

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARIJA MIHAJLOVIC PEREIRA

**SONATA OP. 36 PARA VIOLINO E PIANO
DE HENRIQUE OSWALD:
ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS**

Belo Horizonte

2015

MARIJA MIHAJLOVIC PEREIRA

SONATA OP. 36 PARA VIOLINO E PIANO
DE HENRIQUE OSWALD:
ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Música da
Escola de Música da Universidade Federal
de Minas Gerais.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade

Belo Horizonte

2015

P436s Pereira, Marija Mihajlovic

Sonata Op. 36 para violino e piano de Henrique Oswald: aspectos técnicos e interpretativos. / Marija Mihajlovic Pereira. --2015.
106 fls., enc.; il.

Orientador: Edson Queiroz de Andrade.

Área de concentração: Performance musical.

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

Inclui bibliografia, anexos e CD-ROM com recital de defesa.

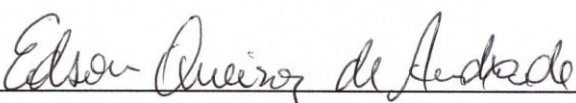
1. Oswald, Henrique 2. Música para violino e piano. I. Título. II. Andrade, Edson Queiroz de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 785.7095



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

Dissertação defendida pela aluna MARIJA MIHAJLOVIC PEREIRA, em 08 de junho de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)



Prof. Dr. Rommel Luiz Vilela Fernandes
Orquestra Filarmônica de Minas Gerais



Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais

À minha mãe, Ljubica Mihajlovic.

In Memoriam

AGRADECIMENTOS

Às minhas famílias, sérvia e brasileira. Ao meu esposo Otavio, pela incondicional confiança e incentivo, em todas as etapas. À minha querida irmã Mirjana, melhor conselheira. Ao meu pai, Novica, e sogra, Maria Lucia, pelo apoio. Ao meu filho Danilo, pela participação no recital de defesa dentro do meu útero e, com o seu nascimento, fazer-me agilizar este trabalho.

Ao meu orientador e professor Dr. Edson Queiroz de Andrade, pela paciência e compreensão e por estar sempre disposto a me ajudar em todo o desenvolvimento deste trabalho.

À pianista Miriam Bastos, pelas sugestões e ajuda com o projeto e pela apresentação da sonata de Gabriel Fauré.

À pianista Ayumi Shigeta, pela colaboração e disposição para interpretar a Sonata Op. 36 de Henrique Oswald.

Ao professor Dr. Oiliam Lanna, que ajudou a enriquecer o trabalho com seu conhecimento e suas valiosas sugestões e observações.

Aos professores Margarida Borghoff, Patrícia Furst, Fernando Rocha, Fausto Borém, Carlos Aleixo, Rommel Fernandes e Paulo Sergio Malheiros.

À violoncelista e amiga Elise Pittenger, pela amizade e ajuda com a língua inglesa.

Ao Ricardo Zeni Salvador, pelo auxílio com a língua portuguesa.

Ao Konstantin Blagojevic, pela ajuda com a edição da partitura.

Aos Secretários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Geralda Martins e Alan Antunes, pela disposição em ajudar e atender sempre quando precisei.

RESUMO

Este trabalho investiga os aspectos técnicos e interpretativos da Sonata Op. 36 para violino e piano de Henrique Oswald. Tendo em vista a trajetória do compositor, dividida entre a Itália e o Brasil, procuramos apontar as influências europeias refletidas nesta Sonata, através de análise formal e da comparação com outras obras do período romântico. À luz dessas influências, propomos e comentamos escolhas de arcadas, golpes de arco, dedilhados, dinâmica e agógica. Apresentamos ainda observações tais como condução e região do arco, uso do vibrato, articulação, equilíbrio sonoro entre violino e piano, textura empregada e caráter musical a ser adotado, visando uma interpretação fundamentada do ponto de vista estético e estilístico. Como resultado final apresentamos uma edição de performance da parte do violino, contendo as propostas sugeridas.

Palavras-chave: Henrique Oswald. Romantismo musical brasileiro. Sonata Op. 36 para violino e piano. Influência europeia. Edição de performance.

ABSTRACT

This paper explores the technical and interpretative aspects of the Sonata Op. 36 for violin and piano by Henrique Oswald. With consideration of the composer's trajectory between Italy and Brazil, the European influences in the sonata are outlined through formal analysis as well as comparison with other works of the Romantic period. Considering these influences, bowings, bowstrokes, fingerings, dynamics, and agogic accents are suggested. In addition, the work includes observations as to appropriate bow placement and bow use, the use of vibrato, articulation, balance between the violin and piano, musical texture and musical character: all with a view to presenting a well founded interpretation from an aesthetic and stylistic point of view. The final result of this research is a performance edition of the violin part, including the suggestions listed above.

Keywords: Henrique Oswald. Brazilian Romantic period. Sonata Op. 36 for violin and piano. European influence. Performance edition.

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1: Compassos 1 ao 5, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 355).....	33
Ex 2: Compassos 1 ao 7, segundo movimento da Sonata Op. 75 de C. Saint-Saens (Durand, Schoenwerk et Cie.).....	33
Ex. 3: Compassos 1 ao 4, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	34
Ex. 4: Compassos 8 ao 12, quarto movimento da Sonata para violino e piano de César Franck (Moscow, 1979).....	34
Ex. 5: Compassos 130 ao 138, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic	35
Ex. 6: Compassos 120 ao 130, quarto movimento da Sonata para violino e piano de César Franck (Moscow, 1979).....	35
Ex. 7: Compassos 21 ao 23, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (manuscrito HO1, 1908).....	36
Ex. 8: Compassos 31 ao 36, primeiro movimento da Sonata para violino e piano de C. Franck (Moscow, 1979).....	36
Ex. 9: Compassos 404 ao 409, primeiro movimento da Sonata Op. 13 de Gabriel Fauré (New York 1956).....	37
Ex. 10: Compassos 206 ao 209, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 346).....	37
Ex. 11: Compassos 89 ao 93, primeiro movimento da Sonata Op. 13 de Gabriel Fauré (New York 1956).....	37
Ex. 12: Compassos 233 ao 239, quarto movimento da Sonata Op. 75 de C. Saint-Saens (Durand, Schoenwerk et Cie.).....	38
Ex. 13: Compassos 53 ao 56, segundo movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 350).....	38
Ex. 14: Compassos 218 ao 231, primeiro movimento da Sonata Op. 13 de Gabriel Fauré (New York 1956).....	39
Ex. 15: Compassos 12 ao 17, primeiro movimento da Sonata Op. 75 de C. Saint-Saens (Durand, Schoenwerk et Cie.).....	39
Ex. 16: Compassos 220 e 221, segundo movimento da Sonata para violino e piano de César Franck (Moscow, 1979).....	40

Ex. 17: Compasso 21, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (manuscrito HO1, 1908).....	43
Ex. 18: Compasso 1, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	43
Ex. 19: Compassos 1 e 2, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	44
Ex. 20: Compassos 5 ao 9, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	44
Ex. 21: Compassos 9 ao 12, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	45
Ex. 22: Compassos 9 ao 16, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	46
Ex. 23: Compassos 13 ao 20, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	46
Ex. 24: Compassos 19 ao 21, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 331).....	47
Ex. 25: Compassos 22 ao 27, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 332).....	47
Ex. 26: Compassos 30 ao 32, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (manuscrito HO1, 1908).....	48
Ex. 27: Compassos 29 ao 34, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	48
Ex. 28: Compassos 34 ao 36, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 333).....	49
Ex. 29: Compasso 37, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	49
Ex. 30: Compassos 37 ao 39, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	49
Ex. 31: Compassos 40 e 41, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	49
Ex. 32: Compassos 42 ao 45, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 333) Material temático b1.....	50
Ex. 33: Compassos 50 e 51, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 334) Material temático b2.....	50

Ex. 34: Compassos 40 ao 43, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	51
Ex. 35: Compassos 42 e 43, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 333).....	51
Ex. 36: Compassos 44 e 45, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	52
Ex. 37: Compassos 44 ao 46, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	52
Ex. 38: Compassos 48 ao 50, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	53
Ex. 39: Compassos 52 ao 54, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	53
Ex. 40: Compassos 52 ao 60, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	54
Ex. 41: Compassos 62 ao 70, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 335).....	55
Ex. 42: Compasso 67 ao 69, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	56
Ex. 43: Compasso 70, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	56
Ex. 44: Compassos 81 ao 83, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 336).....	57
Ex. 45: Compassos 100 e 101, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 338).....	57
Ex. 46: Compassos 196 ao 198, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 346).....	58
Ex. 47: Compassos 204 ao 209, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	59
Ex. 48: Compassos 1 ao 5, segundo movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 347).....	61
Ex. 49: Compassos 42 ao 45, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 333).....	61
Ex. 50: Compassos 5 ao 9, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	63
Ex. 51: Compassos 1 ao 3, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	64

Ex. 52: Compassos 30 ao 34, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	64
Ex. 53: Compassos 1 ao 4, segundo movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 384).....	65
Ex. 54: Compassos 1 ao 3, segundo movimento da Sonata Op. 36, (manuscrito HO1, 1908).....	65
Ex. 55: Compassos 1 ao 3, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	66
Ex. 56: Compassos 71 ao 73, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	67
Ex. 57: Compassos 5 ao 16, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 355).....	69
Ex. 58: Compassos 17 ao 20, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 356).....	70
Ex. 59: Compassos 10 ao 19, <i>Pièce Heroïque</i> para órgão de César Franck (Durand, Schoenwerk & Cie Publisher).....	70
Ex. 60: Compassos 17 ao 25, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 356).....	71
Ex. 61: Compassos 44 ao 51, <i>Fantaisie</i> para órgão de César Franck (Durand, Schoenwerk & Cie Publisher).....	71
Ex. 62: Compassos 33 ao 36, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 357).....	72
Ex. 63: Compassos 49 ao 54, terceiro movimento da Sonata Op. 36, (Alcântara, 2005, p. 358).....	72
Ex. 64: Compassos 1 ao 3, terceiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	74
Ex. 65: Compassos 8 ao 10, terceiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	74
Ex. 66: Compassos 25 e 26, terceiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	75
Ex. 67: Compassos 85 ao 93, terceiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	76

Ex. 68: Compassos 1 e 2, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	78
Ex. 69: Compassos 1 ao 4, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	78
Ex. 70: Compassos 5 ao 13, quarto movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 361).....	79
Ex. 71: Compassos 14 ao 17, quarto movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 362).....	79
Ex. 72: Compassos 11 ao 20, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	80
Ex. 73: Compassos 18 ao 26, quarto movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 362).....	81
Ex. 74: Compassos 5 ao 8, quarto movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 361).....	82
Ex. 75: Compassos 37 ao 41, quarto movimento da Sonata Op. 36, (manuscrito HO1, 1908.).....	82
Ex. 76: Compassos 130 ao 138, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	83
Ex. 77: Compassos 191 ao 196, quarto movimento da Sonata Op. 36 (Alcântara, 2005, p. 372).....	84
Ex. 78: Compassos 194 ao 205, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.....	85

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Performances de sonatas para violino e piano de compositores franceses realizadas na <i>Société Nationale de Musique</i> entre 1877 e 1895 (DUCHESNEAU, 1997).....	29
Tabela 2: Comparação da organização dos movimentos das quatro sonatas.....	31
Tabela 3: Um paralelo da dinâmica, papel do piano e textura nos temas principais dos primeiros movimentos das quatro sonatas.....	32
Tabela 4: Estrutura da forma sonata do primeiro movimento da Sonata Op. 36 de H. Oswald, separando as seções e delimitando números de compassos.....	42
Tabela 5: Apresentação da forma e contexto tonal geral do segundo movimento da Sonata Op. 36.....	60
Tabela 6: Plano estrutural do terceiro movimento da Sonata Op. 36.....	68
Tabela 7: Estrutura da forma rondó-sonata do quarto movimento da Sonata Op. 36.....	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
1.1	Metodologia.....	18
1.2	Revisão bibliográfica.....	19
2	INFLUÊNCIAS EUROPEIAS NA SONATA OP. 36 PARA VIOLINO E PIANO DE HENRIQUE OSWALD.....	26
2.1	O idioma musical de Henrique Oswald.....	26
2.2	O ambiente musical francês no século XIX e as sonatas – modelos de Franck, Fauré e Saint-Saëns.....	28
2.3	Um paralelo entre a Sonata Op. 36 de Henrique Oswald e as três sonatas francesas.....	30
2.3.1	Forma musical.....	30
2.3.2	Textura, dinâmica e timbres.....	32
2.3.3	Escrita virtuosística.....	34
2.3.4	Uso de oitavas.....	35
2.3.5	Uníssono.....	38
3	ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS DA SONATA OP. 36.....	41
3.1	Primeiro movimento	42
3.2	Segundo movimento	60
3.2.1	Seção A	62
3.2.1.1	<i>Spiccato</i>	62
3.2.1.2	Dinâmica e agógica	63

3.2.1.3 Ornamentos.....	64
3.2.1.4 Organização rítmica.....	65
3.2.2. Seção B	66
3.3 Terceiro movimento.....	68
3.3.1 Visão analítica.....	68
3.3.2 Visão interpretativa	73
3.4 Quarto movimento	77
4 CONCLUSÃO.....	86
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXO: EDIÇÃO DE PERFORMANCE DA SONATA OP. 36 DA PARTE DE VIOLINO.....	90

1 INTRODUÇÃO

A escolha do tema “Sonata Op. 36 para violino e piano de Henrique Oswald: Aspectos técnicos e interpretativos” está diretamente ligada à área profissional em que atuo, que é a Performance Musical. Há sete anos participo da vida musical de Belo Horizonte fazendo parte do naipe de violinos da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, e também por meio de grupos de música de câmara, dos quais o mais significativo é o Duo Mihajlovic/Bastos. Durante esse período, direcionei-me à música de câmara. Através da minha pesquisa, que tem como objetivo buscar peças novas para ampliar o repertório de música brasileira, conheci a Sonata Op. 36, de Henrique Oswald composta em 1908. Ao escutar a gravação feita pelo violinista Cláudio Cruz, no *Naxos Music Library*, percebi a grandiosidade da peça e as possibilidades interpretativas e didáticas da obra em questão. Isso despertou em mim grande interesse em estudar essa sonata mais detalhadamente.

Durante pesquisa bibliográfica inicial, encontrei a dissertação *Uma edição crítica da sonata para violino e piano em Mi Maior Op. 36 de Henrique Oswald*, de Othaniel Jr. Alcântara, defendida em 2005 em Goiânia. Nela, o autor se baseou em cinco manuscritos da sonata para elaborar uma edição, disponibilizando para os intérpretes a partitura digitalizada e revisada. Apesar de incluir algumas sugestões de arcadas e dedilhados na parte editada do violino, o autor não discutiu a razão das escolhas feitas para a referida edição. Também não foram abordados aspectos técnicos e interpretativos da sonata. Ao tomar conhecimento dessa edição, dediquei-me à elaboração de uma edição de performance com ênfase maior nos aspectos violinísticos da obra. Acredito que uma edição de performance mais detalhada da parte do violino, como o resultado do meu estudo, bem como uma proposta de interpretação da peça, poderá ser útil para todos que desejam fazer música de câmara brasileira, especificamente nos duos de violino e piano.

Cavazotti (2001, p. 50), em seu artigo *As Sonatas Brasileiras para Violino e Piano*, nos informa que, nos últimos 20 anos, com o surgimento de vários cursos de pós-graduação em Música no país, houve um crescente interesse pela música brasileira no meio acadêmico. Porém, esse crescimento – que tende a continuar no século que se inicia – não foi acompanhado por um aumento significativo no número de performances de obras brasileiras. Segundo pesquisa de Cavazotti (2001, p. 50), são poucos os recitais de violino e piano que incluem sonatas de compositores brasileiros. Existe uma tendência de repetição de um número muito restrito de obras, como a Sonata-Fantasia nº 1 (*Désespérance*) de Heitor Villa-Lobos, a Sonata nº 4 de Camargo Guarnieri ou a Sonata nº 4 de Cláudio Santoro. Os vários

recitais que o Duo Mihajlovic/Bastos apresentou, tanto no Brasil, quanto na Sérvia, Itália e Argentina, incluíram obrigatoriamente obras do repertório brasileiro. Cabe ressaltar que em Belgrado, na Sérvia, fizemos um recital intitulado *A noite da música brasileira*. As sonatas mencionadas acima fazem parte do nosso repertório. A tarefa de procurar peças novas e incluir nos recitais não tem sido fácil, já que muitas não se encontram em forma editada ou com material fonográfico.

Esta pesquisa tem como objetivo elaborar uma edição de performance da parte de violino da Sonata Op. 36, de Henrique Oswald, do ponto de vista violinístico, com a finalidade de auxiliar na interpretação da obra. Através dessa edição, apresentamos a referida obra de Henrique Oswald em recital e propomos uma interpretação da obra através da abordagem de elementos estilísticos e interpretativos, tais como andamento, fraseado, realização de dinâmicas e articulações.

Além de destacar a importância dessa obra dentro do repertório violinístico como um exemplo do romantismo musical brasileiro, procuramos contribuir para o processo de valorização e reconhecimento das obras de Henrique Oswald para violino e piano. Esta edição de performance da parte do violino ficará disponível aos intérpretes com o intuito de facilitar a pesquisa musicológica, divulgação e execução da obra.

Ao levantar dados biográficos sobre a vida e a produção musical de Henrique Oswald, chama a atenção o apelido do compositor: o *Fauré brasileiro*. Cabe ressaltar que várias obras de Oswald empregam titulação em francês, como *Il Neige*, *Six Morceaux*, *Deux Nocturnes*, *En Réve* e *Sur la plage*. As referências bibliográficas se referem à observação do pianista Arthur Rubinstein ao comentar o estilo composicional de Henrique Oswald, comparando-o ao do compositor francês Gabriel Fauré, durante uma turnê realizada no Brasil. Esta afirmação despertou a ideia de elaborar um programa para o recital final da presente dissertação. A Sonata Op. 36 de Henrique Oswald foi apresentada em recital público juntamente com a Sonata Op. 13 de Gabriel Fauré. Durante o Mestrado nos dedicamos ao estudo dessas duas sonatas, o que nos levou a pesquisar se realmente há influências europeias na Sonata Op. 36, considerando a linguagem camerística para violino e piano. Para complementar essa ideia, incluímos na pesquisa as sonatas para esta formação de César Franck e Camille Saint-Saëns, escritas antes de Sonata Op. 36 de Henrique Oswald, o que aprofundou o estudo de aspectos interpretativos e estilísticos ao longo do trabalho.

A presente dissertação está organizada em três capítulos. Neste capítulo introdutório apresentamos a metodologia utilizada e a revisão bibliográfica. O segundo capítulo contém uma introdução sobre Henrique Oswald e seu idioma musical. Tendo em vista a própria

trajetória do compositor, que viveu no Brasil e na Itália, países que, em sua época, eram fortemente influenciados pelas culturas musicais alemã e francesa, compreendemos que sua obra pode ser vista sob uma perspectiva europeia e, por isso, procuramos encontrar as possíveis influências dos compositores românticos europeus em sua música. Brevemente apresentamos o ambiente musical da França no século XIX e, referindo-se aos compositores Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns e César Franck e suas sonatas para violino e piano, identificamos as semelhanças com a linguagem musical de Oswald.

