

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Sofia von Atzingen Drake Cardoso

**A SONATA PARA VIOLA SOLO DE BERND ALOIS ZIMMERMANN:  
estudo estrutural e técnico-interpretativo**

Belo Horizonte  
2022

Sofia von Atzingen Drake Cardoso

**A SONATA PARA VIOLA SOLO DE BERND ALOIS ZIMMERMANN:  
estudo estrutural e técnico-interpretativo**

**Versão final**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Belo Horizonte

2022

C268s Cardoso, Sofia von Atzingen Drake.

A sonata para viola solo de Bernd Alois Zimmermann [manuscrito]: estudo estrutural e técnico-interpretativo / Sofia von Atzingen Drake Cardoso. - 2022.

164 f., enc.; il.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Zimmermann, Bernd Alois - Sonata para viola solo. 3. Música para viola - Análise, apreciação. I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.2



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

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Sofia von Atzingen Drake Cardoso**, em 24 de fevereiro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

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

---

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi  
Universidade Estadual de Campinas

---

Prof. Dr. Leonardo Piermartiri  
Universidade do Estado de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Valdir Claudino  
Universidade do Estado de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Oiliam José Lanna  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis, Vice diretor(a) de unidade**, em 24/02/2022, às 18:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oiliam Jose Lanna, Professor do Magistério Superior**, em 24/02/2022, às 18:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Valdir Claudino, Músico**, em 24/02/2022, às 18:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emerson Luiz De Biaggi, Usuário Externo**, em 25/02/2022, às 11:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Piermartiri, Usuário Externo**, em 25/02/2022, às 15:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1270554** e o código CRC **ED5D8C0B**.

*Aos meus pais Cláudio e Bernadette por serem para mim fonte inesgotável de inspiração; aos meus irmãos Tomás e Laura e suas famílias por me encherem de orgulho e força; ao meu marido Felix por apoiar todos os meus projetos.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador o Professor Carlos Aleixo pela oportunidade e confiança depositada em mim no desenvolvimento deste trabalho e pelos ensinamentos de muitos anos.

Aos membros da banca examinadora composta pelos Professores Emerson De Biaggi, Oiliam Lanna, Valdir Claudino, Leonardo Piermartiri, Jessé Máximo Pereira e Lúcia Barrenechea pelas sugestões.

À comunidade da Escola de Música da UFMG pelo ambiente produtivo de aprendizado.

À Akademie der Künste de Berlim pelo acesso e cessão dos manuscritos de B. A. Zimmermann.

À Editora SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG por permitir a publicação da tradução do texto de B. A. Zimmermann e uso do manuscrito da *Sonata para Viola solo*.

À violista Barbara Maurer por enriquecer este trabalho com a concessão do uso da sua lista de obras contemporâneas para viola solo e a entrevista sobre a sonata de B.A. Zimmermann.

Ao Ministério da Cultura e Ciência do Estado da Renânia do Norte-Vestfália (Alemanha) pelo apoio financeiro durante a pandemia.

## RESUMO

O presente trabalho teve como objeto de estudo a “Sonata para viola solo” do compositor alemão Bernd Alois Zimmermann. Foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o compositor com ênfase na fase serial em que compôs a obra, além de uma análise estrutural e dos aspectos técnicos-interpretativos. Complementando o trabalho, foram comparadas duas gravações da Sonata: o áudio da estreia da obra pelo violista Albert Dietrich e um vídeo com interpretação da violista e especialista em música contemporânea Barbara Maurer. Foram realizadas observações acerca do manuscrito da Sonata, que foi concedido pela Akademie der Künste, de Berlim. Nos anexos deste trabalho, foram incluídas uma tradução para o português do *Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente*, texto de Bernd Alois Zimmermann sobre suas obras para instrumento solo/desacompanhado, assim como uma entrevista com a intérprete Barbara Maurer sobre seu contato com a obra.

**Palavras-chave:** Bernd Alois Zimmermann. Sonata para viola solo. Música contemporânea para viola.

## ABSTRACT

The object of study of the present work is the Sonata for viola solo by the German composer Bernd Alois Zimmermann. A bibliographic revision about the composer and the sonata is made with emphasis on the serial phase in which he created the work. A theoretical-structural analysis and an analysis of the technical and interpretive aspects of the piece are presented. Complementing the work, two recordings of the work will be compared, the first being the audio of the work's premiere by violist Albert Dietrich and the second the video available on Youtube with interpretation by violist and contemporary music specialist Barbara Maurer. Access to the sonata manuscript was granted by the Akademie der Künste (Berlin) and observations about this document will be included in this work. In the appendices of the paper a Portuguese translation will be included of Bernd Alois Zimmermann's text about his works for unaccompanied solo instrument entitled *Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente* and published in the book edited by Christof Bitter from B. Schott's Söhne, Mainz from 1974 as well as an interview with the performer Barbara Maurer about her contact with the sonata.

