A independência era o seu forte, assim como a curiosidade e a vontade. Ele parecia determinado e ousado, pronto para uma aventura secreta, pouco permeável às turbulências as quais não temia. Veio para viver sua vida de artista que era ainda, naqueles tempos, a de uma boemia obrigatória. (...) Bohuslav Martinů, um adolescente de trinta e três anos, queria embriagar-se nesta vertigem, satisfazer sua emotividade sempre viva e aguda, aprender com controle, direcionar seu aprendizado recebido pelos sábios, pelos verdadeiros sábios, aqueles condenados à aventura. Em 15 de novembro de 1923, batia à porta do número 57 da Avenida Wagram, casa de Alberto Roussel. (ERISMANN, 1990, p.21-2).¹¹

A chegada em Paris marca a escolha feita por Martinů de dedicar-se, a partir daquele momento, exclusivamente à composição. Ao invés do violino, preferiu carregar consigo um pacote com diversos manuscritos que ele tinha a intensão de mostrar para Albert Roussel (RYBKA, 2011, p. 41).

O convívio com o compositor francês Albert Roussel¹² (1869-1937), foi muito produtivo e importante para que Martinů desenvolvesse seu próprio estilo

¹¹ No original: “Un jour de novembre 1923, un homme grand et mince au regard lunaire et bleuté, d’une élégance un peu gauche, descendit du train, gare de l’Est, à Paris. Il venait d’un pays de mémoire. Saisi par le tourbillon, il sembla perdu mais ses gestes doux et sa timidité naturelle n’entravaient pas une marche assuré. L’indépendance était son fort comme la curiosité et la volonté. Il paraissait perméable aux turbulences et ne les redoutait pas. Il avait quelque chose de l’observateur confiant et réservé. Il venait pour vivre sa vie d’artiste que était encore, en ce temps-là, celle d’une bohème obligée.(...) Bohuslav Martinů, grand adolescent de trente-trois ans, avait voulu cela, se griser de ce vertige, satisfaire son émotivité toujours vive et aiguë, apprendre avec contrôle, diriger son apprentissage avec le recul des sages, des vrais sages, ceux voués à l’aventure. Apprendre était cette aventure. Le 15 novembre 1923, il sonna au 57 de l’avenue de Wagram, chez Albert Roussel.” (ERISMANN, 1990, p.21-2)

¹² Albert Roussel estudou composição com Vincent d’Indy na *Schola Cantorum*. Posteriormente tornou-se professor dessa instituição onde teve entre seus alunos Erik Satie e Edgard Varèse. Dentre suas

composicional. Martinů teve seus primeiros contatos com a obra de Roussel ainda enquanto violinista da *Orquestra Filarmônica Tcheca* e tornou-se seu grande admirador. Šafránek nos relata a reciprocidade dessa admiração:

De 1928 à morte de Roussel em 1937, eu testemunhei repetidamente o entusiasmo com a qual ele [Roussel] ouvia às performances das composições de Martinů em concertos. Em 1930, quando Paris realizou uma semana de comemorações que marcavam o sexagésimo aniversário do Roussel, este declarou entre um círculo de amigos: “Minha glória – esta será Martinů!” (ŠAFRÁNEK, 1962, p.95)¹³.

Roussel incentivava Martinů a manter sua própria individualidade. “Ele dava-me tempo para pensar nas coisas e desenvolvê-las do meu próprio jeito.”, disse Martinů (ŠAFRÁNEK, 1962, p.94). E ainda:

Ele [Roussel] me ajudou mostrando-me o que reter, o que rejeitar, e assim conseguia colocar meus pensamentos em ordem. Tudo aquilo que eu vim procurar em Paris, eu encontrei nele. Eu vim por aconselhamento, clareza, restrição, gosto e limpeza, precisão, expressão sensitiva – as qualidades próprias da arte francesa na qual eu sempre admirei e busquei compreender com o melhor de minha habilidade. Roussel, de fato, possuía todas essas qualidades e voluntariamente transmitia-me seu conhecimento, pelo grande artista que era (Martinů in: CRANE-WALECZEK, 2011, p. 14)¹⁴.

Apesar dessa admiração por Roussel e a já declarada admiração por Debussy, Martinů explica que sua mudança para a França tinha ainda outros motivos:

O motivo que me levou a França não foi Debussy, nem o Impressionismo, nem a expressão musical, mas as fundações reais nas quais se estabelecia a Cultura Ocidental e que, em minha opinião, estão muito mais em conformidade com o nosso próprio caráter nacional do que um emaranhado de conjecturas e problemas (Martinů in ENTWISTLE, 2002, p. 4).

principais obras estão suas quatro sinfonias e o balé *Le Festin de l'Araignée*, *Bacchus et Ariane* e *Aeneas* (FOLTÝNOVÁ, 2003, p.26).

¹³ No original: “From 1928 to Roussel’s death in 1937, I repeatedly witnessed the enthusiasm with which he listened to concert performances of Martinů’s compositions. In 1930, when Paris held a week of celebrations to mark Roussel’s sixtieth birthday, Roussel declared among a circle of friends: “My glory – that will be Martinů!” (ŠAFRÁNEK, 1962, p.95).

¹⁴ No inglês: He [Roussel] helped show me what to retain, what to reject, and succeeded in putting my thoughts in order...All that I came to look for in Paris I found in him. I came for advice, clarity, restraint, taste and clear, precise, sensitive expression - the very qualities of French art which I had always admired and which I sought to understand to the best of my ability. Roussel did, in fact, possess all these qualities and he willingly imparted his knowledge to me, like the great artist he was (Martinů in: CRANE-WALECZEK, 2011, p. 14).

Quando fala do “emaranhado de conjecturas e problemas” Martinů está de fato posicionando-se contrariamente à imposição da ideologia germânica aos meios cultural e acadêmico tcheco, já que a considerava excessivamente romântica e subjetiva. Esse posicionamento já era refletido no seu comportamento desde os tempos do conservatório e mostrou-se cada vez mais presente em suas composições, onde ele buscava uma expressão musical pura ao invés de impor a ela conotações extramusicais. (CRANE-WALECZEK, 2011, p.9 e 10).

Somado a isso, Paris era na década de 1920 o centro da música, pintura e literatura e permitiu que Martinů estivesse em contato com diferentes correntes artísticas e personagens importantes da época, o estimulando à experimentação de diversos tipos de linguagem em sua música (ENTWISTLE, 2002, p.104).

Além de conhecer o *Grupo dos Seis* e sua produção, ele aprofunda seu contato com a obra de Stravinsky encontrando resposta para muitos de seus questionamentos no que diz respeito a novas técnicas e métodos composicionais (ŠAFRÁNEK, 1946, p. 28). Segundo Rybka (2011, p. 47), a música de Stravinsky atraía-o ainda “devido a sua novidade angular, seus ritmos propulsivos e sonoridades que refletiam a revolução industrial, os transportes motorizados e eventos esportivos do século XX”.

A forte influência exercida por Stravinsky pode ser observada em diversas obras de Martinů, destacando-se entre elas *Half-time* [H.142], de 1924, e *La Bagarre* [H.155], de 1926. *Half-time*, rondó sinfônico inspirado pelos jogos de futebol, foi sua primeira peça a incluir o piano como instrumento integrante da orquestra. Essa inclusão tornou-se uma marca característica de Martinů em sua escrita orquestral. Inspirada pelo som das multidões, *La Bagarre* lhe trouxe reconhecimento internacional devido ao imenso sucesso de sua estreia que contou com a *Orquestra Sinfônica de Boston*, sob regência de Serge Koussevitzky¹⁵ (SMACZNY, 2001, p.940; RYBKA, 2011, p. 48 e 52). Além de Koussevitzky ressaltamos ainda o reconhecimento e incentivo oferecido pelos maestros Václav Talich (Orquestra Filarmônica Tcheca), Paul Sacher (Orquestra de Câmara de Basel), Ernest Ansermet (Orquestra da Suíça Francófona) e Charles Munch (sucessor de Koussevitzky na Orquestra Sinfônica de Boston) ao longo da vida do compositor.

¹⁵ O russo Serge Aleksandrovich Koussevitzky (1874-1951) foi maestro da Orquestra Sinfônica de Boston entre 1924 e 1949. Grande incentivador da música contemporânea, fez encomendas a Martinů, Ravel, Gershwin, Prokofiev, Hindemith e Roussel. Foi talvez a figura mais importante para o reconhecimento de Martinů enquanto compositor.

Em deliberada alusão ao *Grupo dos Seis*, Bohuslav Martinů criou, em união ao compositor romeno Marcel Mihalovici (1898-1985), ao húngaro Tibor Harsanyi (1898-1954) e ao suíço Conrad Beck (1901-1989), o *Grupo dos Quatro*. Posteriormente conhecido como *L'école de Paris*, o grupo tinha como objetivo a ajuda mútua entre seus participantes através da discussão e troca de manuscritos musicais (ŠAFRÁNEK, 1946, p. 35).

O jazz já estava na moda quando Martinů chega a Paris. Junto com ele, outras danças como a charleston, o cakewalk e danças latino-americanas, como o tango, eram amplamente apreciadas. Martinů interessa-se pelo jazz e incorpora seus elementos em várias de suas obras (RYBKA, 2011, p.55). Talvez seja no balé *La Revue de Cuisine* [H.161], de 1927, onde essa influência esteja mais explícita. A mistura de elementos jazzísticos com aqueles provenientes da polca se tornaram mais uma marca do estilo de Martinů. E é à luz dessa influência que Martinů compõe seu *Concerto para piano e orquestra nº1* [H.149] em 1925.

Em 1926, Martinů inicia romance com a francesa Charlotte Quennehen, com quem se une em matrimônio em 1931. Charlotte foi uma figura importante na vida de Bohuslav dando-lhe estabilidade financeira e a tranquilidade necessária para que ele mantivesse seu frenético ritmo composicional. Além disso, foi grande promotora de sua obra após a morte do compositor e dedicou-lhe a biografia *Ma vie avec Bohuslav Martinů* publicada em Praga, em 1979 (CRUMP, 2010, p.77).

Após todo o experimentalismo vivenciado por Martinů, na década de 1930 ele parece finalmente encontrar sua voz individual enquanto compositor. Seu estilo, a partir dali seria caracterizado principalmente pela união de elementos da música folclórica tcheca com neoclássicos. Esse neoclassicismo era especialmente representado por sua predileção à forma do Concerto Grosso, amplamente utilizada em obras compostas nesta década e em períodos posteriores.

Além disso, a partir da década de 1930, ele passa a ser cada vez mais reconhecido enquanto compositor. Em 1932, Martinů vence o *Elizabeth Sprague Coolidge Prize* com o seu *Sexteto para cordas* [H.224]. O prêmio recebido, no valor de \$1000 veio em momento crucial pois, com ele, Martinů pode comprar um piano Pleyel (RYBKA, 2011, p. 64).

Em 1932, compõe *Špalíček* [H.214], ou *Balé Tcheco* como diz seu subtítulo. Segundo Crump, (2010, p.78) *Špalek*, que pode ser traduzido como “Bloco” para o português e tem *Špalíček* como sua forma no diminutivo, é o nome dado a um tipo de livro que compila versos, canções, baladas, hinos e contos populares e tem esse nome devido a sua espessura. Em três atos, o balé coral de Martinů intercala canções, jogos, contos de fadas e brincadeiras infantis típicas de seu país em uma música colorida e viva que gozou de ampla popularidade (ŠAFRÁNEK, 1946, p.54).

O Concerto para piano nº2 [H.237], de 1935, foi dedicado à pianista Germaine Leroux, esposa de seu biógrafo Šafránek, mas foi Rudolf Firkušný o pianista responsável por sua estreia. A propósito, Rybka (2011, p.71) destaca a importante ajuda de Firkušný a Martinů durante a composição da obra. Dentre todos os concertos de Martinů, o pianista dizia ser esse o seu preferido.

Outra obra importante do período é a ópera surrealista *Juliette, ou le Clé des Songes* [H.253], composta por Martinů em 1937 e inspirada no teatro homônimo de Georges Neveux. Entwistle dedica um capítulo de seu trabalho a essa ópera e demonstra que elementos musicais desta, chamados “motivo Julieta” e “acordes Julieta”, ecoaram em diversas obras posteriores de Martinů e da compositora Vítězslava Kaprálová. Segundo o autor, estes elementos simbolizariam o romance extraconjugal vivido entre eles (ENTWISTLE, 2002, p. 86).

No intuito de participar do Festival Sokol¹⁶, Martinů deixa Charlotte em Paris e viaja para a Tchecoslováquia durante o mês de Julho de 1938. Aproveita a viagem para visitar sua família em Polička onde encontra também com Kaprálová. O compositor não sabia, mas esta seria sua última visita ao seu país (RYBKA, 2011,p.77).

O Concerto Duplo (*Dvojkonzert*) [H.271] é considerado uma das principais obras orquestrais de Martinů. O caráter apreensivo da obra é resultado do duelo das duas orquestras para qual foi escrito. O piano é usado de forma percussiva servindo

¹⁶ Inicialmente planejado como um centro de treinamento esportivo, o movimento Sokol surgiu em Praga, em 1862. Posteriormente, se tornou um espaço para seminários, discussões e ponto de partida para excursões em grupo. Desta maneira, oferecia um treinamento físico, moral e intelectual para a sociedade, de acordo com as concepções de Miroslav Tyrš, um dos fundadores do Sokol. Este tornou-se um movimento tradicional tcheco e se espalhou por todas as regiões do país. Teve papel importante no desenvolvimento do nacionalismo tcheco devido aos artigos publicados na revista Sokol, às palestras realizadas em suas bibliotecas e às performances teatrais realizadas nos festivais.

como um elo entre as duas orquestras. A tensão musical presente na obra é um reflexo do momento político no qual foi composta. O Pacto de Munique foi assinado um dia após o compositor completar a obra (RYBKA, 2011, p.78). É ele quem nos relata sobre esse momento:

Com angústia, ouvíamos todos os dias o boletim de notícias no rádio, tentando encontrar coragem e esperança que não veio. As nuvens foram rapidamente se fechando e tornando-se cada vez mais ameaçadoras. Durante esse período, eu estava trabalhando no *Concerto Duplo*, mas todos os meus pensamentos e anseios estavam constantemente no meu país em perigo. (...) Agora no solitário campo montanhoso ecoa o som do meu piano, cheio de tristeza e dor, mas também esperança. Suas notas cantam os sentimentos e sofrimentos de todas essas pessoas que, distante de casa, observam à distância e veem a catástrofe que se aproxima. (...) Essa é uma composição escrita sob terríveis circunstâncias, mas as emoções que ela canta não são as de desespero, ao contrário, são as de revolta, coragem e de fé inabalável no futuro. Elas são expressas pelos choques afiados e dramáticos, por um fluxo de tons incessante e por uma melodia que apaixonadamente clama pelo direito à liberdade (Martinů in: ŠAFRÁNEK, 1946, p. 48).¹⁷

As tropas alemãs invadem a Tchecoslováquia em 15 de março de 1939, momento no qual Hitler proclama que aquele país tinha deixado de existir. Líderes tchecos, incluindo artistas, seriam enviados para campos de concentração e prisões. Em consequência a isso, muitos artistas fugiram para a Paris e Martinů, enquanto adido cultural da oposição tchecoslovaca, dava-lhes asilo. A situação complicou mais ainda para Martinů quando ele compõe a *Polní mše* [H.279] (*Field Mass* ou “Missa campestre”), dedicada à banda do *Exército da Tchecoslováquia Livre*. Por causa dessa composição, seu nome é inserido na “lista negra” do Nazismo e com a chegada das tropas alemãs à França, Martinů viu-se obrigado a fugir de Paris com Charlotte (SMACZNY, 2001, p.940).

¹⁷ No original: “With anguish, we listened every day to the news bulletin on the radio, trying to find encouragement and hope that did not come. The clouds were quickly gathering, and becoming steadily more threatening. During the time, I was at work on the Double Concerto, but all my thoughts and longings were constantly with my endangered country. (...) Now in the lonely mountainous countryside echoed the sound of my piano, filled with sorrow and pain, but also with hope. Its notes sang out the feelings and sufferings of all those of our people who, far away from their home, were gazing into the distance and seeing the approaching catastrophe. (...) It is a composition written under terrible circumstances, but the emotions its voices are not those of despair, but rather of revolt, courage and unshakable faith in the future. They are expressed by sharp, dramatic shock, by a flow of tones that never ceases for an instant, and by a melody that passionately claims right to freedom (Martinů in: ŠAFRÁNEK, 1946, p. 48).

Em junho de 1940 Bohuslav e Charlotte iniciam a saga que duraria nove meses até seu fim. Carregando apenas uma mala eles pegam um trem em direção ao sul da França, onde encontraram com Firkušný e receberam auxílio de diversas pessoas, dentre elas Charles Munch, Paul Sacher e Miloš Šafránek, até que conseguissem embarcar no *Exeter*, navio que os levaria aos Estados Unidos (RYBKA, 2011, p. 93). Em suas memórias, Charlotte nos conta que: “Daquele dia, 11 de junho de 1940, até nossa chegada aos Estados Unidos, nós dormimos em quarenta camas diferentes e dormimos até mesmo em bancos duros de estações ou em trens” (MARTINŮ, Charlotte. 1978, p. 62).

Apesar de todo o tormento vivido nestes meses, Martinů não parou de compor. Dentre suas principais composições dessa época destacamos a *Fantasia e Toccata* [H.281] e a *Sinfonieta Giocosa* [H.282].

A *Fantasia e Toccata* foi a primeira grande obra de Martinů escrita piano solo. Foi dedicada ao pianista Rudolf Firkušný e é ele quem nos conta a respeito da obra:

O maior presente que ganhei dele [de Martinů] foi sua *Fantasia e Toccata*, escrita quando estávamos no sul da França em 1940, aguardando nossa partida para os Estados Unidos. Essa obra particular expressa a angústia da situação – A Europa estava um caos e um retorno para nossa terra natal se tornou um sonho irrealizável (FIRKUŠNÝ, 1993, p.5).¹⁸

Já a *Sinfonieta Giocosa*, obra para piano e orquestra, foi dedicada à pianista Germaine Leroux, esposa de Šafránek. A respeito desta obra, Šafránek (1946, 74) nos diz que ela não foi escrita em um estilo pianístico usual, mas distribuída em um contraponto a duas vozes sustentado pela orquestra que contém flauta, dois oboés, dois fagotes, trompa e cordas.

Diferentemente da *Fantasia e Toccata*, composta com o mesmo caráter tenso e dramático que a *Missa campestre*, a *Sinfonieta Giocosa* transmite alegria e esperança, devido ao fato de Martinů ter recebido uma carta de Šafránek informando-lhe que finalmente havia conseguido o visto americano para ele e Charlotte. Martinů o responde em 13 de setembro de 1940:

¹⁸ No original: “The greatest gift he gave me was his *Fantasia et Toccata*, written when we were in southern France in 1940, both waiting for our departure for the United States. This particular work expresses the anguish of the situation – Europe was in chaos and a return to our country became an unattainable dream” (FIRKUŠNÝ, 1993, p.5).

Eu não sei como lhe dizer o quão feliz eu fiquei ao receber sua carta – uma mensagem real do “novo mundo”. Vou agradecer-lhe por isso mais tarde, ainda mais enfaticamente do que eu conseguiria fazer aqui. Comecei a lidar com as formalidades imediatamente. Fui recebido extraordinariamente bem no consulado americano e, em três dias, tudo estava pronto, e graças a você conseguimos nossos vistos para a América (Martinů in: ŠAFRÁNEK, 1962, p. 193).¹⁹

1.3 Um novo começo: Estados Unidos (1941-1953)

Após dezessete dias de navio, Martinů e Charlotte chegam à Nova York em 31 de março de 1941. Martinů conta como foi sua recepção, em carta escrita em 14 de abril de 1941, à sua família em Polička:

Eu fui muito bem recebido aqui – como um grande compositor. Havia fotos, e a Liga dos Compositores Americanos fez uma recepção em minha honra. Foi muito amável, e estou realmente surpreso com minha reputação aqui (Martinů in RYBKA, 2011, p.100).²⁰

Além da calorosa recepção, esses amigos de Martinů organizaram para que ele tivesse contato com Serge Koussevitzsky, então maestro da *Orquestra Sinfônica de Boston*. Koussevitzsky proporciona a estreia americana do compositor ao incluir o *Concerto Grosso* [H.263] na temporada seguinte da orquestra (RYBKA, 2011, p.100). Adams (2007, p. 82) nos ressalta que Martinů rapidamente “tornou-se um dos compositores emigrantes mais bem sucedidos, concorrendo com Hindemith no número de encomendas e recebendo mais performances do que Schoenberg ou Bartók”.

Como havia trazido consigo apenas quatro manuscritos de suas obras, Martinů viu-se na necessidade de compor novas obras para que pudesse apresentar o seu trabalho. É o que ele escreve a Paul Sacher em 6 de abril de 1941:

Eu cheguei aqui [em Nova York] em uma condição lamentável – mas eu tive que trabalhar muito já que eu não tinha o suficiente de minhas músicas comigo, e todos me pediam por partituras que infelizmente

¹⁹ No original: “I don’t even know how to tell you how happy I was to receive your letter – a real missive from the ‘new world’. I’ll thank you for it later ever more emphatically than I can do here. Immediately, I set about dealing with the formalities. I was received extraordinary well at the American consulate and in three days, everything was ready, and thanks to you we had our visas to America” (Martinů in: ŠAFRÁNEK, 1962, p. 193).

²⁰ Em inglês: “I was nicely received here –like a great composer. There was pictures, and the League of American Composers gave a reception in my honor. It was quite lovely, and I’m really surprised at the reputation I have here. On Sunday, my friends are giving another big reception for me. I’ve run into a lot of them here, from Paris and Prague” (Martinů in: RYBKA, 2011, p 100).

ficaram na Europa, então eu tive que compor novas obras (Martinů in: RYBKA, 2011, p. 106).²¹

As primeiras obras compostas em solo americano foram a *Mazurka* para piano [H.284.], a *Sonata da Camara* [H.283], para violoncelo solo, orquestra de cordas, piano e tímpano, a *Segunda Sonata para violoncelo e piano* [H.286] e os ciclos de canções *Novi Špalíček* [H.288] e *Songs on one page* [H.294] (ŠAFRÁNEK, 1946, p. 76 e 77).

Devido ao sucesso da estreia do *Concerto Grosso*, sob a batuta de Koussevitzky, o maestro lhe encomenda outra obra orquestral cuja forma seria à escolha de Martinů. Foi assim que Martinů compôs sua *Sinfonia nº1* [H.289] (ŠAFRÁNEK, 1946, p. p. 81). A ela, seguiram-se outras, uma a cada ano: *Sinfonia nº 2* [H.295] em 1943, *Sinfonia nº3* [H.299] em 1944, *Sinfonia nº 4* [H.305] em 1945 e, finalmente, *Sinfonia nº5* [H. 310] em 1946.

Outra composição orquestral importante do período foi o *Památník Lidicím* [H.296] (Memorial para Lidice). A obra, de 1943, fazia referência ao ataque nazista à cidade tcheca de Lidice onde centenas de pessoas foram assassinadas (ŠAFRÁNEK, 1946, p. 93). Rybka (2011, p.129) acrescenta ainda que, durante a Segunda Guerra Mundial, mais de 1300 tchecos foram executados publicamente e cerca de 500 mil enviados a campos de concentração nazistas, onde a metade destes morreu por doenças, fome ou suicídio.

A guerra termina em oito de maio de 1945, período no qual Martinů estava trabalhando em sua quarta sinfonia. Esta sinfonia, que transmite a alegria e otimismo pelo final da guerra, foi concluída ao lado dos *Estudos e Polcas* [H.308], da *Sonata para flauta e piano* [H.306], e do scherzo orquestral *Thunderbolt P-47* [H. 305]²² em Cape Cod, Massachusetts, Estados Unidos. Bohuslav e Charlotte alugaram uma casa que pertencia à Nora Smith (pianista, aluna de Nadia Boulanger) e a família de Antonin Svoboda (cientista e amigo de Martinů) estava hospedada em uma casa ao lado. Essas seriam pessoas a quem Martinů dedicaria peças dos *Estudos e Polcas*.

²¹ Em inglês: “I arrived here in a lamentable condition – but I have to work a lot since I don’t have enough of my music with me, and everybody asks me for scores which unfortunately remain in Europe, so I have to compose new pieces.” (Martinů in: RIBKA, 2011, p. 106).

²² O P-47 é o nome de uma aeronave de combate americana. Foi um instrumento importante para a vitória dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial (RYBKA, 2011, p. 144).