No terceiro capítulo abordamos aspectos mais profundos da obra em questão: aspectos técnicos no tratamento do violino, suas dificuldades técnicas, o equilíbrio entre as vozes e a textura empregada. Tratamos também de dinâmica e agógica, golpes e região do arco utilizados, bem como do uso do *vibrato*, articulação e caráter musical. Com vistas à compreensão da obra em sua essência, procuramos identificar e caracterizar os procedimentos composicionais empreendidos no momento de sua concepção através de um levantamento de aspectos de análise musical. Neste capítulo, consultamos os manuscritos e as gravações existentes da obra; para facilitar o aprendizado da mesma, sugerimos arcadas e dedilhados que irão auxiliar na compreensão e interpretação da obra.

Como resultado deste estudo apresentamos uma edição de performance da parte do violino digitalizada, com as indicações de arcadas, dedilhados, articulação e dinâmicas.

1.1 Metodologia

O procedimento metodológico utilizado na maior parte deste trabalho foi uma revisão bibliográfica detalhada, da qual foram levantados artigos, dissertações, livros, gravações em áudio, manuscritos, textos voltados para uma reflexão analítica e pedagógica do instrumento. Essas fontes oferecem informações sobre a vida do compositor e proporcionam subsídios para situar a Sonata Op. 36 dentro da música brasileira e compará-la a outras obras europeias, no caso, as sonatas para violino e piano de compositores franceses.

Através de uma pesquisa fonográfica exploramos as possibilidades interpretativas da peça. As seguintes gravações foram utilizadas como referência: Elisa Yuriko Fukuda (violino) e José Eduardo Martins (piano); Claudio Cruz (violino) e Nahim Marun (piano). Observamos que nessas gravações existem pequenas diferenças no texto musical. Para a elaboração da nossa edição de performance, procuramos esclarecer questões utilizando como referência o manuscrito autógrafo completo e a edição crítica de Othaniel Jr. Alcântara (2005).

Foram feitas consultas bibliográficas nos livros *The Art of Violin Playing*, de Carl Flesch, *Principles of Violin Playing and Teaching*, de Ivan Galamian, e *Arcadas e Golpes de Arco*, de Mariana Isdesbski Salles, dos quais foram selecionados fundamentos da técnica violinística. Estes trabalhos voltados à experiência violinística auxiliaram na seleção de aspectos técnicos, visando apontar alternativas de estudo do instrumento dentro desta obra.

Baseados num estudo consciente e analítico, procuramos proceder às escolhas dos meios de interpretação.

1.2 Revisão bibliográfica

A bibliografia disponível referente a Henrique Oswald é variada. Ela nos oferece informações sobre a trajetória do compositor e nos dá subsídios para compreender a linguagem composicional e o estilo musical do compositor.

Para este trabalho utilizamos textos de autores que abordaram informações biográficas e de trajetória musical, além de tratados violinísticos e dissertações dedicadas às obras relevantes deste compositor. Consultamos também dissertações sobre o romantismo brasileiro, sonatas brasileiras e obras que nos auxiliaram na definição dos termos musicais utilizados neste trabalho.

O empenho de José Eduardo Martins, pianista, professor e musicólogo brasileiro, no estudo da obra de Oswald é imenso, tanto que ele é responsável pelas várias editorações e gravações do repertório de piano solo e música de câmara deste compositor. Seu livro *Henrique Oswald, músico de uma saga romântica* (1995) é uma obra de escrita elegante, quase poética, mas densa e indispensável para qualquer pesquisa relacionada a Henrique Oswald. O capítulo bibliográfico *O personagem e sua saga* contém detalhes interessantes sobre a trajetória da família Oswald. O pai, Jean-Jacques, era um imigrante suíço, e a mãe, Maria Carlota, italiana. Nesse capítulo, o autor também relata a integração do jovem Henrique Oswald ao meio florentino, após a mudança da família para a Itália, onde o compositor se casaria com a cantora lírica Laudomia Gasperini. O escritor acompanha com clareza as etapas de desenvolvimento das ideias e do gosto musical do compositor durante a sua formação na Itália.

Já Eduardo Monteiro busca dar maior visibilidade à obra desse compositor, levando-a além da perspectiva nacional. No artigo *Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald* (2011), Henrique Oswald é lembrado através de uma perspectiva baseada na tradição musicológica brasileira. O artigo investiga a real posição que Oswald ocupava em Florença,

com a finalidade de compreender e situar seu nome no contexto da música brasileira. Ao introduzir as principais características da música italiana no século XIX, Monteiro questiona sobre qual seria o papel e a contribuição de Oswald caso ele tivesse permanecido na Itália. Após uma abordagem detalhada da vida musical italiana, Monteiro conclui que Oswald não tinha uma carreira suficientemente sólida para que seu nome se mantivesse vivo e ligado à música italiana. Os elementos abordados por Eduardo Monteiro foram importantes para a elaboração do capítulo que trata das influências europeias do compositor.

Na dissertação *Henrique Oswald's Sonata, Op. 21: A Transcription and Edition for Duoble Bass and Piano* (1993), do Prof. Dr. Fausto Borém Oliveira, observa-se a exploração da forma musical, a busca de motivos que se enquadram no ciclicismo pioneiro e as influências europeias na Sonata Op. 21. Entre os seus trabalhos dedicados a Henrique Oswald encontramos os seguintes artigos derivados de sua própria tese: *Henrique Oswald: A Biography of a Forgotten Brazilian Master*¹ e *A Sonata Op. 21 de Henrique Oswald: ciclicismo pioneiro, coerência intervalar e simetria*.² Nessas obras, o autor analisa os dados biográficos de Oswald e introduz os motivos que o fizeram pesquisar sobre a influência dos compositores franceses, citando o pianista Arthur Rubinstein: “*If I was allowed to make a comparison, I would say that Mr. Henrique Oswald is the Brazilian Gabriel Fauré*” (OLIVEIRA, 1993, p. 17). O autor aborda as críticas de Mário de Andrade sobre o *nacional* no estilo de Oswald, mencionando também o grande reconhecimento da obra do compositor no exterior, sendo que as três homenagens importantes da sua carreira foram conquistadas na Europa. Borém investiga também a possível existência do ciclicismo, uma característica da música francesa do século XIX, tendo em vista as similaridades entre os temas iniciais de todos movimentos; vários exemplos e ilustrações acompanham a explicação dessa ocorrência nos motivos da sonata. Sendo essa uma obra composta para instrumento de corda e piano, alguns pontos foram investigados para a elaboração desta dissertação, que trata dos aspectos técnicos e interpretativos da Sonata Op. 36 de Henrique Oswald.

A dissertação *Uma Edição Crítica da Sonata para Violino e Piano em Mi Maior, Op. 36 de Henrique Oswald*, de Othaniel Jr. Alcântara, defendida em Goiânia, em 2005, contém um grande capítulo denominado *Estudo comparativo da Sonata para violino e piano em mi maior Op. 36 a partir de documentos encontrados*. Nesse capítulo, o autor faz análises comparativas detalhadas de todos os movimentos, sempre acompanhadas de exemplos do manuscrito escaneado. Os elementos de análise incluem numerações de compassos, grafias do

¹ Publicado pela *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 1 (Spring-Summer, 1994), pp. 75-92.

² Publicado em *Atravez – Associação Artístico Cultural*.

violino e piano, nuances em andamento, dinâmica e articulações. Após esse capítulo, encontramos explicações sobre critérios de organização no capítulo intitulado *Quanto à elaboração da edição crítica da sonata para violino e piano em mi maior Op. 36*. Vale observar que o autor utilizou todos os manuscritos da obra, entre eles dois autógrafos, duas cópias da filha do compositor e ainda uma edição do terceiro movimento. Essa dissertação é bastante extensa, possui mais de 600 páginas, incluindo anexos. A existência de anexos contendo as partes editadas foi significativa para o progresso do presente trabalho.

Quanto à contextualização da obra de Henrique Oswald dentro do romantismo brasileiro, consultamos a dissertação da Profa. Maria Alice Volpe, *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930*, defendida para a obtenção do título de Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista, em 1994. O objetivo do trabalho é fazer um levantamento da produção camerística do período romântico em diversos arquivos, bibliotecas, universidades e museus, a maioria deles localizada em São Paulo e Rio de Janeiro. A autora elaborou um catálogo da música de câmara romântica brasileira produzida no período entre 1850 e 1930, que pode servir como ponto de partida para futuros estudos e, ao mesmo tempo, contribuir para aprofundar o conhecimento do período romântico brasileiro. O período romântico foi escolhido por apresentar o primeiro momento significativo desse gênero de composição no Brasil. A pesquisa abrangeu a segunda metade do século XIX e o primeiro quarto do século XX, incluindo a produção de compositores nascidos entre 1884 e 1934. No catálogo consta classificação geral de duos a octetos, excluindo a música para instrumento solista, orquestra de câmara e canção de câmara, piano a quatro mãos e dois pianos. Embora com caráter misto, os duos foram incluídos, sendo que em algumas obras o instrumento acompanhante tem papel secundário e em outras assume importância igual à do principal.

Volpe comenta que, com o surgimento das sociedades musicais no Brasil, a música de câmara passa a existir de maneira significativa. Esses clubes musicais constituíram-se em verdadeiros agentes divulgadores da música de câmara produzida por compositores brasileiros. Através deste trabalho, amplia-se o conhecimento sobre o romantismo musical brasileiro e a produção camerística brasileira, a qual se tornou expressiva a partir da década de 1880, observando a contribuição de Henrique Oswald. Esta obra apresenta uma avaliação geral das obras produzidas e localiza os documentos musicais. As informações sobre as sonatas para violino e piano Op. 10 e Op. 36 encontram-se nos números 299 e 300 do catálogo (página 132).

Para ampliar o conhecimento geral sobre sonatas brasileiras para violino e piano, utilizamos o artigo *As Sonatas Brasileiras para Violino e Piano: Classificação dos Elementos Técnico-Violinísticos*, escrito pelo Prof. Dr. André Cavazotti (2001). Esse artigo apresenta o trabalho de uma pesquisa que trata de diversos aspectos das sonatas brasileiras para violino e piano, com o objetivo de divulgar e preservar essas obras. A pesquisa adquiriu 40 sonatas, as quais foram classificadas por grau de dificuldade técnica em quatro categorias. Os seguintes aspectos violinísticos foram tratados para essa categorização: passagens escalares e arpejos; cordas duplas e múltiplas; ornamentos e efeitos e técnicas especiais. Baseado nesse levantamento, houve uma identificação das sonatas em níveis de proficiência de técnica violinística, constando oito níveis, mais o preparatório. Nessa organização, encontramos a Sonata Op. 36, de Henrique Oswald, no segundo nível. Tendo em vista a competência do Prof. Cavazotti em relação ao conhecimento das sonatas brasileiras para violino e piano, esse dado é ponto de reflexão na presente dissertação, a qual aborda profundamente aspectos dessa sonata.

Consultas foram feitas em livros dedicados à técnica violinística, são eles: *The Art of Violin Playing*, *Violin Fingering: Its Theory and Practice* e *Problems of Tone Production in Violin Playing*, de Carl Flesch; *Principles of Violin Playing & Teaching*, de Ivan Galamian; e *Arcadas e Golpes de Arco*, de Mariana Isdesbski Salles.

Carl Flesch foi um pedagogo e violinista húngaro, cuja contribuição violinística e pedagógica é incontestável. A raiz de seu método encontra-se na escola franco-belga, a qual orientou e influenciou gerações de violinistas. *The Art of Violin Playing* (2000),³ primeiro volume escrito por Carl Flesch, dedica-se à técnica violinística e está dividido em dois grandes capítulos: *Técnica Geral* e *Técnica Aplicada*. O primeiro trata de assuntos como postura corporal, técnicas de mão esquerda e direita e produção de som; o segundo foca no estudo do instrumento em geral e na memória musical. Observam-se, nesse livro, aspectos gerais, didáticos e técnicos. O autor trata, entre outros temas, da prática, do ensino e de questões físicas e psicológicas dos violinistas, porém sem negligenciar os aspectos musicais. O método apresenta a pedagogia violinística como uma orientação para o desenvolvimento da prática de estudo e incentiva concepções analíticas e soluções de problemas de maneira aprofundada. Flesch transmite suas ideias e estimula a possibilidade de ampliar o desempenho com reflexão extensiva. Esse estudo leva a arte do violino de uma prática comum e acidental a um nível mais alto, tendo como objetivo um aprendizado consciente. *The Art of Violin*

³ *The Art of Violin Playing*, de Carl Flesch: trata-se de uma edição do ano 2000 traduzida por Eric Roseblith. A primeira edição alemã do Volume 1 é de 1923, e a primeira edição em inglês é de 1930.

Playing foi referência indispensável para a elaboração do terceiro capítulo do presente trabalho, principalmente no que diz respeito à abordagem da essência das soluções técnicas percorridas.

Violin Fingering: Its Theory and Practice (1979) é um tratado que expõe a união sistemática de diversos elementos que determinam a escolha do dedilhado. Nele são apresentados exemplos variados, incluindo repertório solístico, camerístico e excertos orquestrais. Através desses exemplos, Flesch apresenta soluções consideradas as mais adequadas e que podem auxiliar os violinistas durante o processo de compreensão. De acordo com o autor, observam-se dois fatores: o técnico e o musical. O dedilhado é um importante elemento de interpretação. Ao executá-lo, o ideal é atender às necessidades desses dois fatores. Cada dedo possui uma característica expressiva e influencia o tipo de sonoridade e o caráter da ideia musical. A escolha é feita de acordo com o conhecimento dos princípios técnicos, visão estética, habilidades físicas, capacidades técnicas e gosto musical. Neste sentido, o livro *Violin Fingering* apresenta um guia para violinistas. Justapondo suas propostas, o autor incentiva a comparação crítica com outras edições. Embora o violinista possa não concordar ou aceitar a proposta de Flesch, ele continua sendo estimulado pelas ideias e princípios em geral. O objetivo é disponibilizar o conhecimento para que cada intérprete use suas habilidades na resolução de problemas com dedilhados. Ao estimular o processo de reflexão, esse volume torna-se referência universal, de importância tanto para pedagogos, como para intérpretes e estudantes. Na edição de performance da Sonata Op. 36 de Henrique Oswald, expomos propostas de dedilhados contemplando fatores tanto técnicos, quanto musicais. *Violin Fingering* foi uma referência que estendeu o conhecimento e serviu como fundamento das decisões tomadas neste trabalho.

O estudo *Problems of Tone Production in Violin Playing* (1934) tem como objetivo explicar os requerimentos da produção sonora de uma maneira exata e prática. De acordo com Flesch, a técnica de mão esquerda atingiu um nível alto de desenvolvimento em relação à precisão e afinação, devido ao surgimento de vários métodos violinísticos que tratam desse assunto. Esse fato levou o autor a supor que a questão da produção do som se encontra em um plano secundário. A técnica de mão direita tem papel significativo na realização sonora e auxilia na obtenção de uma performance de alto nível artístico. O desenvolvimento de atenção e o cuidado na criação da qualidade sonora são essenciais para um bom resultado. Como requerimentos mecânicos para a produção sonora, Flesch aponta a duração do golpe, o volume sonoro com variedade das dinâmicas e a altura das posições. Em todos os aspectos mencionados, o ponto de contato do arco com a corda tem uma função considerável.

O livro trata, também, das características elementares dos instrumentos e das habilidades do intérprete, que podem favorecer ou prejudicar as mesmas. No quarto capítulo, o autor ocupa-se com um aspecto bastante relevante ao meu trabalho, o *vibrato*, que pode atingir o ouvinte nos extremos, como modesto, sem expressão, ou intenso, e cujo uso deveria ser sempre apoiado com um fundamento estético. Nos capítulos dedicados à mão direita, o autor esclarece diferenças entre duas escolas: a franco-belga e a russa. Também chama a atenção para o papel da mão direita em relação à intensidade, velocidade e distribuição do arco, de acordo com as dinâmicas indicadas. A questão da produção do som e a analogia dos termos técnicos com a realização sonora, no terceiro capítulo desta dissertação, foram abordados com frequência.

Para obter referências técnico-interpretativas nos baseamos também na obra *Principles of Violin Playing & Teaching*, de Ivan Galamian. No livro há capítulos dedicados à técnica e interpretação, às mãos esquerda e direita e à prática de estudo. Em relação à técnica violinística, a nossa ideia de interpretação é bastante similar à do autor, a qual reúne aspectos elementares – sonoridade, afinação e ritmo, com três fatores importantes para uma apresentação bem sucedida –, o fator físico, mental e estético-emocional.

A autora Mariana Salles, aluna do mestre Paulo Bosisio, baseou seu trabalho *Arcadas e Golpes de Arco* nos tratados de Carl Flesch, Ivan Galamian e Max Rostal. Ela nos oferece um guia de arcadas e golpes do arco em língua portuguesa. Também concorda com os grandes pedagogos quando diz que a técnica não é um fim, mas um meio, incentivando a prática interpretativa na música brasileira.

A verbalização da música mostra a habilidade analítica e a capacidade de compreender e comunicar opiniões introspectivas. O livro *Guidelines for style analysis* (1997), de Jan Larue, ou *Guia para a análise de estilos*, em português, esclarece e especifica os termos mais utilizados nos trabalhos sobre música: sonoridade, harmonia, melodia e ritmo. Todos esses aspectos permeiam diretamente o desenvolvimento da obra, que, se observado minuciosamente, abrange equilíbrio, tempos, tonalidades, texturas, andamento, dinâmicas e variedade de intensidades. Os componentes da sonoridade são os timbres, qualidade de som, região do instrumento, grau de intensidade e exploração do idioma do instrumento. As dinâmicas, habitualmente indicadas por compositores, de acordo com Larue, especificam o volume sonoro e as diferenças em expressões, produzindo gradações e contrastes. A textura se refere à análise vertical da partitura e, normalmente, é descrita como delicada, simples, homogênea, densa, polifônica... A harmonia é bastante ampla e tem o intuito de mostrar a coloração e a tensão.

Com base na obra de Larue, podemos situar a Sonata Op. 36 dentro de *tonalidade estendida*, modo usado no século XIX que buscava nuanças sentimentais e descritivas. Para uma análise estilística da melodia, o autor sugere começar pela pesquisa das características ascendentes, tais como similaridades com música folclórica, religiosa ou obras de algum outro país. Isso cria interesse em estabelecer delimitações e distinguir o nível no qual o compositor corresponde às oportunidades e de qual maneira as mesmas se refletem nas peculiaridades do caráter melódico.

A respeito de ritmo, a análise de estilo deve envolver os seguintes aspectos: *continuum* – hierarquia métrica, *surface rhythm* –, organização do tempo (duração) e interação com sonoridade, harmonia e melodia. Para concluir, Larue explica que a música e a performance são bastante complexas e a análise requer palavras que possibilitem novas interpretações, deixando espaço para eventual debate acadêmico. O livro *Guidelines for Style Analysis* é uma profunda discussão sobre perspectiva analítica e foi benéfico para o vocabulário usado na presente dissertação.

2 INFLUÊNCIAS EUROPEIAS NA SONATA OP. 36 PARA VIOLINO E PIANO DE HENRIQUE OSWALD

2.1 O idioma musical de Henrique Oswald

Henrique José Pedro Maria Carlos Luiz Oswald, filho de Jean Jacques Oschwald, suíço-alemão, e de Maria Carlota Luiza Oracia Cantagalli, italiana, nasceu no Rio de Janeiro a 14 de abril de 1852 e morreu na mesma cidade, a 9 de junho de 1931. A partida da família Oswald para a Europa, quando Henrique tinha 16 anos, marcou a vida e a carreira do compositor, que viveu entre Brasil e Itália, países que, em sua época, eram fortemente influenciados pelas culturas musicais alemã e francesa. Os anos vividos na Europa, de 1868 a 1903, proporcionaram a Oswald o contato com diversos compositores importantes dessa época, como Brahms, Liszt, Saint-Saëns, Fauré, entre outros. Conforme comenta Neves (1981, p. 18), embora tenha vivido por longos anos na Itália, Oswald ligou-se mais ao pensamento francês. Segundo Monteiro (2011, p. 9), Oswald, ao escrever primordialmente obras instrumentais, voltou-se para o modelo alemão de excelência, como a maior parte de seus contemporâneos italianos; a crescente influência francesa só se tornou preponderante depois da virada do século XX. Portanto, compreendemos que sua obra pode ser vista sob uma perspectiva europeia.

Em toda a sua obra, Henrique Oswald usou a linguagem romântica europeia do século XIX e dedicou-se sobretudo à música instrumental. Ao lado de seus contemporâneos Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno, pode ser considerado um expoente do romantismo musical brasileiro. A musicóloga Maria Alice Volpe (1994, p. 60) destaca, em sua tese *Período Romântico Brasileiro*, que “no conjunto de repertório camerístico, o compositor romântico que mais se destacou foi Oswald”. Eduardo Monteiro (2011, p. 11) concorda que Oswald é essencialmente um compositor de música instrumental, com ênfase nas obras camerísticas e para piano solo, as duas áreas preferidas do compositor.

O repertório de Oswald é vasto, e abrange outros gêneros além do camerístico, como, por exemplo, a sua música sacra. Mesmo nesse gênero podemos notar a presença da expressão europeia. Susana Cecília Igayara, comentando a obra sacra de Henrique Oswald, observa as semelhanças com os grandes compositores europeus:

Se procurássemos comparações, encontraríamos traços comuns a Liszt, Fauré, Saint-Saëns, Bruckner, e suas maneiras de tratar as obras religiosas. Se tais comparações deixam claras as qualidades de Oswald como compositor, por outro lado

demonstram características do momento histórico (IGAYARA, 2002, p. 3).

Grandes mestres europeus inspiraram o jovem Oswald. Os italianos Maglioni e Buonamici são considerados os primeiros personagens musicais que exerceram forte influência sobre o músico brasileiro. Giovacchino Maglioni, participante ativo da elite musical italiana e figura artística extremamente importante em Florença, foi o primeiro mestre italiano a exercer essa influência. Giuseppe Buonamici foi o responsável por criar um elo entre o ideal da elite musical florentina e Oswald, e também o professor que mais o enriqueceu como pianista. Estabeleceu-se entre eles uma ligação que foi além daquela professor-aluno, transformando-se numa sólida amizade. Segundo Monteiro (2011, p. 28), a análise da produção do compositor brasileiro indica claramente que, após o início dessa relação, em 1880, sua produção pianística refina-se consideravelmente, passando a dedicar-se com grande intensidade à música de câmara.

A criação musical de Henrique Oswald compreende três fases. A primeira abrange obras compostas entre 1872 e 1879, nas quais se evidencia a influência de compositores alemães, como Schumann e Mendelssohn. A primeira peça desse período, *Ave Maria*, é dedicada à sua mãe, Maria Carlotta. Observa-se que a maioria das canções dessa época é composta para vozes médias e graves, e os textos selecionados são de autoria da família Gasperini – textos poéticos de sua esposa, Laudomia, e de seu sogro, Ottavio Gasperini.

Na segunda fase, na qual agrupam-se as obras compostas entre 1897 e 1904, é perceptível sua inclinação à música francesa. Esse período é marcado por inúmeras viagens entre Europa e Brasil. No ano de 1899, Henrique Oswald teve a oportunidade de conhecer o pianista e compositor francês Camille Saint-Saëns, durante uma de suas turnês realizadas no Brasil, e também de tocar com ele o *Scherzo* para dois pianos composto por Saint-Saëns. O contato com Gabriel Fauré ocorre em 1902, num concurso de composição promovido pelo jornal francês *Le Figaro*. Sob o julgamento de Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré e Louis Diémer, a composição para piano solo *Il Neige*, de Henrique Oswald, foi a vencedora.

Na terceira fase, que inicia em 1903, ano em que aceita o convite para ocupar a direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, encontramos obras mais densas e extensas (Sonata Op. 36, Trio Op. 45, Sonata Fantasia, entre outras), que evidenciam um Oswald mais maduro e envolvido com mestres franceses. Além disso, a relação com sua terra natal se reflete em suas canções escritas em português.

A vida social de Oswald no Brasil era bastante movimentada. Seus recitais e reuniões recebiam a presença de grandes artistas nacionais, como Alberto Nepomuceno, Barroso Neto,

Villa-Lobos, Francisco Braga, bem como estrangeiros, Arthur Rubinstein, Pablo Casals, Ottorino Respighi e Darius Milhaud. De acordo com Martins (1995, p. 64), essa relação com músicos importantes sempre causou satisfação e orgulho em Oswald, que se sentia honrado com o respeito a ele dedicado.

A produção de compositores como Miguez, Gomes, Oswald, Levy, Nepomuceno e Braga, entre outros, foi vital para o enriquecimento e desenvolvimento da música no Brasil naquele período, assim como a sua atuação foi fundamental para a renovação e refinamento do repertório praticado nos concertos, que então passaram a privilegiar a música sinfônica, de câmara e solista alemã e francesa. Segundo José Eduardo Martins (1995, p. 65), o “raiar do século XX encontra Henrique Oswald brasileiro de nascimento, florentino por adoção, imbuído de ideais europeus e, doravante, esteticamente ligado a correntes francesas pela maior aproximação ao modelo requintado praticado na França”.

2.2 O ambiente musical francês no século XIX e as sonatas – modelos de Franck, Fauré e Saint-Saëns

A vida musical na França do século XIX era dominada pela música de teatro e ópera. A música instrumental, embora não tão popular quanto a ópera, era apresentada regularmente em algumas associações da época, as quais cultivavam e divulgavam o repertório camerístico, entre elas a *Société des Concerts du Conservatoire*, a *Société de Musique de Chambre* e, a mais bem-sucedida, *Société Nationale de Musique*. O estilo intimista da música de câmara era apropriado para apresentações reservadas à sociedade burguesa. Geralmente, as atividades continham repertório composto por obras do período clássico e pós-clássico, dos compositores Mozart, Haydn, Boccherini, Mendelssohn e Beethoven. Essa conduta incentivou a criação da sociedade que apreciaria a música nacional igualmente. A *Société Nationale de Musique* foi formada em 1871 por Camille Saint-Saëns e Romain Bussine, e esse acontecimento influenciou o ressurgimento da música instrumental francesa, sob a liderança de Jules Massenet, Gabriel Fauré, George Bizet e Cesar Franck. Nessa organização, a elite musical francesa teve a oportunidade de se apresentar e levar o repertório camerístico nacional ao público. Fundada sob o *slogan* *Ars gallica* (Arte francesa), a *Société Nationale de Musique* marcou o renascimento da música instrumental francesa, que ofereceu uma alternativa musical em relação ao pensamento sinfônico ou à música dramática alemã.

Nos últimos 20 anos do século XIX, observou-se a evolução das sonatas francesas, tanto pelo número de sonatas compostas, quanto pelo crescente número de apresentações. A

tabela abaixo apresenta performances de sonatas para violino de compositores franceses realizadas na *Société Nationale de Musique* entre 1877 e 1895:

Compositor	Número de performances	Ano
Gabriel Fauré	6	1877 (2x), 1878, 1882, 1885, 1890
Benjamin Godard	4	1877, 1878, 1879, 1881
Georges Pfeiffer	3	1878, 1879, 1881
Urbain Le Verrier	1	1882
Paul Lacombe	1	1884
Camille Saint-Saëns	2	1886, 1887
César Franck	3	1887, 1892, 1893
Marie-Joseph Erb	1	1892
Camille Chevillard	1	1893
Sylvio Lazzari	2	1893, 1895

Tabela 1: Performances de sonatas para violino e piano de compositores franceses realizadas na *Société Nationale de Musique* entre 1877 e 1895 (DUCHESNEAU, 1997).

Dentre essas obras, as sonatas de Gabriel Fauré (Op. 13 em Lá maior, de 1876), Camille Saint-Saëns (Op. 75 em Ré menor, de 1885) e de César Franck (Lá maior, de 1886), pérolas do repertório francês para violino e piano, foram as mais apresentadas na *Société Nationale de Musique*. A importância dessas três sonatas francesas dentro do repertório violinístico é imensa, pois elas revelam várias características inovadoras que se tornaram pontos de referência para as sonatas compostas na França após 1900. O surgimento dessas sonatas induziu o desenvolvimento tanto da forma composicional quanto de alguns elementos no gênero de sonata para violino e piano, tais como ciclicismo, elementos modais, seções de recitativo e escrita virtuosística.

A sonata para violino e piano de César Franck, escrita nos últimos anos da vida do compositor, em plena maturidade e força criativa, estabeleceu um marco na música de câmara francesa do século XIX. Após as estreias em Bruxelas (1886) e Paris (1887), com Eugène Ysaÿe ao violino e Marie-Léontine Bordes-Pène ao piano, a sonata conquistou sucesso imediato, segundo seu biógrafo, Vincent D'Indy (1909, p. 8 e 54).

Segundo Maria Augusta Gonçalves (2009), a Sonata Op. 13 de Gabriel Fauré, estreada em Paris em 1877, detém todo o poder de sedução do compositor francês, numa corrente que combina o apuro expressivo da época e uma perspectiva formal inovadora, em grande parte resultante da quase visionária instabilidade tonal aqui explorada.

Camille Saint-Saëns era considerado o mais prolífico e universal entre seus contemporâneos por sua produção em praticamente todos gêneros musicais. Sua primeira

sonata, a Op. 75, foi composta em 1885, e nela a linguagem utilizada trata igualmente violino e piano, combinando lírico com virtuosidade.

2.3 Um paralelo entre a Sonata Op. 36 de Henrique Oswald e as três sonatas francesas

... Aos 14 de fevereiro, termina a Sonata para violino e piano, Op. 36 em Mi maior, onde uma abordagem próxima de várias tendências estilísticas francesas se faz notar. Virtuosismo de Saint-Saëns, alguns atributos encontráveis nas linguagens musicais de César Franck e Gabriel Fauré evidenciam-se com clareza (MARTINS, 1995, p. 86).

Inspirado na citação acima, o presente trabalho busca influências europeias na Sonata Op. 36 de Henrique Oswald. Os termos abordados neste capítulo tratam de aspectos da forma musical, textura, dinâmicas, timbres e uso de elementos virtuosísticos; observamos também tratamento do piano, diálogos entre dois instrumentos e caracteres musicais. As sonatas para violino e piano de G. Fauré, C. Saint-Saëns e C. Franck são grandes obras do repertório camerístico para violino e piano. Elas são reconhecidas como obras de destaque do século XIX e são as mais prestigiadas das sonatas românticas francesas; compreende-se que possivelmente serviam como referências para compositores dessa época, tanto franceses, quanto de outras nacionalidades.

2.3.1 Forma musical

As três sonatas francesas usadas como referência mostram, apesar de sua inegável originalidade, poucas novidades na forma musical. As formas musicais do período clássico, tais como a forma sonata, rondós, formas binárias e ternárias, sinfonia, concerto, aberturas e obras camerísticas, foram as principais heranças do século XVIII, e continuaram sendo usadas durante período romântico. Ludwig van Beethoven desenvolveu as formas instrumentais de tal forma que dominou e influenciou as composições instrumentais até o início do século XX. Em obras do século XIX encontramos praticamente todos os elementos que surgiram nas obras de Beethoven, por exemplo, a ideia cíclica, junção de todos os movimentos sem intervalo entre eles e a recuperação de alguns modelos barrocos, tais como o arioso e o recitativo. Longyear (1988, p. 311) esclarece que a forma sonata de Beethoven serviu como exemplo para compositores dos séculos XIX e XX, enquanto Walter Kolneder (1998, p. 490) confirma que, entre os vários gêneros de música para violino, a forma sonata não sofreu mudanças estruturais no século XIX.

Em suas sonatas para violino e piano, C. Saint-Saëns (Op. 75) e G. Fauré (Op. 13) usam a tradicional estrutura composicional de quatro movimentos: o primeiro *Allegro* na forma clássica de sonata; o segundo movimento é lento e, geralmente, ternário; o terceiro tem forma de *scherzo*; e o *finale* encerra com *Allegro molto* (C. Saint-Saëns) e *Allegro quase presto* (G. Fauré). C. Saint-Saëns utiliza a junção dos movimentos (primeiro e segundo *attacca* – intervalo – terceiro e quarto *attacca*) de uma maneira que existe somente um intervalo entre o segundo e o terceiro movimento. Nas sonatas para violino e piano de C. Franck e H. Oswald percebemos similaridade na ordem dos movimentos, tendo em vista o movimento lento como terceiro e o segundo movimento *Allegro* (C. Franck) e *Allegro molto moderato* (H. Oswald). Esse tipo de organização dos movimentos – segundo rápido e terceiro lento – encontra-se em algumas obras de Beethoven.

	César Franck – Lá maior (1886)	Gabriel Fauré – Lá maior, Op. 13 (1875)	Camille Saint- Saëns – Ré menor, Op. 75 (1885)	Henrique Oswald – Mi maior, Op. 36 (1908)
Primeiro movimento	<i>Allegretto ben moderato</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>Allegro agitato</i>	<i>Allegro moderato</i>
Segundo movimento	<i>Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro molto moderato</i>
Terceiro movimento	<i>Recitativo- Fantasia: Ben moderato</i>	<i>Allegro vivo</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andante molto espressivo</i>
Quarto movimento	<i>Allegretto poco mosso</i>	<i>Allegro quasi presto</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>Allegro con fuoco</i>

Tabela 2: Comparação da organização dos movimentos das quatro sonatas.

Com uma análise formal da Sonata Op. 36 compreendemos que o primeiro movimento da Sonata Op. 36 é claramente estruturado na forma sonata; o segundo e terceiro na forma ternária e o último na forma de rondó-sonata. Quanto à análise fraseológica, predominam na sonata frases com quadratura tradicional. Geralmente encontramos frases de quatro

compassos e períodos de oito compassos, inclusive no desenvolvimento temático-harmônico. Na presente dissertação, esse assunto será abordado no terceiro capítulo.

2.3.2 Textura, dinâmica e timbres

A influência francesa na Sonata Op. 36 de Oswald pode ser vista na textura e na consequente sonoridade empregadas na obra. Trata-se de um tipo de escritura na qual os elementos timbrísticos, dinâmicos, entre outros, resultam em leveza e transparência. Repara-se a exploração sobretudo dos registros médio e agudo e das possibilidades expressivas do violino. O domínio de melodia e frase cria uma textura que pode ser explicada como “melodia com acompanhamento”. Nessas sonatas percebemos que, embora exista esse tipo de textura, a melodia acompanhada, os dois instrumentos são igualmente importantes. Tanto violino, quanto piano empenham papéis igualmente significativos, proporcionando momentos de textura polifônica e diálogos.

Os primeiros movimentos das quatro sonatas iniciam com temas tonalmente estáveis, os quais se desenvolvem com dinâmica inicial *p* ou *pp* até o *forte*. As sonatas de G. Fauré e C. Franck contêm uma introdução pianística, porém, ao aparecer o tema principal, o piano assume o papel de acompanhamento, enquanto que na sonata de C. Saint-Saëns o piano participa igualmente da exposição do primeiro tema. Na sonata de H. Oswald o piano acompanha a melodia principal. A tabela que segue apresenta o desenvolvimento da dinâmica, papel do piano e textura nos temas introdutórios das quatro sonatas.

	Dinâmica	Papel do piano	Textura
C. Franck	pp-ff	Acompanhamento	Melodia acompanhada com base harmônica em acordes sustentados
G. Fauré	p-f	Acompanhamento	Melodia acompanhada por acordes quebrados com momentos contrapontísticos
C. Saint-Saëns	p-f	Participa da apresentação temática	Praticamente uníssono
H. Oswald	p-ff	Acompanhamento	Melodia acompanhada por acordes quebrados

Tabela 3: Um paralelo da dinâmica, papel do piano e textura nos temas principais dos primeiros movimentos das quatro sonatas.

Em alguns movimentos reparamos um tipo de textura que contribui para o caráter meditativo. Trata-se da melodia acompanhada por acordes sustentados que, harmonicamente, auxiliam na condução da melodia. Oswald emprega essa textura na seção A do terceiro movimento; C. Franck logo no início do primeiro movimento. C. Saint-Saëns incrementa um caráter meditativo no segundo movimento da Sonata Op. 75, e utiliza um procedimento melódico que evoca as *appoggiaturas* do terceiro movimento da Sonata Op. 36.



Ex. 1: Compassos 1 ao 5, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 355).



Ex. 2: Compassos 1 ao 7, segundo movimento da Sonata Op. 75 de C. Saint-Saëns (Durand, Schoenwerk et Cie).

Em alguns movimentos com forma ternária, a mudança de textura entre as seções auxilia a distanciar os caracteres musicais. Há, na Sonata Op. 36, contrastes de caráter, por exemplo, da seguinte maneira: na seção B do segundo movimento ocorre um contraste de sonoridade, saindo de um *allegretto* baseado em golpe de *staccato* (seção A) e alterando a atmosfera para *cantabile* na seção B. Uma forma parecida de apresentar a seção lírica entre excertos virtuosos é encontrada no terceiro movimento da sonata de Fauré. De acordo com Othaniel de Alcântara Jr. (2005, p. 395), o mesmo exemplo se assemelha com o início da sonata de César Franck, explicando que a seção do meio possui um caráter mais introspectivo, alcançado através de posições mais altas, principalmente nas cordas Ré e Lá e na passagem do arco sobre o espelho.

Cabe ressaltar que o terceiro movimento da Sonata de C. Saint-Saëns e o terceiro movimento da Sonata de G. Fauré têm caráter *scherzando* e assemelham-se ao segundo movimento da Sonata Op. 36, em relação à forma e caráter musical.

2.3.3 Escrita virtuosística

Os compositores dos quais nos valem como referência da música francesa – Franck, Saint-Saëns e Fauré – eram, assim como Oswald, pianistas excepcionais. Com base nesse fato, concebe-se a opinião de que esse fator influenciou em grande parte a riqueza da parte do piano, que tende a ser tão virtuosística quanto a parte do violino. A virtuosidade no piano e dos violinistas descendentes da escola franco-belga – Eugène Ysaÿe, Martin Marsick, Paul Viardot –, para os quais as sonatas foram dedicadas, estimulou a adoção de uma escrita virtuosística. Deparamo-nos com passagens em posições agudas e com uso de oitavas tanto na parte violinística, quanto na parte pianística.

Nos movimentos finais reparamos passagens nas regiões agudas do violino. O último movimento da Sonata Op. 36 de Henrique Oswald inicia com passagem descendente a partir de região aguda:



Ex. 3: Compassos 1 ao 4, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Na primeira apresentação temática do último movimento da Sonata de C. Franck também ocorre uma passagem para a região aguda do violino:



Ex. 4: Compassos 8 ao 12, quarto movimento da Sonata para violino e piano de César Franck (Moscow, 1979).

Há trechos que empregam virtuosidade no acompanhamento de violino, enquanto o piano apresenta material temático. Esse complemento harmônico, em virtude de acordes quebrados, ajuda a preservar o caráter virtuosístico.



Ex. 5: Compassos 130 ao 138, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Procedimento similar encontramos no segundo movimento da sonata de Cesar Franck. As semicolcheias têm função de acompanhamento, contribuindo para manter o caráter vívido.