Com o final da guerra, muitos tchecos exilados nos Estados Unidos decidiram voltar à pátria e Martinů também expressa esse desejo em carta endereçada à sua família em 1º de setembro de 1945:

O serviço de correio finalmente foi reaberto, então agora eu poderei saber a respeito de vocês e vocês de mim! Espero que tenha recebido minha primeira carta – a sua chegou. Repito o que disse na carta – que Šebanek não deve enviar nada agora já que nós estamos voltando assim que possível. Provavelmente faremos uma breve estadia em Paris, onde ainda não se esqueceram de mim do jeito que meus compatriotas fizeram. Eu não quero que gastem muito em postagens, mas continue me escrevendo, sobre você e mamãe. (Eu recebi notícias somente de um aluno de Staňa²³ em dezembro, mas sem detalhes.) Não sei nada sobre vocês, me escreva contando o que está acontecendo. (...) Irrita-me um pouco saber que em Praga eles agem como se eu não existisse, mas estou acostumado com isso, era de se esperar, considerando a situação nos círculos musicais. Felizmente sou lembrado em outros lugares. (...) Fomos muito bem recebidos aqui e eles não estão felizes com minha partida. Eles já pensam em mim como um compositor tcheco-americano. Vocês ficarão felizes ao lerem as reportagens daqui e da Suíça. Não estou inteiramente sem bons amigos! (Martinů in RYBKA, 2011, p. 145)²⁴.

E, em 19 de setembro, ele escreve ao seu amigo Frank Rybka sua decisão:

Decidimos ir para a Europa em fevereiro. Terei uma grande estreia lá, do *Concerto Duplo*, e eu quero estar presente. Estou muito ansioso com isso. Outros trabalhos o seguirão. Além disso, tenho boas notícias! Após um longo atraso, um telegrama veio do cônsul tcheco perguntando-me se poderiam contar comigo para ser o diretor da *Master School* do Conservatório de Música de Praga. Respondi hoje, com imenso prazer. Recebi hoje uma carta da “*Hudebni Matica*” [“Mãe da Música”] dizendo que todos estão a minha espera, o que não é verdade. Existem muitos que não gostam de mim. E também, a Filarmônica Tcheca quer as minhas obras, etc. Staňa Novák morreu, já lhe escrevi sobre isso. (Martinů in RYBKA, 2011, p. 145)²⁵.

²³ Apelido de Stanislav Novák, violinista e amigo de Martinů.

²⁴ Em inglês: “The mail service is finally open, so now, I’ll learn something of you and you of me! I hope you already got my first letter – yours arrived. I repeat what I said in the letter – that Šebanek shouldn’t send anything now because we’re coming back when it’s possible. We’ll probably make a short stay in Paris, where they haven’t forgotten about me in the way they have at home. I don’t want you to spend a lot on postage, but write anyway, about you and about Mother. (I only got some news in December from a student of Staňa, but without any details.) I don’t know anything of you, so write and tell me what’s been happening. (...) It annoys me quite a bit that in Prague they act as if I don’t exist, but I’m used to it, and for that matter, it’s to be expected, considering the situation in musical circles. Fortunately, they remember me elsewhere. (...) We were very well received here and they’re not happy to see me go. They already think of me as a Czech-American composer. You will be happy when you read the reviews from here and from Switzerland. I’m not entirely without good friends! (Martinů in RYBKA, 2011, p. 145).

²⁵ Em inglês: “We have decided to go to Europe in February. I have a big premiere there, it’s the Double Concerto and I want to be there. I am quite jittery about it. More work will follow this. Besides that, I have some big news! After a long delay, a cable come from the Czech consul asking if they could count

Svatos (2001, p.127) diz que é possível que esse convite tenha inspirado Martinů a escrever ensaios que foram concebidos tanto como material para seminários, que seriam dados aos seus alunos, quanto respostas para as críticas que ele esperava encontrar na Tchecoslováquia no momento de sua chegada. Nesses ensaios Martinů desmitifica o trabalho do compositor, discorre sobre fatores que interferem na escuta e se posiciona contra a educação musical da época que supervalorizava interpretações romantizadas, estimulando a dissecação de obras musicais (RYBKA, 2011, p. 119)²⁶.

Levando essa afirmação de Svatos em consideração, podemos pensar que os *Estudos e Polcas* também sejam fruto dessa intenção de Martinů de preparar material didático que pudesse ser apresentado a seus alunos em Praga. Ressaltamos que esses ensaios são datados do mês de setembro de 1945 e que os *Estudos e Polcas* foram concluídos em 28 de agosto deste mesmo ano. O álbum condensa em pequenas peças todas as técnicas composicionais que haviam sido desenvolvidas pelo compositor até então e poderia ser usado tanto por pianistas quanto por compositores que quisessem ter um contato inicial com sua linguagem.

Apesar da intenção de voltar à Europa, o convite para trabalhar no Conservatório de Praga não foi confirmado e esse foi o primeiro dos motivos que prologaram a estadia americana de Martinů até 1953.

A morte de Novák, amigo de longa data do compositor, abalou-o profundamente. O violinista sofreu um ataque cardíaco após receber a notícia de que sua família havia sido executada em Auschwitz. Somado a isso, Martinů perdeu também sua mãe. Essas perdas serviram como mais um fator desestimulante ao seu retorno (HENDERSON, 2007, p. 30).

Martinů recebe em 1946 um convite de Koussevitzsky para lecionar novamente na *Berkshire Music School*, em Tanglewood. Durante a segunda semana de estadia nessa instituição, Martinů sofre um acidente que quase lhe custou a vida e que trouxe

on me to accept the directorship of the Master School at the Praga Conservatory of Music. With the biggest pleasure, I answered today. I received a letter from 'Hudebni Matica' ['Mother of Music'] that everybody is waiting for me, which is not true. There are enough of those who do not like me. Also, the Czech Philharmonic wants my works, etc. Staňa Novák died, I wrote you about that already. (Martinů in RYBKA, 2011, p.145).

²⁶ Thomas Svatos, em sua tese "*Martinů on Music and Culture: a View from his Parisian Criticism and 1940s Notes*", de 2001, traduz para o inglês grande parte desses textos e faz uma análise crítica a respeito destes.

sequelas irreversíveis. O compositor caiu de um terraço desprotegido, a três metros de altura. Foram meses para sua recuperação e sua produção reduziu-se consideravelmente neste período (HENDERSON, 2007, p. 45).

A composição do *Quarteto de cordas nº6* [H.312] e do *Concerto para piano e orquestra nº3* [H.316], em 1947, marcam a recuperação do compositor e sua volta ao intenso ritmo composicional (RYBKA, 2011, p. 167 e 170).

Após sua recuperação, Martinů planeja voltar à Tchecoslováquia mas novamente vê seus planos frustrados devido à instauração do regime comunista em seu país ocorrida em 25 de fevereiro de 1948²⁷. Ele escreve a Paul Sacher em abril de 1948:

Mais uma vez os eventos mudaram nossos planos, não penso em retornar à Praga neste momento, apesar de já termos reservado nossa passagem de navio. Há muito que não lhe escrevo por conta de todas as notícias, fiquei adiando a escrita desta carta para que eu pudesse enxergar mais claramente a situação – no entanto, me encontro fundamentalmente no mesmo lugar (Martinů in BŘEZINA, 2007, p.66)²⁸.

A respeito dessas notícias Březina (2007, p. 67) nos esclarece que Martinů acompanhava à distância os desdobramentos do novo regime, e eles eram assustadores. Segundo o autor, Martinů fica sabendo da prisão de Václav Talich, maestro da *Orquestra Filarmônica Tcheca* acusado de colaboração aos nazistas e dos assassinatos por motivos políticos de Jan Masaryk e de Vladimir Clementis, ambos ocupavam cargos de governo e haviam ajudado Martinů a se estabelecer nos Estados Unidos. Além disso, Martinů percebeu o quanto os compositores estavam sendo censurados e suas obras usadas como propaganda política daquele governo. Após uma cuidadosa análise dos fatos Martinů decidiu permanecer em exílio.

Berná (2005, p. 14 e 15) nos esclarece ainda que os líderes dessa nova orientação política não tinham real interesse no retorno de Martinů dos Estados Unidos.

²⁷ Rybka nos esclarece como se estabeleceu o comunismo na Tchecoslováquia: O regime comunista foi escolhido democraticamente em 25 de fevereiro de 1948. Em 10 de março, o então presidente Masaryk é assassinado. Em 7 de junho o presidente Eduard Beneš renuncia e Klement Gottward assume a presidência, transformando a Tchecoslováquia num estado comunista. Em 25 de junho, Stalin proíbe relações entre o bloco socialista e o mundo ocidental (RYBKA, 2011, p. 176). A construção do muro de Berlim em 1951 torna-se seria o principal símbolo da divisão do mundo em dois blocos, o socialista e o capitalista.

²⁸ No original: “Encore les événements ont bien changé nos plans, je ne pense pas à aller à Prague en ce moment, même que nous avions déjà les réservations pour le bateau. C’est aussi longtemps que je ne nous ai pas écrit, à cause de toutes les nouvelles, j’ai encore remis la lettre pour plus tard, pour voir plus clair dans la situation, mais je suis au fond toujours au même point.” (Martinů in: BŘEZINA, 2007, p. 66).

Paralelamente a isso, o público musical da Tchecoslováquia estava aparentemente dividido entre dois lados: de um lado estavam os corajosos defensores e promotores de Martinů, incluindo, por exemplo, o compositor Oldřich František Korte (n.1926), e do outro lado estavam os críticos, liderados pelo então Ministro da Cultura Zdeněk Nejedlý (1878-1962), que taxaram o compositor como um cosmopolita formalista, defensor de um mundo hostil e decadente.

Ao final de 1948, Martinů torna-se professor da Princeton University. Rybka (2011, p.186) nos conta que Martinů deixou sua marca em muitos estudantes e musicólogos desta universidade. Dentre eles estariam Charles Rosen e Michael Steinberg que tiveram um contato próximo com o compositor. Rybka acrescenta ainda que Rosen incluiu no repertório de um dos seus recitais em Town Hall, os *Estudos e Polcas* de Martinů.

Milton Babbitt²⁹, que também era professor da Princeton na época, expande a técnica dos doze sons desenvolvida por Schoenberg e passa a exercer grande influência no meio musical americano a partir da década de 1950. Martinů, que não se interessava por essa técnica, começa a perder força enquanto professor desta instituição e aos poucos sua música vai perdendo espaço. Paralelamente a isso, Miroslav Barvik (representante do Comitê de Ações da Frente Nacional Socialista), faz um pronunciamento em 1950, conhecido como “The composers Go with People”, na *União dos Compositores Tchecoslovacos*, onde ele coloca a lei contra aqueles compositores que não eram “socialmente conscientes”, ou seja, que não faziam tudo aquilo que o governo socialista queria. Neste momento, Martinů foi acusado de ter cometido um “ato de traição”, ao escolher permanecer nos Estados Unidos. Sua música foi condenada como um plágio de Stravinsky, contaminada pelas ideias decadentes da França e assim ele teria perdido muito da sua raiz tcheca (RYBKA, 2011, p. 199- 200). A partir desse momento, Martinů que já havia completado seus sessenta anos de idade e composto mais de trezentas obras, sentiu-se novamente um homem sem pátria. É o que ele desabafa à sua família em carta escrita à sua irmã, Maria, em abril de 1951:

A notícia que eu tenho de casa não é boa. Eles ignoram-me agora em todos os lugares – como se eu nunca tivesse escrito música tcheca, embora aqui eu continue a ser apreciado como um compositor tcheco.

²⁹ Milton Byron Babbitt (1916-2011) foi um compositor, professor e musicólogo americano conhecido principalmente por suas composições seriais e eletroacústicas.

É uma sensação desagradável quando alguém persegue algo por toda sua vida e, no final, é censurado por não ter sido tcheco o suficiente! Não tenho muito tempo para pensar sobre isso, mas tudo parece ser injusto de algum modo. Claro, os tempos são outros agora, mas isso não muda muito a minha obra, já que ela sempre foi tcheca e sempre foi ligada a minha terra natal, então só me resta conviver com isso e aguardar para ver o que a história fará disso (Martinů in: RYBKA, 2011, p. 201)³⁰.

Crump sintetiza a linguagem musical de Martinů no período americano, com as seguintes palavras:

Um ritmo mais expansivo, espontâneo surge em suas obras, inteiramente livre da ditadura da barra de compasso. A organização rítmica resultante é uma das características mais facilmente reconhecíveis dos vinte últimos anos de composição de Martinů. A harmonia também se torna mais transparente, com menor ênfase nos choques politriádicos de obras como *Inventions*. Essas mudanças não são comparáveis com a fundamental reorientação de seu estilo no início da década de 1930: antes, eles são adaptações e extensões para um idioma musical que era a partir dali inteiramente seu (CRUMP, 2010, p.99)³¹.

1.4 Os anos finais (1953-1959/1979)

De 1953 a 1956 Martinů faz constantes viagens à Europa. E, em 1956, aproveita uma ajuda financeira da *Fundação Guggenheim* para abandonar definitivamente os Estados Unidos. A princípio se estabeleceu em Paris, mas logo se mudou para Nice. Passa as férias de verão na Itália em 1954 e no ano seguinte faz sua última visita aos Estados Unidos. Posteriormente, Martinů aceita o cargo de professor na *American Academy of Music* em Roma, onde permanece entre maio de 1956 e meados de 1957. Em novembro deste ano muda-se para a Suíça, onde falece em 28 de agosto de 1959 vítima de um câncer estomacal.

³⁰ No ingles: “The news I have from home isn’t good. Everywhere they’re ignoring me now – as if I had never written any Czech music, even though here I continue to be appreciated as a Czech composer. It’s an unpleasant feeling when someone has pursued something all his life and often to his loss, and in the end, someone reproaches him for not being Czech enough! I don’t have a lot of time to think about all that, but all the same it’s unfair somehow. Of course, times are different now, but it won’t change my work much, because it’s always been Czech and always it’s been bound up with my homeland, so we just have to live with it and wait to see what history will make of it.” (Martinů in: RYBKA, 2011, p. 201).

³¹ No original: “The resulting rhythmic organization is one of the most instantly recognizable features of Martinů’s last twenty years of work. The harmony too becomes more transparent, with less emphasis on the constant polytriadic clashes of works like the *Inventions*. These shifts are not comparable with the fundamental re-orientation of his style at the start of 1930s: rather, they are adjustments and extensions to a musical idiom that was by now utterly his own.” (CRUMP, 2010, p. 99).

Nos anos finais de sua vida, Martinů dedicou-se principalmente a obras de grandes dimensões. Dentre as produções dessa época estão as óperas *Mirandolina* [H.346], de 1954 e *The Greek Passion* [H.372] a última de suas 16 óperas, concluída em 1959; o oratório *The Epic of Gilgamesh* [H.351]; *Les Fresques de Piero della Francesca* [H.352], obra orquestral de 1955; e sua sexta e última sinfonia a “*Fantasies Symphoniques*” [H.343], de 1953.

Rybka (2011, p. 217) nos conta uma curiosidade a respeito desta última sinfonia de Martinů. A princípio, o compositor havia pensado em incluir três pianos como parte da orquestra, mas, posteriormente, ele teria se assustado com esses três grandes instrumentos no palco e decidiu eliminá-los. Esta é a única de suas sinfonias que não inclui o piano em sua orquestração.

Para o piano, Martinů dedica-se no final de sua vida às seguintes obras: a *Sonata para piano* [H.350], de 1954; o *Concerto para piano e orquestra n°4 “Incantations”* [H.358], de 1956 e o *Concerto para piano e orquestra n°5 “Fantasia concertante”* [H.366] de 1958.

A *Sonata para piano* é a principal obra dedicada ao instrumento. Segundo Entwistle (2007, p. 135), na obra, Martinů tenta equilibrar o lado intelectual e o emocional, a forma e a fantasia. A obra tem um final triunfante em tonalidade maior após uma forte disputa interna, o que refletiria o essencial otimismo do compositor e de sua música. Serkin, pianista a quem foi dedicada a obra, fala a respeito desta sonata e compartilha suas impressões a respeito de Martinů enquanto compositor e ser humano em carta endereçada a Michel Henderson de 15 de fevereiro de 1976:

Sim, eu tive a honra e o privilégio de conhecê-lo muito bem durante os anos nos Estados Unidos. Ele escreveu a Sonata para piano e dedicou-a a mim. Naquele tempo soube que ele estava morando com os Sachers em Schonenberg, na Suíça. Eu não queria tocá-la em Nova York sem antes tocar a obra para ele. Fui para Basel e toquei a sonata para ele na casa do meu amigo Benedict Vischer. Lembro-me bem que ele fez várias sugestões e críticas que eu tentei absorver. Alguns dias depois estreei a obra em Dusseldorf, Alemanha, e logo depois em Nova York, no Carnegie Hall. Certamente não seria possível dizer em uma pequena carta o que eu sinto sobre o Sr. Martinů enquanto compositor. Suas obras para piano puramente instrumentais são magistrais. Suas ideias musicais eram expressas com exatidão através do piano. Suas obras pianísticas não são fáceis, mas desconheço a existência de trechos impossíveis de tocar. Enquanto ser humano ele foi cheio de ternura, carinho e generosidade. Para mim ele sempre foi

maravilhoso. Eu o amei como um verdadeiro amigo (Serkin in ENTWISTLE, 2007, p. 118)³².

Já o “*Incantations*” (Concerto para piano e orquestra nº4), assim como o *Concerto para piano e orquestra nº3* e a *Fantasia e Tocata*, foi dedicado à Firkušny que foi o pianista responsável pelas primeiras performances da obra. A respeito do título “*Incantations*”, este foi uma escolha do próprio compositor que fez questão de explicar sua origem:

O dicionário Webster define a palavra *Incantation* como “encanto mágico”, e isso corresponde exatamente com minha própria ideia. O artista criativo está sempre à procura do significado da vida, da humanidade e da verdade. Ele é oprimido por forças opostas que dominam sua existência e pesam sobre ele. Ele gostaria de encontrar um denominador comum para todas as contradições ao seu redor, mas de algum modo um sistema repleto de regras incertas rege o nosso destino. No entanto, um compositor possui somente um método de protesto e esse é a música. Enquanto ele reúne suas emoções, persegue uma melodia que possa ser traduzida em substância, a forma o contradiz. E quando, ele coloca sua descoberta no papel, ele começa uma coisa completamente diferente, porque a música fala por si (Martinů in RYBKA, 2011, p. 243)³³.

Nesta nota explanatória de Martinů, compreendemos também a escolha por uma forma mais livre para a composição deste concerto que possui somente dois movimentos. Rybka (2011, p. 243) destaca ainda outras diferenças deste para os

³² No original: “Yes, I had the honor and privilege to know him quite well during his years in the United States. He wrote the piano sonata for me and dedicated it to me. By the time I learned it he lived with the Sachers at Schonenberg in Switzerland. I didn’t want to play the first performance in New York without having played it for him first. I went to Basel and played the sonata for him at the home of my friend, Benedict Vischer. I remember well that he had quite a few suggestions and criticisms which I tried to absorb. A few days later I played the very first performance in Dusseldorf, Germany and soon afterward in New York at Carnegie Hall. It certainly would not be possible to say in a short letter what I feel about Mr. Martinů as a composer. His writing for piano purely instrumentally was masterful. He expressed exactly his musical ideas through the piano. His piano works are not easy to play, but there is not one awkward spot in any of his piano works known to me. As a human being he was full of warmth, tenderness and generosity. To me he was always wonderful. I loved him as a true friend.” (Serkin in ENTWISTLE, 2007, p. 118).

³³ Em ingles: “Webster’s Dictionary defines the word *Incantation* as ‘magic charm’, and this corresponds exactly with my own idea. The creative artist is always on the lookout for the significance of life, humanity and truth. He resents oppression and opposing forces which dominate his existence and weigh heavily upon him. He would like to find a common denominator for all the contradictions around him, but somehow a system full of uncertainly rules our destiny. Automation and uniformity calls the artist to protest. But a composer has only one method of protesting and that is with music. While he gathers his emotions, hunts for a melody which can be translated into substance, form contradicts him. And when he puts his finding on paper, he begins something entirely different because music speaks for itself.” (Martinů in RYBKA, 2011, p. 243).

concertos anteriores. A primeira seria relativa à sua orquestração, onde cada instrumento é valorizado e o uso de técnicas expandidas é requerido em alguns deles. O piano também é explorado de maneira diferente pela escolha de sonoridades percussivas semelhantes ao que ocorre em obras de Prokofiev, Bártok e Stravinsky.

As últimas notas musicais escritas por Martinů também foram dedicadas ao piano. Elas fazem parte de uma transcrição de sua ópera *Julieta*, onde o compositor traduzia o texto em tcheco para o francês.

O retorno de Martinů à pátria, tão adiado durante sua vida devido às diversas circunstâncias políticas, acontece vinte anos após sua morte. Em 26 de agosto de 1979 uma grande cerimônia foi organizada para o recebimento dos restos mortais do compositor e seu re-enterro em Polička. Dela participaram milhares de pessoas, as principais autoridades tchecas e dentre longos discursos pôde-se ouvir a última das sinfonias de Martinů, “*Fantasies Symphoniques*”, executada pela Orquestra Filarmônica Tcheca e a cantata “*The Opening of the Wells*” na qual as últimas palavras diziam “*Jsem doma*” (Estou em casa). Estas tornaram-se o epitáfio gravado na lápide de Martinů.

Esse fato foi muito discutido devido às circunstâncias políticas que o envolveram. Beckerman (2007, p. 5) nos esclarece que enquanto muitas pessoas aplaudiram essa atitude do governo, outras se posicionaram contra, considerando-o um desrespeito ao compositor já que fazia uso de sua imagem para uma ação de interesse político e que Martinů deixara claro que não gostaria de voltar à Tchecoslováquia enquanto esta estivesse sob o governo comunista. No entanto, devido a essa transferência, Martinů passou a ser mais divulgado, o número de concertos e gravações de suas obras aumentou e o compositor, que antes havia sido taxado como “traidor da pátria”, tornou-se um dos símbolos da reconstrução da identidade tcheca e um dos compositores mais admirados pelos tchecos atualmente (BECKERMAN, 2007, p.1 a 7).

Em artigo escrito em 1991 para comemoração de 100 de nascimento de Martinů, Firkušný diz que o compositor era um homem extremamente inteligente e interessado em muitas coisas além de música, como teatro e literatura, e sua curiosidade intelectual não pôde nunca ser satisfeita.

Martinů sentia-se bem perto da natureza: o encantamento de uma infância vivida em um canto remoto no campo, nunca perdeu o poder sobre ele. Embora ele tenha passado a maior parte de sua vida em grandes cidades, a cada verão ele impacientemente ia para o campo, tanto na Europa e posteriormente nos Estados Unidos, onde nós dois encontramos refúgio após fugir da Europa arrasada pela guerra. A vida na cidade estimulava sua mente, mas era no campo que ele era mais feliz. Fiz muitas visitas a ele e sua esposa em várias casas de verão, tanto na França quanto nos Estados Unidos, e sempre encontrei um Bohuslav diferente lá – um homem relaxado, sorridente e contente (FIRKUSNY, 2006, p. 8)³⁴.

No final de sua vida, Martinů, em carta a Paul Sacher, diz que só se lamentava de uma coisa: não ter tempo para aprender mais (BERNÁ, 2005, p.14).

1.5 Martinů hoje

A estética de Martinů influenciou diretamente outros compositores. Como exemplo, destacamos o tcheco Oldřich František. Korte (n.1926) que além de compositor é pianista, escritor, ator e filósofo. Korte foi pianista do teatro *Lanterna Magika* e atualmente é membro diretor da *Fundação Bohuslav Martinů*. Dentre suas principais composições estão sua *Sonata para piano* (1951-1953)³⁵, o poema sinfônico *The Story of the Flutes* e a obra *Philosophical Dialogues* para violino e piano. Segundo Březina (2006, p.5) Korte é um grande admirador da obra de Martinů e foi seu defensor principalmente durante o regime comunista. Foi perseguido e preso tanto pelo governo Nazista quanto pelo Comunista. Devido a situação política tcheca, os compositores trocaram cartas mas nunca se encontraram pessoalmente. Em uma dessas cartas Martinů demonstra sua satisfação mediante a admiração de Korte:

Sua carta me encantou imensamente hoje, senti uma grande e bela satisfação ao ler que, apesar da distância entre nós, eu de algum modo ensino e encorajo-os e que vocês entendem meu esforço para

³⁴ No original: “He felt close to nature: the spell of a childhood lived in a remote corner of unspoiled countryside never lost its power over him. Although he spent most of his adult life in large cities, every summer he would impatiently head for the country both in Europe and later in the United States, where we both found refuge after fleeing war-torn Europe. Life in the city stimulated his mind, but it was in the countryside that he was happiest. I paid many visits to the Martinůs at their various summer homes, both in France and in the United States, and always found a different Bohuslav there- a relaxed, smiling and contented one.” (FIRKUSNY, 2006, p.8).

³⁵ A obra foi gravada em 2010 pela pianista brasileira Patrícia Bretas em CD patrocinado pela Ouro Cap.

continuar ligado a nossa terra natal, o que é uma luta difícil no momento presente. Você imagina como tal conhecimento pode agradar, quando eu vejo que meu trabalho não foi em vão e que ele lhe traz novos desafios e, como você mesmo escreveu, encorajamento e gratificação, inclusive em locais onde ele não é suficientemente valorizado (Carta de Martinů a Korte em 1956. In: BŘEZINA, 2006, p.5)³⁶.