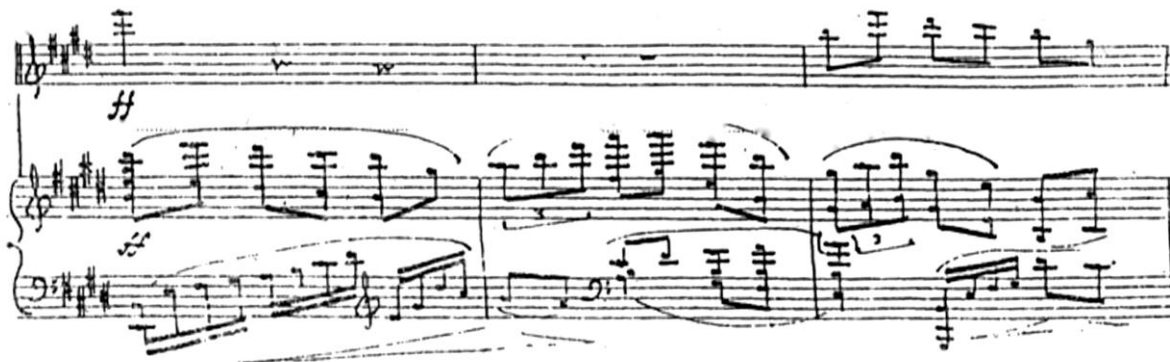
Ex. 6: Compassos 120 ao 130, quarto movimento da Sonata para violino e piano de César Franck (Moscow, 1979).

2.3.4 Uso de oitavas

O uso de oitavas, tanto no violino, quanto no piano, contribui para destacar a importância temática ou realçar o papel de algum instrumento. Isso resulta em uma maior ressonância e proporciona uma sonoridade mais rica.

Na Sonata Op. 36, Henrique Oswald expõe o primeiro tema do primeiro movimento em piano solo, no início da ponte, com material derivado do tema A, utilizando oitavas em

fortissimo (c. 21-c. 23). A dinâmica *ff* aparece pela primeira vez introduzida com um *crescendo*.



Ex. 7: Compassos 21 ao 23, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (manuscrito HO1, 1908).

César Franck utiliza as oitavas no trecho de piano solo após a apresentação temática conduzida por violino. O direcionamento de dinâmica anterior evolui a partir de dinâmica suave, e prospera até o *ff*.



Ex. 8: Compassos 31 ao 36, primeiro movimento da Sonata para violino e piano de C. Franck (Moscow, 1979).

Percebemos que todas as sonatas abordadas neste capítulo utilizam oitavas quebradas para dar caráter enérgico e vigoroso à conclusão do primeiro ou quarto movimento.

O primeiro movimento da Sonata Op. 13 de G. Fauré conclui da seguinte maneira:



Ex. 9: Compassos 404 ao 409, primeiro movimento da Sonata Op. 13 de Gabriel Fauré (New York 1956.).

Na Sonata Op. 36 de Henrique Oswald reparamos oitavas quebradas no final do primeiro movimento:



Ex. 10: Compassos 206 ao 209, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 346).

A sonata de G. Fauré mostra uma escrita virtuosística em relação às oitavas na parte do violino, tanto simultâneas, quanto quebradas:



Ex. 11: Compassos 89 ao 93, primeiro movimento da Sonata Op. 13 de Gabriel Fauré (New York, 1956).

No final da Sonata Op. 75, C. Saint-Saëns utiliza oitavas em movimento escalar para alternar texturas:



Ex. 12: Compassos 233 ao 239, quarto movimento da Sonata Op. 75 de C. Saint-Saëns (Durand, Schoenwerk et Cie).

2.3.5 Uníssono

Em vários excertos das quatro sonatas nos deparamos com um destaque temático apoiado em procedimento composicional em uníssono.

No segundo movimento da Sonata Op. 36, Henrique Oswald unifica os dois instrumentos para encerrar a subseção a do *scherzo* (correspondente ao final do segundo movimento):



Ex. 13: Compassos 53 ao 56, segundo movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 350).

Gabriel Fauré, em sua Sonata Op. 13, utiliza uníssono para realçar a apresentação temática no primeiro movimento (c. 218-c. 225):



Ex. 14: Compassos 218 ao 231, primeiro movimento da Sonata Op. 13 de Gabriel Fauré (New York, 1956).

Na sonata de Saint-Saëns encontramos abundante utilização de oitavas em uníssono logo no início do primeiro movimento:



Ex. 15: Compassos 12 ao 17, primeiro movimento da Sonata Op. 75 de C. Saint-Saëns (Durand, Schoenwerk et Cie).

César Franck explora as oitavas no final do segundo movimento da sonata para violino e piano em uníssono, diferenciando textura. Agilidade em oitavas quebradas contribui para dar caráter enérgico:



Ex. 16: Compassos 220 e 221, segundo movimento da Sonata para violino e piano de César Franck (Moscow, 1979).

Notamos que a exploração da expressividade do violino é um elemento que se destaca em todas as quatro obras exemplares. O papel do piano é igualmente importante, tanto nos segmentos nos quais complementa a apresentação da melodia, quanto nos trechos em que assume o material temático ou dialoga com o violino. Algumas influências europeias podem ser vistas na escrita de Oswald em relação à leveza, transparência, utilização das harmonias e elementos de textura, enquanto outros aspectos, como a escrita virtuosística, estão empregados com moderação. De acordo com o que foi exposto ao longo deste capítulo, compreendemos que os conhecimentos adquiridos na Europa deixaram um selo significativo na obra de Henrique Oswald.

O presente capítulo sobre as influências europeias na Sonata Op. 36 para violino e piano de Henrique Oswald ampliou o estudo e o entendimento da linguagem musical empregados na referida obra. Além disso, enriqueceu a consciência das soluções musicais, proporcionando uma interpretação mais segura e consciente.

3 ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS DA SONATA OP. 36

Este capítulo apresenta uma proposta de interpretação da Sonata Op. 36 para violino e piano de Henrique Oswald, baseada no estudo técnico-violinístico, fundamentação teórica e análise. Para a realização deste trabalho consultamos cinco manuscritos, sendo um autógrafo completo, um autógrafo incompleto, duas cópias completas e uma cópia da parte do violino incompleta. Além disso, encontramos uma edição do terceiro movimento editada por Casa Bevilacqua e uma edição completa feita por Alcântara (2005). Especificamos os cinco manuscritos em ordem cronológica e denominamos da seguinte forma, para facilitar as explicações ao longo do capítulo 3:

- HO1 – Manuscrito autógrafo foi denominado como número 1 por conter todos os movimentos. Encontra-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Apresenta em sua última página a assinatura do compositor e a anotação “Fevereiro 1908”.
- HO2 – Manuscrito autógrafo sem o terceiro movimento. Encontra-se no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e não consta o terceiro movimento. Apresenta em sua última página a anotação “Firenze 14-2-1908” e a assinatura do compositor.
- SOA1 – Uma cópia do manuscrito feito pela filha do compositor, Henriqueta Margarida Oswald Alfieri (“Sissy”), que data de 1951, encontrada na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo (ECA-USP). Em sua primeira e última página apresenta a anotação “Copia de uma Cópia, S.O.A. Natal 51”.
- SOA2 – Outro manuscrito feito pela filha do compositor, Henriqueta Margarida Oswald Alfieri (“Sissy”), datada de 1964. Encontra-se também na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo (ECA-USP). Apresenta em sua última página a anotação “Copia de uma Cópia, Petropolis. 3_64. S.O.A”.
- 5) SOA3 – Manuscrito da parte do violino que contém primeiro, segundo e quarto movimento. Encontra-se na biblioteca da ECA-USP. Não apresenta a data e a assinatura do copista, porém decidimos atribuir sua autoria a “Sissy”, devido à grande similaridade da caligrafia com os manuscritos SOA1 e SOA2.

O trabalho que segue trata dos quatro movimentos paralelamente, unindo observações composicionais, formais, técnicas e interpretativas.

3.1 Primeiro movimento

O primeiro movimento da Sonata Op. 36, *Allegro moderato*, em sua constituição, apresenta uma forma-sonata (Tab. 4).

Exposição	A	c. 1-21	
	Ponte	c. 21-41	
	B	b1	c. 42-49
		b2	c. 50-62
		b3 (b1+b2)	c. 63-73
	Coda	c. 74-81	
Desenvolvimento	c. 81-121		
Reexposição	A	c. 122-142	
	Ponte	c. 142-164	
	B	b1	c. 165-172
		b2	c. 173-185
		b3 (b1+b2)	c. 186-196
		Coda	c. 197-fim

Tabela 4: Estrutura da forma-sonata do primeiro movimento da Sonata Op. 36 de H. Oswald, separando as seções e delimitando números de compassos.

Os materiais temáticos apresentam caracteres diferenciados, diferindo de lírico e melodioso para enérgico e alegre. Notamos que o compositor usou temas com algumas características em comum, porém contrastantes devido a diferenças em articulação, dinâmica, contorno melódico e tonalidade. Algumas das características gerais encontradas foram: a exploração do violino como instrumento lírico com um timbre suave, em geral acompanhado por piano nos temas principais, e a interação dos dois instrumentos nas transições e no processo de desenvolvimento.

O primeiro tema é apresentado a princípio pelo violino (c. 1-21), enquanto a movimentação regular do piano em semicolcheias expõe apoio harmônico e agitação rítmica. A linha dos acordes quebrados neste acompanhamento possui um tipo de direcionamento que segue o contorno da melodia, das mudanças de registro e das frases no violino. Nos primeiros compassos explora-se a região grave do violino e o tema A atinge seu ápice no registro mais agudo (c. 11). A indicação da dinâmica *p* implica ataque suave, aproximando-se da corda com delicadeza. Concordamos com Galamian (1962, p. 84)⁴ quando afirma que, para um início

⁴ GALAMIAN (1962, p. 84). *For the very smooth gently start it will generally be best to bring the bow to the string gently from the air when playing in the lower half of the bow. The bow must not drop vertically but must approach the string from an angle that will become smaller in size as more smoothest is desired. In soft*

suave, o arco deve atingir a corda do ar, na parte inferior. O arco não deve atacar a corda na posição vertical, mas sim por um ângulo cujo tamanho irá depender do nível de suavidade pretendido. Galamian recomenda também que, para as dinâmicas suaves, o ataque inicial do arco deve partir de um ponto bem próximo da corda, utilizando pouca crina. Essa orientação é perfeitamente aplicável à apresentação do tema principal da Sonata Op. 36.

No primeiro compasso optamos por *legatto* no compasso inteiro, para que a articulação do tema seja semelhante à apresentada pelo piano (c. 21). No manuscrito HO1 não se encontra indicação da arcada (c. 1), porém nos manuscritos HO2, SOA1 e SOA2 constam ligadura de 4 + 2 notas neste compasso. A solução de ligar as seis primeiras notas contribui, também, para uma melhor distribuição do arco no compasso seguinte. Sugerimos alcançar o Mi por meio de uma transição do segundo para o terceiro dedo (Si-Mi), obtendo, assim, um timbre homogêneo na mesma corda. Um leve *portamento* realizado com essa transição indica o caráter do movimento: *expressivo*. Flesch,⁵ em seu tratado *Violin Fingering* (1979, p. 280), relata que o *portamento* (*glissando*) é um subsídio de expressão artística tanto atraente quanto arriscado, com o qual é possível efetuar numerosas nuances emocionais.



Ex. 17: Compasso 21, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (manuscrito HO1, 1908).



Ex. 18: Compasso 1, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

dynamics it is advisable to start the motion from a place very near the string and to use very little bow hair for the initial contact.

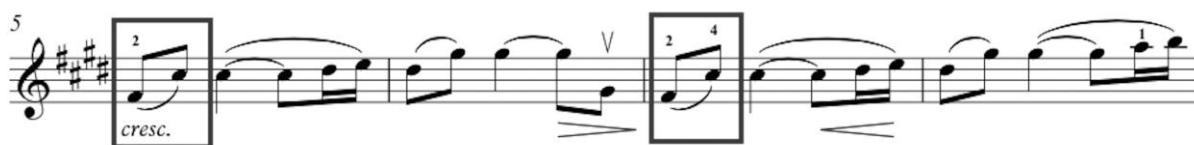
⁵ FLESCH (1979, p. 280). ... *the portamento (glissando), that most attractive but also most dangerous tool in the hands of a violinist, is a rich source of artistic expression, by means of which innumerable emotional nuances can be produced.*

No compasso 2 preocupamo-nos com a organização do arco. Utilizamos maior quantidade de arco no primeiro tempo, a metade superior; no segundo tempo nos mantemos no meio do arco, utilizando-o pouco e com mais pressão na corda, para que o som continue estável; no terceiro tempo sustentamos o arco para cima, a fim de reforçar a intenção do *crescendo*. Após essa sugestão de distribuição do arco, continuamos mantendo o caráter ligado às suaves mudanças do mesmo. Galamian (1962, p. 85 e 86)⁶ nos lembra que das várias dificuldades a respeito da mudança de arco, a habilidade mais importante é o cuidado em realizar essas mudanças suave e imperceptivelmente.



Ex. 19: Compassos 1 e 2, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Os pares de compassos 5-6 e 7-8 possuem motivos semelhantes, porém nos valemos de dedilhados diferentes para proporcionar variedade sonora em cada um desses segmentos de frase. No compasso 5 sugerimos que o intervalo Fa#-Do# seja interpretado na primeira posição, atingindo uma sonoridade mais aberta junto ao *crescendo*, enquanto que na segunda vez (c. 7) mudamos o timbre realizando dedilhado de segundo (Fa#) para quarto (Do#) dedo na corda Ré. Esse timbre mais escuro nos permite desenvolver o *crescendo* a partir de uma dinâmica mais suave e atingir, em seguida, o primeiro *forte* no compasso 9.



Ex. 20: Compassos 5 ao 9, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

O *crescendo* realizado a partir do compasso 7 antecipa a primeira culminação, que acontece no compasso 11. No compasso 9 o *vibrato* se torna mais intenso e o dedilhado nas duas primeiras notas, Do#-Mi, com o terceiro dedo nos permite realizar um *portamento*. Em

⁶ GALAMIAN (1962, p. 85/86). *There are several problems connected with the change of bow, but the one that is most important concerns the ability to make the change as smooth and as unnoticeable as possible.*

seguida, no compasso 10, nos mantemos na quinta posição, colocando o terceiro dedo nas cordas Mi e Lá. Facilitamos, assim, a realização do intervalo de quinta Mi-Lá em semicolcheias no final do compasso.



Ex. 21: Compassos 9 ao 12, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

O compasso 11 apresenta a culminação do tema inicial. Para Flesch (1979, p. 356),⁷ quanto maior o intervalo, maior a probabilidade de a nota mais aguda ter o caráter de culminação. Quanto ao dedilhado, sugerimos alcançar o Lá agudo com o quarto dedo e *vibrato* intenso. O resultado sonoro, que é uma culminação na nota Lá sustentada e brilhante, pode depender, nesse caso, da escolha do dedo. Usaremos o próprio ouvido como guia de intensidade de vibrato. Em minhas experiências como aluna, profissional e professora percebo a prática de evitar o quarto dedo nessas situações, e justamente por isso tentamos realizar *vibrato* intenso com o quarto dedo. Vale ressaltar que a escolha final de qual dedo utilizar depende da preferência do intérprete e das suas habilidades relacionadas à própria técnica de vibrato. Quanto à arcada, escolhemos a opção que aparentemente não favorece a culminação – realização da mínima Lá com arco e acento para cima; essa opção evita um relaxamento do som no final do compasso e sustenta o *crescendo*.

Nos compassos 12 até o 21 sugerimos um caráter *cantabile*, realizando um *vibrato* contínuo. Sugerimos ligaduras irregulares com o propósito de que as trocas de direção do arco se tornem imperceptíveis. O *cantabile* violinístico é frequentemente comparado à voz humana. Segundo Baillot (1825, p. 170),⁸ a música vocal é a base da música instrumental e a voz humana pode ser considerada como referência para todos os sistemas; para a música é questão essencial, porém todas as outras artes deveriam usá-la como modelo.

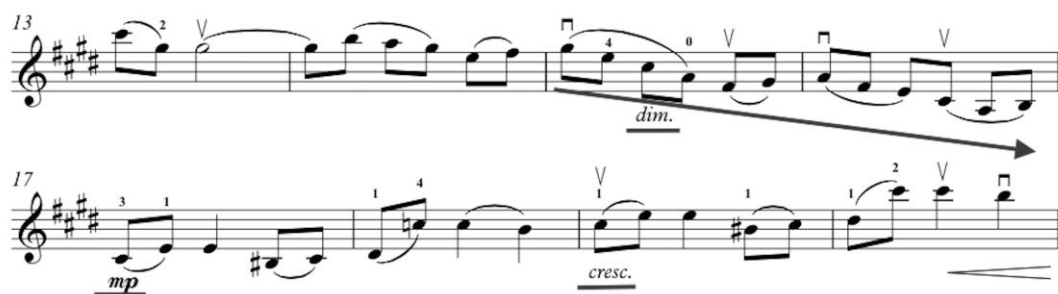
⁷ FLESCHE (1979, p. 356). *The greater the span the more likely it is that the upper note will assume the character of a climax.*

⁸ BAILLOT (1825, p. 170). *Vocal music is the basis for instrumental music; the human voice is the criterion to which all systems should relate; it is for music essential thing that the other arts must use as a model...*



Ex. 22: Compassos 9 ao 16, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Nos compassos 15 e 17 sugerimos, respectivamente, *diminuendo* e *mp*. Não encontramos, nos manuscritos do compositor, indicações referentes à dinâmica nesse trecho. Tendo em vista o contorno melódico descendente, realizamos esse pequeno *diminuendo*, chegando até um *mp* no compasso 17 e, assim, abrimos as possibilidades para um grande *crescendo*, que finaliza o tema apresentado pelo violino no compasso 21.



Ex. 23: Compassos 13 ao 20, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

A partir de compasso 21, o piano assume material temático com função formal de ponte. O primeiro compasso da ponte coincide com o último do tema A e apresenta divisão de segmentos (A e ponte) como um tipo de articulação por elisão. Nas diversas sonatas de Beethoven ocorre frequentemente uma elaboração dos motivos derivados do tema principal-A. No primeiro movimento da Sonata Op. 36, a ponte introduz o material temático principal harmonicamente estável, porém o elemento diferenciado que cria expectativa é a dinâmica *ff*.



Ex. 24: Compassos 19 ao 21, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 331).

A estruturação da ponte ocorre com uma mudança de textura, com os instrumentos dividindo os materiais temáticos. Entre os compassos 22 e 25 observa-se, nos primeiros tempos de cada compasso, a apresentação simultânea do motivo de quiálteras introduzido no início da sonata (c. 2 e 4). A partir do compasso 26 ocorre uma apresentação desse motivo em *stretto*, que é uma maneira de elaborar o estilo imitativo. Os dois instrumentos expõem os motivos interagindo, com o piano iniciando o diálogo e o violino correspondendo.



Ex. 25: Compassos 22 ao 27, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 332).

Em seguida, o plano rítmico torna-se mais agitado, com motivos em semicolcheias criando um caráter de expectativa. Essa elaboração e transformação dos motivos nos leva a

perceber que a ponte é composta por uma série de fragmentos e pequenas unidades formais. O contorno melódico da ponte finaliza com a rarefação da textura, preparando o aparecimento do tema B. Tal procedimento é, também, muito comum nas sonatas de Beethoven.

Quanto aos detalhes violinísticos, nos compassos 29, 31 e 33 propomos uma arcada que conecta seis notas de cada vez. Embora nos manuscritos HO2, SOA1, SOA2 e SOA3 encontremos essas semicolcheias conectadas em três grupos de quatro notas e no HO1 sem ligadura marcada, optamos por fazer duas ligaduras, tentando se aproximar do modelo que encontramos na parte do piano (c. 32, 34, 35 e 36), na qual o compositor sugeriu ligar toda passagem em semicolcheias. Tendo em vista a dinâmica *forte*, uma única ligadura em todo o compasso desfavorece a manutenção do som ao longo dessa passagem. A divisão pela qual optamos nos aproxima da ligadura realizada pelo piano, fazendo um pequeno *crescendo* antes de mudar a direção do arco.

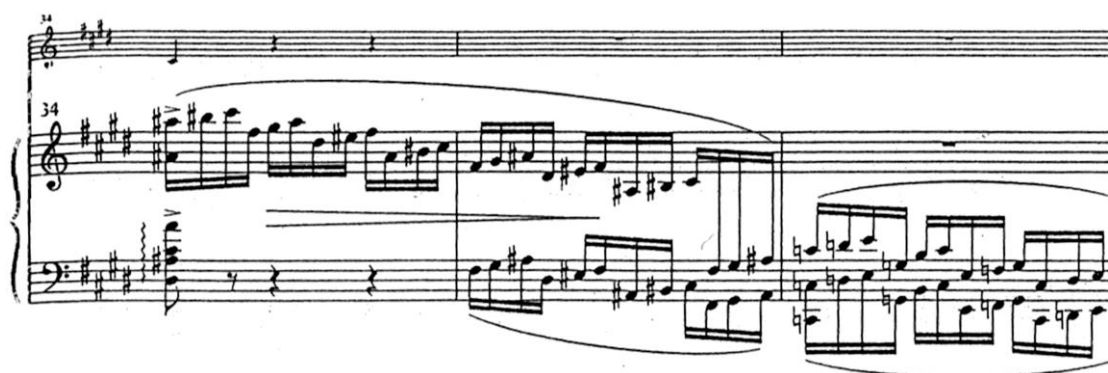


Ex. 26: Compassos 30 ao 32, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (manuscrito HO1, 1908).



Ex. 27: Compassos 29 ao 34, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Após a passagem pianística em semicolcheias (c. 34-36), o violino dá continuidade ao movimento descendente conectando as semicolcheias do compasso 37 numa única arcada, preparando, assim, um caráter sereno e tranquilo em *piano*, que virá em seguida.

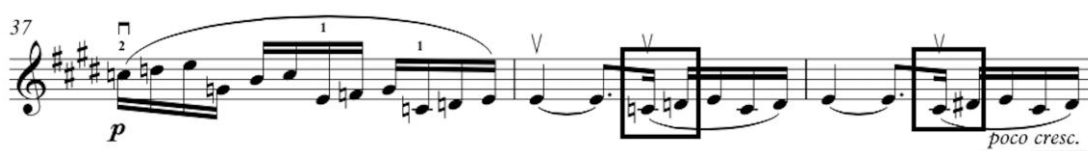


Ex. 28: Compassos 34 ao 36, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 333).



Ex. 29: Compasso 37, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

No compasso 39 adicionamos a dinâmica *poco crescendo*, com o objetivo de apoiar o fraseado e a mudança harmônica nos compassos 38 e 39.



Ex. 30: Compassos 37 ao 39, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Um pequeno *portamento* (c. 41, La#-Re#) antecipa o *diminuendo* que encerra o fraseado final da ponte, enquanto nos mantemos na metade superior do arco.

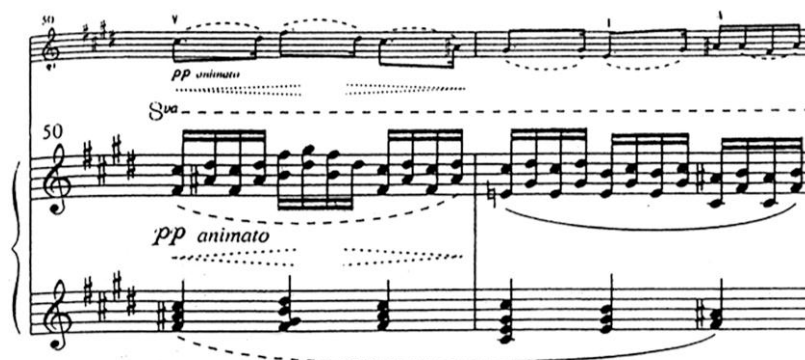


Ex. 31: Compassos 40 e 41, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

O grupo temático B é composto por dois materiais diferentes, b1 e b2; e a subseção denominada b3 é formada pelos motivos de b1 e b2. Começa no compasso 42 e se estende até o compasso 81.



Ex. 32: Compassos 42 ao 45, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 333). Material temático b1.



Ex. 33: Compassos 50 e 51, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 334). Material temático b2.

O b1 (c. 42-49) forma um período de oito compassos e encontra-se na tonalidade da dominante, o Si maior. Essa relação tonal é típica das sonatas clássicas que vêm do plano tonal das danças das suítes barrocas. A transição para b1 é fortemente articulada com mudança de registro do violino e textura de acompanhamento. Observa-se uma melodia apresentada pelo violino com acompanhamento menos denso, em virtude dos acordes arpejados. Aqui, a textura homofônica fica mais rarefeita, mais evidente e mais simples do que nos arpejos em semicolcheias do tema A. Assim sendo, podemos estabelecer uma comparação entre texturas dos temas A e b1. Enquanto o acompanhamento do tema A é mais denso, com contorno melódico mais direcionado e amplo, o acompanhamento do b1 possui uma típica estrutura de melodia acompanhada e não segue as direções da melodia principal.

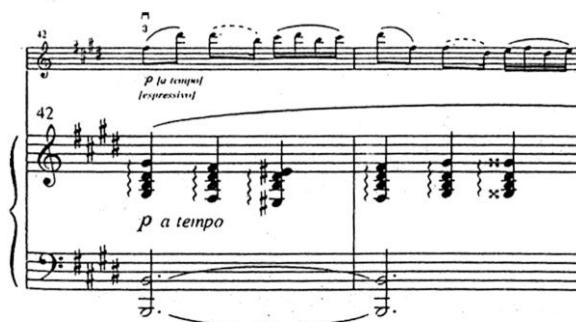
Além disso, esses dois acompanhamentos se diferenciam em registro: no A os acordes no piano seguem o diapasão do violino e no b1 os acordes permanecem na região média-grave.

Com base nos manuscritos SOA1, SOA2 e SOA3, concordamos com a seguinte arcada para a seção b1: ligar as duas primeiras colcheias, separar a colcheia pontuada com arco para cima e, em seguida, ligar cinco semicolcheias. Para essa decisão consultamos as gravações de Claudio Cruz e Elisa Fukuda. Nesse caso, a escolha de arcada tem grande influência no contorno da frase e no resultado sonoro.



Ex. 34: Compassos 40 ao 43, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Enquanto o violino ainda realiza o tema em *cantabile*, a textura geral está sendo modificada com acordes arpejados na parte pianística. O exemplo a seguir mostra, também, a solução de arcada na edição de Alcântara:



Ex. 35: Compassos 42 e 43, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 333).

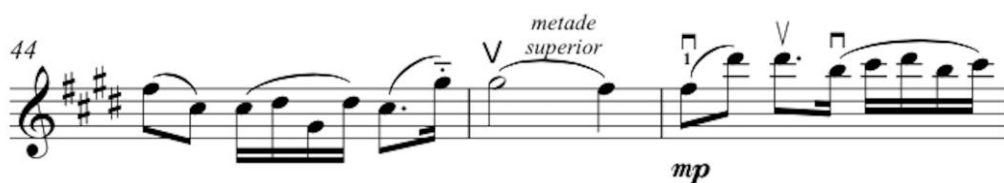
Nos compassos 44 e 45 encontramos uma sugestão de dinâmica na edição de Alcântara (2005, p. 379), que é um *crescendo* com o centro na mínima Sol# e um *decrescendo* logo em seguida. Concordamos com essa interpretação, respeitando a condução da frase sem necessariamente precisar incluir essa notação na partitura. Por isso, a nossa edição de performance não contém referida escolha.

O compasso 44 tem uma peculiaridade violinística, que é a realização do intervalo de quinta, susceptível a imperfeições na afinação. Flesch (1979, p. 205)⁹ afirma que, na escolha do dedilhado, o primeiro e o segundo dedo deveriam ter preferência; e se esses não estiverem disponíveis, podemos utilizar o terceiro dedo. Para o intervalo de quinta no segundo tempo (c. 44, Sol#-Ré#) posicionamos o terceiro dedo em ambas as cordas (Ré e Lá), e no terceiro tempo posicionamos o segundo dedo (Do#-Sol#) nas cordas Lá e Mi. Ainda segundo Flesch (1979, p. 206),¹⁰ e também um exemplo do livro *Violin Fingering*, que trata de assunto parecido, podemos entender que, quando realizamos as quintas concomitantemente com a mudança de cordas, preparamos a próxima nota como *silenciosa* posicionando antecipadamente o dedo em seu local de execução.



Ex. 36: Compassos 44 e 45, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

A sentença de quatro compassos do segundo tema, o b1, finaliza no compasso 45 com arco para cima. Sugerimos que nesse compasso mantenha-se o arco na metade superior, chegando somente até a sua metade, pois no compasso seguinte adicionamos a dinâmica *mp*.



Ex. 37: Compassos 44 ao 46, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Concluimos a primeira seção do grupo temático b1 na ponta do arco (c. 49). Naturalmente, acontece uma respiração – vírgula ao retomar o arco para baixo no compasso 50. Essa discreta retomada de arco se justifica pela mudança de caráter, com o surgimento de material temático novo a partir de compasso 50, b2.

⁹ FLESCHE (1979, p. 205): *Preference should always be given to the first or second finger; only if these are not available should the third finger be used.*

¹⁰ FLESCHE (1979, p. 206): *... in spite of the occasionally restless change of strings, which can be alleviated by preparing the third by means of a silently stopped note.*



Ex. 38: Compassos 48 ao 50, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Com a indicação *animato* aparece o novo material temático, o b2 (c. 50-62). A transição é claramente articulada com modulação, mudança de andamento e caráter. Repara-se a instabilidade tonal comparando b1 e b2. No início do b2, o compositor estabelece a tônica Fá sustenido, que é dominante da dominante de Mi maior. Observa-se, também, uma incursão pelo modalismo (no caso, mixolídio), que anuncia, já de início, um tratamento harmônico particular. A instabilidade harmônica do b2 amplia muito o plano tonal, fazendo uma incursão por diversas tonalidades, afastadas das tonalidades pilares da obra (Mi maior – Si maior – Fá sustenido maior). A textura do b2 apresenta um acompanhamento que une movimentação em semicolcheias duplas e acordes mais densos no piano com novo motivo rítmico pontuado na parte do violino.

A arcada pontuada na metade superior do arco evolui com o uso de quantidade maior do arco acompanhando o *crescendo* (c. 53). Na escolha de arcada e articulação do material pontuado concordamos com a sugestão de Alcântara (2005, p. 379), que é a de realizar na mesma direção a colcheia pontuada e a semicolcheia. Nos manuscritos não existe referência de arcada; por isso, e tendo em vista a dinâmica *pp*, decidimos manter o arco na metade superior. Observamos que o caráter musical encontra-se numa transição de *cantabile* para heroico, por isso propomos uma notação para a articulação, que é a de traço+ponto, na realização de semicolcheia. O resultado dessa articulação deverá ser a separação da nota, porém sem que ela seja muito curta.



Ex. 39: Compassos 52 ao 54, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Segundo classificação resumida do método de C. Flesch por Salles (2004, p. 28), podemos definir a arcada no ritmo pontuado como uma arcada mista. Para a nota longa

sugerimos o *Detaché Porté*, o golpe definido por Galamian (1962, p. 68)¹¹ como um *detaché*, no qual adicionamos a pressão do arco em sentido de profundidade da corda e aumentamos a velocidade no início de cada nota, sem acentuá-la. Ainda segundo Galamian (1962, p. 68 e 69), classificamos a nota curta como um *Detaché Lancé*,¹² que é um golpe curto e ativo que começa com grande velocidade, a qual diminui ao longo da nota; é similar ao golpe *martelé*, sem o ataque inicial.

A partir do compasso 54 o violino é utilizado em seu registro agudo, até este momento pouco explorado, e podemos antecipar o *forte* (indicado pelo compositor no compasso 57) usando arco inteiro. O *forte* que segue nos próximos três compassos (c. 57, 58 e 59) é escrito numa combinação de quartas, quintas e oitavas, o que exige uma escolha criteriosa de dedilhado. Para favorecer uma afinação correta, sugerimos um dedilhado que procura manter a mão esquerda sempre na forma de oitava:

c. 57: quinta posição com extensão de quarto dedo para a oitava Sol $\sharp$;

c. 58: através de anacruse, colcheia Sol no compasso 57, descemos na quarta posição e posicionamos a mão para a oitava Mi $\flat$;

c. 59: posicionamos o primeiro dedo nas duas cordas (Mi e Lá) e, na segunda posição, realizamos a oitava Dó $\natural$.



Ex. 40: Compassos 52 ao 60, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

¹¹ GALAMIAN (1963, p. 68): *This swelling is brought about by going somewhat deeper into the string by applying a carefully graded additional pressure and speed at the beginning of the each note, without actually accenting it.*

¹² GALAMIAN (1962, p. 68 e 69): *This is a rather short, quick stroke that is characterized by great initial speed in the bow which then slows down toward the end of the stroke. The stroke could be likened to a martelé without the staccato attack at the beginning.*

Os compassos 61 e 62 finalizam a seção anterior e, ao mesmo tempo, introduzem a repetição do b1 em *ff*.

Entre os compassos 63 e 73 acontece uma combinação das seções b1 e b2, denominada neste trabalho como b3. Nesse excerto o compositor trata igualmente os dois instrumentos e valoriza a textura polifônica. Os materiais temáticos de b1 e b2 são tratados polifonicamente e muitas vezes sobrepostos. Repara-se que nos compassos 63 e 67 o b1 é apresentado pelo violino, enquanto o piano responde *atrasado* a partir do segundo tempo utilizando o tema b2. Já no compasso 70, a partir do primeiro tempo, as duas vozes se reúnem e apresentam um contraponto, utilizando b1 e b2 alinhados sem a defasagem do primeiro tempo.

The image displays a musical score for measures 62 through 70. It is a two-staff system, with the Violin on the upper staff and the Piano on the lower staff. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The score is characterized by a dense, polyphonic texture. In measures 63 and 67, the Violin introduces theme b1, while the Piano, starting on the second beat, introduces theme b2. This creates a complex interplay of the two themes. By measure 70, the two themes are aligned from the first beat, creating a contrapuntal texture. A crescendo hairpin is visible in measure 69, and a forte (ff) dynamic marking is present in measure 70. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

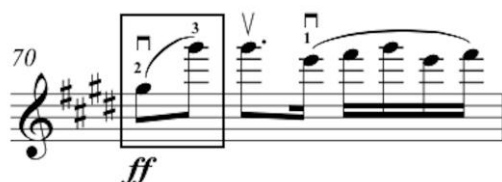
Ex. 41: Compassos 62 ao 70, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 335).

No compasso 69, que antecede a culminação no compasso 70, separamos as ligaduras no segundo e terceiro tempo, para permitir a realização do *crescendo* com mais eficiência. Assim, também, evitamos a percepção da transição para a corda Mi no último Sol#. A escolha do Sol# na corda Mi nos permite realizar o salto de oitava, que segue de forma mais

expressiva em função da culminação da frase. Flesch (1979, p. 361)¹³ recomenda que a distância de oitava pode ser interpretada utilizando *portamenti* e a sequência de dedilhado regular, sempre que possível. Entretanto, realizamos esse salto de oitava do segundo para o terceiro dedo. Desse modo, atingimos o Sol# agudo com o dedo mais apropriado para o *vibrato* intenso.



Ex. 42: Compasso 67 ao 69, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.



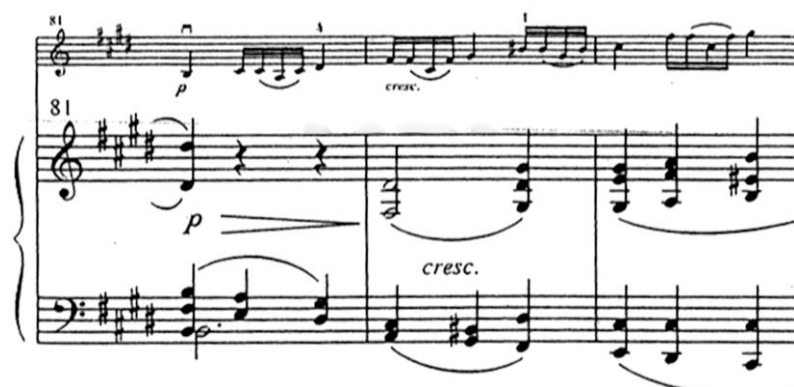
Ex. 43: Compasso 70, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

No compasso 73 acrescentamos um *poco diminuendo* chegando somente até o *mf* no compasso 74. O piano expõe material temático em *ff* enquanto o violino desempenha papel de acompanhamento.

A exposição do primeiro movimento finaliza com uma pequena Coda (c. 74-81). Essa cadência no modo mixolídio em Si é longamente preparada e encerra a seção de exposição temática.

Curiosamente, reparamos que os três compassos, 81, 82 e 83, apresentam certa ambiguidade. A decisão harmônica do compositor – a tônica que aparece no compasso 81 – nos levou a perceber que a partir daí inicia o desenvolvimento, que começa com o material da cadência. O uso do material rítmico expõe a possibilidade de que esses compassos pertençam ainda à Coda. O que ocorre, portanto, é uma continuidade, com um grau de articulação formal pouco acentuado.

¹³ FLESCH (1979, p. 361): *Where are portamenti between notes spanning an octave, the great distance involved makes it advisable to perform the portamenti with normal finger-sequences whenever possible.*



Ex. 44: Compassos 81 ao 83, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 336).

Na seção de desenvolvimento (c. 81-121), podemos perceber que o compositor se ocupou com a exploração dos motivos e timbres de materiais temáticos, variando as dinâmicas e passando por tonalidades diversas. No compasso 100, percebemos uma mudança na textura, preparada por um arpejo em *tremolo* e *crescendo* no compasso anterior. Aqui ouvimos o tema A em Dó menor, uma tonalidade distante da principal (Mi maior), numa dinâmica de preferência mais suave do que a inicial, acompanhada com acordes arpejados em sextinas.



Ex. 45: Compassos 100 e 101, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 338).

Chama a atenção a instabilidade tonal no desenvolvimento; praticamente a cada quatro compassos acontece uma nova modulação. Repara-se que o desenvolvimento está dividido em subseções dedicadas à elaboração e superposição de materiais temáticos e elaboração harmônica.

O trecho entre os compassos 114 e 121 corresponde ao final da seção de desenvolvimento, e a sua função é preparar a seção de reexposição. Podemos denominá-la como retransição.

Até agora nos referimos aos pontos violinísticos significantes presentes nas seções de exposição e desenvolvimento do primeiro movimento. A partir da recapitulação, eles se repetem até o final do movimento. A variação de tonalidades não é sempre favorável para a escolha do dedilhado. Nesta edição de performance, especificamente no excerto de desenvolvimento temático, buscamos encontrar um equilíbrio entre a preservação da qualidade do timbre e a escolha do dedilhado tecnicamente adequado ao centro tonal. A habilidade de utilizar vários timbres, diferentes tipos de *vibrato*, quantidade de crina, alteração do ponto de contato do arco com a corda podem enriquecer a nossa performance.