No Brasil, observa-se um interesse cada vez maior na obra de Martinů. Algumas de suas obras camerísticas se tornaram presença constante em salas de concerto brasileiras. Dentre essas podemos citar, o *Trio para flauta, violino e piano* [H.254], o *Trio para flauta, violoncelo e piano* [H.300], as três sonatas para violoncelo e piano [H.277, H.286, H.340] e a *Sonata para flauta e piano* [H.306]. A propósito, o sucesso desta última sonata não se faz presente somente no Brasil, ela é uma das obras mais conhecidas e tocadas de Martinů em todo o mundo. A título de curiosidade, em busca à internet encontramos mais de 30 gravações diferentes da obra³⁷. Inclusive, através dela tive meu contato inicial com a obra do compositor, enquanto ouvinte e posteriormente enquanto intérprete, e devido a ela meu interesse em conhecer mais sobre a vida e obra de Martinů. Interesse que hoje culmina com a realização deste trabalho.

1.6 Elementos da linguagem musical de Martinů

Apesar de todas as influências sofridas por Martinů, trazidas à tona na seção anterior, o compositor desenvolveu uma maneira própria de compor, não encontrando ao longo de sua vida nenhuma escola ou corrente estética que o satisfizesse (ŠAFRÁNEK, 1946 p.9).

A seguir traçamos uma descrição dos principais elementos de sua linguagem a fim de ampliar nossa percepção a respeito de sua música e enriquecer a análise e interpretação dos *Estudos e Polcas*. Para isso nos baseamos principalmente no trabalho

³⁶ No inglês: “Your letter delighted me immensely, and on this day for me it was a great and beautiful satisfaction when you described to me that, notwithstanding the distance between us, I somehow teach and encourage you all and that you have understood my endeavor for being linked to your and my homeland that is fighting a difficult struggle at the present time. You understand how such a knowledge can please when I see that my work is not in vain and that it brings you further tasks and, as you write yourself, also encouragement and gratification, which is very rare today in the world and even in places where it is not sufficiently valued.” (Carta de Martinů a Korte em 1956. In: BŘEZINA, 2006, p.5).

³⁷ Fonte: <<http://www.allmusic.com/composition/sonata-for-flute-piano-h-306-mc0002364864>>. Último acesso em 15 de julho de 2012.

de Entwistle (2002), complementando-o com Crump (2010) e Crane-Waleczek (2011). Os elementos serão exemplificados com excertos dos *Estudos e Polcas*, antecipando, em certa medida, a análise contida na seção final desta dissertação.

1.6.1 Elementos nacionalistas

Apesar de Martinů não considerar a si mesmo como um compositor nacionalista (CRANE-WALECZEK, 2011, p. 10), ele utilizava frequentemente elementos da música tcheca em suas composições. Smith (1995, p.29) nos esclarece que dentre as principais características da música tcheca estariam a acentuação no primeiro tempo (numa correspondência à língua tcheca que acentua as primeiras sílabas das palavras), ritmos sincopados, movimento harmônico que valoriza o uso de terças maiores, escrita em duas vozes que envolvem o paralelismo de sextas e terças, oscilação entre modos maiores e menores, uso dos modos lídio e mixolídio e o uso de células melódicas que são repetidas uma quinta acima. A respeito do uso desse material, Martinů diz que, às vezes, usava canções folclóricas tchecas como temas, mas muito mais comum era sua criação de material temático colorido pelo estilo e espírito do idioma folclórico tcheco (CRANE-WALECZEK, 2011, p. 10; ANEXO 3, p. 108).

1.6.1.1 O uso da Polca

A utilização de elementos da Polca se tornou uma marca registrada de Martinů. Não só nos *Estudos e Polcas*, mas em grande parte de suas obras, o compositor faz uso de ritmos característicos e caráter melódico dessa dança que é de grande importância na música folclórica tcheca. Assim, para melhor compreender essa utilização característica da Polca no nosso objeto de estudo, a seguir encontra-se breve histórico do gênero e suas principais características.

A verdadeira origem da Polca é um assunto que gera muitas discussões. Etimologicamente o nome sugere três palavras tchecas: *půl* (metade), *pole* (campo) e *polka* (mulher polonesa), cada uma destas deu origem a várias especulações.

Respectivamente, essa seria uma dança que valorizaria subdivisões binárias dos tempos (*half-step*); uma dança do campo; ou uma dança proveniente ou inspirada na Polônia. A primeira referência a Polca aparece em 1835 em um artigo de J. Langer (CERNUSÁK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J., 2001, p. 34). No início da década de 1840 a dança começou a ser introduzida em diversos países da Europa, o que fez com que ganhasse enorme popularidade (CERNUSÁK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J., 2001, p. 35). O gênero ainda hoje é um idioma comum na música folclórica tcheca (GRESHAM, 2007).

A polca pode ser descrita como uma animada dança de casais em compasso 2/4 que se originou na Bohemia e se tornou uma das danças de salão mais populares do século XIX (CERNUSÁK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J., 2001, p. 34).

De acordo com *La danse de salons*, texto de Cellarius (Paris, 1847), o tempo da Polca era tocado relativamente lento de forma que a semínima ocorresse aproximadamente 52 vezes por minuto. A música era normalmente em forma ternária com seções de oito compassos, às vezes com uma pequena introdução e uma Coda. Os modelos rítmicos antigos eram compostos por colcheias e semicolcheias, geralmente sem anacruse:



Figura 4- Padrões rítmicos da Polca (CERNUSÁK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J., 2001, p.34).

De uma redução deste modelo rítmico surge o anapesto, a figura rítmica característica da polca:



Figura 5- Anapesto (CERNUSÁK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J., 2001, p.34).

De todas as danças tchecas, a Polca é talvez a que mais comumente denota as noções nacionalistas deste país, sendo incorporada à música de diversos compositores. Uma explicação para isso é que os ritmos dessa dança binária com forte apoio métrico no primeiro tempo faz um paralelo exato com a língua tcheca cuja característica marcante é o apoio na primeira sílaba de cada palavra (CERNUSÁK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J., 2001, p. 34).

Bedřich Smetana (1824-1884) foi um dos primeiros compositores eruditos a incorporar elementos característicos da Polca em suas obras e, neste quesito, o compositor que mais influenciou Martinů. Smetana é considerado o primeiro compositor tcheco nacionalista e o mais importante na nova geração de compositores tchecos de ópera a partir de 1860. Seu estilo musical se tornou sinônimo de um estilo nacionalista tcheco. Compôs várias obras utilizando a Polca e com a composição das *Trois polkas de salon* e das *Trois polkas poétiques* demonstrou a intenção de criar um tipo estilizado da Polca inspirado no trabalho realizado por Chopin com as mazurcas (OTTLOVÁ, M.; POSPÍŠIL, M.; TYRRELL, J.; 2001, p. 537-8).

Anos depois, Smetana compõe ainda as *Czech Dances* em duas séries, uma no ano de 1877 e a outra em 1879. Sobre a primeira dessas séries, dedicadas exclusivamente à polca, o compositor escreve para seu editor Velebín Urbánek em dois de março de 1879:

Meu título ‘Polcas’ é importante, por demonstrar que meus esforços estão direcionados para uma idealização da polca em partitura, como Chopin fez em sua época com a mazurca, e essas quatro polcas são a continuação daquelas publicadas anos atrás (Smetana in OTTLOVÁ, M.; POSPÍŠIL, M.; TYRRELL, J., 2001, p. 548).

Martinů, ao utilizar elementos de Polca, segue a tradição de Smetana no que diz respeito ao simbolismo nacionalista deste elemento. Esse símbolo representaria ao mesmo tempo a valorização de sua cultura e um retorno à pátria.

1.6.1.2 Svatý Václave

Outro reconhecido símbolo musical do nacionalismo tcheco é melodia das duas canções *Svatý Václave*. Entwistle nos esclarece que esses cantos homenageiam Václav, famoso rei que governou as terras tchecas durante a idade média e que posteriormente foi beatificado como São Venceslau. Eis as canções:

Latinský graduál
Rkp. kolem r. 1473

Druhá polovina 12. stol.

1. Sva - tý Vá - cla - ve, vé - vo - do ě - ské ze - mě, kně - že náš,
pro - za - ny Bo - ha, sva - té - ho Du - cha! Kri - ste - le - y - son!

Figura 6- Svatý Václave 1 (ENTWISTLE, 2002, p. 60).

Svatý Václave!
(Chorál z XII. století)

Chorál

Sva - tý Vá - cla - ve, vé - vo - do ě - ské ze - mě, Kni - že náš,
pro - za - nás Bo - ha, sva - té - ho du - cha! Kri - ste e - lej - son! Ty jsi dě - dic
ě - ské ze - mě, roz - po - meň se na své plé - mě, ne - dej zhynou - ti
nám i hu - dou - cím, sva - tý Vá - cla - ve! Kri - ste e - lej - son!

Figura 7- Svatý Václave 2 (ENTWISTLE, 2002, p. 59)³⁸.

³⁸ Tradução do texto: São Venceslau, Duque da Bohemia, Nosso príncipe, Ore para Deus por nós, E para o Espírito Santo! Cristo tenha misericórdia! (ENTWISTLE, 2002, p.59)

Entwistle demonstra também em seu trabalho, que Martinů faz uso constante do material melódico proveniente dos corais do *Svatý Václav*. Um tipo da manipulação melódica destes corais é encontrado no *Estudo em Lá*, terceira peça dos *Estudos e Polcas*, onde localizamos ao mesmo tempo uma citação do final do tema do *Svatý Václav 1* (FIG. 6) na mão direita (notas circuladas em vermelho), e uma lembrança do *Svatý Václav 2* (FIG. 7) na mão esquerda (seta em azul):



Figura 8- MARTINŮ- Estudo em lá (1º livro, comp. 4 a 15).

Além de citações do *Svatý Václav* e do uso do anapesto (ritmo característico da polca), Martinů demonstra uma continuação do trabalho realizado pelos conterrâneos Janáček, Smetana e Dvorák, através do diatonismo melódico e da harmonização por terças e sextas. Segundo Gresham, apesar das peças dos *Estudos e Polcas* fazerem um

retorno à linguagem de Smetana, Dvorák e às raízes da música folclórica tcheca, elas nunca deixam de mostrar a voz individual, distintiva de Martinů que a teria preenchido com otimismo pelo final da guerra e com a saudade de sua terra natal, para onde ele nunca mais retornou (GRESHAM, 2007, p.4). Um exemplo da harmonização por terças e sextas é recorrente principalmente nas Polcas e será exemplificada aqui pela Polca em Fá:



Figura 9- MARTINŮ- Polca em Fá (2º livro, comp. 1 a 10).

1.6.2 Pastoral

Uma marca pessoal encontrada nas obras de Martinů é a composição de passagens em estilo pastoral. Sua ocorrência é normalmente contrastada por outros trechos mais agitados que os precedem e sucedem. Apesar da aparente simplicidade, elas possuem uma expressividade muito profunda. Entwistle (2002, p.57) diz que esse tipo de construção, recorrente na obra de Martinů, é uma representação musical da personalidade e da história de vida do compositor que quando queria um descanso da velocidade e agitação da vida urbana, fugia para um local mais tranquilo onde pudesse voltar o olhar para si próprio. Apesar de denominar como *Pastoral* apenas uma peça do álbum, em diversas outras peças dos *Estudos e Polcas*, Martinů utiliza trechos pastorais em meio a trechos turbulentos. No que diz respeito à performance, a presença de passagens pastorais proporciona um descanso físico ao instrumentista.

1.6.3 Justaposição rítmica

A peculiaridade da escrita rítmica de Martinů é constituída de um lado pela influência de ritmos tchecos e, de outro, de ritmos provenientes do Jazz.

Ao longo de muitas de suas obras Martinů, faz uso obsessivo de um padrão proveniente do Jazz, denominado *Secondary Ragtime*. Este pode ser caracterizado como um agrupamento de três semicolcheias (destacados em vermelho na mão direita) ou de três colcheias (destacados em azul na mão esquerda) que deslocam o apoio métrico:

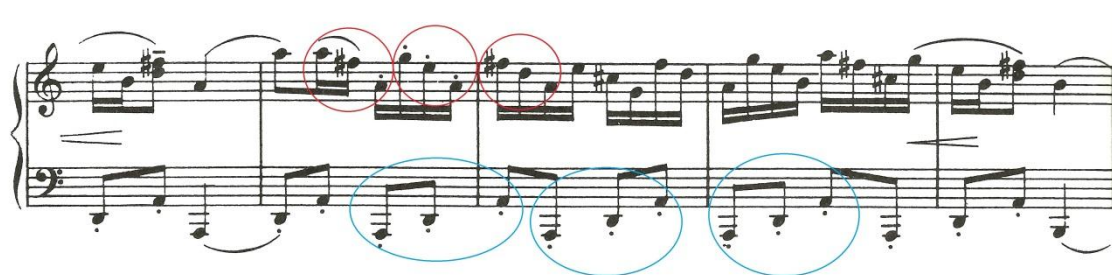


Figura 10- MARTINŮ- Polca em lá (3º livro, comp. 34 a 40).

A justaposição rítmica desses dois elementos é recorrente em obras de Martinů e, como exemplo, citaremos outra ocorrência nos *Estudos e Polcas*:



Figura 11- MARTINŮ- Polca em lá (1º livro, comp. 49 a 51).

No excerto acima verificamos a presença do *Secondary Ragtime* na mão direita enquanto a mão esquerda se ocupa de fazer um padrão acompanhamento típico da Polca. Essa justaposição rítmica e articulatória exige do pianista uma dissociação muscular refinada entre as mãos, já que este terá que coordenar ao mesmo tempo dois

movimentos muito diferentes. No caso citado anteriormente, observamos ainda a não correspondência entre o ritmo harmônico das mãos, o que pode dificultar ainda mais a execução da passagem.

1.6.4 Caráter irônico

Segundo Entwistle (2002, p. 106) o senso de humor e ironia também exercem um papel importante em sua linguagem. O autor cita como exemplo as *Trois dances tchèques* [H. 154], cujo manuscrito possui o título *La Polka Tchèque* explicitando assim o interesse do compositor em prestigiar a música de sua pátria, onde Martinů emprega muito mais elementos do Jazz do que da Polca. Isso ocorre no início da *Polca em Lá*, penúltima peça do álbum. Martinů nos apresenta um tipo de dança sincopada, que mais nos lembra o tango ou o jazz:



Figura 12- MARTINŮ- Polca em Lá (3º livro, comp. 1 a 6).

No entanto, a ironia mais marcante presente no álbum talvez esteja presente na outra *Polca em Lá* do álbum de Martinů. Apesar do seu título, tal indicação não tem correspondência na escrita musical já que a peça começa em Si menor, logo modula para Si maior para finalizar em Si bemol maior. Isso será ilustrado na seção 2.5.5 (p.87) quando analisaremos mais detalhadamente esta peça.

1.6.5 Primitivismo stravinskiano

A influência da estética stravinskiana é observada nas obras de Martinů principalmente pelo uso de ostinatos, quartas paralelas, dissonâncias geradas pelo uso de acordes bitonais, alternância métrica, uso de quintas paralelas nos baixos e finas justaposições de legato e staccato (CRANE-WALECZEK, 2011, p.23).

Um elemento recorrente na escrita pianística de Martinů, sob essa influência, é a “colagem de acordes”. Este procedimento, idiomático ao piano, se caracteriza pelo deslocamento lateral da mão pelas teclas brancas do instrumento utilizando uma mesma fôrma. A utilização desse padrão ocorre, por exemplo, no *Estudo em Fá*:

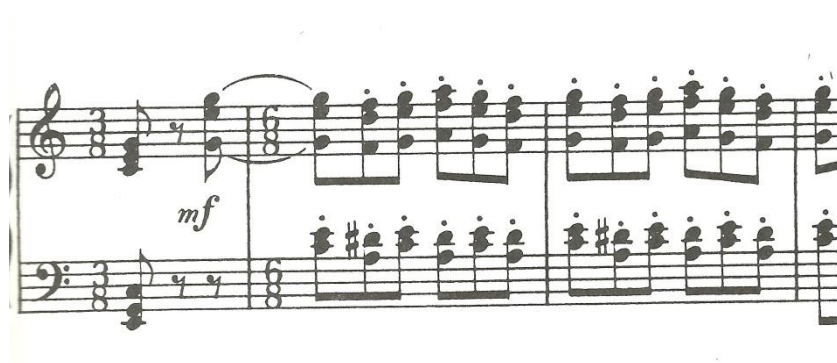


Figura 13- MARTINŮ- Estudo em fá (3º livro, comp. 42 a 45).

Neste exemplo podemos ressaltar ainda o uso do padrão de dedilhado 1-4-5 na mão direita. Unindo a técnica de harmonização por terças e sextas, característica da música tcheca, a uma técnica pianística já consolidada (o deslocamento lateral de uma ou ambas as mãos, mantendo uma mesma fôrma), Martinů cria um elemento idiomático recorrente em sua escrita pianística.

1.6.6 Influências do universo barroco

O tratamento rítmico de alguns motivos melódicos assistido constantemente em Martinů nos remete ao *moto perpétuo* comum em obras instrumentais barrocas. Esse tipo de movimento representaria, segundo Entwistle (2002, p.36) a agitação do mundo

moderno, com sua pressa, seus anseios inacabáveis, a movimentação das massas e das máquinas. Sua realização exige grande resistência física por parte do intérprete.

Roussel era grande admirador da música barroca e renascentista, e transmitiu essa admiração para Martinů. A oposição entre o *concertino* e o *tutti*, característica dos *Concerti Grossi* de Corelli, é visível em muitas obras de Martinů além daquelas que ele próprio intitulou como ‘Concerto Grosso’.

Outro aspecto característico da linguagem de Martinů, é o confronto entre os modos maiores e menores. Entwistle diz que este pode ter sua origem nas terças de picardia, cujo uso é tão característico na música barroca, mas também pode ser resultado de uso da escala de Blues. Essa oposição ocorre tanto verticalmente quanto horizontalmente e é encontrada também nos *Estudos e Polcas*:

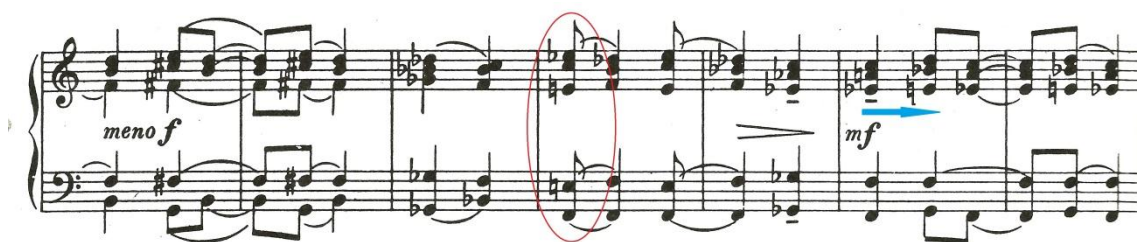


Figura 14- MARTINŮ- Polca em Mi (2º livro, comp. 35 a 41).

Na figura anterior verificamos a alternância entre o mi bemol e o mi bequadro. No círculo vermelho, as duas contrastam-se verticalmente. Já a seta azul demonstra o contraste horizontal.

A utilização simultânea de acordes maiores e menores exige especial atenção durante a preparação da obra para a performance, primeiro para que erros de leitura não ocorram e depois por exigir que o pianista faça acordes diferentes nas duas mãos.

Além desses elementos, podemos citar ainda o uso constante de hemíolas, exemplificado pela seta vermelha na FIG.15, e da *bariolage*, escrita que cria um contraponto virtual exemplificada pela FIG. 16:



Figura 15- MARTINŮ- Estudo em fá (3º livro, comp. 5 a 14).



Figura 16- MARTINŮ- Estudo em Ré (1º livro, compassos iniciais).

1.6.7 Jogos articulatórios

Martinů utiliza constantemente jogos com articulações melódicas. Estas criam deslocamentos da sensação métrica enriquecendo as peças através da variedade de formas com que o compositor as trabalha.

Essa variedade articulatória também exige do pianista especial atenção já que frequentemente uma mesma célula aparece em cada momento articulada de uma forma diferente. Essas diferenças devem ficar explícitas na performance para uma interpretação que valorize a riqueza rítmica da escrita de Martinů.

O padrão com duas articulações em *legato* seguida por um *staccato*, chamado por Entwistle de “L L S”, é um dos mais recorrentes na obra do compositor. Na *Dança-*

Estudo, peça do segundo livro dos *Estudos e Polcas*, verificamos uma ocorrência desse padrão:



Figura 17- MARTINŮ- Dança-Estudo (2º livro, comp. 13 a 16).

1.6.8 Tema Julieta

Uma das obras primas de Martinů foi a ópera surrealista *Julieta ou La Clé des songes*, concluída em 1938, ou seja, no final de seu período parisiense. Segundo Entwistle, elementos musicais nela utilizados pelo compositor estabeleceram-se como símbolos que representavam o amor entre Martinů e sua aluna Vitezslava Kaprálová (1915-1940). Muitas obras dos dois compositores fazem uso do que Entwistle chama de *Tema Julieta* (conjuntos de três notas descendentes marcados entre colchetes abaixo):



Figura 18- Tema Julieta (ENTWISTLE, 2002, p. 87)³⁹.

³⁹ Tradução do texto: Meu amor está perdido bem longe daqui, sobre o vasto oceano ele foi embora hoje à noite. Com o retorno da estrela no céu, que ele possa voltar, possa voltar meu amor também! (ENTWISTLE, 2002, p. 87).

Outro material que foi utilizado por Martinů inicialmente na ópera, mas que posteriormente se tornou uma das principais marcas de sua linguagem é o que Entwistle chama de “acordes Julieta”. Esses acordes seriam inspirados na música da Morávia, e são semelhantes a uma cadência plagal onde a 13ª é acrescentada ao primeiro acorde:

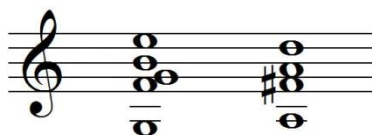


Figura 19- Exemplo de Cadência Moraviana (CRANE-WALECZEK, 2011, p.18).

Dentre as conclusões do trabalho de Entwistle está a de que símbolos desse amor e, posteriormente, da dor de sua perda, ecoaram em diversas obras do compositor através do emprego desse motivo de três notas descendentes e dos acordes. De fato, este é um padrão melódico recorrente também em peças dos *Estudos e Polcas*, principalmente nos trechos mais expressivos:

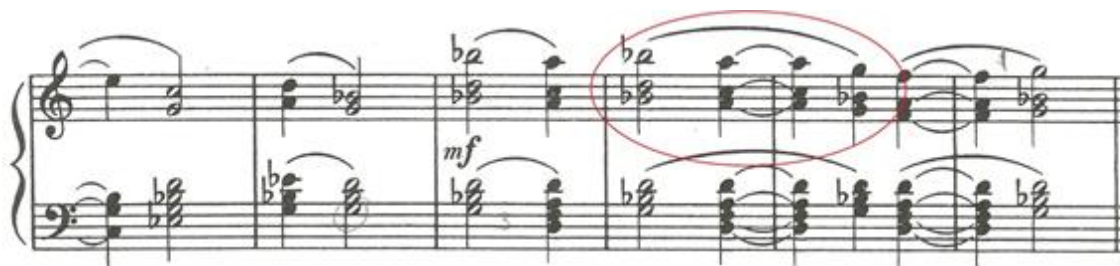


Figura 20- MARTINŮ- Estudo em Lá (1ºlivro, comp. 75 a 81).

Crump amplia a reflexão acerca dessas três notas descendentes. É o que veremos a seguir.

1.6.9 O uso de “células”

Martinů desenvolveu uma técnica de manipulação de um grupo de alturas, por ele chamado de “células”. Nesta técnica, um pequeno motivo melódico era criado, desenvolvido e manipulado ao longo da obra. Seções ou obras inteiras poderiam ser geradas a partir de uma única “célula” (CRANE-WALECZEK, 2011, p.38). Lembramos

que o material melódico contido nestas células também é um reflexo das diversas influências sofridas por Martinů e esclarecidas nas seções anteriores.

Normalmente estas células são constituídas de três a cinco alturas e são classificadas por Crump (2010, p.102) em três famílias: as “células auxiliares”, as “células reflexivas” e as “células cadenciais”⁴⁰.

As células auxiliares são as mais simples e mais comuns. É o que ocorre quando Martinů parte de uma determinada altura, indo para seu vizinho imediato e depois retornando a nota inicial. Esse movimento melódico pode ser ascendente ou descendente.

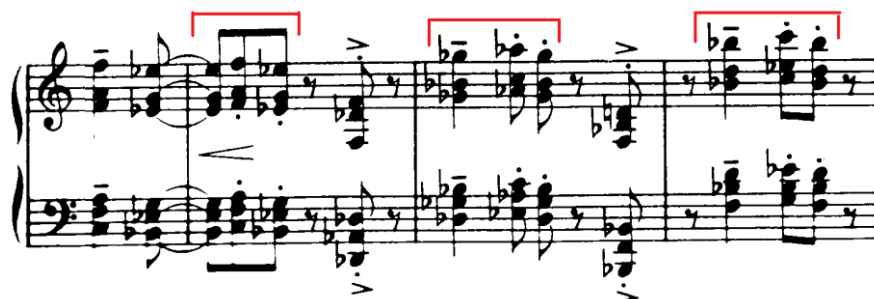


Figura 21- Células auxiliares em movimento ascendente no Estudo em Fá (3º livro, comp. 48 a 51).