Na reexposição encontramos elementos idênticos para o tema A e similares no desenvolvimento, devido às modulações diferenciadas.

A Coda final é apresentada a partir do compasso 197 e introduzida por uma cadência lídia. Inicialmente, neste compasso, ouve-se a tônica e, até o compasso 205, o compositor harmonicamente intercala a tônica com a dominante.

A dinâmica do manuscrito HO1 indica *ff* nos compassos 197 e 206. Alcântara (2005, p. 346) sugere *pp* no compasso 201 e, logo depois, *crescendo*. Concordamos com essa proposta parcialmente. Considerando a ideia de diminuir a intensidade do som nesse compasso e abrir as possibilidades para um *crescendo* maior, sugerimos acalmar a dinâmica até o *mf*, porém não ao extremo *pp*.

Na Coda, a elaboração do tema do b2 inicia pelo piano por dois compassos (c. 197 e 198), enquanto o violino reforça a tônica por meio de acordes quebrados.



Ex. 46: Compassos 196 ao 198, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 346).

No terceiro compasso da Coda os instrumentos invertem as funções; nesse momento, mais uma vez, ouvimos o procedimento imitativo (c. 199 e 200).

Em seguida ocorre um *stretto* do motivo do b2, de modo que a cada dois compassos o compositor utiliza um segmento menor. Esta conduta da linha melódica através de técnica composicional contribui para o caráter da Coda, que a cada compasso se torna mais agitado e enérgico, destacando a tônica e anunciando o final do movimento.

A textura do piano se assemelha ao acompanhamento inicial do tema A, porém com maior densidade (c. 200-204). A partir do compasso 206, optamos por realizar uma arcada para baixo na primeira das quatro semicolcheias e ligar as três restantes na metade superior do arco. A edição de Alcântara (2005, p. 346 e 383) possui acentos nas primeiras das quatro semicolcheias (c. 206 e 207). Com a arcada sugerida, destacamos o acento naturalmente, sem precisar incluí-lo na partitura. Esta solução permite combinar os caracteres lírico e heroico encontrados ao longo de movimento. Em seguida, a primeira semínima do penúltimo compasso continua ligada com as três semicolcheias anteriores, realizando, na corda Sol, um acento para cima durante o gesto ligado. Assim, alcançamos o talão, a fim de dispor impulso e energia para os acordes finais. Embora não exista indicação de mudança de tempo durante a Coda, ouvimos uma solução na interpretação de Claudio Cruz e Nahim Marun, que possui uma agitação gradativa em andamento a partir de início da Coda (c. 197). A partir de compasso 206, Cruz e Marun optam por novo andamento subitamente mais rápido (CRUZ/MARUN, 2001, 6:38-7:00). Adotamos referida escolha na nossa interpretação como consequência de *acelerando*, sem necessariamente anotá-la na edição. O fôlego dos intérpretes será responsável pelo direcionamento do andamento de frase final.



Ex. 47: Compassos 204 ao 209, primeiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

3.2 Segundo movimento

Com base em aspectos técnicos e interpretativos, buscamos, na presente dissertação, aperfeiçoar a interpretação da Sonata Op. 36. Enquanto Cavazotti (2001, p. 53) classifica a Sonata de Henrique Oswald no segundo nível de estudos, comparando o nível técnico com estudos de Kreutzer, sonatas de Bach, Mozart e Hindemith e concertos de Haydn (Dó maior) e Viotti (n. 22, em Lá menor), concordamos que nesse movimento não se encontram grandes dificuldades técnicas para um violinista devidamente formado ou um profissional. Entretanto, esse movimento exige grande cuidado e abordagem minuciosa relacionada aos aspectos interpretativos.

O segundo movimento possui uma forma ternária A-B-A muito clara, na qual as seções são pontuadas por mudança de caráter, tonalidade, andamento e textura. Essa estrutura claramente apresenta conformação paralela ao *minueto* e *trio* das sonatas clássicas e aos pares de dança das suítes barrocas. Na Sonata Op. 36, a seção A corresponde ao *scherzo*, tal como ocorre em algumas sonatas beethovenianas.

A (<i>scherzo</i>)	Dó#m	a	c. 1-16
		b	c. 17-40
		a	c. 41-56
B (<i>trio</i>)	Ré b M	c	c. 57-72
		d	c. 73-80
		c	c. 81-96
A (<i>scherzo</i>)	Dó#m	Da capo al fine	

Tabela 5: Apresentação da forma e contexto tonal geral do segundo movimento da Sonata Op. 36.

Na seção A, podemos ressaltar a subdivisão interna em três seções: a-b-a. Embora não encontramos o título *scherzo*, com indicação *leggiere* e articulação *staccato* o compositor pede um caráter que nos induz a esta conclusão. A subseção a contém uma melodia apresentada pelo violino e acompanhada pelo piano, na qual os acordes evocam uma recorrência do procedimento de acompanhamento do tema b1 do primeiro movimento.

Repara-se uma textura homofônica no registro do piano, que é mais agudo em relação ao violino, porém com articulação diferente.



Ex. 48: Compassos 1 ao 5, segundo movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 347).



Ex. 49: Compassos 42 ao 45, primeiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 333).

O material melódico da subseção b do *scherzo* no segundo movimento é derivado do material do a, e a divisão da subseção a para b é fortemente articulada com mudança de tonalidade e textura. Repara-se uma textura contrapontística com diversos fragmentos em imitação. Na subseção b, o registro do piano tem amplitude maior e varia de médio a agudo. Percebemos também uma mudança de articulação em forma de ligadura de duas notas; essa mudança, que antecede a repetição da subseção a, se torna mais frequente à medida que avançamos para o final da subseção b.

O *trio*, também ternário em sua subdivisão formal interna, apresenta algumas diferenças. Denominamos os segmentos como c-d-c para diferenciá-los das subdivisões internas da seção A. Percebemos uma aproximação harmônica à tonalidade Ré bemol maior, tonalidade enarmônica da homônima maior de Dó sustenido menor. O segmento c forma um

período de 8 + 8 compassos, e o segmento d contrasta durante apenas oito compassos. Comparando com o *scherzo*, observa-se que a melodia acompanhada ao longo do *trio* permanece sem mudanças de textura, apresentando um coral a quatro vozes. A indicação *legatissimo* pede mudança de caráter e andamento para o mais calmo e mais lento.

O início da subseção d foi definido no compasso 73, tendo em vista a quadratura de forma e regularidade de compassos. Nesse segmento de oito compassos encontra-se uma instabilidade harmônica, material melódico novo e mudança de registro para o agudo do piano. A articulação entre as subseções c e d não é muito marcada, pois a textura não é alterada (o que acontece no *scherzo*). Cabe ressaltar que a subseção d é conduzida com um *crescendo* e com direção harmônica no sentido da dominante, o que forma uma cadência suspensa (c. 71 e 72).

Em seguida, concentramo-nos em observar alguns elementos violinísticos proeminentes, tais como: golpe de arco *spiccato*, sincronização dos ornamentos no tempo desse golpe curto e realização do *legatto* na seção central do movimento.

3.2.1 Seção A

3.2.1.1 *Spiccato*

Uma das principais exigências para uma sólida interpretação do *spiccato* é o controle do arco. A indicação *leggiero* encontrada no primeiro compasso se refere a toda seção A e requer certa leveza no golpe para evocar o *scherzo*. A respeito da qualidade sonora do *spiccato*, Galamian (1962, p. 76)¹⁴ revela que escutar o resultado sonoro é essencial para obter um som ressonante. Ainda aconselha que, na maioria dos casos, usemos preferencialmente mais quantidade de arco, priorizando mais o componente horizontal do que o vertical, sem deixar o mesmo saltar muito alto na corda. Compreendemos que, para a realização de um *spiccato* correto, dependendo da ocasião, é necessário conseguir um equilíbrio entre componentes horizontais e verticais utilizados nesse golpe. Para Salles (2004, p. 79), “o aspecto mais importante, que caracteriza e define o *spiccato*, é a necessidade de impulsos voluntários para cada som”; ainda comenta que ele pode ser executado em qualquer parte do arco. Sugerimos que o *spiccato* seja interpretado próximo do ponto de equilíbrio do arco,

¹⁴ GALAMIAN (1962, p. 76). *It is very important to listen the tone quality and try to obtain a resonant sound. Therefore, it is advisable in most cases to stress the horizontal element rather than the vertical, in other words, to use generally more bow and not let it jump too high.*

deslocado ligeiramente do meio para o talão, como um *spiccato cantabile*. Segundo Salles (2004, p. 80), o *spiccato cantabile* é um tipo de *spiccato* no qual o componente horizontal é mais pronunciado que o vertical; para Galamian (1962, p. 75),¹⁵ o componente horizontal auxilia na obtenção de uma qualidade sonora com mais substância, um som redondo e suave.

Ocasionalmente, por razões de praticidade optamos por variar a arcada e realizar duas notas para cima (c. 7, 8 e 9). Também, a nota que precede o compasso 7 (Fá#) possui um acento que indica a importância de uma nota longa dentro dessa sequência de colcheias curtas. Quanto ao dedilhado, os compassos 7 e 8 realizamos na segunda posição e o Mi# com quarto dedo na corda Sol. Desta maneira utilizamos o timbre para realçar o *crescendo* e a duração desta nota.



Ex. 50: Compassos 5 ao 9, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

3.2.1.2 Dinâmica e agógica

A respeito das dinâmicas empregadas neste movimento percebemos que não há excessivas mudanças. A seção A contorna melodicamente em *piano* com pequenos *crescendos*, e um único *forte* (Dó sustenido maior) é encontrado nos últimos três compassos, confirmando o centro tonal. Notamos que o compositor usa um elemento agógico, o *rallentando* (c. 10 e c. 40), com a harmonia na dominante, para preparar a repetição do tema. No compasso 10 encontramos indicação de *crescendo* e, logo em seguida, o tema aparece em *piano*. Nesse ponto sugerimos uma pequena respiração para iniciar o tema novamente. Para acontecimento similar no compasso 40, não há indicações de dinâmica do compositor, porém Alcântara (2005, p. 384) sugere um *diminuendo*, que nos parece uma interessante solução.

¹⁵ GALAMIAN (1962, p. 75). *The movement has both a horizontal and a vertical component. If the horizontal component is emphasized more than vertical one, then the arc will be flatter. In this case, the tone will have more substance and will be roudier, softer, more vowel-like.*

3.2.1.3 Ornamentos

Os ornamentos aparecem numa forma curta, *mordente*, oferecendo uma contribuição para o caráter *scherzando*. Observamos dois modelos de ornamentos que aparecem ao longo do *scherzo*.



Ex. 51: Compassos 1 ao 3, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.



Ex. 52: Compassos 30 ao 34, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

O primeiro modelo (Ex. 51) é somente uma *appoggiatura* breve representada por uma colcheia pequena com um traço oblíquo sobre a sua haste. Sugerimos que seja interpretado com posicionamento dos dois dedos ao mesmo tempo na corda. Desse modo, retiramos rapidamente da corda o dedo correspondente à nota da *appoggiatura*, pois a articulação da mão direita em *spiccato* não se altera. A partir do compasso 19 (Ex. 52) encontramos um segundo modelo de ornamento, o trinado rápido, anotado com marcação *tr*. Esse trinado exerce uma função melódica, e encontra-se numa ligadura que corresponde à mudança de articulação na subseção b do *scherzo*. Essa ligadura permite uma interpretação do trinado com duas batidas de dedo, por exemplo, ainda num tempo sucinto. A concentração de várias batidas em tempo curto é denominada trinado mordente (FLESCH, 2000, p. 31).¹⁶ Um auxílio de mão direita, aumentando a velocidade do arco na ligadura, auxilia na obtenção de um trinado mais ágil. Segundo Flesch (2000, p. 31),¹⁷ a utilização de um acento enérgico do arco é importante para realizar um trinado mordente; ele explica que esse acento dobra a velocidade de movimento do trinado mordente.

¹⁶ FLESCH (2000, p. 31). *The compression of many beats of a trill into a very short period of time is called a "mordent trill"*.

¹⁷ FLESCH (2000, p. 31). *The use of a strong bow accent is important for the mordent...using a sharp bow accent nearly doubles the speed of the trill motion in a mordent.*

Para a realização dos trinados, nossa edição não procurou evitar o quarto dedo na escolha dos dedilhados, embora Flesch (2000, p. 127) comente que, para trinados, o quarto dedo é utilizado somente em situações de necessidade, enquanto o segundo e o terceiro dedo são os mais adequados.

3.2.1.4 Organização rítmica

Cabe observar que no manuscrito HO2 consta a seção A em compasso 3/8 e a seção B com a indicação de *piu calmo*, diferente, portanto, dos demais manuscritos nos quais constam A em compasso 3/4 e B com indicação *piu moderato* (*quasi andante*).

Consultando a edição de Alcântara (2005) encontramos na parte do violino uma notação que agrupa as colcheias em pares.



Ex. 53: Compassos 1 ao 4, segundo movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 384).



Ex. 54: Compassos 1 ao 3, segundo movimento da Sonata Op. 36 (manuscrito HO1, 1908).

Nos manuscritos encontramos um agrupamento diferente, que pode ser chamado de irregular. Decidimos seguir esse modelo e adotá-lo em nossa edição de performance. A escrita chama a atenção para a organização rítmica. Tendo em vista uma métrica regular, compasso em 3/4, um agrupamento variável evoca um ritmo escondido, como se o trecho dos compassos 1 ao 3 fosse construído por compassos mistos 3+2+4. Longyear (1969, p. 289 e

290) explica que no romantismo musical podemos encontrar misturas de organização rítmica e utilização de síncope e acentos em lugares inesperados. Os acentos em forma de ornamentos provocam uma alteração na subdivisão interna dos compassos. Para nós, essas técnicas composicionais contribuem para o caráter de *scherzo* (*scherzando-brincadeira*).



Ex. 55: Compassos 1 ao 3, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

3.2.2 Seção B

A seção B deste movimento, que compreende os compassos 57 ao 96, caracteriza-se pela indicação *legatissimo*. Focamos em maneiras de exagerar no *legato*, conectando ao máximo as notas dentro da mesma ligadura. Esta articulação, caráter musical e andamento *piú moderato* (*quasi andante*) contrastam à seção A.

O compositor emprega a textura melódica escalar com apoio harmônico em Ré bemol maior na parte do piano realizado em semínimas, ligando dois e dois compassos; também explora a região média do violino, o que exige do intérprete o cuidado em dosar gradações dentro da intensidade suave.

Preferimos iniciar o segmento na corda Ré (c. 57), destacando, assim, a dinâmica suave *pp* num timbre delicado com pouca quantidade de crinas. Para conseguir uma linha melódica homogênea e evitar a troca de corda utilizamos o dedilhado, que começa na quarta posição e segue de uma maneira que torna possível manter-se na corda Ré. No compasso 61 inicia-se um *crescendo*, que não deve se distanciar muito da dinâmica geral, que pode ser utilizado como maneira de destacar o fraseado. Ainda nos mantemos na metade superior do arco, e destacamos essa mudança de dinâmica com a divisão da arcada (c. 62 e 63).

O objetivo na interpretação desse trecho é conseguir um *legato* sem que as trocas do arco se tornem perceptíveis, evitando, assim, evidenciar a divisão de 4+4 notas na frase. No manuscrito HO1 não se encontra nenhuma indicação da ligadura na parte do violino, porém nos outros manuscritos (HO2, SOA1, SOA2 e SOA3) encontramos ideia de arcada similar à decisão dessa edição. A dificuldade do *legato* está, basicamente, na troca do arco e na mudança de corda durante a ligadura. Salles (2004, p. 57) sugere que trocas de cordas devem ser executadas de forma gradual, aproximando o arco da nova corda antes da mudança. Flesch

(2000, p. 47)¹⁸ relata que para boas mudanças de corda os movimentos de ombro, antebraço e punho não devem ser maiores do que o necessário, e, preferencialmente, pensados em forma de ondas, nunca angulares.

Na transição para seção do meio do *trio* (c. 72-73) encontramos uma situação que exige um bom controle de dinâmica e do arco. Realizamos o *crescendo* no final do compasso 72 com arco para cima, e logo no compasso 73 temos um *pp*. Essa mudança de dinâmica pede que imediatamente mudemos o ponto de contato do arco, indo mais próximo do espelho, e que se reduza a quantidade de crinas. Esse momento separa a seção modulatória e, naturalmente, requer uma respiração-vírgula.



Ex. 56: Compassos 71 ao 73, segundo movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Concomitante à movimentação fluída da mão direita no *trio*, a mão esquerda deve manter um *vibrato* contínuo, com o objetivo de colorir o timbre. Acompanhando pequenos *crescendos*, o *vibrato* pode ser interpretado com mais intensidade (c. 62) ou até mesmo desaparecer para conseguirmos um caráter misterioso (c. 73).

Os aspectos discutidos neste capítulo são importantes para a interpretação do segundo movimento da Sonata Op. 36 de Henrique Oswald. Para concluir as nossas observações, adicionamos que a expressão geral evoca leveza, e caráter descontraído de *scherzo* pede precisão rítmica.

¹⁸ FLESCH (2004, p. 47). *It is clear that to produce good string changes, the movements of shoulder, forearm and wrist connected with it, should be no larger than necessary. These movements must be “wavy” and not angular.*

3.3 Terceiro movimento

3.3.1 Visão analítica

O terceiro movimento da Sonata Op. 36 de Henrique Oswald tem como características o predomínio da melodia e a expressividade, valorizadas pela riqueza da harmonia, que tem como centro de referências a tonalidade de Dó menor nas seções externas. É o único movimento lento da sonata, na qual predomina a harmonia tonal, refinada e rica, com nítida influência franckiana. A coloração harmônica favorece a atmosfera meditativa e introspectiva do início e do fim do movimento; já na seção central o compositor utiliza elementos que enfatizam o caráter dramático.

A forma do movimento é ternária (A-B-A1), a forma *lied*,¹⁹ e percebe-se uma preocupação com certa quadratura formal, isto é, a subdivisão das frases musicais em fragmentos regulares, geralmente de oito em oito compassos. De acordo com Borem (1993, p. 43), na Sonata Op. 21 de Oswald para violoncelo e piano também encontramos predominância da estrutura de frases de quatro e períodos de oito compassos. Na Sonata Op. 36, além do andamento lento, os procedimentos harmônicos utilizados podem contribuir para que essa quadratura não seja tão evidente para o ouvinte. No segundo movimento dessa sonata a quadratura é mais evidente, e Oswald quebra essa percepção através da irregularidade das frases e dos motivos empregados.

A	c.1-16	
Transição	c.17-20	
B	a	c.21-28
	b	c.29-55
	a1	c.56-63
Transição	c.63-71	
A1	c.72-fim	

Tabela 6: Plano estrutural do terceiro movimento da Sonata Op. 36.