O outro tipo descrito por Crump são as células “reflexivas”. Elas são abundantes na fase madura do compositor e são responsáveis por unir um grande número de células que também se caracterizam pelo uso de três notas. Essa forma compartilha de uma semelhança com a ‘auxiliar’ no que diz respeito a um intervalo ascendente ser sucedido por um descendente, ou vice versa. No entanto a terceira nota não retorna a inicial, mas se dirige à outra altura:

⁴⁰ Nomes criados pelo próprio autor.



Figura 22- Células reflexivas na Dança-Estudo (2º livro, comp. 132 a 140).

No exemplo anterior (última das células reflexivas destacadas), observamos ainda o jogo entre o si bemol e o si bequadro, como consequência da oposição maior x menor tão recorrente nas obras de Martinu.

Apesar das células “auxiliares” serem encontradas em todas as fases composicionais de Martinu, as células “reflexivas” somente aparecem a partir de suas composições da década de 1930.

O terceiro tipo, chamado de células “cadenciais”, é caracterizado por seu movimento descendente. Seu uso adquire um colorido ainda mais marcante quando são empregadas junto a cadências plagais. Crump acrescenta que as cadências de Martinu estão entre os aspectos mais distintos e eloquentes de seu estilo (CRUMP, 2010, p. 102 a 112). Abaixo, um exemplo de célula cadencial acontecendo simultaneamente a uma cadência plagal:

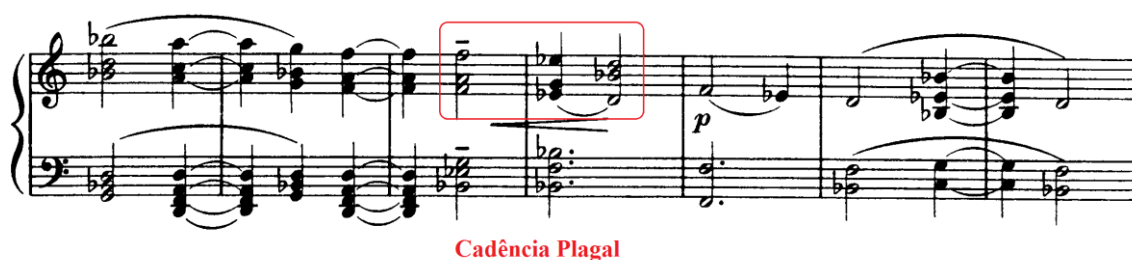


Figura 23- MARTINU- Estudo em Lá (1º livro, comp. 75 a 81).

O conhecimento dessa técnica composicional de Martinu nos ajuda enquanto pianistas na compreensão de sua obra, na escolha de dedilhados, no processo de memorização e, em alguns momentos, até na dissociação entre as mãos.

No caso específico dos *Estudos e Polcas*, ressaltamos ainda a influência da escrita violinística na escrita pianística de Martinů e a relação dos estudos do álbum com estudos de Chopin e Debussy. A ocorrência de todos esses elementos no álbum de Martinů, está detalhada na análise das peças selecionadas na seção 2.5, p. 75 desta dissertação.

1.7 Entre cordas e teclas



Figura 24- Martinů tocando violino/ Martinů tocando piano. Autocaricaturas desenhadas pelo compositor (MAŠEK, 2011, p. 22).

Como vimos em sua biografia, o violino foi o principal instrumento de Bohuslav Martinů, com o qual foi iniciado na música, viveu seus melhores momentos enquanto instrumentista e dedicou a maior parte de sua obra.

Apesar do insucesso de seus estudos musicais no conservatório, sua vivência enquanto violinista da Filarmônica Tcheca ofereceu o conhecimento prático da linguagem de outros compositores, fato esse que foi extremamente importante para sua formação.

Já com relação ao piano, apesar de Martinů não ter sido um pianista virtuoso e de nunca ter estudado sistematicamente o instrumento, sua obra para piano é extraordinariamente variada, cobrindo todos os seus períodos criativos e incluindo composições de diversos estilos, gêneros e níveis técnicos (JIGLOVÁ, 2011, p. 8). Além de incluí-lo em obras com diversas formações camerísticas e na maioria de suas sinfonias, compôs nove obras para piano e orquestra e 48 obras para piano solo. Dentre essas se destacam a *Fantasia e Toccata*, os *Estudos e Polcas*, a *Sonata para piano*, os cinco *Concertos para piano e orquestra* e o *Concerto para dois pianos e orquestra*.

Sobre a relação de Martinů com o piano, Large (1993,p.6) diz que ele estudou-o quando era aluno do Conservatório de Praga, mas suas mãos eram muito grandes e desajeitadas no instrumento. Apesar dos seus esforços, tocar piano para ele era como uma batalha. Em sua juventude, Martinů representou sua briga com o piano através de uma série de divertidas caricaturas chamadas “*A batalha dos Instrumentos Musicais*”. Em quatro desenhos, conhecidos como “*A domesticação do piano*”, Martinů transforma um robusto piano de cauda em um feroz monstro de três pernas tentando esmagar o pianista (FIG. 25 a 28). Essa foi a batalha que Martinů nunca deixou de lutar. Assim, ele voltava para o violino. Enquanto compunha, Martinů trabalhava ao piano, usando seu colorido sonoro de uma forma bem imaginativa e pessoal. “O piano solo nos permite preservar a imagem do pensamento musical em toda sua abrangência, isto é, quase completo com harmonia, polifonia, colorido e dinâmicas da estrutura orquestral”, foi o que o compositor declarou em certa ocasião (CRANE-WALECZEK, 2011, p. 51).



Figura 25- Obrar I: Irma. Eu. Piano (Martinů in: MAŠEK, 2011, p.24).



Figura 26- Obrar II (Martinů in: MAŠEK, 2011, p. 25).

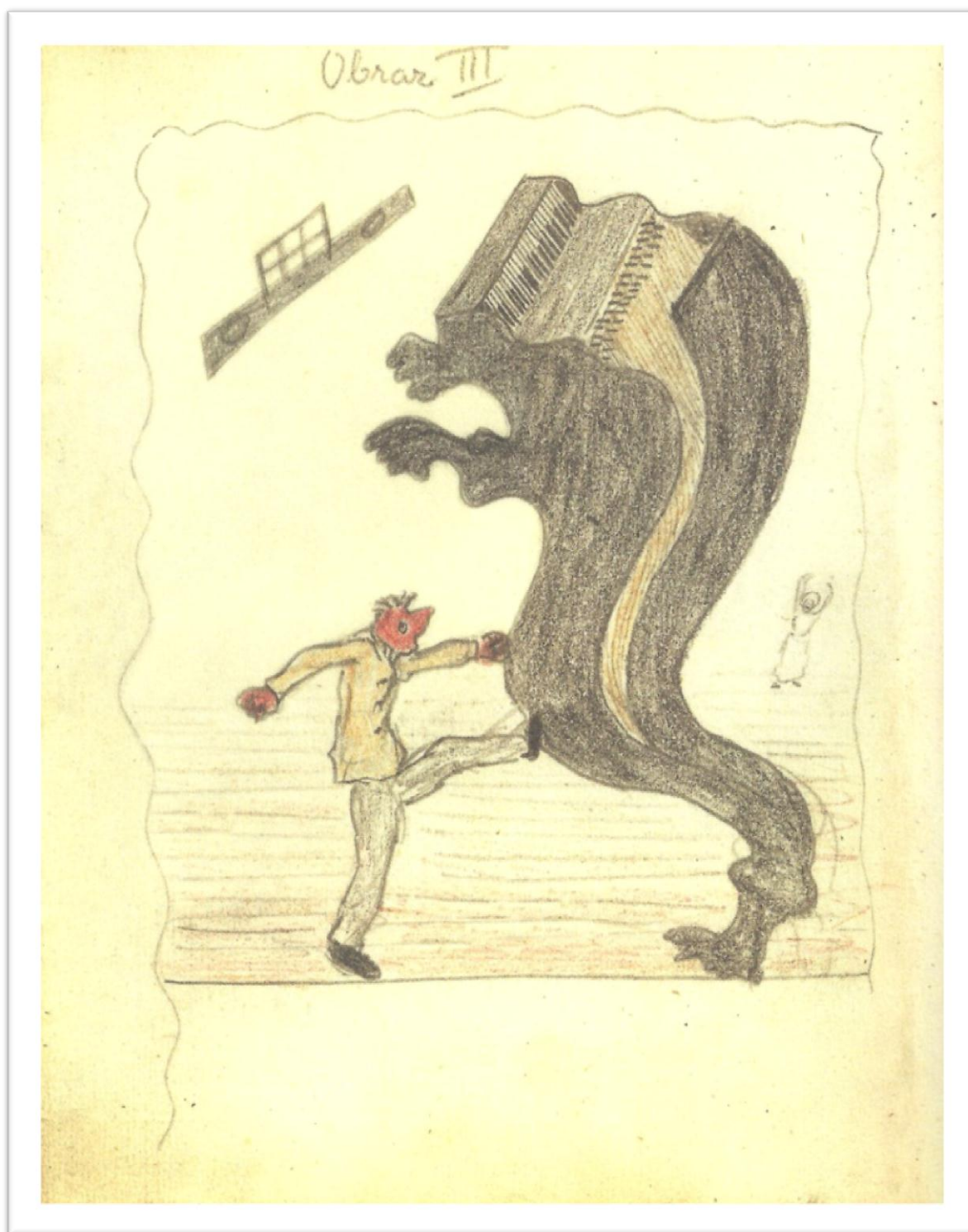


Figura 27- Obrar III (Martinů in: MAŠEK, 2011, p. 26).

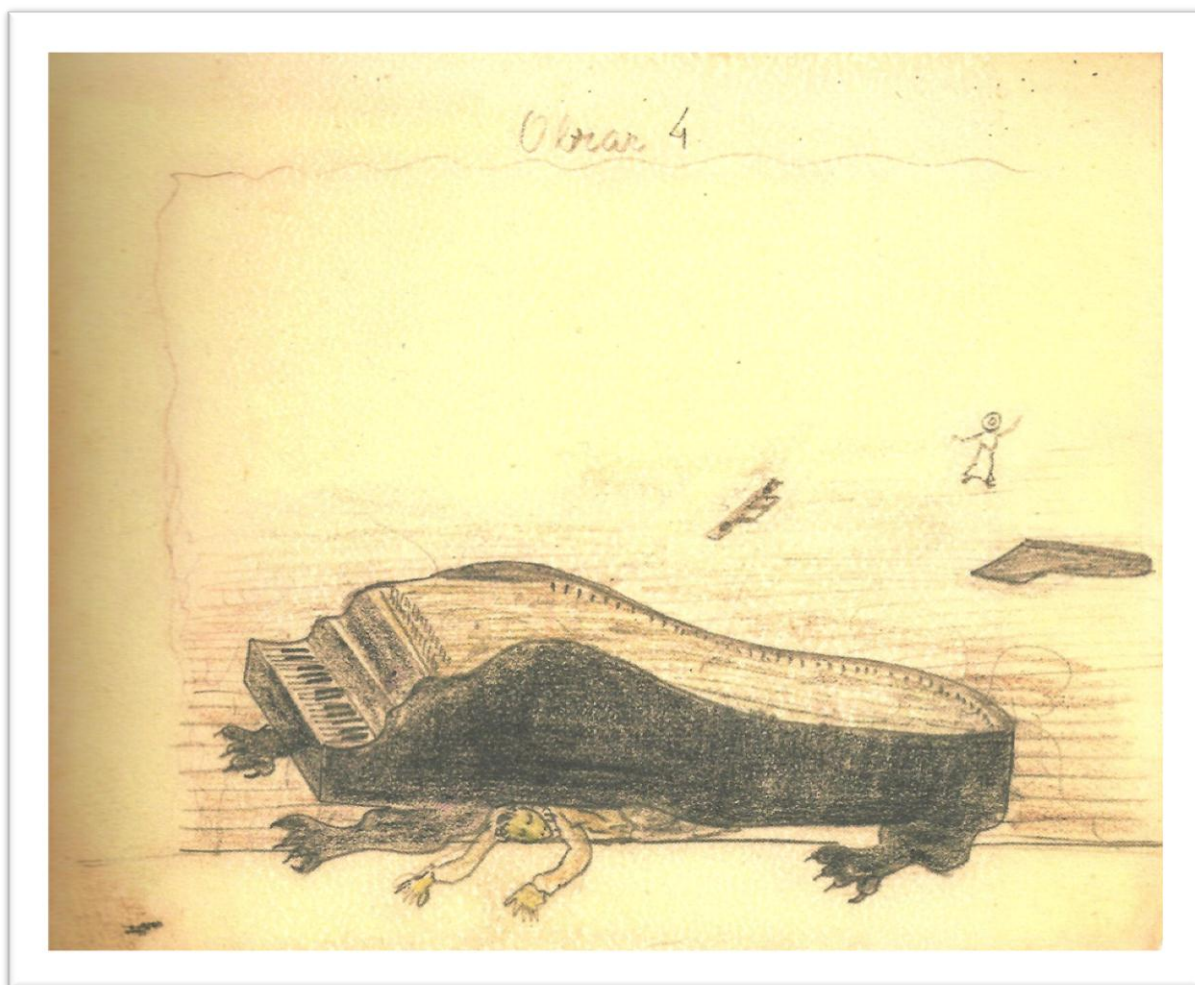


Figura 28- Obrar IV (Martinu in: MAŠEK, 2011, p. 27).

2. O IDIOMATISMO DOS *ESTUDOS E POLCAS*

2. O IDIOMATISMO DOS *ESTUDOS E POLCAS*

Neste capítulo discutiremos primeiramente o conceito de idiomatismo pianístico e a respeito do gênero Estudo. Além disso, a importância de intérpretes no desenvolvimento da escrita idiomática de Martinů será ressaltada. Logo após, discutiremos a alternância entre os gêneros Estudo e Polca e a presença de elementos idiomáticos na escrita pianística de Martinů através da análise de peças selecionadas dos *Estudos e Polcas*.

2.1. Idiomatismo e linguagem musical

Apesar de amplamente utilizado no meio acadêmico musical, o termo “idiomático” foi ainda pouco discutido (TULLIO, 2005, p.299) e observamos em nossa pesquisa sua característica polissêmica.

De forma a fomentar uma discussão acerca do termo e verificar seus principais usos, decidimos como proposta metodológica a criação de um questionário onde pianistas e compositores brasileiros e estrangeiros, atuantes e reconhecidos no cenário musical atual, responderiam a pergunta única: “Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico?”.

Foram selecionados dez compositores e dez pianistas os quais solicitamos participação em um questionário online criado no Google Docs⁴¹. Para garantir um maior distanciamento, o questionário foi respondido de maneira anônima, não sendo revelado a nós o nome do autor de cada resposta, apenas a data e horário de envio desta. Dos vinte entrevistados obtivemos sete respostas e não foi delimitado um número máximo ou mínimo de palavras para cada resposta. As respostas obtidas podem ser vistas em sua forma integral na página 107, Anexo 2, e serão abaixo discutidas.

De acordo com o questionário observou-se que o termo idiomatismo pianístico teria pelo menos três tendências diferenciadas que consideramos estarem intimamente interligadas. A primeira delas traduz o idiomatismo como linguagem composicional, isto é, este faria referência à “escrita característica de cada compositor, estilo ou época”.

⁴¹ Cópia deste questionário online disponível no Anexo 1 (p.106) deste trabalho.

Outro entrevistado, dentro desta linha diz ser o idiomatismo pianístico “as peculiaridades da escrita instrumental, características de um compositor ou de uma escola de composição”. Denominaremos aqui esta tendência de significado do termo como “idiomatismo composicional”, na qual o compositor e sua linguagem teriam papéis principais na criação de um idiomatismo.

Um segundo significado possível para o termo, extraído do questionário, que denominaremos aqui “idiomatismo instrumental”, diz ser o idiomatismo pianístico “uma propriedade da escrita instrumental que parte de uma exploração eficiente das possibilidades timbrísticas, técnicas e expressivas do piano, resultando numa música percebida como muito mais virtuosística, do ponto de vista das dificuldades técnicas para o intérprete, do que de fato é”. O termo, de acordo com outro entrevistado, seria “relativo à música que foi escrita tendo em conta as possibilidades técnicas de execução do instrumento”, “considerando as características e qualidades físicas e sonoras do instrumento. Assim, escrever idiomáticamente para o piano é, dito de outra forma, escrever pianisticamente”. Diferentemente da primeira concepção do termo, aqui observamos o instrumento como fator determinante do idiomatismo.

Um dos entrevistados ressalta, porém, a estreita relação entre o que seria o “idiomatismo composicional” e o “idiomatismo instrumental”:

De modo bem sumário eu diria que o termo idiomático refere-se às características próprias tanto de um instrumento quanto da linguagem de um compositor. Ambas têm estreita relação. Tanto o compositor pode explorar as potencialidades de um instrumento e ampliar seus recursos idiomáticos como pode desenvolver e enriquecer sua linguagem motivado pelas características idiossincráticas do instrumento. Mas é preciso levar em conta que o idiomatismo até um certo momento da história da música não era determinante, pois a execução das obras dependia da disponibilidade de instrumentistas.

E, por último, foi extraído um terceiro significado de nosso questionário. Denominado por um dos entrevistados como “idiomatismo interpretativo”, este diria respeito à interpretação musical, fazendo referência à “maneira de um determinado intérprete, ou grupo de intérpretes que possuem certas afinidades, de definir qualidades interpretativas não previstas pela partitura (articulações, nuances agógicas e dinâmicas, etc.)”. Dentro desta terceira tendência do termo podemos citar ainda outro entrevistado

que partindo de uma definição do que seria idioma (“um conjunto de hábitos de fala, frases corriqueiras, articulação de palavras”) aplica-o à execução instrumental, dizendo:

Imagino que cada um tenha seus hábitos de toque (aqueles modos ergonômicos que se tornaram corriqueiros e que se desdobram entre diversos compositores e tradições); gestos retomados e variados; e as articulações de sonoridades, variações sobre uma sonoridade que é tida como dominante :modos de ataque... mais leve em Debussy, mais pesado em Beethoven, as pequenas defasagens nas polifonias tocadas por G. Gould, tempi [sic] micro-variáveis na duração de ataque e permanência de notas (como na bossa-nova com o baixo sempre ligeiramente prolongado sobre o tempo seguinte).

Essa terceira concepção, diferentemente das outras, volta seu olhar ao intérprete e o elege como personagem principal neste processo de criação de um idiomatismo.

Paralelamente ao questionário, realizamos uma busca nos principais dicionários e enciclopédias de música utilizados atualmente e para nossa surpresa apenas um dicionário musical trazia uma conceituação do termo “idiomático”. No *The Harvard Dictionary of Music* encontramos a seguinte definição para o termo, aqui transcrito e traduzido para o português:

Idiomático. Diz-se a respeito de uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registro, e meios de articulação, bem como combinações de altura que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro (por exemplo, um glissando tocado no trombone de vara em oposição a um instrumento de metal com válvulas ou um ‘baixo de Alberti’ tocado em um instrumento de teclado em oposição a um trombone). Muita música composta antes de 1600 foi considerada como tocável em diversos instrumentos e/ou vozes, e muita música do período Barroco não distinguia claramente os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes de outros. A ascensão do virtuosismo (tanto vocal quanto instrumental) no século XIX esta associada com uma escrita cada vez mais idiomática, mesmo na música que não é tecnicamente difícil (RANDEL, 2003, p.403)⁴².

⁴² Original no inglês: “Idiomatic. Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another (e.g. a glissando on the slide trombone as opposed to a valved brass instrument or an Alberti bass on a keyboard instrument as opposed to a slide trombone). Much music from before about 1600 was regarded as suitable for diverse instruments and/or voices, and much music of the Baroque period does not distinguish clearly the melodic styles of certain instruments and voices from one another. The rise of the virtuoso (both singers and instrumentalists) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult” (RANDEL, 2003, p.403).

Observamos a relação íntima desta conceituação com a vertente do “idiomatismo instrumental” citada anteriormente. No entanto não é o que encontramos na edição mais antiga desse dicionário. Em sua segunda edição, o *The Harvard Dictionary of Music*, de 1969, encontramos uma definição para o termo “estilo idiomático” que destaca a importância deste durante o processo de orquestração de uma obra:

Estilo idiomático. Um estilo apropriado para o instrumento para o qual uma música em particular foi escrita. Escrever idiomáticamente é uma questão de interesse primordial para compositores modernos, particularmente durante a orquestração de uma partitura, já que a qualidade desta é julgada em grande parte pelo grau no qual as várias partes exploram os recursos técnicos e sonoros dos instrumentos sem excedê-las. Na música antiga, no entanto, incluindo a de Bach, a questão do “estilo idiomático” é sempre controversa, uma vez que abundam exemplos em que o estilo não se conforma com as propriedades técnicas do instrumento ou voz. Por exemplo, uma peça como a Fuga em Mi maior de O cravo bem temperado, volume II, não é nem no estilo do cravo, nem do clavicórdio, mas em estilo organístico ou mesmo em estilo de um conjunto instrumental (quarteto de cordas). Exemplos como esse mostram que a escrita idiomática nem sempre pode ser considerada como um critério válido para a avaliação de uma composição ou compositor (APEL, 1969, p. 401)⁴³.

Aqui vemos uma maior relação do termo “idiomatismo” com aquele denominado anteriormente como “idiomatismo composicional”, apesar de não desconsiderar a vertente do “idiomatismo instrumental”.

Em trabalhos acadêmicos destacamos a contribuição de Eduardo Fraga Tullio. Em seu artigo “*O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzeta: Análise, edição e performance de obras selecionadas.*”, o autor parte da definição de “idiomático” encontrada em dicionários da

⁴³ Original no inglês: “Idiomatic style. A style appropriate for the instrument for which particular music is written. To write idiomatically is a matter of prime concern for modern composers, particularly in orchestral scoring, since the quality of the score is judged largely by the degree to which the various parts exploit the technical and sonorous resources of the instruments without exceeding them. In early music, however, including that of Bach, the question of “idiomatic style” is often controversial, since examples abound in which the style does not conform to the technical properties of the instrument or voice. For example, a piece such as the E-major Fugue from The Well-Tempered Clavier, vol. ii, is neither in harpsichord style nor in clavichord style, but in organ style or even instrumental ensemble style (string quartet). Examples like this show that idiomatic writing cannot always be considered a valid criterion for evaluating a composition or composer.” (APEL, 1969, p. 401).

língua portuguesa, passando pela concepção do termo dentro da linguística até chegar em sua utilização musical:

Na origem etimológica da palavra idiomático, *idio* significa elemento de composição derivado de grego *idio-*, de *ídios*, isto é, próprio, pessoal, privativo (Cunha, 1997)[...] Na literatura, o termo está ligado às expressões e figuras de estilo, que deixam claras em uma primeira leitura as características básicas de um estilo poético ou um determinado autor. Na linguística, uma expressão idiomática é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural (Xatara, 2001) e pode também indicar um adjetivo, ou seja, indica aquilo que é relativo à ou próprio de um idioma. Pode ser ainda uma língua de uma nação ou a língua peculiar a uma região (Ferreira, 1999). Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática se ela se torna (TULLIO, 2005, p. 299).

Interessante observar nesta fala de Tullio é que o conceito de idiomatismo que anteriormente havia sido descrito como determinado pelas possibilidades técnicas e expressivas de um determinado instrumento ou voz, é ampliado para grupos instrumentais/vocais e outras mídias sonoras, cada vez mais utilizadas na música contemporânea.

Após essa revisão bibliográfica observamos que são três os personagens participantes no processo de criação de um idiomatismo: a linguagem musical (utilizada pelo compositor que cria sua obra musical e a concretiza através da escrita musical), o instrumento ou mídia ao qual a obra é destinada (que delineia essa linguagem de acordo com suas possibilidades técnicas e expressivas), e o intérprete (que cria uma interpretação de acordo com aquilo que é proposto pela escrita musical). Ressaltamos que o intérprete tem ainda o seu trabalho influenciado e delimitado por suas características físicas, psicológicas, suas habilidades motoras e suas preferências estéticas em contraponto às possibilidades do instrumento com o qual se trabalha. Uma obra idiomática valorizaria o diálogo entre esses três elementos.

A respeito dessa relação Tullio diz ainda:

Obras mais idiomáticas têm sido escritas devido à intensificação da relação entre intérpretes e compositores, principalmente. Segundo Borém (2000), uma avaliação do resultado sonoro da partitura diretamente com o intérprete, tanto isoladamente em cada instrumento quanto no contexto da orquestração, ainda é ferramenta mais útil no processo de confirmar, refinar ou excluir partes da escrita imaginada pelo compositor. Às vezes o idiomatismo pode parecer não estar presente de uma forma clara. Neste aspecto podem-se criar dois exemplos: partituras manuscritas que apresentam dúvidas ao intérprete na forma de execução, não demonstrando o idiomatismo presente, e segundo, o compositor não deixa clara na notação da partitura a sua intenção ou forma correta de execução. Muitos compositores apresentam em suas obras aspectos idiomáticos devido a três motivos: por tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou pela aproximação com os instrumentistas (TULLIO, 2005, p. 300).

Aproveitando do nosso ponto de vista enquanto intérpretes, podemos dizer que a percepção do idiomatismo em uma obra traz prazer e motivação. Durante a preparação e interpretação de uma obra lidamos com pelo menos três elementos simultaneamente: com a obra musical, com o nosso próprio corpo e com o instrumento que executamos. Neste momento, nos é exigido amplo conhecimento e domínio de cada um desses elementos que podem ser vistos como universos particulares, organizados em leis próprias e padrões específicos que podem ou não sofrer mudanças ao longo do tempo. Uma obra não idiomática pode causar desgaste ao intérprete durante sua preparação já que pode ser que este sinta suas energias desperdiçadas com trechos que nunca soarão do jeito que a escrita musical pede, seja por impossibilidade do corpo ou do instrumento. Desta forma, quando um compositor consegue fazer com que esses três elementos funcionem juntos, organicamente, aproveitando o que é natural ao movimento humano na ampliação de uma técnica e inovação de uma linguagem, este valoriza o trabalho do intérprete e consegue aproveitar o que há de melhor nele.

Concluimos, após essas discussões, que o idiomático surge quando o compositor, durante a criação de uma obra consegue, consciente ou inconscientemente, combinar esses três elementos (a linguagem musical, as possibilidades do intérprete enquanto ser humano, e as potencialidades do instrumento ou grupo de instrumentos para o qual se destina a obra), fazendo-os funcionar de uma maneira orgânica. Ou seja, numa obra idiomática o compositor molda sua linguagem musical de forma a respeitar a configuração sonora e física do instrumento e o intérprete que, além de características físicas e psicológicas, lida com padrões de movimentos consolidados pela técnica

instrumental. Uma obra musical é idiomática quando ela funciona bem naquele instrumento para qual foi idealizada não havendo conflitos na adaptação do corpo à configuração do instrumento de acordo com o material musical proposto pelo compositor.

Já no que diz respeito à relação entre idiomatismo e a técnica pianística, Pilger diz que:

A técnica de um determinado instrumento se desenvolve na maioria das vezes por causa de compositores que, ao escreverem suas obras, transcendem o limite até então estabelecido e aceito pelos executantes. Isso muitas vezes acontece devido ao fato de o compositor conhecer demais ou de menos os instrumentos. No primeiro caso, ele escreve conscientemente por saber ser possível tal solicitação, já no segundo, é exatamente a falta de conhecimento que faz com que ele ultrapasse a barreira até então aceitável, contribuindo às vezes, sem saber, para o desenvolvimento técnico do instrumento em questão, porém não é o que se espera. Quando um compositor escreve para um instrumento que não domina, geralmente ele se associa a algum executante para que este lhe forneça os dados necessários sobre as possibilidades do instrumento (PILGER, 2010, p.763).

Em trabalhos como o *Rational Principles of Pianoforte Technique*, de Alfred Cortot (1877-1962), podemos encontrar os padrões musicais mais recorrentes na literatura tradicional para piano. Dentre esses padrões podemos citar a execução de escalas, arpejos, terças, oitavas e acordes.

Ao longo do tempo, exercícios técnicos como os propostos por Cortot têm sido utilizados como ferramentas que moldam os padrões de movimento e percepção dos elementos musicais pelo pianista. Com esses padrões internalizados, o trabalho de aprendizagem de obras da tradição pianística é facilitado já que o corpo e a mente do pianista sabem como lidar com aquele tipo de material musical, bastando reorganizá-los de acordo com o proposto pelo compositor em cada obra e em relação ao tipo de sonoridade que se deseja.

Ao mesmo tempo em que a automatização da execução desses padrões favorece o aprendizado de algumas obras, ela pode não ajudar, ou até mesmo dificultar a aprendizagem de outras obras que utilizam outros tipos de padrões (KAPLAN, 1987), e

isso ocorre na aprendizagem da obra de Martinů, já que este compositor tem um estilo próprio de abordar o piano. Talvez a maneira mais coerente para a criação de automatismos que facilitem a execução de sua obra seja através do estudo e performance de outras obras do próprio compositor.

Nos *Estudos e Polcas*, em determinados momentos, surgem elementos em sua escrita que são de execução desconfortável. Acreditamos que isso possa ocorrer em parte pelo maior contato deste compositor com o violino, como discutiremos na análise das peças do álbum, e, em parte, por Martinů possuir uma escrita muito individual, que exige movimentos do pianista que ainda não se encontram na tradição da técnica pianística. Desta forma, exige movimentos que ainda não foram amadurecidos no sistema motor do pianista, a menos que ele já tenha tocado outras obras do mesmo compositor. Assim, este álbum de Martinů pode ser utilizado como um facilitador na aprendizagem de outras obras mais complexas do compositor como, por exemplo, seus concertos para piano e sua *Sonata para piano*.

Como vimos no capítulo anterior, Martinů, apesar de compor ao piano, não teve uma formação enquanto pianista. Desta maneira relembramos a importância de sua amizade com Firkušný na modelagem de sua linguagem às possibilidades pianísticas. Com o passar dos anos, a escrita pianística do compositor torna-se cada vez mais idiomática. Os *Estudos e Polcas* são um exemplo dessa evolução já que, como será demonstrado na análise, as primeiras peças do álbum apresentam elementos que são mais idiomáticos ao violino do que ao piano, apresentando passagens tecnicamente incômodas para o pianista, enquanto as últimas peças do álbum são totalmente idiomáticas ao piano.

2.3. Estudo como um gênero musical: conceitos e usos

O gênero Estudo é um dos que mais reflete a intenção de um compositor em criar peças idiomáticas para um determinado instrumento. Devido a isso e à utilização deste gênero por Martinů na obra em enfoque neste trabalho, discutiremos a seguir sua origem, significado e utilização.

No artigo no dicionário Grove, os autores Howard Ferguson e Kenneth L. Hamilton, definem *Estudo* como “uma peça instrumental concebida inicialmente para explorar e aperfeiçoar determinada faceta da técnica performática.” (FERGUSON, H.; HAMILTON L. K. 2001, p. 622). No artigo, os autores traçam um histórico do gênero e definem os conceitos correlacionados “Exercícios”, “Estudos de Concerto” e “Estudos Transcendentais”.

A diferença de uso dos termos *Exercício* e *Estudo* nem sempre foi muito clara, é o que explica Sadie:

Antes do século XIX, os termos *exercício* e *estudo* eram usados livremente. Os estudos de Francesco Durante *Sonate per cembalo divise in studii e divertimenti* (por volta de 1732) eram obras contrapontísticas, dissociadas de problemas específicos do teclado, e os 30 *Essercizi per gravicembalo* (1738) de Domenico Scarlatti não são diferentes em qualidade e significado das suas 525 sonatas (Sadie *apud* MARUN, 2011, p. 28).

Atualmente, o termo “Exercício” indica uma figura musical ou passagem para ser repetida *ad libitum* em diferentes graus da escala ou em várias tonalidades (FERGUSON, H.; HAMILTON L. K. 2001, p. 622). Outra definição para o termo “Exercício” é encontrada em Glaser. Segundo a autora, estes seriam a prática da *técnica pura*, ou seja, “exercícios direcionados ao aperfeiçoamento mecânico sobre o instrumento e que não contêm discurso melódico, como, por exemplo, os exercícios existentes nos métodos de Hanon e Beringer” (GLASER, 2011, p. 113).

Um fator em comum entre a utilização dos termos é a explicitação de uma intenção didática das obras que carregam em seu título esses termos. Observa-se nestas obras a intenção do compositor em contribuir para o desenvolvimento de técnicas de execução ou de escrita para um determinado instrumento.

Para Ferguson e Hamilton, o crescimento da popularidade do piano, no início do século XIX, foi o principal fator que impulsionou a criação de materiais didáticos destinados àqueles que gostariam de aprimorar sua técnica no instrumento, dentre estes podemos citar o *Gradus ad Parnassum* (1817-26) de Muzio Clementi (1752-1832), as

muitas coleções de estudos de Carl Czerny (1791-1857) e os *Charakteristische Studien* op. 95 (1837) de Ignaz Moscheles (1794-1870)⁴⁴.

Além do crescimento da popularidade do piano, Glaser destaca outros fatores que podem ter impulsionado o desenvolvimento e popularidade do gênero Estudo. O primeiro deles seria a criação dos conservatórios de música, que começa com o Conservatório de Paris, em 1794, e depois se espalha por diversos países da Europa e de outros continentes. Com o surgimento desses conservatórios houve a necessidade de estabelecerem-se métodos e repertórios que pudessem ser utilizados na formação dos músicos (GLASER 2011, p. 108).

Outro fator seria a cultura de valorização do virtuosismo. O repertório pianístico passou a ser cada vez mais virtuosístico, exigindo do pianista um alto domínio técnico do instrumento. Exercícios e Estudos eram assim utilizados para o desenvolvimento técnico e padronização da aprendizagem:

A busca da técnica ideal para se tocar piano gerou grande série de publicações e numerosos profissionais se manifestaram a seu respeito. Professores preocupados com a técnica pianística como Rudolf Breithaupt, Maria Levinskaya, Tobias Mattay, Alfred Cortot, Marguerite Long, Thomas Felden, James Ching, Otto R. Ortmann, Arnold Schultz, Karl Leimer e Neuhaus, tiveram seus nomes ligados a métodos de ensino e suas obras foram recomendadas para a compreensão do desenvolvimento do pensamento técnico no instrumento (GLASER, 2011, p. 109).

Ao final do século XIX, vieram as culturas do tecnicismo e cientificismo e a mudança da noção do tempo. Os processos de aprendizagem que exigiam muito tempo já não eram mais aceitos, por isso, buscou-se em pesquisas científicas formas de agilizá-los. Estudos em Mecânica, Anatomia, Psicologia e Neurofisiologia foram utilizados de forma a aprimorar a aquisição de habilidades musicais (GLASER, 2011, p.111).

O “Estudo de Concerto” surgiu, segundo Ferguson e Hamilton (2001, p. 622), de “uma tentativa de combinar a utilidade de um exercício técnico com uma invenção musical equivalente àquela presente em outros gêneros do repertório de concerto”. Essa intenção de fazer dos estudos obras com valor artístico, e que assim pudessem ser tocadas em concerto, já é percebida nas últimas peças do *Gradus ad Parnassum* de Clementi e em alguns estudos de Moscheles mas foi com Frederick Chopin (1810-

⁴⁴ Para um histórico da criação de Exercícios para piano veja MARUN, 2011, p. 25-53

1849), e a composição dos *12 Estudos Op. 10*, que o gênero ganhou posição importante no repertório de concerto. Chopin, segundo Rosen (2000, p. 494), teria sido o primeiro compositor a conferir ao gênero uma forma totalmente artística, onde a substância musical e a dificuldade técnica coincidem. Uma dificuldade mecânica geraria diretamente a música, seu charme e seu *pathos* e o principal estímulo criativo seria a mão, com sua conformação de músculos e tendões, sua característica pessoal. Dentre a imensa literatura do gênero, Ferguson e Hamilton ressaltam ainda a contribuição de Alexander Skryabin (1872-1915), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Claude Debussy (1862-1918), Béla Bartók (1881-1945) e Oliver Messiaen (1908-1992).

Franz Liszt (1811-1886) transitou pelas três categorias. Compôs Exercícios, reunidos em seus *12 livros de Estudos Técnicos* (1868-1880), Estudos de concerto com os *Doze Estudos*, e ao compor seus *Estudos de execução transcendental* (1852) inaugura uma nova categoria de Estudo: os estudos transcendentais. Nestes, o elemento didático das peças foi praticamente perdido e a demanda técnica não se fixa em nenhum problema específico a ser aprimorado pelo pianista, variando muito de seção para seção. Outra característica peculiar, é que muitas das peças tinham títulos poéticos como *Harmonies du soir*, *Feux Follets*. As obras *Douze études dans les tons majeurs Op. 35* (1848) e *Douze études dans les tons mineurs Op. 39* de Charles-Valentin Alkan (1813-1888) seguiram essa linha de Liszt (FERGUSON, H.; HAMILTON L. K. 2001, p. 623). No Brasil, Francisco Mignone (1897-1986), inspirado em Liszt, contribuiu para o gênero com a composição dos *6 Estudos transcendentais para piano* (1931).

Ainda segundo os autores, a palavra francesa “étude”, ao ser usada como título de inúmeras obras do século XX, fez surgir uma outra categoria para o gênero. Em obras como *Quatre études pour orchestre* (1928-9) de Igor Stravinsky (1882-1971), *Études pour orchestre à cordes* (1956) de Frank Martin (1890-1974) e os três livros de *Études* para piano (1985-95) de Geörgy Ligeti (1923-2006) são exemplos dessa outra utilização do termo onde a preocupação principal não seria desenvolver habilidades técnicas dos instrumentistas, mas demonstrar a habilidade do compositor em lidar com um idiomatismo musical particular (FERGUSON, H.; HAMILTON L. K. 2001, p. 623). É o que observamos na fala de Ligeti:

Como eu tive a ideia de compor estudos para piano altamente virtuosísticos? O ímpeto inicial foi, acima de tudo, minha técnica

pianística inadequada. (...) Isto é o que eu gostaria de realizar: a transformação da inadequação em profissionalismo.(...) Para uma peça ser bem composta para o piano, conceitos táteis são quase tão importantes quanto os acústicos; então eu busquei apoio em quatro grandes compositores que pensavam *pianisticamente*: Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy. Uma variação melódica chopiniana ou uma figura de acompanhamento não é somente ouvida, é também sentida como uma forma tátil, como uma sucessão de esforços musculares. Uma peça bem composta para o piano produz prazer físico (LIGETI, 1996, p.7 a 9)⁴⁵.

Observamos a ideia do idiomatismo pianístico presente nessa fala de Ligeti. Uma peça “pianística” aproveita o ponto de encontro entre movimentos de realização anatômica ao piano e das possibilidades do instrumento como fonte primária para a composição do material musical. Ou seja, a observação da movimentação do corpo em relação ao instrumento sugere os padrões musicais os quais o compositor utilizará em sua obra.

Com relação aos estudos de Martinů- pertencentes ao álbum *Estudos e Polcas*- relembremos que estes foram compostos num período onde Martinů vislumbrava a possibilidade de voltar à Tchecoslováquia devido ao final da Segunda Guerra Mundial e ao convite recebido para ser professor no Conservatório de Praga.

Assim como Ligeti, Martinů se inspira em Chopin e Debussy ao transpor o idiomatismo pianístico presente na escrita destes compositores para sua própria escrita. Na maioria dos estudos de Martinů observamos um caráter didático por sugerirem desafios técnicos específicos a serem trabalhados pelo pianista, majoritariamente relacionados à questão rítmica. Martinů, no entanto, os concebe com tal riqueza musical que podemos considerá-los “Estudos de Concerto”. Além disso, o álbum de Martinů é onde o compositor parece por fim à sua “batalha com o piano”, sendo considerado por Firkušný (1993, p.5) “a quintessência de sua escrita para piano”.

⁴⁵No ingles: “How did I get the idea of composing highly virtuosic piano etudes? The initial impetus was, above all, my own inadequate piano technique. (...) That’s what I would like to achieve: the transformation of inadequacy into professionalism. (...) For a piece to be well-suited for the piano, tactile concepts are almost as important as acoustic ones; so I call for support upon the four great composers who thought *pianistically*: Scarlatti, Chopin, Schumann, and Debussy. A Chopinesque melodic twist or accompaniment figure is not just heard; it is also felt as a tactile shape, as a succession of muscular exertions. A well-formed piano work produces physical pleasure.” (LIGETI, 1996, p. 7 a 9).

2.4. Os Estudos e Polcas

Os *Estudos e Polcas* foram compostos entre 27 de Julho e 28 de Agosto de 1945, período no qual Martinů e sua esposa faziam uma estadia de verão em Cape Cod, Massachusetts, Estados Unidos, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Martinů alugou uma casa de Nora Smith, aluna de Nadia Boulanger, onde havia um piano a sua disposição. Šafránek (1946, p. 108) diz que este verão de 1945 foi um dos períodos mais produtivos do compositor.

O álbum dos *Estudos e Polcas* foi uma das cinco obras que Martinů terminou no local, as outras foram a *Rapsódia Tcheca* para violino e piano, a *Sonata para flauta e piano*, o scherzo orquestral *Thunderbolt P-47*, e a *Sinfonia n.º4*. (GRESHAM, 2007). Šafránek (Ibid., p.108) diz ainda que “o álbum é direcionado para um amplo público, com uma exigência técnica mediana e muito instrutivas. Nos Estudos o principal elemento é o ritmo, as Polcas são agradáveis e destinadas como intermezzos”.

As dezesseis peças, que claramente refletem a tradição tcheca, foram escritas a pedido da editora Boosey & Hawkes (JIRGLOVÁ, 2011), e são distribuídas em três livros.

As polcas, escritas em 2/4, possuem a forma ABA e frases de fácil entendimento, com antecedentes e consequentes. Em alguns estudos do álbum, Martinů também utiliza a forma ABA, mas há a predominância de utilização de formas mais livres. São empregadas diferentes fórmulas de compasso e ocorrem transições inclusive dentro de uma mesma peça. No *Estudo* (última peça do 1º livro), Martinů apesar de estruturar a peça em compassos não deixa explícita uma fórmula de compasso no início da peça.

A seguir, tabela que demonstra a distribuição das peças do álbum nos três livros, a indicação de andamento dada pelo compositor e dedicatórias:

Livro	Título	Indicação de andamento	Dedicatória
1	Estudo em Ré	Allegro (poco)  = 72 (76)	-----
1	Polca em Ré	Poco allegro  = 112 (108)	Milada Svobodova
1	Estudo em Lá	Vivo	-----
1	Polca em Lá	Poco allargando  = 108 (112)	-----
1	Pastoral	Moderato  = 53	Nora Stanly-Smith
1	Estudo	Poco allegro  = 106	Ann Gilmore
2	Estudo em Dó	Allegro  = 132	-----
2	Polca em Fá	Poco allegro  = 112	Jean Weir-Jablonka
2	Dança-Estudo	Allegretto  = 88	-----
2	Polca em Mi	Allegro moderato  = 100	Antonin Svobodova
2	Estudo em Fá	Allegro  = 126 (132)	-----
3	Estudo em Lá	Moderato  = 76 (72)	-----
3	Polca em Lá	Poco allegro  = 92 (96)	-----
3	Estudo em Fá	Allegro  = 84	-----
3	Polca em Lá	Moderato  = 100	-----
3	Estudo em Fá	Allegro  = 112 (120)	-----

Tabela 1- Relação de peças dos Estudos e Polcas. Títulos, andamentos e dedicatórias.

2.4.1 A alternância entre Estudo e Polca

O álbum *Estudos e Polcas* não foi a primeira composição onde Martinů une os gêneros Estudo e Polca. Treze anos antes de compô-los, Martinů já havia experimentado essa junção nos seus *Estudos Rítmicos* para violino [H.202]. Compostos em 1931, o álbum reúne sete estudos para violino solo, que podem ser acompanhados pelo piano. Segundo Šafránek (1946, p. 38), os *Estudos Rítmicos* foram compostos com o propósito de ajudar os estudantes a se adaptarem à execução da música moderna, na verdade preparando-os para a execução de novas obras de Martinů. Nesse álbum de estudos para violino, a técnica de arco é particularmente interessante e deles transparece uma forte exploração rítmica através da utilização dos ritmos de Polca e Jazz, alternância de compassos e hemíolas.

Essa descrição dos *Estudos Rítmicos* é inteiramente aplicável aos *Estudos e Polcas*. O álbum pianístico pode ser uma ferramenta que aproximaria os pianistas da linguagem do compositor, preparando-os para a execução de outras obras suas. A recorrência da exploração rítmica nas duas obras confirmaria o grande interesse de Martinů em desenvolver também nos pianistas uma maior naturalidade para a execução de sua escrita rítmica, peculiar pelos constantes jogos rítmicos e pela larga utilização de ritmos tchecos como a Polca. Segundo Yeomans,

A combinação de Estudo e Polca reflete a tentativa de Martinů em continuar as tradições de Chopin e Liszt nos estudos, e Smetana nas polcas. Nos estudos, a demanda técnica é desafiadora. Embora as polcas reflitam sua identidade com a música da Bohemia, existem inconfundíveis influências do idioma musical americano. [...] A afinidade natural de Martinů para as formas de dança tcheca lhe permitiu escrever no século XX o equivalente às peças de salão que Smetana produziu décadas antes. A maioria dos compositores tchecos dos séculos XIX e XX escreveram polcas, mas Martinů parece ter feito a maior contribuição do século XX: a estilização da polca. (YEOMANS, 2006, p. 156).

Através desta “estilização da polca”, Martinů expande o vocabulário musical da Polca e transborda-a para além da dança, partindo dos salões em direção às salas de aula e salas de concerto.

2.4.2 Intérpretes da obra de Martinů

Martinů contou ao longo de sua vida com a amizade e apoio de importantes intérpretes, dentre os pianistas podemos citar: Germaine Leroux, Rudolf Firkušný e Rudolf Serkin. O relacionamento com esses intérpretes foi fator incentivador para Martinů e decisivo para o desenvolvimento de sua escrita pianística.

Germaine Leroux foi uma pianista francesa e esposa de Miloš Safránek, amigo de Martinů e seu primeiro biógrafo (JIRGLOVÁ, 2011). A ela foi dedicada o *Concerto para piano n°2* (1934) e a *Sinfonietta Giocosa* (1940), obra para piano e pequena orquestra. Leroux foi a solista que fez a estreia da obra em 1942 no Carnegie Hall (RYBKA, 2011, p. 93).

Rudolf Serkin (1903-1991) foi um dos principais pianistas de seu tempo. Em 1939 tornou-se membro da faculdade do *Curtis Institute*, instituição da qual foi presidente posteriormente. Serkin foi inspiração para um número incontável de pianistas. Começou cedo sua carreira como concertista e aos dezessete anos fez recitais com o violinista Adolf Busch (DUBAL, 2004 p. 331), que foi também um importante intérprete da obra de Martinů. A Serkin foi dedicada uma das principais obras para piano solo: a *Sonata para piano* [H.350]. Martinů e Serkin se conheceram no período em que Martinů se refugiou nos Estados Unidos e amizade entre os dois durou até o fim da vida do compositor.

Rudolf Firkušný (1912-1994), pianista tcheco com ampla carreira como concertista, foi o intérprete mais próximo de Martinů, traçando, ao longo de muitos anos, uma amizade íntima com o compositor. Ao longo de sua carreira, Firkušný promoveu a música Tcheca de diferentes períodos. Fez a estreia de diversas obras de Martinů e incluía essas obras constantemente em recitais. A primeira e mais importante influência de Firkušný foi o estudo e amizade com Leoš Janáček (1854-1928) considerado um dos principais compositores tchecos do século XX (DUBAL 2004, p. 108). Além de concertista, Firkušný foi professor na Juilliard School. Firkušný conta sobre sua relação com Bohuřlav Martinů no encarte do CD lançado um pouco antes de seu falecimento:

Foi grande emoção que gravei as obras de Bohuřlav Martinů. Minha relação com ele começou em 1933 em Paris, e nossa amizade se

desenvolveu e aprofundou ao longo dos anos, especialmente no tempo em que estivemos nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. A maioria das obras para piano de Martinů foram tocadas por mim, seja privativamente ou em concertos. [...] Os *Estudos e Polcas* são exemplos encantadores dos dois lados de Bohuřlav Martinů: os Estudos são a quintessência de sua escrita para piano, as Polcas mostram seu humor e sua inocência quase infantil (FIRKUŠNY, 1993, p.5)⁴⁶.

Além da dedicatória da *Fantasia e Toccata*, Martinů dedicou a Firkušny também o *Concerto para piano e orquestra* nº3 [H.316], e o *Concerto para piano e orquestra* nº4, “*Incantations*” [H.358].

Entre as obras gravadas por Firkušny em CD duplo estão uma seleção de peças dos *Estudos e Polcas*, a *Fantasia e Toccata*, a *Sonata* para piano, o ciclo de peças *Les ritornelles*, uma transcrição do Ato II, cena 3 da ópera *Julieta* e os *Concertos para piano e orquestra* de número 2, 3 e 4.

Em artigo publicado no *The New York Times*, sobre a gravação de obras para piano de Martinů, Firkušny, relembra sobre sua cooperação com o compositor durante a criação das partes de piano:

Às vezes ele vinha até mim e me perguntava sobre possibilidades pianísticas, os efeitos os quais ele queria que eu experimentasse no piano. Assim, desta maneira, eu tocava para ele, e nós algumas vezes mudávamos trechos de acordo com suas ideias (Firkušny *apud* ENTWISTLE, 1995, p. 30).