Na seção A (c. 1-16) observa-se o predomínio da textura homofônica sem expansão tonal. O movimento inicia com atmosfera íntima e dinâmica suave, formando frases em arco, enquanto a dinâmica da frase completa varia de *pp* até o *f*. O segmento é construído como um

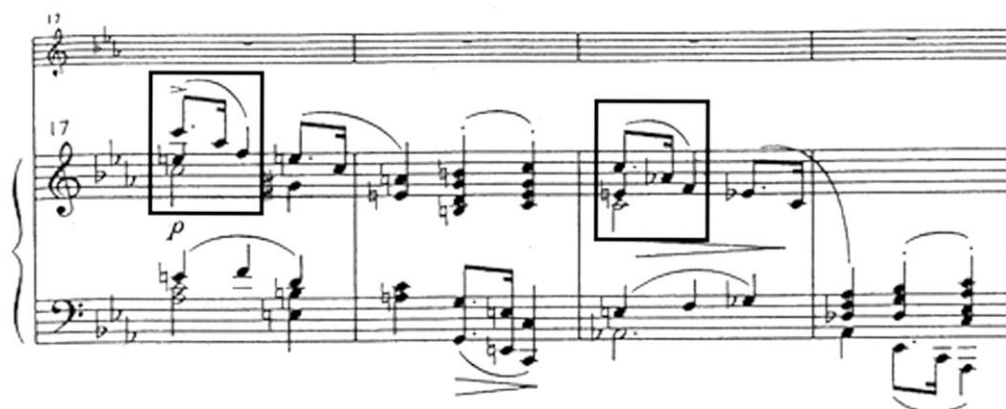
¹⁹ Termo em alemão para “canção”.

período de 16 compassos, contendo duas frases de oito compassos; cada frase é construída por duas semifrases de quatro compassos, formando uma quadratura perfeita. A melodia é apresentada pelo violino, enquanto o piano estabelece apoio harmônico para as *appoggiaturas*, que apresentam a característica da frase inicial e retardam a resolução da nota. A segunda frase mostra detalhes contrapontísticos em virtude dos motivos em imitação (c. 9-12) apresentados por uma pequena movimentação rítmica com melodia descendente. Oswald destaca a importância desse motivo pontuado utilizando-o para concluir a seção A (c. 16). Tanto frases em arco, quanto uso de *appoggiaturas* são características da música romântica. O violino conduz a frase formando gradualmente um *crescendo* até o compasso 9, no qual apresenta a culminação da frase na parte do violino. Em seguida, a condução da frase encontra-se na linha descendente, voltando para a região grave. A última semifrase (c. 13-16) possui estabilidade harmônica e finaliza a seção A em Dó menor.

Ex. 57: Compassos 5 ao 16, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 355).

Do compasso 17 ao 20 a transição é feita com motivos do tema da seção A. Nesse trecho, o procedimento de deslocamento da tonalidade pode ser visto como uma característica

franckiana. Esse tipo de harmonia com semelhante material melódico encontra-se no tema principal da primeira seção da obra para órgão *Pièce Heroïque*, de C. Franck (c. 14 e 16). A ideia composicional tem os mesmos deslocamentos de tonalidade em *apregio*.



Ex. 58: Compassos 17 ao 20, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 356).



Ex. 59: Compassos 10 ao 19, *Pièce Heroïque* para órgão de César Franck (Durand, Schoenwerk & Cie Publisher).

A seção B é responsável pelo desenvolvimento, no qual o compositor alcança distâncias harmônicas consideráveis e tem material temático próprio, que afeta sobretudo a ampliação do plano tonal. Na obra *Fantaisie*, de Cesar Franck, também para órgão, encontramos mais uma possível influência e semelhança no material temático a partir de compasso 47 (semelhante à melodia do terceiro movimento a partir de c. 21).



Ex. 60: Compassos 17 ao 25, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 356).

Ex. 61: Compassos 44 ao 51, *Fantaisie* para órgão de César Franck (Durand, Schoenwerk & Cie Publisher).

A seção de desenvolvimento é construída por três segmentos: a-b-a1. A primeira seção, a, inicia no compasso 21 em Lá bemol maior e se estende até o compasso 28, finalizando em Mi bemol maior. O violino conduz a melodia com dinâmica sutil e a estende até o registro agudo, enquanto o piano acompanha em ritmo sincopado. A próxima seção de desenvolvimento, b, inicia no compasso 29 pelo piano, com material temático na mão esquerda e semicolcheias na mão direita, e traz uma intranquilidade ao tema. Nessa seção o

tratamento do piano contribui para uma expansão harmônica maior. Os acordes mais densos e acentuados (c. 33-36) expõem a tonalidade afastada, que é Sol bemol maior.



Ex. 62: Compassos 33 ao 36, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 357).

A seção de desenvolvimento contrasta com a seção A em diversos elementos musicais, como, por exemplo, na utilização, por parte do compositor, de densidade dinâmica, riqueza harmônica, agitação rítmica e articulação precisa, para criar um caráter dramático e expressivo.

A partir do compasso 50, o violino retorna à região grave, enquanto o piano realiza passagem cadente, direcionando *ritenuto* e preparando repetição da primeira frase de desenvolvimento (c. 56).



Ex. 63: Compassos 49 ao 54, terceiro movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 358).

O tema principal da seção B ressurgiu no compasso 56 e termina no compasso 63. Esse trecho denominamos como a1.

Uma transição (c. 63-71) conclui a seção B e introduz o clima meditativo da reexposição na seção A1.

O terceiro movimento finaliza explorando a região grave nos últimos seis compassos, confirmando a tônica.

3.2.2 Visão interpretativa

Quanto aos detalhes violinísticos, o compositor explora em geral a região média do violino, chegando no máximo até o registro agudo na quinta posição na corda Mi. Os elementos que podem fazer diferença na interpretação são a habilidade de levar melodia à culminação e os destaques de variações de timbre. Os meios, tais como tipo de *vibrato*, utilização desigual de quantidade de crina e alterações do ponto de contato do arco com a corda tornam a escolha do timbre ponto essencial para a definição do sentido musical deste movimento.

A macroestrutura da dinâmica do terceiro movimento apresenta uma progressão que começa em *pp*, num caráter calmo e timbre escuro, tendo como centro tonal o Dó menor. Na parte central evolui em intensidade e expressividade e volta para o caráter inicial. Nesse circuito, a personalidade do intérprete é responsável por diferenciar caracteres e atribuir energia e vivacidade. Em relação a isso, plenamente concordamos com relato de Flesch²⁰ (2000, p. 21), que afirma: “se o objetivo do nosso empenho violinístico e artístico é uma performance com plena realização das afeições que a música evoca, o *vibrato* é um dos elementos mais importantes para alcançar este intuito”.

Embora, aparentemente, o terceiro movimento não exija grande domínio técnico, ele requer controle e entendimento da utilização de *vibrato*, para os quais são necessários conhecimento profundo e maestria violinística. Flesch²¹ (2000, p. 20) destaca que um dos maiores problemas estéticos na interpretação violinística é a utilização de *vibrato* com bom gosto.

²⁰ FLESC (2000, p. 21): “If we consider that the goal of our violinistic-artistic endeavors is the complete realization of the feelings which a particular piece of music evokes in us, the vibrato is one of the most important means of achieving this end”.

²¹ FLESC (2000, p. 20): “Tasteful application of vibrato is one of the most difficult aesthetic problems of violin playing”.

Desde os compassos iniciais podemos variar o *vibrato* em função da expressão do fraseado. O motivo introdutório com *appoggiatura* da primeira semifrase da seção A pode ser interpretado com *vibrato* lento de pouca amplitude. Esse motivo evolui com ondulação dinâmica e alteração harmônica, e podemos gradualmente acompanhar com um *vibrato* mais caloroso. Sugerimos uma alteração de dedilhado na segunda apresentação do motivo (c. 2), o que pode contribuir para variar a intensidade devido à anatomia de cada dedo, resultando numa sonoridade diferente em contato com a corda. Além do *vibrato*, a quantidade de crina utilizadas contribui para um caráter íntimo. Esse intuito nos leva a posicionar o arco sobre o espelho (*sul tasto*) para buscar um timbre mais doce e uma sonoridade suave, com caráter reflexivo e melancólico. Borgeth (1940, p. 14) relata sobre a relação entre o *sul tasto* e a dinâmica *pianissimo*: “Esse timbre, importante sem dúvida na execução do violino como instrumento solista, é porém, muito mais usado na música de câmara e sinfônica, pela sua estreita relação com a dinâmica”.

No terceiro compasso exploramos o *vibrato* com pouca amplitude, aumentando sutilmente a sua intensidade, com objetivo de destacar a nota Dó com o quarto dedo.



Ex. 64: Compassos 1 ao 3, terceiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

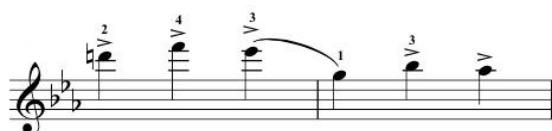
Conduzindo a frase para o compasso 9, sucessivamente aumentamos a vivacidade do *vibrato*, tornando-o mais ativo, para que nos compassos 9 e 10 mostremos a culminação com energia e afeto. A mão direita acompanha esta gradação de fraseado, aumentando a quantidade de crina utilizadas e adicionando tensão maior de arco sob a corda.



Ex. 65: Compassos 8 ao 10, terceiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Voltando para a região grave (a partir de c. 9) gradualmente diminuímos a intensidade de ambas as mãos, retornando para um timbre mais escuro (c. 12-14) e nostálgico (c. 15 e 16).

Na seção central, em virtude da maior participação do piano, as harmonias se tornam mais densas e pedem constante uso do *vibrato* contínuo. A elaboração da textura na parte do piano exige uma participação ativa do violinista, tendo em vista que a melodia não evolui para um registro extremamente agudo, permanecendo na região média-alta. Observamos que no compasso 25 (correspondente ao compasso 60) a melodia do violino atinge o registro mais agudo do movimento. As duas mãos podem realizar acentos com afeto de maneira simultânea, utilizando o impulso da mão direita e o *vibrato* enérgico da mão esquerda (c. 25 e 26).

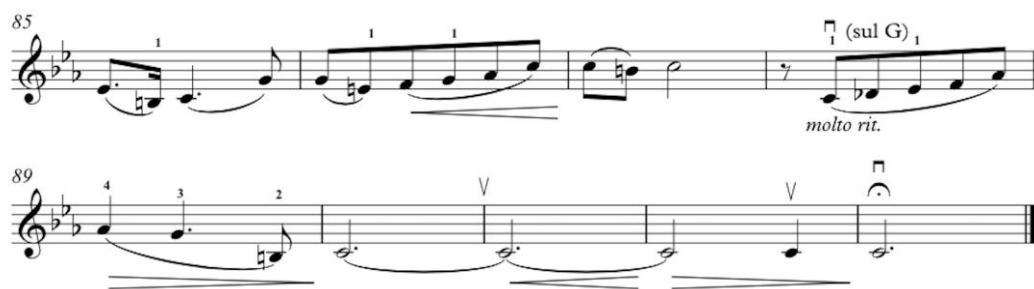


Ex. 66: Compassos 25 e 26, terceiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

O fraseado da seção central é gradualmente direcionado à culminação, a qual é indicada com a dinâmica *ff* (c. 47). Os papéis, tanto do violino, quanto do piano, são igualmente importantes nesta progressão. A partir de compasso 33, a linha do piano encontra-se no registro mais agudo, comparando com a melodia violinística. Esse ponto exige que o intérprete-violinista utilize auxílios adicionais para beneficiar a intensidade, além do *vibrato* intenso e contínuo. Trata-se da participação da mão direita utilizando todas as crinas com ponto de contato mais próximo ao cavalete. Considera-se importante também a agilidade da mão direita, mantendo movimentos livres e amplos.

Na transição (c. 63-71), o compositor, harmônica e dinamicamente, retorna ao caráter inicial, retomando a sonoridade suave.

Uma sugestão para a interpretação da reexposição da seção A é tocar os compassos iniciais sem *vibrato*. Nos manuscritos não encontramos ondulações dinâmicas idênticas ao início da seção A, portanto, o caráter musical solicita uma reminiscência ainda mais melancólica e pensativa. Borgeth (1940, p. 14) lembra que “a dinâmica, que diz respeito às variações na intensidade do som, têm uma considerável influência sobre o caráter de uma obra. As diversas nuances de dinâmica são meios poderosos para dar intensidade e expressividade”. Em relação aos últimos seis compassos (c. 88 até o fim) sugerimos o dedilhado, que favorece a sonoridade escura, permanecendo na corda Sol.



Ex. 67: Compassos 85 ao 93, terceiro movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

Os elementos interpretativos do terceiro movimento exigem uma compreensão das peculiaridades musicais, que são indispensáveis ao intérprete que visa a aperfeiçoar sua performance. Os meios de expressão, tais como *vibrato*, gradações dinâmicas e utilização de quantidades diferentes de crina, são subsídios que revelam o gosto musical do intérprete e a sua escolha de timbre e fraseado.

3. 4 Quarto movimento

Para finalizar a Sonata Op. 36, Henrique Oswald compôs um movimento com caráter enérgico e brilhante. A frase inicial, com suas repetições ao longo do movimento, evoca o rondó, porém a forma composicional desse movimento se aproxima da rondó-sonata. A forma rondó-sonata tem características tanto de sonata, quanto de rondó, e é muito empregada nas sonatas de Beethoven. A despeito do caráter musical dramático e da linguagem harmônica densa, o movimento se distancia do rondó e assimila a forma sonata.

Grupo temático A	a1	c. 1-8
	a2	c. 9-17
	a3	c. 18-33
	a4	c. 34-41
Ponte	c. 42-49	
B	c. 49-95	
C	c. 95-155	
A1	a1	c. 155-162
	a2	c. 165-171
	a3	c. 172-187
	a4	c. 188-196
B1	c. 197-239	
Coda	c. 240-fim	

Tabela 7: Estrutura da forma rondó-sonata do quarto movimento da Sonata Op. 36.

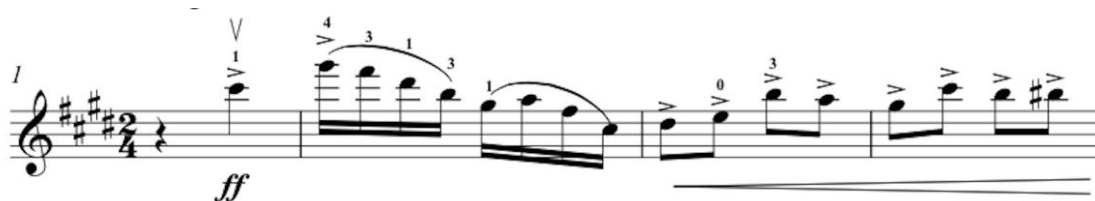
A frase inicial é claramente estabelecida em quatro compassos e marcada com acentos dentro da dinâmica *ff*. O motivo descendente em semicolcheias na parte do violino surge várias vezes ao longo do movimento, e a apresentação desse motivo é altamente exposta. Para a escolha do dedilhado buscamos equilibrar permanência na corda Mi e clareza na transição. Sugerimos uma transição de sexta para segunda posição. Mantemo-nos na sexta posição nas primeiras três notas (Sol#-Fa#-Ré#) e depois saltamos, na segunda posição, para a nota Si. Por meio de uma nota intermediária propomos aperfeiçoar essa transição de Re# (primeiro dedo) para Si (terceiro dedo). A nota intermediária, neste caso, é o Sol#, que faz parte da

passagem logo em seguida. Flesch (2000, p. 157)²² nos lembra que o uso constante de notas intermediárias nas mudanças de posições é a maneira mais eficiente para conseguirmos um nível satisfatório de segurança técnica. Porém, sempre lembrando que, do ponto de vista estético, as notas intermediárias audíveis são indesejáveis. Para que isso não aconteça, é preciso velocidade e agilidade na maneira de manter a nota intermediária como guia, reduzindo, assim, a aparência sonora.



Ex. 68: Compassos 1 e 2, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

A articulação dos compassos 3 e 4 marca o caráter heroico nas colcheias acentuadas, tanto na parte do violino, quanto no piano. O golpe do arco que sugerimos nessa proposta de interpretação é *martelé sustentado*. De acordo com Galamian (1962, p. 73),²³ o *martelé sustentado* é um golpe que une um *détaché* expressivo com ataque de *martelé* enérgico. Após semicolcheias no compasso 2, o arco se encontra no meio e, a partir desse ponto, realizamos as colcheias na metade superior do arco. Em seguida, aumentamos gradualmente a quantidade de arco de acordo com a dinâmica crescente.



Ex. 69: Compassos 1 ao 4, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

A primeira apresentação temática, a1, termina no compasso 8. A partir de compasso 9, o compositor torna a parte do piano mais agitada elaborando o motivo introdutório em

²² FLESCHE (2000, p. 157). *Consistent use of intermediate notes in shifts is the most efficient device for achieving a significant degree of technical security.*

²³ GALAMIAN (1962, p. 73). *The sustained martelé is an expressive détaché stroke that has a martelé start.*

semicolcheias. Embora o compositor utilize material temático do a1, denominamos essa seção como a2, pois o diálogo entre os dois instrumentos deixa a textura mais ágil.

As duas vozes formam um diálogo que começa com procedimento imitativo (c. 9 e 10), e, por fim, se reúnem no compasso 14 para concluir o a2.



Ex. 70: Compassos 5 ao 13, quarto movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 361).



Ex. 71: Compassos 14 ao 17, quarto movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 362).

A nossa sugestão de golpes de arco segue a ideia dos motivos introdutórios, porém num caráter ligeiramente descontraido. Portanto, as semicolcheias continuam ligadas em

grupos de 4 + 4 e as colcheias foram realizadas com golpe *martelé* na direção como vem. As colcheias têm marcação de pontos, diferentemente dos acentos existentes nas colcheias da seção a1, e por isso optamos por um *martelé* simples utilizando menor quantidade de arco. Segundo Galamian (1962, p. 71),²⁴ o *martelé* simples ou rápido pode ser realizado em qualquer parte do arco, usando todo comprimento ou pouquíssima quantidade, e pode ser tocado em qualquer região do arco, do talão até a ponta. No caso dos compassos 11 ao 16, o ponto do arco e a direção do *martelé* alteram a cada compasso. Quando interpretado na ponta do arco, começando para cima, o *martelé* é bem claro, porém quando tocado no meio do arco, começando para baixo, o golpe se aproxima do *spiccato* largo. Independentemente da direção e da região do arco, compreendemos que o componente elementar é conseguir o resultado sonoro igual nas colcheias. A seção a1 finaliza com colcheias acentuadas realizadas com *martelé sustentado*, sendo as últimas duas realizadas para baixo com o objetivo de alcançar a ponta do arco para a mudança súbita de dinâmica e caráter, *p piú calmo*, que segue (c. 17-18).



Ex. 72: Compassos 11 ao 20, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

No compasso 18, mudamos o ponto de contato para o espelho do arco e diminuímos a quantidade de crina utilizada. Com mudança súbita de textura e dinâmica *p piú calmo*, surge a seção lírica (c. 18, Ex. 72). Denominamos essa seção como a3 (c. 18-33). O caráter sereno permanece durante seis compassos (c. 18-23); o violino apresenta melodia, enquanto o piano acompanha ligeiramente com acordes arpejados. No compasso 24, encontramos marcação de *crescendo*, a qual progressivamente começa a ganhar caráter enérgico; a textura na parte do piano permanece no mesmo ritmo, porém mais densa.

²⁴ GALAMIAN (1962, p. 71). *The simple or fast martelé can be played with any amount of bow from the whole length to the smallest part, and it may be played in any section of the bow from frog to point.*



Ex. 73: Compassos 18 ao 26, quarto movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 362).

O grupo temático A finaliza com a repetição do a1. Seu final é alterado com o propósito de preparar a ponte, portanto, denominamos como a4. Os compassos 40 e 41 concluem este segmento e não correspondem aos compassos 7 e 8 (do a1). Diferentemente dos compassos 7 e 8, os quais introduzem a elaboração temática, os compassos 40 e 41 repetem o motivo principal, acalmando e raleando a textura.