Curioso notar que, apesar da peça ter sido estreada e ter tido sua primeira gravação feita por Firkušny, não há registros de que o pianista tenha tocado todas as peças do álbum. Noel Strauss fala sobre a estreia da obra no *The New York Times* de 19 de janeiro de 1946:

Pianismo de acentuado fascínio foi ouvido noite passada no recital de Rudolf Firkušny no Carnegie Hall. (...) Uma característica especial do programa foi a estreia mundial de quatro excertos do recém-composto

⁴⁶ No original: “It was with great emotion that I recorded the Works of Bohuřlav Martinů. My association with him began in 1933 in Paris, and our friendship developed and deepened throughout the years, especially at the time of our stay in the United States during World War II. Most of Martinů’s piano works were first performed by me, either privately or in concert. (...)The *Etudes and Polkas* (1945) are charming examples of two sides of Bohuřlav Martinů: the *Etudes* are the quintessence of his piano writing, the *Polkas* show his humor and his almost childlike innocence.” (FIRKUŠNY, 1993).

álbum de dezesseis peças para piano de Martinů, intitulado ‘Estudos e Polcas’. As peças tocadas incluíram o Estudo em Mi menor e Fá maior, a Polca em Fá maior e a ‘Pastoral’, música admirável pela clareza da estrutura formal, sutileza harmônica e fertilidade da invenção. A delicada ‘Pastoral’, e o Estudo em Fá Maior, com sua emocionante complexidade rítmica, foram especialmente gratificantes, e, como as outras duas peças, foram executadas com propriedade pelo pianista (STRAUSS, 1946)⁴⁷.

Ao ler o artigo não é possível saber exatamente quais foram as peças escolhidas para o concerto de estreia já que existem três peças com o nome de “Estudo em Fá” e não existe nenhum estudo em mi menor.

Além dessa observação sobre a seleção de peças feitas pelo pianista para a estreia da obra, é interessante a comparação das peças escolhidas por Firkušný para a gravação do CD duplo com obras de Martinů com a escolha feita por outros intérpretes.

Dos *Estudos e Polcas*, Firkušný gravou as seguintes peças: Estudo em Dó (1ª peça do 2º livro), Polca em Fá (2ª peça do 2º livro), Estudo em Lá (3ª peça do 1º livro), Pastoral (5ª peça do 1º livro), Estudo em Fá (5ª peça do 2º livro), Polca em Mi (4ª peça do 2º livro), Polca em Ré (2ª peça do 1º livro), Polca em Lá (penúltima peça do álbum), Estudo em Fá (peça que fecha o álbum). As peças foram citadas na ordem das faixas do CD, é curiosa a reordenação das peças feitas pelo pianista para a gravação.

⁴⁷ No original: “Pianism of pronounced fascination was heard from Rudolf Firkušný at his recital last night in Carnegie Hall. (...) A special feature of the program was the world première of four excerpts from Martinů’s recently composed set of sixteen piano pieces entitled, “Etudes and Polkas”. The ones performed included the Etudes in E minor, and F major, the Polka in F major, and the “Pastorale”, music admirable for clarity of formal structure, harmonic subtlety and fertility of invention. The delicate “Pastorale”, and the Etude in F major, with its exciting rhythmic complexities, were especially rewarding, and, like the other two were most knowingly set forth by the pianist.” (STRAUSS, 1946).



Figura 29- Da esquerda para a direita: Tomás Svoboda, Milada Svobodová (a quem foi dedicada uma peça dos Estudos e Polcas), Bohuslav Martinů, Charlotte Martinů e Rudolf Firkušný em Cape Code, 1945. (THE BOHUSLAV MARTINU NEWSLETTER Vol. VI nº1 2006, p. 19).

Outras gravações dos *Estudos e Polcas* foram realizadas por Leichner, Koukl e Mašek.

Emil Leichner (1938) é professor no Conservatório de Praga e na Academy of Performing Arts há muitos anos. Fez concertos em inúmeros países da Europa, América, África e Ásia. Foi o fundador do *Bohušlav Martinů Piano Quartet*. Em 2002 grava o álbum “Martinů: Complete piano works” em três CDs para a gravadora Supraphon, onde constam a maioria das obras para piano solo de Martinů⁴⁸. Os *Estudos e Polcas* fazem parte do 3º CD.

Giorgio Koukl (1953) gravou para a Naxos, entre 2006 e 2009, a obra integral para piano de Martinů. Koukl, pianista, cravista e compositor tcheco, teve contato mais profundo com a obra de Martinů através de *master classes* realizadas com Firkušný. A

⁴⁸ Extraído de: <http://www.martinu.cz/t_page.php?ID=119&IDS=326>. Acesso em 23 de nov. de 2011.

gravação dos *Estudos e Polcas*, feita por Koukl, ocorreu em 2006 e faz parte do terceiro volume da coleção.

A gravação mais recente é a de Michal Mašek. O CD/Livro, lançado em 2011 pela EMI Classics, contém a gravação de obras para piano solo de Martinů e publica diversos desenhos feitos pelo compositor. Segundo Jirglová, autora do texto que acompanha o CD, existem mais de duzentos desenhos feitos por Martinů, a maioria encontrados em um caderno de rascunhos de 1918-1924. Martinů frequentemente decorava suas partituras e cartas para os amigos com desenhos. Para descrever a si mesmo, ele criou uma espirituosa assinatura artística sob a forma de um rato esperto, retratando seu peculiar senso de humor (JIRGLOVÁ, 2011, p. 19). No CD constam uma seleção de peças dos *Estudos e Polcas*, as três peças do ciclo *Borboletas e Pássaros do Paraíso*, a *Sonata para piano*, e as miniaturas *Album Leaf*, *Borová- Moderato*, *Black Bottom* e *Victorious March of the R.U.R. Sports Club of Polička*. Mašek gravou nove peças dos *Estudos e Polcas*, na seguinte ordem: Estudo em Ré (1º livro), Polca em Lá (3º livro), Estudo (1º livro), Pastoral (1º livro), Estudo em Lá (1º livro), Estudo em Dó (2º livro), Polca em Lá (3º livro), Estudo em Lá (3º livro) e Estudo em Fá (3º livro).

2.5. Análise das peças do álbum

No programa do concerto escrito para estreia da sua *Sinfonia nº 4*, que, como visto anteriormente, foi concluída exatamente no mesmo período em que os *Estudos e Polcas*, Martinů nos esclarece a visão que tem sobre a análise musical e valoriza a importância da performance da obra e da postura ativa do ouvinte para uma compreensão da obra:

A análise completa pode nos dar uma imagem do plano e da estrutura da obra mas não nos aproxima muito do entendimento da sua forma, que é o espírito da obra e da qual dependem muitos outros fatores além do desenvolvimento dos temas e do design estrutural, do equilíbrio do material utilizado. A estrutura da obra é algo fixo e definido, enquanto a forma é viva e sua expressão, símbolo, é sempre um novo elemento que reage no momento da execução da obra, sua “sensação” ativada e plasticamente realizada, não durante a análise, mas novamente numa atitude ativa do ouvinte da obra, isto é, no curso da atual comunicação, performance, cometimento da memória e sua

absorção dentro do processo espiritual (Martinů in ŠAFRÁNEK, 1962, p.244)⁴⁹.

Aproveitamos este posicionamento de Martinů para a escolha da metodologia de análise a ser utilizada neste trabalho. Partimos do estudo prático, ao piano, da obra para posteriormente selecionarmos o que seria dito a respeito de cada peça. Durante esse estudo prático surgiram questionamentos a respeito de como a escrita do compositor se adaptava ao piano e como nós, enquanto pianistas, reagíamos a ela. Não foi nosso intuito fazer um tipo de análise formal da obra, já que Smith (1993) já o havia feito, e muito menos esgotar tudo o que poderíamos dizer a respeito de cada peça. Ao contrário, preferimos selecionar aquele que consideramos o aspecto mais marcante de cada peça, no que dizia respeito à sua performance, mostrando a partir daí o estilo do compositor, os principais elementos de seu idiomatismo pianístico e a consequência da presença destes elementos na performance da obra. Aproveitamos também deste momento para compartilhar sugestões para o estudo e interpretação da obra.

2.5.1 Estudo em Ré (1º livro)

A primeira peça do álbum *Estudos e Polcas* é o *Estudo em Ré* e, como podemos observar pela partitura, sua notação é visivelmente sugestiva de uma escrita para duo de violinos:

⁴⁹ No original: “The whole analysis can give a picture of the plan and of the structure of the work, but it does not bring us much nearer to understanding the form, which is the spirit of the work and which depends on many other factors than the work with the themes and the structural design, the balance of the material used. The structure of a work is something fixed and definite, whereas the form is alive, and its expression, symbol, is always a new reactional element at the moment of the work’s realization, it is “sensation” actively and plastically realized, not in the course of analysis, but again in the active approach and attitude of the listener to the work, that is, in the course of the actual communication, performance and committing to the memory and its absorption into the spiritual process.” (Martinů in: ŠAFRÁNEK, 1962, p.244)



Figura 30- MARTINŪ- Estudo em Ré (1º livro, comp. 1 a 6).

O agrupamento das notas de duas em duas, em um tipo de pseudo-polifonia, nos remete à *bariolage*. Este é um termo do século XIX usado para descrever a técnica de alternar cordas soltas e presas nos instrumentos de arco visando a obtenção de efeitos sonoros especiais (BOYDEN e WALLS, 2001, p. 730).



Figura 31- Exemplo de bariolage na escrita violinística (Brahms, Piano quarteto Op.25. Allegro, comp. 306 a 309)

Nos compassos iniciais do *Estudo em Ré* de Martinŭ, a escolha pelas notas pedais Lá (na mão direita) e Ré (na mão esquerda), correspondentes a segunda e terceira cordas do violino, bem como a escrita da mão esquerda que privilegia a região médio-aguda do piano em analogia à tessitura do violino, nos parece indícios do emprego do idiomatismo violinístico numa escrita pianística.

Se para um violinista o trecho acima é facilmente exequível, tal fato não é verificado no piano, devido ao movimento paralelo das mãos e de sua sobreposição. Inclusive, a pianista Bárbara Smith (1994, p. 54) comenta sobre o desconforto na execução deste estudo e sugere ao pianista uma organização do movimento onde a sobreposição das mãos, seja alternada constantemente.

Figura 32- Organização da sobreposição das mãos no Estudo em Ré, segundo SMITH (1994, p.54).

Ressaltamos, porém, que existem outras formas de resolver essa passagem e que para sua escolha devem ser levadas em consideração a técnica do pianista e seu tamanho de mão. Nossa sugestão é a transferência de notas escritas para a mão esquerda para a mão direita e vice-versa.

2.5.2 Estudo em Lá (1º livro)

O *Estudo em Lá*, terceira peça do álbum, apresenta elementos que nos remetem ao *Estudo Op.25 n°1* de Chopin como: a melodia que emerge de um grupo de arpejos da mão direita; a insistência inicial nas notas Mi e Fá e o jogo de luz e sombra em trechos onde a mão esquerda assume um papel melódico. Entretanto, o mais interessante a observar nessa relação (por que não dizer intertextual!) é que Martinů, ao reduzir o modelo do arpejo proposto por Chopin e transpô-lo para Lá menor, transforma a escrita de Chopin numa escrita de caráter violinístico. Durante todo o *Estudo em Lá*, a mão direita está dentro da tessitura violinística e, devido à tonalidade escolhida, podemos dizer que as cordas soltas do violino são evocadas. Neste estudo, a técnica de rotação do punho necessária à realização pianística de todo o estudo, ao ser relacionado com a arcada do violino necessária a sua execução, é uma metáfora enriquecedora para sua interpretação. Como forma de ilustrar o citado, na figuras seguintes encontram-se os trechos iniciais do *Estudo em Lá* de Martinů e do *Estudo Op.25 n°1* de Chopin:

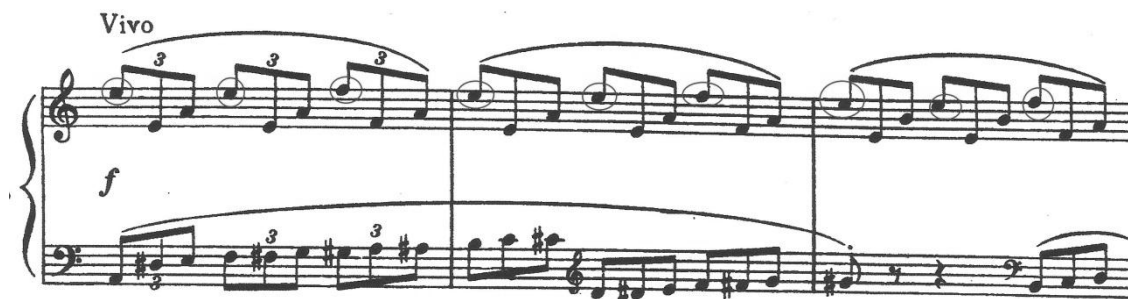


Figura 33- MARTINŮ- Estudo em Lá (Comp.1 a 3)

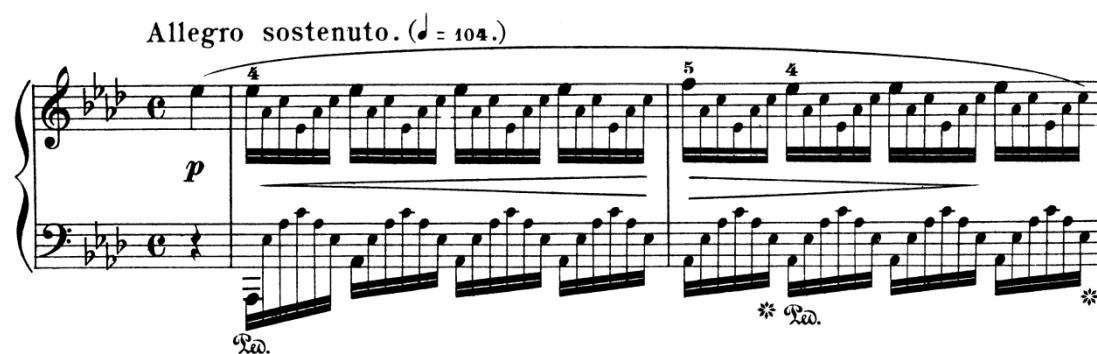


Figura 34- CHOPIN- Estudo Op.25 n°1. (Comp. 1 e 2)

Observamos no estudo de Martinů outra referência ao de Chopin. Ao ressaltar gradativamente notas da mão esquerda até que elas assumam o papel melódico principal e depois criar a ressonância dessa melodia em notas deslocadas temporalmente da mão direita, Martinů faz um procedimento similar ao encontrado no estudo de Chopin:



Figura 35- MARTINŮ- Estudo em Lá (1º livro, comp. 16 a 23)



Figura 36- CHOPIN- Estudo Op.25 n°1 (Comp. 15 a 18)

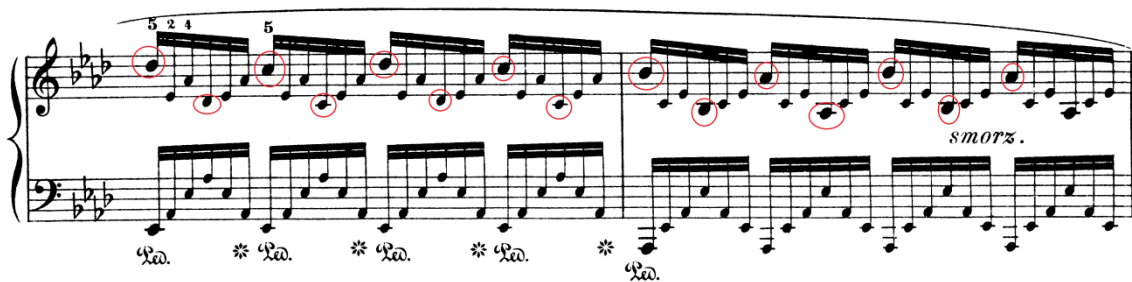


Figura 37- CHOPIN- Estudo Op.25 n°1 (Comp. 41 e 42)

O *Estudo em Lá* de Martinů possui a forma ternária ABA. Na seção A, como vimos na seção 1.6.1 (p.38) encontramos uma citação de trechos dos *Svatý Václave*, corais tradicionais tchecos em homenagem a São Venceslau. Na seção B, a escolha por um caráter Pastoral contrastando com o caráter agitado da seção A representa o procedimento recorrente em obras de Martinů.

Em relação à coordenação entre as mãos, a aprendizagem do estudo de Chopin é mais fácil do que o de Martinů já que Chopin mantém os mesmos modelos de arpejo durante todo o estudo e valoriza o movimento simétrico entre as mãos. Não é o que ocorre na seção A do estudo de Martinů já que sua escrita exige que o pianista alterne entre diferentes tipos de movimentos assimétricos simultâneos durante a performance. Segundo Kaplan, estes movimentos ocorrem quando

os braços ou algumas de suas partes executam simultaneamente movimentos diferentes. Como não se trata de uma coordenação motora natural e sim altamente elaborada, sua realização demanda uma atenção e uma capacidade de dissociação muscular superlativas (KAPLAN 1987, p. 35).

No piano os movimentos assimétricos são de execução mais difícil do que os movimentos coordenados de tipo simétrico que, também, segundo Kaplan, “efetuam-se quando os dois braços ou algumas de suas partes (mãos ou dedos) se deslocam em sentido convergente ou divergente ao eixo do corpo” (KAPLAN, 1987, p.34).

Martinů, ao longo deste estudo, desloca temporalmente o arpejo da mão direita em relação ao da esquerda de maneiras diferentes e acreditamos que a coordenação destes movimentos seja o principal desafio deste estudo. As figuras a seguir exemplificam a forma como isso acontece nesta peça:



Figura 38- MARTINŮ- Estudo em Lá (1º livro, comp. 50)- Movimento paralelo entre as mãos, com início na segunda colcheia de cada tempo.



Figura 39- MARTINŮ- Estudo em Lá (1º livro, comp. 20)- Movimento paralelo descendente entre as mãos, com início na primeira colcheia de cada tempo.



Figura 40- MARTINŮ- Estudo em Lá (1º livro, comp. 42)- Movimento paralelo entre as mãos, com a mão direita iniciando na terceira colcheia de cada tempo.



Figura 41- MARTINŮ- Estudo em Lá (1º livro, comp. 44)- Movimento contrário entre as mãos.

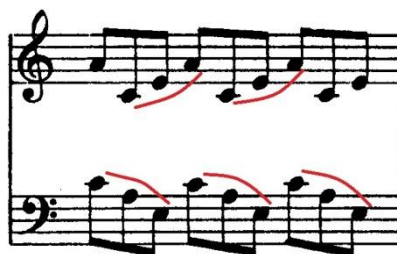


Figura 42- MARTINŮ- Estudo em Lá (1º livro, comp. 16)- Movimento contrário entre as mãos, com deslocamento da mão direita, iniciando na segunda colcheia de cada tempo.

2.5.3 Polca em Lá (1º livro)

Outro elemento característico do idiomatismo pianístico de Martinů é a utilização de uma escrita que valorize movimentos alternados entre as mãos. Kaplan nos explica que

quando estes movimentos alternados são simétricos, como no caso de tocar um tambor em dois tempos – sendo um tempo marcado com a mão direita e o segundo com a esquerda, ou vice-versa – foi comprovado que são de fácil realização, o que não ocorre quando se alternam movimentos assimétricos (KAPLAN 1987, p.34).

O jogo de alternância entre movimentos simétricos e assimétricos que Martinů faz pode representar um desafio particular para o aprendizado de sua obra. Porém é um dos elementos que garantem o “gingado” rítmico de sua música. Eis um trecho da *Polca em Lá* que exemplifica essa alternância:



Figura 43- MARTINŮ- Polca em Lá (1º livro, comp. 37 a 44).

Destacamos ainda o trecho compreendido entre os compassos 48 e 51 desta Polca. Nele, Martinů intercala o padrão proveniente do “secondary ragtime” (descrito na seção 1.6.3, p. 40) com ritmos da polca, gerando uma escrita que exige preparação especial do pianista para sua execução. Devido ao diferente ritmo harmônico de cada mão, somado às suas diferentes articulações, a execução do trecho só se torna possível

através de um estudo prático que possibilite a automatização dos movimentos de cada mão e, posteriormente, a coordenação desses movimentos tão diferentes entre si.



Figura 44- MARTINŮ- Polca em Lá (1º livro, comp. 48 a 52).

2.5.4 Dança-Estudo (2º livro)

A *Dança-Estudo* é um exemplo do surgimento “de um ritmo mais expansivo, espontâneo, inteiramente livre da ditadura da barra de compasso⁵⁰” nas obras do período americano de Martinů. Nele, a melodia e articulações criadas pelo compositor determinam o apoio métrico constantemente deslocado da peça.

Dance - Etude



Figura 45- MARTINŮ- Dança-Estudo (2º livro, comp. 1 a 12).

⁵⁰ CRUMP, 2010, p. 99.

No ensaio escrito por Martinů em 1944, onde a questão do ritmo é discutida⁵¹, ao falar de uma passagem com alterações da sensação métrica semelhante a essa encontrada na Dança-Estudo, o compositor diz que “o instrumentista não deve enfatizar os primeiros tempos de cada compasso, mas os tempos musicalmente acentuados”. Ainda segundo o compositor, caso o instrumentista não seja acostumado às texturas rítmicas modernas e não tiver um controle mecânico de ritmos irregulares, esse tipo de passagem tornar-se-á “pesada e sem definição” (Martinů in SVATOS, 2001, p. 184 e 185).

Isso não quer dizer que as barras de compassos devam ser totalmente ignoradas nesta peça. Pelo contrário, a riqueza rítmica da obra provém do jogo entre o apoio métrico sugerido pelas barras de compasso e aquele sugerido pela escrita musical. Dentre os elementos da escrita que ocasionam o deslocamento métrico estão a utilização de acordes na mão esquerda em tempos alternados do compasso, uso de acentos, articulações e pela própria configuração melódica.

Por exigir esse “controle mecânico de ritmos irregulares” e pela quantidade de saltos nela presentes, essa é uma peça desafiadora ao pianista. Ressaltamos, porém, que apesar da peça negar constantemente nossa naturalidade com simetrias rítmicas, ela é muito idiomática para o piano pela forma como configura os acordes em fôrmas de mão de fácil execução (FIG. 46), por aproveitar de nossa facilidade com movimentos laterais simétricos (FIG. 47) e movimentos alternados simetricamente entre as mãos (FIG. 48):



Figura 46- MARTINŮ- Dança-Estudo (2º livro, Mão direita nos comp. 75 a 89).

⁵¹ Transcrito e traduzido no Anexo 4 (p. 112) de nosso trabalho.



Figura 47- MARTINŮ- Dança-Estudo (2º livro, comp. 102 a 108).



Figura 48- MARTINŮ- Dança-Estudo (2º livro, comp. 62 a 68).

2.5.5 Polca em Lá (2ª peça do 3º livro)

Dentre as peças selecionadas para este trabalho, esta é a que tem caráter lírico devido à sua expressividade melódica. Nela, a presença da polca é caracterizada principalmente pela utilização do anapesto em quase toda sua extensão:



Figura 49- MARTINŮ- Polca em Lá (2ª peça do 3º livro, comp. 43 a 47).

O contraste entre os modos maior e menor, característicos da linguagem do compositor, é observado já no início da peça:

Si menor

Si Maior

Figura 50- MARTINŮ- Polca em Lá (2ª peça do 3º livro, comp. 1 a 16).

No excerto anterior observamos que a repetição do tema em modo maior proporciona uma expansão temática combinada ao o aumento da dinâmica e de sua força expressiva.

Curioso observar a ironia presente nesta peça onde, apesar do título “Polca em lá”, em hora alguma podemos dizer que esteja na tonalidade de Lá. Como vimos na figura anterior, a peça inicia em Si menor, transitando para Si maior logo em seu início. Ela passa ainda pela tonalidade de Lá bemol maior e conclui em Si bemol maior:

Figura 51- MARTINŮ- Polca em Lá (2ª peça do 3º livro, comp. 83 a 88).

Quanto à realização instrumental, o principal desafio encontrado nesta peça é relacionado à execução de saltos. O compositor combina esse desafio técnico a outro elemento característico de sua escrita idiomática pianística: o jogo de deslocamento das mãos entre as diversas oitavas do piano, valorizando o dobramento de notas. É o que vemos, por exemplo, na figura seguinte:



Figura 52- MARTINŮ- Polca em Lá (2ª peça do 3º livro, comp. 24 a 35).

Os compassos 31 a 34, mostrados na figura anterior, resultam em uma sonoridade que nos remete àquela dos sinos, frequentemente encontrada em obras do compositor. Esta pode ser uma referência aos sinos de Polička, com os quais Martinů conviveu lado a lado durante seus primeiros anos de vida.

2.5.6 Polca em Lá (4ª peça do 3º livro)

A *Polca em Lá*, penúltima peça do álbum, é um grande exemplo do emprego da técnica de desenvolvimento de “células” concebida por Martinů. A célula, que aqui chamaremos de matriz, constituída pelas notas Mi, Ré, Dó, Lá, é apresentada pela mão direita logo nos primeiros compassos da música. Enquanto isso, a célula é invertida e repetida continuamente, como um *ostinato*, na mão esquerda:



Figura 53- MARTINŮ- Polca em Lá (3º livro, comp. 1 a 6).

De acordo com a denominação de Crump (2010, p.102), essa célula pode ser classificada como “cadencial”⁵² devido ao seu movimento descendente. Destacamos ainda no excerto acima, que mesmo que a célula matriz se apresente de maneira esparsa, fica explícita a vontade de Martinů valorizar as notas que a constituem, observadas pelo emprego das tenutas.

Na seção central da peça, essa célula matriz desenvolve-se ora assumindo papel de “auxiliar” ora de “reflexivo”, dependendo da forma como aparecem. No excerto abaixo, o trecho selecionado com a letra “A” é uma expansão da célula matriz. No círculo marcado com a letra “B”, as notas constituintes da célula matriz são aglutinadas e assumem um papel de “auxiliares” devido ao *ostinato*, em movimento de “vai e vem”, criado pelo compositor. Já nos dois trechos selecionados com a letra “C”, as células aparecem na forma “reflexiva” já que também fazem um movimento de “vai e vem” mas a nota final não é a mesma da inicial:



Figura 54- MARTINŮ- Polca em Lá (3º livro, comp. 34 a 40).

⁵² As células “cadenciais”, “auxiliares” e “reflexivas”, assim denominadas por Crump, foram explicadas na seção 1.6.9 (p.47) desta dissertação.

A seguir a célula matriz ressurge, e devido à alteração na nota dó e o uso do Si bemol, é criado um conflito entre as tonalidades de Lá maior e Fá maior:



Figura 55- MARTINŮ- Polca em Lá (3º livro, comp. 48 a 54).

No exemplo abaixo observamos um desenvolvimento da célula matriz, e sua adaptação ao padrão do *secondary ragtime* na mão direita. A mão esquerda, enquanto isso, desenha um acompanhamento também inspirado no *secondary ragtime*, mas que devido ao seu caráter nos traz reminiscências da polca:

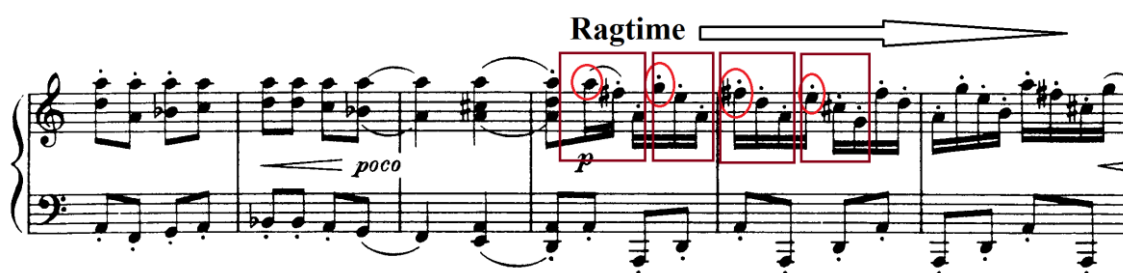


Figura 56- MARTINŮ- Polca em Lá (3º livro, comp.55 a 60).

Para fechar a seção, Martinů numa transposição da célula para mi maior, aproveita de toda a gama cromática disponível entre as nota inicial e a final da célula matriz em um desenho melódico que a expande e prepara a volta da seção A:



Figura 57- MARTINŮ- Polca em Lá (3º livro, comp. 70 a 83).

No que diz respeito à performance, o conhecimento dessa técnica composicional de Martinů facilita a compreensão e memorização de sua obra para piano. Durante a preparação dessa peça, houve um trecho em especial onde isso aconteceu. Se vista dentro da divisão do compasso, a passagem ilustrada na figura abaixo torna-se de difícil memorização já que o movimento, articulação e ritmo harmônico são diferentes entre as mãos. O domínio técnico da passagem só foi possível após a compreensão de sua forma “auxiliar”.



Figura 58- MARTINŮ- Polca em Lá (3º livro, comp. 34 a 47).

2.5.7 Estudo em Fá (3º livro)

Na peça que fecha o álbum, Martinů explora principalmente a técnica de execução de acordes e seus desdobramentos. Como consequência a isso, o pianista se defronta com a variedade rítmica característica da escrita do compositor que é sustentada pela fragmentação temática da peça.

Em provável homenagem a Debussy, Martinů parece se inspirar naquele que é o último dos *Doze Estudos*, álbum de estudos para piano compostos em 1915 pelo compositor francês. A semelhança entre o *Estudo em Fá*, de Martinů, e o “*Pour les accords*” de Debussy, é observada principalmente na forma musical fragmentada, no material melódico e harmônico que valoriza o intervalo de terça menor, na alternância entre os compassos 3/8 e 6/8 e na recorrência de gestos musicais análogos.

Pour les accords
Décidé, rythmé, sans lourdeur

XII.

6

12

più dim. *cre* *scen* *do*

dim.

Figura 59- DEBUSSY- compassos iniciais do Estudo "Pour les accords".

Etude in F

Allegro ♩ = 112 (120)

f

p *mf*

Figura 60- MARTINŮ- compassos iniciais do Estudo em Fá (3º livro).

Todavia, apesar dessa influência, Martinů faz um uso bem pessoal desses elementos. Enquanto o Estudo de Debussy é mais sério e sombrio, o de Martinů tem caráter vivo e alegre, talvez devido à alusão a elementos musicais de práticas populares de seu país. Além disso, enquanto Debussy trabalha prioritariamente com acordes inteiros que sugerem em movimento contrário das mãos em direção a oitavas distantes (cf. FIG. 59), no “*Estudo em Fá*” Martinů trabalha com os acordes “quebrando-os” de diferentes maneiras. A tabela abaixo ilustra as diferentes formas como aparecem os acordes nesse estudo:

	Modelo do acorde	Exemplo do Estudo em Fá	Dedilhado ⁵³ (Mão Direita)
1	Três sons		5 3 1
2	Três sons		5 2 1
3	Três sons		4 2 1
4	Três sons		5 4 1
5	Três sons, quebrado		5 2 → 1
6	Três sons, quebrado		5 1 → 3
7	Três sons, quebrado		4 → 5 1

⁵³ Os dedilhados aqui transcritos são relativos à sua ocorrência na mão direita. Ressaltamos ainda que eles foram determinados devido ao material melódico e a escolhas interpretativas.

8	Três sons, quebrado		$1 \rightarrow \begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$
9	Três sons, quebrado		$1 \rightarrow \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$
10	Três sons, quebrado		$1 \rightarrow \begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix}$
11	Três sons, quebrado		$\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \rightarrow 1$
12	Três sons, quebrado		$\begin{smallmatrix} 2 \\ 1 \end{smallmatrix} \rightarrow 5$
13	Três sons, quebrado		$\begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix} \rightarrow 5$
14	Quatro sons		$\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ 2 \\ 1 \end{smallmatrix}$
15	Quatro sons, quebrado		$1 \rightarrow \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$
16	Quatro sons, quebrado		$5 \rightarrow \begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{smallmatrix}$
17	Quatro sons, quebrado		$\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix} \rightarrow 1$
18	Quatro sons, quebrado		$\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \rightarrow 1$

19	Quatro sons, quebrado		5 → 4 2 1
20	Quatro sons, quebrado		5 1 → 4 2
21	Quatro sons, quebrado		3 2 → 5 1
22	Quatro sons, quebrado		1 → 5 1 → 2

Tabela 2- Relação de acordes utilizados no Estudo em Fá de Martinû

Os dedilhados citados ajudam-nos a compreender o movimento de mudança de fôrmas de mão que acontece nessa peça constantemente. Como dissemos na seção 1.6.5, o padrão de dedilhado 1-4-5 (nº 4 na Tabela 2) é muito recorrente na escrita pianística de Martinû e, de certa forma, podemos classificá-lo como representativo do seu idiomatismo pianístico. Mas isso não quer dizer que ele ocorra exclusivamente em Martinû, o encontramos, por exemplo, na *Tarantella de Veneza e Napoli*, peça integrante do ciclo *Anos de Peregrinação* de Lizst:



Figura 61- LIZST- Tarantela- Anos de peregrinação (Veneza e Napoli)- (Comp.448 a 454).

Não é mera coincidência encontrarmos esse padrão em uma obra cujo nome seja Tarantela. Elementos da dança italiana⁵⁴ que tem dentre suas características o compasso 6/8, a harmonização por terças e sextas e o padrão rítmico exemplificado na FIG. 62, têm forte presença neste estudo de Martinů. É o que observaremos abaixo:



Figura 62- Ritmo característico da Tarantela (SCHWANDT, 2001, p.96).



Figura 63- Melodia de Tarantela tradicional italiana (SCHWANDT, 2001, p. 96).

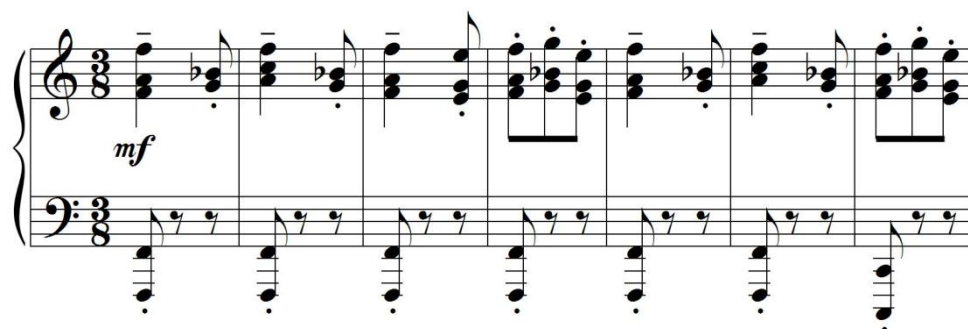


Figura 64- MARTINŮ- Estudo em Fá (3º livro, comp. 24 a 30).

⁵⁴ A Tarantela é uma dança folclórica italiana que tem seu nome derivado de Taranto, uma região da Itália. Normalmente é dançada por um casal circundado por outros e acompanhada por castanholas e pandeiros tocados pelos próprios dançarinos. Ocasionalmente os espectadores cantam a música que é geralmente em 3/8 ou 6/8, alterna os modos maior e menor e aumenta gradualmente sua velocidade. (SCHWANDT, 2001, p.96)

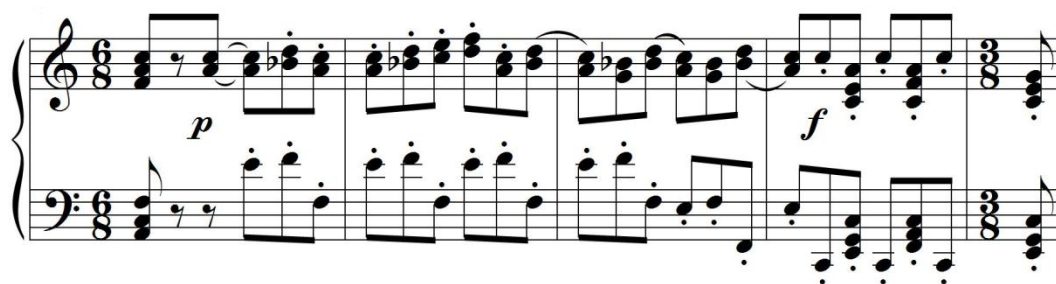


Figura 65- MARTINŮ- Estudo em Fá (3º livro, comp.38 a 41).

Apesar de bem escrito para o piano, este estudo propõe desafios consideráveis ao pianista que o executa. Destacam-se os saltos, a automatização de ritmos assimétricos, alternância rápida de diferentes fôrmas da mão e a resistência física necessária à sua execução. Entretanto, consideramos essa a peça mais idiomática do álbum. Pela simetria dos movimentos entre as mãos e da forma como os acordes são trabalhados no estudo, Martinů consegue aproveitar movimentos naturais do corpo humano e características do instrumento a favor da execução da obra. Ao compararmos essa peça com o *Estudo em Ré*, peça que abre o álbum, observamos um aprimoramento da escrita pianística de Martinů em relação à sua adequação ao piano e conhecimento de técnicas de execução. Ou seja, os *Estudos e Polcas* parecem ter proporcionado à Martinů um refinamento de sua escrita idiomática para o piano.

CONCLUSÃO

Martinů é hoje um dos compositores tchecos mais admirados em seu país. Tornou-se um símbolo do enfrentamento à dominação política e cultural alemã na Tchecoslováquia e, posteriormente, de resistência ao regime comunista. Fugindo dessas ditaduras, o compositor traça um caminho bem pessoal. A admiração por Debussy o leva a Paris, onde encontra o apoio de Roussel e um ambiente propício a experimentações. Do Madrigal Inglês a Stravinsky, da Polca ao Jazz, Martinů vai extraindo elementos e os combinando em sua música de maneira fértil e singular.

Martinů compunha com disciplina e destreza raras. Ao final do período francês, o compositor já contava 300 obras de sua autoria. E foi como consequência à composição de uma delas – dedicada à banda do exército de resistência à invasão germânica à Tchecoslováquia – que Martinů teve seu nome incluído na lista negra do Nazismo. Bohuslav e Charlote, sua esposa, escapam a tempo e após nove angustiantes meses desembarcam em Nova York.

Nos Estados Unidos, Martinů goza de reconhecimento e fama que poucos compositores do século XX tiveram ainda em vida. O período de experimentalismo havia chegado ao fim e Martinů entra em sua fase de maturidade composicional. São deste período suas seis sinfonias e os *Estudos e Polcas* para piano, obra escolhida como objeto de estudo de nossa pesquisa.

O violino ofereceu à Martinů seus melhores momentos enquanto intérprete, mas o compositor tinha pelo piano uma afeição tão grande que além de dedicar-lhe quase 100 obras, o incluiu em cinco sinfonias. Apesar dessa afeição, o compositor só dominou a escrita para o piano após uma longa batalha e através da ajuda de pianistas como Rudolf Firkušný. Documentada pelo compositor através de desenhos, essa batalha transparece em sua música através de uma escrita pianística que, em alguns momentos, se utiliza de um idiomatismo violinístico e de elementos que nem sempre se ajustam confortavelmente à técnica pianística.

Com relação ao termo “idiomatismo musical”, observamos nesta pesquisa que este é um termo dinâmico e apesar de amplamente utilizado no meio acadêmico, ainda foi pouco discutido. Através da entrevista com intérpretes e pianistas e da revisão

bibliográfica, concluímos que são três os personagens participantes no processo de criação de um idiomatismo: a linguagem musical (utilizada pelo compositor que cria sua obra musical e a concretiza através da escrita musical), o instrumento ou mídia ao qual a obra é destinada (que delinea essa linguagem de acordo com suas possibilidades técnicas e expressivas), e o intérprete (que cria uma interpretação de acordo com aquilo que é proposto pela escrita musical).

O idiomático surge quando o compositor consegue, durante a criação de uma obra, consciente ou inconscientemente, combinar esses três elementos, fazendo-os funcionar de uma maneira orgânica. Ou seja, numa obra idiomática o compositor molda sua linguagem musical de forma a respeitar a configuração sonora e física do instrumento e o intérprete que, além de características físicas e psicológicas, lida com padrões de movimentos consolidados pela técnica instrumental. Uma obra musical é idiomática quando ela funciona bem naquele instrumento para o qual foi idealizada não havendo conflitos na adaptação do corpo à configuração do instrumento de acordo com o material musical proposto pelo compositor.

Os *Estudos e Polcas* são, no entanto, uma representação da vitória do compositor sobre o “monstro de três patas”, da conquista do idiomatismo pianístico. Nas primeiras das dezesseis peças, encontramos fortes indícios da maior intimidade do compositor com a escrita violinística do que com a pianística. Mas isso se transforma rapidamente, e já no final do primeiro livro sua escrita passa a ser altamente idiomática para o piano.

Devido à influência do idiomatismo violinístico e de Martinů ter o seu estilo próprio de composição, sua escrita pianística é bem peculiar, oferecendo desafios ao pianista que não são encontrados na literatura tradicional do instrumento. Desta maneira, os *Estudos e Polcas* podem ser utilizados como meio de preparar o pianista para a execução de outras obras mais complexas do compositor e, ao mesmo tempo, podem ser utilizados como um fim em si mesmo, através da fruição de sua rica linguagem rítmica, melódica e harmônica.

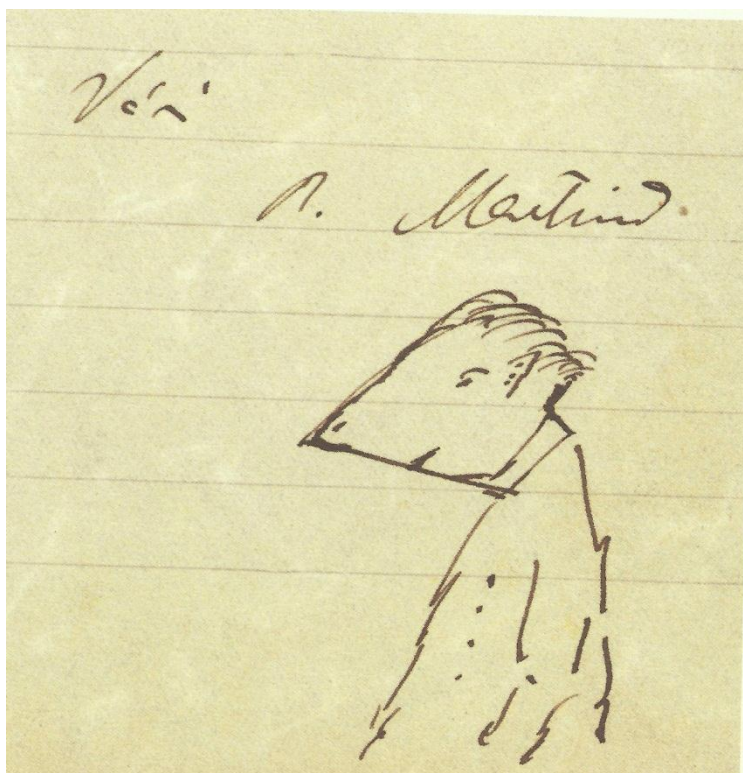


Figura 66- "De seu, B. Martinu". Autocaricatura do compositor utilizada como assinatura em cartas destinadas a amigos e parentes (MAŠEK, 2011, p.49).

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, Byron. Martinů and the American critics, 2007 in: *Martinů's Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. Hillsdale; New York: Pendragon, 2007. p. 81- 93.

APEL, Will. (Ed.) Idiomatic in: *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University, 1969. p. 401.

BECKERMAN, Michael (Ed.). *Martinů's Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. Hillsdale; New York: Pendragon, 2007. 198p. (Studies in Czech Music n°4).

BERNÁ, Lucie. The final years of the life of Bohušlav Martinů. In: *Bohušlav Martinů Newsletter* Vol. V n°2, Praga, 2005. p. 13-15.

BOYDEN, David D.; WALLS, Peter . Bariolage. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. Londres e Nova York: Grove Macmillian, 2001. p.730.

BRAHMS, Johannes. *Piano quartet Op. 25*. Partitura. Bonn: N. Simrock, 1863.

BŘEZINA, Aleš. Martinů's correspondence with Oldřich Korte. In: *Bohušlav Martinů Newsletter* Vol. VII n°1, Praga, 2006. p. 5.

_____. "The two big states which make decisions about us": Bohuslav Martinů between McCarty's America and Communist Czechoslovakia. In: *Martinů's Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. Tradução para o inglês de Vladimira Šefranka. Hillsdale; New York: Pendragon, 2007. p. 61-71.

CERNUZÁK, Gracian; LAMB, Andrew; TYRREL, John. *Polka*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. Londres e Nova York: Grove Macmillian, 2001. p. 34-36.

CHOPIN, Frederic. *Estudos para piano*. Partitura. 33. ed. Varsóvia: Instytut Fryderyka Chopina, 2010.

CRANE-WALECZEK, Jenifer. *An Overview of Bohuslav Martinů's Piano Style with a Guide to Analysis and Interpretation of the Fantasia et Toccata, H. 281*. Tese (Doctor of Musical Arts) – Arizona State University, Estados Unidos, 2011.

CRUMP, Michael. *Martinů and the symphony*. Londres: Toccata, 2010 (Symphonic Studies n° 3). 512 p.

COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomea; *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

CORTOT, Alfred. *Rational Principles of Pianoforte Technique*. Nova York: Oliver Ditson Company, 1928.

DUBAL, David. *The Art of the Piano: Its Performers, Literature, and Recordings*. 3. ed. Cambridge: Amadeus Press, 2004.

ENTWISTLE, Erik Anthony. Form and Fantasy in Martinů's Piano Sonata In: *Martinů's Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. Hillsdale; New York: Pendragon, 2007. p. 117-135.

_____. *Martinů in Paris: A Synthesis of Musical Styles and Symbols*. Tese (Doutorado em Música). Universidade da Califórnia. Santa Bárbara. 2002. 200f. Disponível em: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2006/feb06/Martinu_contents.htm>. Acesso: 22 nov. 2010.

_____. *Recordings View: At Live's End, a Tribute to an Old Friend*. The New York Times, 13 de Agosto de 1995. p. 25-30.

ERISMANN, Guy. Martinů: um musicien à l'éveil des sources. Arles: Actes Sud, 1990.

FERGUSON, Howard; HAMILTON, Kenneth L. Study. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. Londres e Nova York: Grove Macmillian, 2001. p. 622-623.

FIRKUŠŇY, Rudolf. *A Remembrance*. Notas de Encarte do CD *Artistes, Repertoires: Firkušný et Martinů*. Nova York: BMG Classics, 1993.

_____. My friend Bohuslav Martinů In: *Bohuslav Martinů Newsletter*. Praga, Vol. VI, nº3. p. 8-9, Setembro-Dezembro, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOLTÝNOVÁ, Lenka. Livreto do *The Bohuslav Martinů Festival*. Praga: Instituto Bohuslav Martinů, Dezembro de 2003.

GLASER, Sheila. *O ensino do piano erudito: um olhar rogeriano*. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.

GRESHAM, Mark. *Bohuslav Martinů: Complete Piano Music*. Notas de Encarte do CD v.3 Nova York: Naxos, 2007.

HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů: Werkverzeichnis und Biographie*. Mainz: Schott, 2007. 579 p.

HENDERSON, Michael. Martinů's Mysterious Accident In: *Martinů's Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. Hillsdale; New York: Pendragon, 2007. p. 43-53.

JIRGLOVÁ, Lucie. *Mašek/ Martinů: Piano Recital and Drawings*. Livro- CD. New York: EMI, 2011.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística: Uma abordagem psicológica*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

LARGE, Brian. Martinů, Bohuslav. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres e Nova York: Grove Macmillian, 1980.

_____. *Artistes, Repertoires: Firkušný et Martinů*. Notas de Encarte do CD. Nova York: BMG Classics, 1993.

LIGETI, György. *György Ligeti Edition*. Encarte do CD. Hamburg: Sony, 1996.

LISZT, Franz. *Années de pèlerinage II, Supplément*, S.162. Partitura. Mainz: Schott, 1861.

MARTINŮ, Bohuslav. *Artists are citizens*. Modern Music, Volume XXII – Número 2 Novembro-Dezembro, 1944.

_____. Entrevista concedida por Martinů à Rádio WABC, em Nova York, 4 de Agosto de 1942. Disponível em :
< http://www.martinu.cz/english/t_page.php?ID=115&IDS=384>

_____. *Butterflies and Birds of Paradise*. Partitura. Praga: Panton, 1973.

_____. *Etudes and Polkas*. Partitura. Londres e Nova York: Boosey & Hawkes, 1946.

MARTINŮ, Charlotte. *Ma vie avec Bohuslav Martinů*. Prague: Orbis, 1979.

MARUN, Nahum. *Técnica avançada para pianistas: Conceitos e relações técnico-musicais nos 51 Exercícios para piano de Johannes Brahms*. São Paulo: UNESP, 2010.

OTTLOVÁ, Marta; POSPÍŠIL, Milan; TYRREL, John. *Smetana, Bedřich*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2 ed. Londres e Nova York: Grove Macmillan, 2001. p. 537-558.

PILGER, Hugo Vargas. *Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos*. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, Rio de Janeiro, 2010. p.758-767.

RANDEL, Don Michael (Ed.). Idiomatic in *The Harvard Dictionary of Music*. 4. ed. Nova York: Harvard, 2003.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: EdUSP, 2000.

RYBKA, F. James. *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. Lanham: The Scarecrow Press, 2011.

ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohušlav Martinů: The Man and His Music*. Londres: Dobson, 1946.

_____. *Bohušlav Martinů: His life and works*. Londres: Allan Wingate, 1962.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *An Exploration of the Potential Contributions of the Alexander Technique to Piano Pedagogy*. Tese (Doutorado). University of London. Londres, 2004.

SCHWANDT, Erich. Tarantella in: *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 25. p.96-97.

SMACZNY, Jan. Martinů, Bohuslav in: The New Grove dictionary of music and musicians. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 21. p. 939-945.

SMITH, Barbara Voss. *Elements of Style in the Etudes and Polkas of Bohuslav Martinů*. Tese de doutorado 77 fl.- Universidade do Alabama.Tuscaloosa, 1994.

SOUZA, Militza Franco e. *O primeiro movimento, Allegro poco moderato, da sonata para flauta, violino e piano de Bohuslav Martinů: uma análise orientada para a performance*.2006. 77f. Artigo (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

STRAUSS, Noel. *Firkusny Scores in Piano Program*. The New York Times. Nova York, 19 Janeiro de 1946.