Ex. 74: Compassos 5 ao 8, quarto movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 361).



Ex. 75: Compassos 37 ao 41, quarto movimento da Sonata Op. 36 (manuscrito HO1, 1908).

A ponte (c. 42-49) anuncia os motivos e a articulação do tema B e tem como características a instabilidade harmônica, cromatismo e um ritmo uniforme. Realizamos as colcheias na metade superior do arco utilizando o golpe *Detaché Porté* (explicado na pag. 54).

O tema B (c. 49-89) contrasta com o tema A no seu caráter de canção iniciado com dinâmica suave. Observamos, no tema B, a utilização da quadratura formal mudando os registros e tonalidades. O primeiro período de oito compassos expõe o material temático de maneira repetitiva (c. 50 com anacruse até o c. 57) em Si maior. Além disso, contém duas frases de 4 + 4 compassos, das quais a segunda é repetida uma oitava abaixo. No segundo período o violino continua a elaborar o caráter da canção, enquanto a parte do piano altera a textura, tornando-a menos movimentada (c. 57-65). Esse período enquadra duas frases idênticas, cada uma contendo quatro compassos. Nos compassos 66 ao 69 há instabilidade harmônica, conduzindo a harmonia para uma tonalidade distante: Mi bemol maior. Já nos compassos 70 ao 73 o violino destaca a mudança harmônica com dinâmica *f* na região aguda. O compasso 74 brevemente culmina em *ff* e, logo em seguida, contorna a descendente

diminuindo a intensidade da dinâmica. A seção B tem uma conclusão prolongada no registro grave e textura rarefeita.

O desenvolvimento do quarto movimento, denominado no presente trabalho como seção C, é dedicado à elaboração dos motivos das seções A (c. 95-125) e B (126-155). O material temático da seção A compreende o compasso 95 até o compasso 125. Nos compassos 126 ao 133 ocorre a elaboração do material temático da seção B, formando um período que contém mudanças de registros. O compositor une dois instrumentos e dois temas justapondo-os num procedimento contrapontístico, a partir do compasso 134, durante seis compassos. Adicionamos a dinâmica *f* como consequência do *crescendo* anterior anotado pelo compositor. Nesse trecho, ocorre uma instabilidade harmônica, a qual oferece certa dificuldade na escolha do dedilhado. No compasso 134, nos mantemos na corda Mi durante as primeiras quatro notas, preservando o caráter vívido; realizamos uma transição ágil de sétima para terceira posição (Mi-Dó $\flat$). No compasso 138, optamos por realizar uma extensão, de maneira que o primeiro dedo permaneça na nota Si $\flat$ como apoio, enquanto estendemos o terceiro e o quarto dedo sem deslocar a mão para a posição acima. O exemplo a seguir mostra a solução dessa edição de performance para os compassos 134 ao 138.

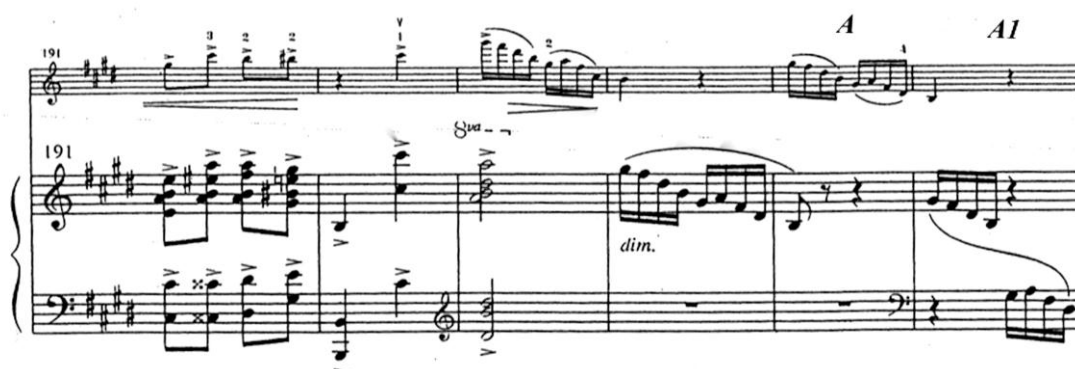


Ex. 76: Compassos 130 ao 138, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

A seção C caracteriza-se pelas mudanças de tonalidades e tratamento igual aos dois instrumentos. No compasso 141, gradativamente inicia o procedimento de culminação. A textura se torna mais densa com alterações frequentes de padrões rítmicos. No compasso 140, o piano inicia um diálogo que elabora motivo introdutório, em ambas as partes acentuado. Os compassos 145 e 146 trazem agitação com súbita modificação da textura. Seguidamente (c. 147-150), ambos os instrumentos sustentam Sol bemol maior, e outra vez o modelo rítmico é alterado. Os acordes arpejados na parte do piano contribuem para a densidade da textura. Esse

padrão rítmico continua nos próximos quatro compassos (c. 151-154), porém com modulação súbita para Lá maior.

A reexposição – A1 – inicia no compasso 155 e estende-se até o compasso 196. Trata-se de uma repetição quase idêntica, porém com um compasso a mais. Na exposição o violino termina a seção no compasso 41 e na reexposição o compositor adiciona mais um compasso, no qual o piano finaliza a passagem imitativa em semicolcheias.



Ex. 77: Compassos 191 ao 196, quarto movimento da Sonata Op. 36 (ALCÂNTARA, 2005, p. 372).

Na reexposição encontramos pequenas diferenças. Nesta edição de performance procuramos padronizar as notações da exposição e da reexposição. Uma delas é o ritmo diferenciado na parte do violino no compasso 178 (manuscrito HO1): semínima pontuada e colcheia na reexposição e duas semínimas na exposição. Optamos por anotar e realizar, em ambos os casos, duas semínimas. Essa solução auxiliou na realização do *crescendo* e se encaixou mais adequadamente com a parte do piano. Notamos, também, menor diferença em dinâmica. Trata-se do *crescendo*, que na exposição surge a partir do compasso 24, correspondente ao compasso 178 na reexposição. Na reexposição, esse *crescendo* acontece no compasso anterior (c. 177) na parte do violino, e no compasso 178 na parte do piano. Optamos por anotar, em ambas as vezes, de modo igual, o mesmo da exposição. Os compassos 180 ao 183 (na exposição do 26 ao 29) têm pequenos *crescendos* na reexposição (manuscrito HO1), porém não foram incluídos na nossa edição, sendo que nas duas apresentações consta dinâmica *f*. No compasso 186, correspondente ao compasso 32, há um *crescendo* na seção de reexposição (HO1), e foi incluído na nossa edição como um sinal de vigor na apresentação do tema principal.

Para interligar a seção B1, o compositor não utilizou nenhum tipo de transição, como acontece entre as seções A e B em forma de uma ponte de oito compassos. Ouvimos o

segundo material temático na tonalidade de tônica Mi maior. A seção B1 está inteiramente transposta numa quinta abaixo, comparando com a seção B.

No manuscrito HO1, nos deparamos com uma pequena alteração na articulação. Os compassos 198 e 202 têm a semínima com traço e compassos correspondentes na seção B1 (c. 51 e 55), o acento. Esse detalhe foi incluído na nossa edição para contribuir com o caráter e a dinâmica suave.



Ex. 78: Compassos 194 ao 205, quarto movimento da Sonata Op. 36, edição Mihajlovic.

A Coda inicia no compasso 241. Alcântara (2005, p. 375) sugere uma mudança de tempo com indicação *vivo*, proposta com a qual concordamos. Ao longo desse movimento a grande ocorrência de repetição dos motivos melódicos, mesmo com diversas alterações harmônicas, impele o intérprete a procurar um elemento novo no final do movimento. A mudança súbita de tempo na Coda faz esse papel, adicionando energia e vivacidade, e contribui para um caráter brilhante e um toque virtuosístico ao final da obra.

5 CONCLUSÃO

Ao abordarmos a Sonata Op. 36 de Henrique Oswald, notamos que esta é uma obra de relevante importância à música de câmara brasileira e ao repertório para violino e piano. Caracteriza-se pela qualidade de escrita inserida numa linguagem musical romântica e diversificada.

A significativa experiência de Henrique Oswald como pianista e sua formação musical conquistada na Europa estão evidentes em suas composições. Nesta obra, escrita em sua maturidade composicional, influências europeias estão presentes na textura utilizada, na estrutura composicional, na elaboração do fraseado e na utilização das formas musicais.

Com relação às sonatas para violino e piano dos compositores franceses César Franck, Gabriel Fauré e Camille Saint-Saëns, compostas na mesma época, percebemos algumas características delas na obra do compositor brasileiro, por isso acreditamos que o estudo das sonatas francesas acima citadas poderá ajudar o intérprete na abordagem interpretativa da Sonata Op. 36 de Henrique Oswald.

Os elementos técnico-violinísticos abordados neste trabalho compreenderam a observação de dinâmica, sonoridade, andamento, variedade de intensidades e dificuldades técnicas. Conforme observamos, Henrique Oswald explora a expressividade do violino no que diz respeito à qualidade do som, timbres, volume sonoro, gradações de dinâmicas e contrastes. Assim, procuramos analisar, comentar e propor possíveis decisões técnicas e interpretativas com ênfase na parte do violino; isso inclui escolhas de dedilhado, arcadas, golpes de arco, regiões utilizadas e formas de condução do arco, bem como o uso do *vibrato*.

Como consequência deste estudo, elaboramos uma edição de performance e uma proposta de interpretação da Sonata Op. 36, que poderão contribuir e facilitar o acesso, a pesquisa e a divulgação da obra. Tal proposta foi apresentada em recital com a pianista Ayumi Shigeta, com o intuito de ilustrar a nossa sugestão de interpretação.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA JR., Othaniel P. *Uma Edição Crítica da Sonata para Violino e Piano em Mi Maior, Op.36 de Henrique Oswald*. Goiânia, 2005. 404p. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 2005.
- ALMEIDA, Leosinha F. Magalhães de. *Henrique Oswald, 1952-1931*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.
- ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 6.vol. São Paulo: Martins, reprint/1962.
- _____. *Música Doce Música*. São Paulo: Martins, col. Obras Completas de Mario de Andrade, vol. VII, reprint/1963.
- BAILLOT, Pierre. *Notice sur Viotti*. trans. Pierre Le Guen. Paris: Hocquet, 1825.
- CAVAZOTTI, André e Silva. *As Sonatas Brasileiras para Violino e Piano: Classificação dos Elementos Técnico-Violinísticos*. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM, UFMG, Belo Horizonte, 23 a 27 de abril de 2001.
- DUCHESNEAU, Michael. *La Société Nationale de la Musique de 1871 a 1909*. Intemporel, bulletin de la société nationale de musique, n.13, janeiro de 1995.
- _____. *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Liège: Mardaga, 1997.
- D'INDY, Vincent. *César Franck. A translation from the french of Vincent D'Indy with an introduction by Rosa Newmarch*. Londres: John Lane The Bodley Head Ltd. Primeira publicação em 1909.
- FLESCHE, Carl. *The Art of Violin Playing, Book One*. Translated and Edited by Eric Rosenblith. New York. 2000.
- _____. *Violin Fingering: Its Theory and Practice*. Da Capo Press. New Yourk. 1979.
- _____. *Problems of Tone Production in Violin Playing*. Carl Fischer, New York, 1934.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing & Teaching*. Prentice-Hall, INC. Englewood Cliffs, N. J. 1962.
- GONÇALVES, Maria Augusta. *Jornal de Letras*, abril de 2008.
- _____. *Jornal de Letras*, junho de 2009.
- IGAYARA, Susana Cecília. *A obra sacra de Henrique Oswald*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 11, p. 2-8, maio 2002.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX*. 4.ed., Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOLNEDER, Walter. *The Amadeus book of the violin: construction, history and music*. Portland: Amadeus Press, 1998.

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

LE GUEN, David Roger. *The development of the french violin sonata (1860-1910)*. Universidade da Tasmânia, Hobart, 2006. Disponível em: <<http://eprints.utas.edu.au/7868/>>.

LONGYEAR, Rey M. *Nineteenth-century romanticism in music*. New Jersey: Prentice Hall history of music, 1988.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.

MONTEIRO, Eduardo. Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 9-42, dez. 2011.

NECTOUX, Jean-Michel. *Gabriel Fauré: A musical life*. Tradução Roger Nichols. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, Fausto Borem. *Henrique Oswald's Sonata, Op. 21: A Transcription and Edition for Duoble Bass and Piano*. Athens, Georgia, 1993.

REES, Brian. *Camille Saint-Saëns: a life*. London: Faber and Faber, 2012.

SALLES, Mariana Isdesbski. *Arcadas e Golpes de Arco: a questão da técnica violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco*. 2ª edição. Brasília: Thesaurus, 2004.

VOLPE, Maria Alice. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930*. São Paulo: UNESP, 1994.

Partituras

ALCÂNTARA JR., Othaniel P. *Uma Edição Crítica da Sonata para Violino e Piano em Mi Maior, Op.36 de Henrique Oswald*. Goiânia, 2005. 404p. (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 2005.

FAURÉ, Gabriel. *Sonata in Lá Maior, Op. 13 para violino e piano*. New York: International Music Company, 1956.

FRANCK, César. *Sonata em Lá Maior*. Munique: G. Henle Verlag, 1975.

FRANCK, Cesar. *Sonata para violino e piano*. Moscow: Музыка, 1979.

FRANCK, Cesar. *3 Pièces para órgão. Fantaisie, Cantabile e Pièce Heroïque*. Durand, Schoenwerk & Cie Publisher. Paris

OSWALD, Henrique. *Sonata Op. 36 para violino e piano em Mi Maior*. Manuscrito autógrafo, 1908. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

OSWALD, Henrique. *Sonata Op. 36 para violino e piano em Mi Maior*. Manuscrito autógrafo, Firenze 14-2-1908. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

OSWALD ALFIERI, Henriqueta Margarida. *Sonata Op. 36 para violino e piano em Mi Maior*. Manuscrito, 1951. Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo (ECA-USP).

OSWALD ALFIERI, Henriqueta Margarida. *Sonata Op. 36 para violino e piano em Mi Maior*. Manuscrito, 1964. Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo (ECA-USP).

SAINT-SAËNS, Camille. *Sonata No. 1 op. 75 em Ré Menor*. New York: International Music Company, 1976.

SAINT-SAËNS, Camille. *Violin Sonata No.1, Op. 75*. Paris: Durand, Schoenwerk et Cie., n.d.(1885). Plate D.S. & Cie. 3541.

Referências sonoras

Claudio CRUZ e Nahim MARUN. *Violin Music in Brazil – Villa-Lobos, Krieger, Oswald, Miranda*. Dynamic. 2001.

Elisa FUKUDA, José Eduardo MARTINS e Antonio Del CLARO. *Henrique Oswald*. Acervo FUNARTE. 1998.

ANEXO: EDIÇÃO DE PERFORMANCE DA SONATA OP. 36 DA PARTE DE VIOLINO

Esta edição de performance foi elaborada durante o curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais em 2014 e 2015 pela aluna Marija Mihajlovic e orientador Prof. Edson Queiroz. O programa utilizado para edição de partitura foi o Sibelius.

HENRIQUE OSWALD
(1852-1931)

SONATA OP. 36 EM MI MAIOR
PARA VIOLINO E PIANO

Edição: Marija Mihajlovic

Violino

Belo Horizonte
2015

Sonata Op. 36

para violino e piano

I

Henrique Oswald
Edição: Marija Mihajlovic

Allegro moderato

1 2 3 2 3 V

p

5 2 V 2 4 1

cresc.

9 3 3 4 2 1 3

f più animato

13 2 V 4 0 V V

dim.

17 3 1 1 4 V 1 1 2 V

mp *cresc.*

21 V 1 3 dim.

ff *f*

25 1 3 V 4 V V

p *f*

29 2 3 4 1 3 4 1 3 4 1 2 1 2 3

32 4 2 1 0 1 1 2

ff

2

37 *p* *poco cresc.*

40 *rit. dim. p a tempo espressivo*

44 *mp*

48 *pp animato*

52 *cresc.*

55 *f*

58 *dim.*

61 *p poco rit cresc. f ff a tempo*

64

67

70 *ff*

73 *poco dim.* *mf*

76 *dim.*

80 *p* *cresc.*

84 *f*

87 *p* *poco agitato*

91 *p*

95

98 *p* *calmo e espressivo*

101

106 *p* *f*

109

112 *p* tranquillo *p* a tempo

115

118 *p*

121 *poco rit.* *p* a tempo

125 *cresc.*

129 *f* più animato

133

138 *ff*

[illegible]

180 *f* *dim.*

183 *p* *poco rit.* *cresc.*

186 *ff a tempo*

189

192 *ff*

195 *ff*

198

201 *mf*

204 *ff*

207

II

Allegro molto moderato

1 *pp* *leggero*

5 *cresc.*

10 *rall.* *p* *a tempo*

15 *p* *tr*

20 *tr* *tr* *tr* *tr*

25 *p* *cresc.* *tr*

30 *tr* *tr* *tr* *tr*

35 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

40 *rall.* *p* *a tempo*

45 *cresc.*

50 *rall.* *a tempo* *f*

55 *Fine* *più moderato (quasi andante)* *pp* *legatissimo*

59

65 *p*

71 *pp*

77 *pp*

83

88 *pp*

93 *D.C. al Fine* *stringendo poco a poco*

III

Andante molto espressivo

Musical score for a single melodic line in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of nine staves of music, with measure numbers 4, 8, 13, 17, 25, 29, 34, 38, and 42 indicated at the beginning of their respective staves.

The notation includes various musical symbols:

- Triplets:** Indicated by a 'V' and the number '3' over a group of notes.
- Slurs:** Used to group notes that are played smoothly together.
- Accents:** Small 'v' marks above notes.
- Dynamic markings:** *pp* (pianissimo), *f* (forte), *pp* *calmo*, and *p* *cresc.* (piano crescendo).
- Articulation:** Staccato marks (vertical lines) and slurs.
- Ornaments:** Small square marks above notes.
- Phrasing:** Indicated by horizontal lines with upward-pointing arrows.

The score shows a progression of musical ideas, starting with a triplet in measure 4, followed by a series of slurred eighth and sixteenth notes. The dynamics shift from *pp* to *f* around measure 13, then back to *pp* and *p* later in the piece. The tempo is marked 'Andante molto espressivo'.

46

ff

50

p *lento* *rit. molto*

55

pp a tempo *cresc.*

60

f

64

p espressivo *rit. molto*

71

pp a tempo

76

80

85

molto rit.

89

IV

Allegro con fuoco

1 *ff*

6

11

16 *p più calmo*

21 *cresc.*

27 *I^a*

33 *ff*

38 *dim.* *p*

43 *cresc.*

48 *f* *p* *II^a*

54 *p*

59

64 *cresc.*

69 *f*

74 *dim.* *p*

80 *pp*

86 *pp* *poco rit.*

94 *a tempo* *p*

99

104

110 *p* *cresc.*

115

120 *dim.*

125 *p*

130 *cresc.* *f*

135 (1)

139 *f* II^a

145 II^a

150 *ff*

156

161

166

171

p tranquillo

176

cresc.

f

182

ff

dim.

194

p

p

200

più p

206

212

cresc.

f

217 *ff*

222 *dim.* *p*

229 *p*

234 *cresc.* *f*

Vivo

241

247

252 *sempre ff*

258

264

268 *IV^a*