SVATOS, Thomas. Martinů on Music and Culture: a View from his Parisian Criticism and 1940s Notes. Tese (Doctor of Philosophy in Musicology) – Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, 2001.

THE BOHUSLAV MARTINŮ INSTITUTE, Prague. Disponível em: <www.martinu.cz/english/novinky.php>.

THE BOHUSLAV MARTINŮ NEWSLETTER. Prague: Bohuslva Martinů Foundation in collaboration with the Bohuslav Martinů Institute. 2005 a 2008 Disponível para download em: <<http://www.martinu.cz/download.php>>.

TULLIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzeta: Análise, edição e performance de obras selecionadas. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Anppom, 2005. p. 296-303.

YEOMANS, David. *Piano music of the Czech Romantics: a performer’s guide*. Bloomington: Indiana University, 2006.

ANEXOS

Anexo 1



The image shows a screenshot of a Google Forms questionnaire. On the left side, there is a vertical list of 15 black rectangular redaction marks. The main content area of the form is titled "Idiomatismo pianístico" in bold. Below the title, there is a paragraph of text: "Por favor, responda a pergunta abaixo. Os dados coletados serão anônimos e de uso exclusivo desta pesquisa." followed by a red asterisk and the word "Required". The question is "Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico? *". Below the question is a large text input field. At the bottom of the form, there is a "Submit" button, the text "Powered by Google Docs", and three links: "Report Abuse", "Terms of Service", and "Additional Terms".

Idiomatismo pianístico

Por favor, responda a pergunta abaixo. Os dados coletados serão anônimos e de uso exclusivo desta pesquisa.
* Required

Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico? *

Submit

Powered by [Google Docs](#)

[Report Abuse](#) - [Terms of Service](#) - [Additional Terms](#)

Figura 67- Visualização do questionário online submetido aos entrevistados. Disponível em:
<<https://docs.google.com/spreadsheet/viewform?formkey=dGNxbXk3TWUxN3pTNkN2dUFULURaWWc6MQ>>

Anexo 2

	Data e horário da resposta	Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico ?
1	11/6/2012 10:58:54	"primeiro o que é idioma: um conjunto de hábitos de fala, frases corriqueiras, articulação de palavras. aplicado ao instrumento, imagino que cada um tenha seus hábitos de toque (aqueles modos ergonômicos que se tornaram corriqueiros e que se desdobram entre diversos compositores e tradições); gestos retomados e variados; e as articulações de sonoridades, variações sobre uma sonoridade que é tida como dominante (modos de ataque...mais leve em Debussy, mais pesado em Beethoven, as pequenas defasagens nas polifonias tocadas por G.Gould, tempi, micro-variáveis na duração de ataque e permanência de notas (como na bossa-nova com o baixo sempre ligeiramente prolongado sobre o tempo seguinte)."
2	11/6/2012 21:33:37	Idiomatismo pianístico é a propriedade da escrita composicional que resulta em uma música percebida como muito mais virtuosística, do ponto de vista das dificuldades técnicas para o intérprete, do que de fato é. Tem a ver, deste modo, com a exploração, eficiente, das possibilidades timbrísticas, técnicas e expressivas do piano.
3	13/6/2012 13:23:21	Idiomatismo pianístico são as peculiaridades da escrita instrumental, características de um compositor ou de uma escola de composição.
4	16/6/2012 4:24:25	es relativo a la música que ha sido escrita teniendo en cuenta las posibilidades técnicas de ejecución del instrumento
5	20/6/2012 12:44:15	Compreendo dois tipos de idiomatismo pianístico: o composicional e o interpretativo. O idiomatismo composicional diz respeito a uma escritura que considere as possibilidades, características e qualidades físicas e sonoras do instrumento. Assim, escrever idiomáticamente para o piano é, dito de outra forma, escrever pianisticamente. O idiomatismo interpretativo refere-se à maneira de um determinado intérprete (ou um grupo de intérpretes que possuem certas afinidades) de definir qualidades interpretativas não previstas pela partitura (articulações, nuances agógicas e dinâmicas, etc.)
6	9/7/2012 23:08:49	Dependendo de limites pré determinados para o estudo ou discussão, idiomatismo pianístico diz respeito a escritas e respectivas sonoridades características de cada compositor, estilo ou época.
7	12/7/2012 10:02:05	De modo bem sumário eu diria que o termo idiomático refere-se às características próprias tanto de um instrumento quanto da linguagem de um compositor. Ambas têm estreita relação. Tanto o compositor pode explorar as potencialidades de um instrumento e ampliar seus recursos idiomáticos como pode desenvolver e enriquecer sua linguagem motivado pelas características idiossincráticas do instrumento. Mas é preciso levar em conta que o idiomatismo até um certo momento da história da música não era determinante, pois a execução das obras dependia da disponibilidade de instrumentistas.

Tabela 3- Respostas ao questionário sobre idiomatismo pianístico.

Anexo 3

Tradução para o português da entrevista concedida por Martinů à Rádio WABC, em Nova York, 4 de Agosto de 1942. Disponibilizamos um vídeo no Youtube que contém o áudio original desta entrevista com legenda em português, no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.youtube.com/watch?v=qtijKu5N5pg>>.

Entrevistador: Sr. Martinů, eu suponho que é preciso te perguntar como você se sente morando nos Estados Unidos. Mas talvez você queira se expressar sobre o assunto primeiro.

Martinů: Como tcheco, sou praticamente um homem sem um país. Uma das poucas bênçãos restantes na vida é encontrar pelo menos um lugar no mundo onde exista liberdade para o artista e para sua arte sobreviverem. Eu não conseguiria expressar em palavras o quanto significa para mim ter o privilégio de viver aqui na América com vocês.

Entrevistador: E nós também não conseguimos te dizer o quão felizes estamos de ter você aqui conosco, Sr. Martinů. É especialmente gratificante que você esteja presente durante o concerto de sua música para nos dizer algo sobre sua obra em suas próprias palavras. Observei que sua música é normalmente mencionada como singular. Até que ponto você considera que isso seja verdade?

Martinů: Isso é realmente lisonjeiro, mas eu concordo. No entanto, como você sabe, o estilo de um compositor pode ser influenciado por muitas coisas.

Entrevistador: No seu caso, quais foram suas principais influências?

Martinů: Parece haver três. Primeiro, eu gostaria de citar a música do meu próprio país, Tchecoslováquia. A segunda veio do Madrigal Inglês e a terceira de Debussy.

Entrevistador: Isso é muito interessante, especialmente sobre o Madrigal Inglês. Quando e como você começou a se familiarizar com essa forma de música?

Martinů: Isso foi antes da primeira guerra mundial, o “The English Madrigal Singers” estava em Praga e eu os ouvi. Suas canções eram fascinantes e causaram uma grande impressão em mim.

Entrevistador: Havia alguma coisa em especial sobre eles que o atraiu?

Martinů: Sim, claro. Eu senti um grande prazer na liberdade de sua polifonia. Era muito diferente da polifonia de Bach, algo inteiramente novo para mim. Além disso, eu reconheci nesses madrigais qualidades que me lembram a música folclórica tcheca.

Entrevistador: E sobre Debussy, Sr. Martinů, o que você mais admira na música dele?

Martinů: Bem, isso é difícil de dizer. Talvez sejam suas cores, talvez o espírito da música. Mas, é claro, eu tenho em mente especialmente os “Noturnos”.

Entrevistador: Todas suas músicas que tenho ouvido me parecem fortemente rítmicas.

Martinů: Isso é porque sou tcheco. A música nacional da Tchecoslováquia é ritmo. Forte, ritmo ágil. Além disso, eu uso canções folclóricas tchecas como temas ou eu crio material temático em estilo similar a ela.

Entrevistador: O que é tudo muito claro em sua música, Sr. Martinů. E, muito obrigado por esses curtos mas reveladores momentos com você.

Versão original⁵⁵

Mr. Martinů, I suppose that is need from me to ask how you feel about being in the United States. But perhaps you would like to express yourself on that subject first.

BM: As a Czech I am in a practical sense a man without a country. It is one of few blessings left in life to find at least one place in the world where freedom exists for the artist and his art to survive. I cannot tell you what it means to have the privilege of being here in America with you.

⁵⁵ Também disponível em: < http://www.martinu.cz/english/t_page.php?ID=115&IDS=384>. Último acesso em 24 de julho de 2012.

And we cannot tell you how glad we are to have you here with us, Mr. Martinů. It is also especially gratifying that you can be present during this concert of your music to tell us something about your work in your own words. I noticed that your music is generally spoken of as having individualism. To what extent do you consider that's true?

BM: It is very flattering, but I think it's correct. However as you know a composer's style can become influenced by many things.

Well, in your case, what have been the major influences?

BM: There seems to be three. First, I would say the national music of my own country, Czechoslovakia. The second comes from the English madrigal and third from Debussy.

That's very interesting, especially about the English madrigal. When and how did you first become acquainted with that form of music?

BM: It was before the first world war, The English Madrigal Singers were in Praha and I heard them. Their songs were fascinating and made a great impression on me.

Was there any special thing about them that attracted you?

BM: Yes, of course, I found great pleasure in the freedom of their polyphony. It was very different from the polyphony of Bach; something entirely new to me. Besides, I recognized in those madrigals qualities that remind me of Czech folk music.

But what about Debussy, Mr. Martinů, what in his music did you most admire?

BM: Well, that is hard to say. Perhaps it was the colors, perhaps the spirit of the music. But of course I have in mind specially the Nocturnes.

What music of yours I have heard has all seem to be strongly rhythmical.

BM: That is because I am a Czech. The national music of Czechoslovakia is rhythm. Strong, lithe rhythm. Furthermore, I use Czech folk songs as themes or I create thematic material similar to them in style.

Which is all very clear in your music, Mr. Martinů and thank you very much for these revealing few moments with you.

Anexo 4

Tradução para o português de um excerto dos “Diários americanos” escritos por Martinů em Junho de 1944, tal como encontrado em Svatos (2001, p. 182-187).

Eu agora retornarei detalhadamente à questão do ritmo, [algo]⁵⁶ que é considerado dado pela natureza, [por exemplo] a capacidade de compreender os intervalos de tempo, ou simetrias. Existe uma certa proposição, geralmente aceita, que compassos como 3/4, 4/4, etc. são enraizados em nós (no “papel”, todas as complicações rítmicas vêm dessa asserção e falham completamente no encontro com a realidade). É como se vivêssemos em uma esfera de durações perfeitamente simétricas das quais seríamos (sempre) conscientes e, de acordo com isso, passamos a admirar as diferentes variações que partem dessa simetria. Isso é verdade até certo ponto, mas não é toda a verdade. Mesmo para um músico, muitos compassos precisam acontecer antes que se sinta uma regularidade (enquanto se ouve, claro). Se o compasso alterna, como nas composições modernas, esse [tipo de] simetria, a alternância periódica dos pulsos tem efeito tal que nosso senso de simetria não funciona, ou fica no meio do caminho. É evidente que as barras de compasso trouxeram toda uma era a um fim, elas são o que nos incomodam em performances de composições polifônicas antigas. Raramente um músico de orquestra “conta” compassos, ele conta pausas. O ritmo, ou o movimento geral, foi escrito para que ele o visualizasse e tornou-se um mecanismo. [Mas] este processo estava em vigor durante a performance de uma composição polifônica com vozes individuais? Como temos visto, a supremacia do compasso na composição moderna tem sido, em grande medida, enfraquecida e colcheias, ou semicolcheias, etc. tem sido usadas como unidade guia. Não estou falando contra o [tipo de] simetria orgânica que cria um todo, claro, mas contra a suposição que [um certo] movimento é natural ao ouvinte e que ele só poderia desfrutar de um desenvolvimento diferente na música através de um certo controle e sustentação mental daquele movimento e que a conveniência rítmica das variações só pode ser apreciada desta [única] forma. Existe

⁵⁶Os trechos entre colchetes foram adicionados por Svatos visando uma melhor compreensão do texto. Em nossa tradução respeitamos essa marcação feita pelo tradutor.

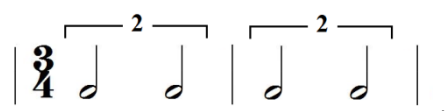
uma mentira em [tudo] isso, porque o ouvinte não controla ou direciona a música, ele a acompanha. Peguemos, por exemplo, a síncope



um gesto rítmico recorrente onde estamos conscientes do distúrbio do fluxo simétrico. É evidente que às vezes nós precisamos enfatizar o primeiro tempo, mas essa acentuação deve ser feita pelo compositor, não será feita pelo ouvinte para quem o interessante ritmo sincopado se transforma em um fluxo comum de semínimas após alguns compassos (se a simetria dos compassos não for acentuada a favor do primeiro tempo).



O importante é que a habilidade do compositor em tornar esse ritmo vivo, ou seja, alcançado o objetivo que ele busca e alcançado seu efeito, e não somente no papel, e aqui já [vemos] que existem outras relações além da questão do ritmo isolada, a construção da melodia, a forma, estilo, etc. O compositor, por exemplo, pode escrever um *Allegro* em 3/4 nesta configuração



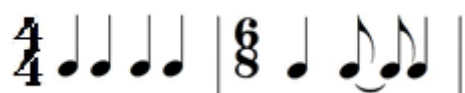
Visualmente, isso é 3/4, mas de forma concreta é em 2/4.

Algumas mudanças métricas são fáceis para nós, como

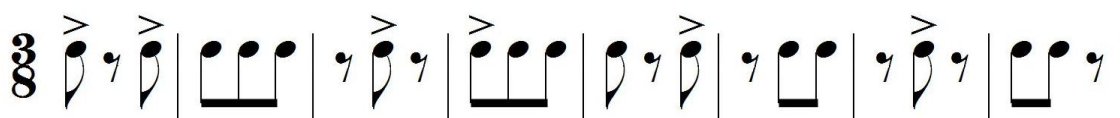


E, porque somos acostumados à simetria, algumas são complicadas

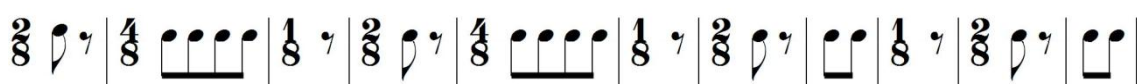




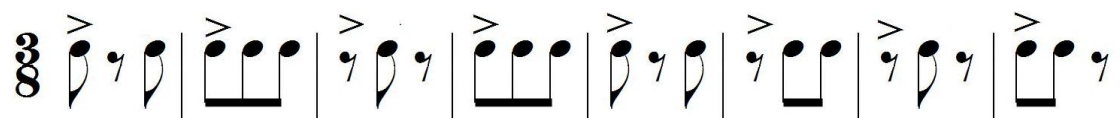
Algumas são psicologicamente complicadas



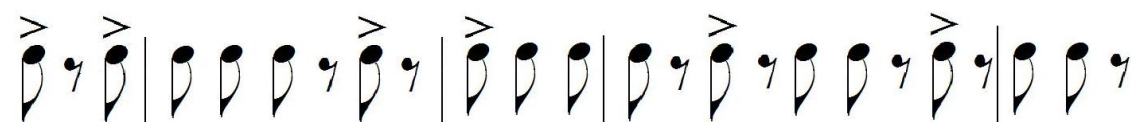
que é de fato este ritmo



A reação psicológica é diferente no maestro, que instintivamente coloca com seu gesto um acento nos primeiros tempos de cada compasso, já que ele rege pelos compassos (ou seja, ele rege dentro das pausas)



ou ele simplesmente rege a métrica de três colcheias sem muita atenção ao que está acontecendo na orquestra. O instrumentista, por outro lado, não deve enfatizar os primeiros tempos de cada compasso, mas os tempos [musicalmente] acentuados, o mais provável é que ele siga as colcheias sem uma consideração pelas barras de compasso que não tenham acento após elas, ou seja



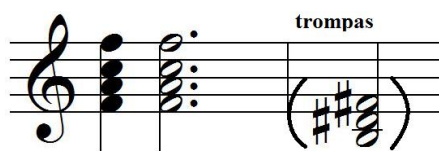
(Se esse modelo durar muito tempo, a orquestra seguiria a parte).

Um instrumentista que não está acostumado às texturas [rítmicas] modernas irá provavelmente seguir [a música] do mesmo modo que o compositor mas com maior atenção, no entanto, como ele [deve] evitar colocar acentos no primeiro tempo dos

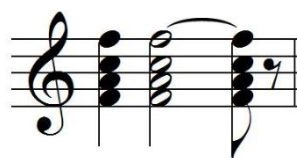
Todo o exemplo, no entanto, retém uma certa periodicidade, uma simetria, e está longe de ser esgotada através da análise. Pode quase parecer que nossa reação àquilo que nós chamamos de ritmo é nada mais que uma análise de como o elemento rítmico difere ou não da batida forte após a barra de compasso que classificamos e na verdade veio a ser conhecida devido a ela (o gamelão indiano foge de nós em certa medida, e as melodias árabes e orientais parecem monótonas para nós apesar do fato que, e pela simples razão, que o ritmo muda-se continuamente e que, portanto, não temos nada a nos “apoiar”). Ritmo, como tal, é essencialmente um elemento não musical. Ritmo puro pode ser encontrado somente nos tambores⁵⁸, na percussão, ele é de outro modo apenas uma das relações melódicas sem as quais não existiria em sua forma musical, assim como a melodia não pode existir sem ritmo, mesmo se considerando apenas uma sucessão uniforme de colcheias. A formação (isto é, construção) da melodia cria o ritmo ([e] não o contrário).

Analisarei ainda o ritmo polifônico.

Um pequeno problema de tempo. Imaginemos este acorde sendo executado por um conjunto inteiro de cordas (ou por um indivíduo⁵⁹ neste caso):



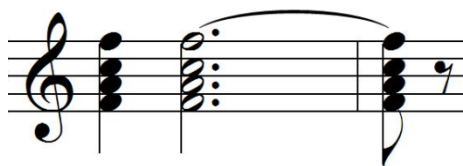
Imaginemos conscientemente o pequeno intervalo de tempo, quando o acorde deve ser interrompido, quando o som chega ao fim, (vamos usar como exemplo um tempo lento). É desejável que o som não termine assim



nem assim

⁵⁸ Segundo Svatos, a referência de Martinů aos “tambores” de fato diz respeito à realização de um ritmo abstraído de seu contexto musical e tocado sem uma preocupação semântica.

⁵⁹ A respeito da expressão “por um indivíduo”, Svatos acredita que Martinů esteja se referindo a execução destes acordes no piano.



(neste ponto, as trompas já teriam entrado no primeiro tempo).

O acorde deve terminar portanto exatamente na barra de compasso:



Observamos como é difícil capturar esse exato momento no espaço durante a análise consciente (O instrumentista corta o som mecanicamente, claro, sem racionalizar sobre isso).

Original em inglês:

I will now return in detail to the question of rhythm, [something] which is considered a given by nature, [i.e.] the ability to understand like intervals of time, or symmetry. There is a certain generally accepted proposition that meters such as 3/4, 4/4, etc. are ingrained in us (on “paper”, all of the complications of completely fail to meet the point in reality. It is as if we lived in the sphere of symmetrically-like durations of which we are [always] conscious and according to this, we come to admire the different variations that depart from this symmetry. This is to a certain extent true, but it is not the entire truth. Even for a musician, several measures might go by before the meter becomes regular (while listening, of course). If the measures alternate, as in modern compositions this [type of] symmetric, periodic alternation of the pulses takes effect such that our sense for symmetry does not function, or gets in the way. It is self-evident that bar-line divisions brought an entire epoch of mental comprehension to an end, they are what bother us in performances of old polyphonic compositions. Seldom does the orchestral musician “count” measures, he counts rests. The rhythm, or the general motion, has been written out for him visually and has become a mechanism. [But] what process was in place for the performance of a polyphonic composition with individual voices? As we

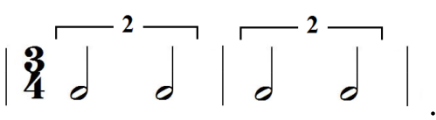
have seen, the supremacy of the measure in modern composition has been to a great extent mollified and running eighths, or sixteenth-notes, etc. are [now] used as the guiding unit. I am not speaking against the [type of] organic symmetry which creates a whole, of course, but against the assumption that [a certain] motion is naturally within the listener and that he can only enjoy a different development in the music through a certain control and mental sustaining of variations may be appreciated in [only] this way. There is a mistake in [all of] this, because the listener does not control or direct the music, he follows it. Let us take for example the syncopation



a favorite rhythmic gesture. So we are aware of the disturbance in the symmetrical flow, it is self-evident that we sometimes need to emphasize the strong beat. But this accentuation must be made by the composer, it will not be done by the listener for whom the interesting syncopated rhythm turns into the ordinary flow of quarter-notes after a number of measures (if the symmetry of the measure is not accentuated by means

of the strong beat) .

What is important is the composer's ability to make this rhythm alive, i.e. to reach the objective he was going after and to reach it in effect, and not only on paper, and already here [we see] that other relations play a role other than an isolated question of rhythm, the construction of the melody, the form, style, etc. The composer, for example, can

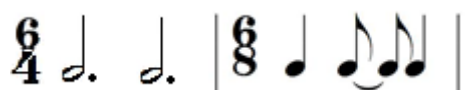
write Allegro 3/4 in this configuration .

Visually, this is 3/4, but concretely, it is 2/4.

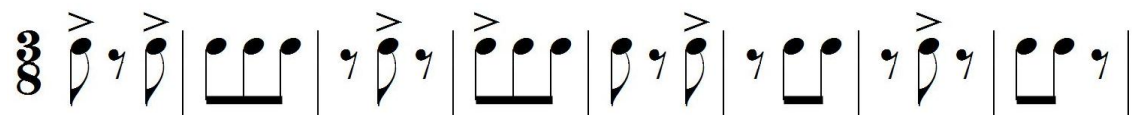
Some metrical changes are easy for us, like



and because we are used to symmetry, some are complicated



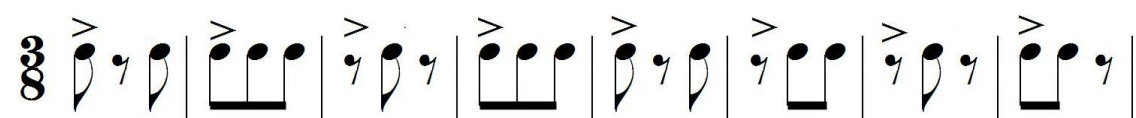
Some are psychologically complicated



which is actually this rhythm



The psychological reaction is different for the conductor, who instinctively places an accent on the strong beat with this gesture as he conducts like measures (i.e. he conducts into the rests)



or he simply beats a three-eighth meter without much attention to what is happening in the orchestra. The player, on the other hand, must not place an emphasis on the strong beats, but on the [musically-] accented beat, he will most likely follow on the eighth [-note] intervals without any consideration for the bar line after which there is no accent (strong beat), i.e.



(If this pattern lasted too long, the orchestra would fall apart).

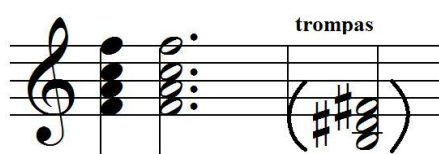
but this manner does not psychologically satisfy the composer, as the final, empty beat of the 5/8 measure gives an entirely different picture of the phrase, it creates five (eighth) notes out of four, even though there is a rest there.

From this one can see an entire complex of consequences on paper, and in effect.

This entire example nevertheless retains a certain periodicity, a symmetry, and is far from being exhausted by analysis. It might almost seem that our reaction to what we call rhythm is not anything else than an analysis of to what extent the rhythmical element differs or does not differ from the strong beat after the bar line and that we classify and actually come to know it according to this (Indian gamelon escapes us to a certain extent, and Arab and oriental melodies seem monotonous to us in spite of the fact and perhaps for the very reason that the rhythm is continuously changing and we thus have nothing against which to “lean”). Rhythm as such is essentially a nonmusical element. Pure rhythm can be found only in the drums [B.M. – “drums”], ⁶¹ in the percussion, it is otherwise only one of the relations of melody without which it cannot exist in musical form, just as melody cannot exist without rhythm, even if it only concerns a uniform succession of eighth-notes. The formation ([i.e.] construction) of the melody creates the rhythm ([and] not the other way around).

Still analyze the rhythm of polyphony.

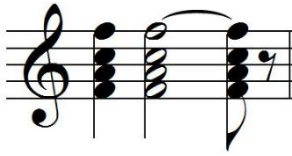
A Small Problem of Time. Let us take this chord played by an entire ensemble of strings (or by an individual⁶² for that matter):



Let us consciously imagine the small interval of time when the chord should break off, when the sound comes to an end (let us take a slow tempo). It is apparent that the sound ends neither like this:

⁶¹ Since Martinu writes “pure rhythm”, his English-language reference to “drums” most likely means any realization of a rhythm that is abstracted from its musical context and beat out through whatever means. (Nota de SVATOS)

⁶² With “by an individual”, Martinu is most likely referring to a realization of this passage on a piano.



(at this point, the horns have already come in on the first beat). The chord must end therefore exactly on the bar line:



It must be stated how difficult it is to capture this exact moment in space during conscious analysis (The player ends mechanically, of course, without giving it thought).