**Keywords:** Bernd Alois Zimmermann. Sonata for solo viola. Contemporary music for viola solo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplo da marcação da seção 5: <i>Allegreto</i> .....	32
Figura 2 – <i>Come primo</i> com a fonte e tamanho errados na partitura .....	32
Figura 3 – Exemplo de numeração da seção musical 5: <i>Allegretto</i> .....	33
Figura 4 – Sistema de cores para as 12 notas da escala cromática .....	33
Figura 5 – <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> em <i>Geistliches Gesangbüchlein</i> de Lutero/Walter 1524.....	34
Figura 6 – <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> em <i>Geistliches Gesangbüchlein</i> de Lutero/Walter 1525.....	35
Figura 7 – <i>Gelobet seist Du, Jesu Christ</i> de Pachelbel .....	37
Figura 8 – Cantata <i>BWV 91</i> de J. S. Bach: início do coral <i>Gelobet seist Du, Jesu Christ</i> na voz soprano.....	38
Figura 9 – Início da citação do coral luterano <i>Gelobet seist Du, Jesu Christ</i> na última seção da Sonata .....	39
Figura 10 – Notas do coral luterano .....	39
Figura 11 – Notas traspostas do coral luterano utilizadas na imitação da citação de <i>Gelobet seist Du, Jesu Christ</i> .....	39
Figura 12 – Série de 12 notas da Sonata.....	40
Figura 13 – Similaridades entre a série de 12 notas e o coral luterano da citação de Zimmermann .....	41
Figura 14 – Similaridades entre a série de 12 notas e a imitação do coral luterano na citação de Zimmermann.....	41
Figura 15 – Exemplos de imitação antecipada por meio da repetição de três notas nas seções anteriores à citação do coral luterano .....	42
Figura 16 – Três elementos em gesto musical.....	43
Figura 17 – Exemplos de passagens da Sonata com uma estrutura de três partes cujos elementos externos são idênticos ou similares, e um elemento central é diverso ....	43

Figura 18 – Repetição de três notas separadas por um intervalo de segunda maior no coral luterano.....	44
Figura 19 – Repetição de três notas separadas por um intervalo de segunda maior na Sonata.....	45
Figura 20 – Notas que representam as palavras “nasceu” e “o Anjo” do coral na Sonata de Zimmermann .....	47
Figura 21 – Primeiro compasso da Sonata .....	48
Figura 22 – Último compasso da Sonata .....	48
Figura 23 – Início da seção 5: exemplo do uso de Zimmermann das três notas que representam "o anjo" e "nasceu", assim como intervalos de segunda e terça e suas inversões.....	49
Figura 24 – Exemplo de polifonia na seção 3 usando trechos das notas correspondentes dos versos do coral luterano nas duas versões advindas da citação de Zimmermann .....	49
Figura 25 – Exemplo de polifonia na seção 7 usando trechos de notas correspondentes aos versos do coral luterano nas duas versões advindas da citação de Zimmermann .....	50
Figura 26 – Seção 9 da Sonata: exemplo do uso das três notas que representam "o anjo" e "nasceu" em diferentes registros, timbres, retrógrados, sobrepostas e polifonicamente .....	51
Figura 27 – Melodia do "o Anjo" e "nasceu" perceptíveis na Sonata .....	52
Figura 28 – Simetria no coral luterano segundo Hübler .....	53
Figura 29 – Simetria da métrica dos compassos na seção 1 .....	53
Figura 30 – Seção 5 da Sonata: macro e micro palíndromos e relações simétricas .....	54
Figura 31 – Palíndromos na seção 5.....	56
Figura 32 – Seção 8 completa: palíndromos com base na métrica dos compassos .....	57
Figura 33 – Simetria na seção 9.....	58
Figura 34 – Simetria da métrica dos compassos nas seções 10, 11 e 12 da Sonata.....	59
Figura 35 – Centro dos palíndromos simétricos quanto à métrica de compassos .....	60

Figura 36 – Simetria abstrata na Sonata.....	61
Figura 37 – <i>Gruppenkomposition</i> na Sonata.....	67
Figura 38 – Dedilhados na viola.....	76
Figura 39 – Localização aproximada das posições da mão esquerda na viola.....	77
Figura 40 – Seção 8: pausas fazem parte da estrutura da obra.....	78
Figura 41 – Exemplos de trechos nos quais Barbara Maurer interrompe a vibração das cordas nas pausas.....	79
Figura 42 – Seção 11, compasso 7: simetria e valorização da estrutura por Maurer	79
Figura 44 – Trechos da Sonata com erros na performance de Dietrich.....	81
Figura 45 – Início das Seções 9 e 10.....	81
Figura 46 – Início da citação do coral.....	82
Figura 47 – Contraste das dinâmicas na seção 5.....	82
Figura 48 – Seção 6: improvisando e ritardando.....	83
Figura 49 – Seção 8, compasso 19.....	83
Figura 50 – Seção 12, compasso 10: arcada da Barbara Maurer.....	83
Figura 51 – Posição do arco na realização de <i>col legno</i> .....	84
Figura 52 – Rascunhos de Zimmermann da “Sonata para viola solo”.....	85
Figura 53 – Documento A de Zimmermann da “Sonata para viola solo”.....	86
Figura 54 – Documento B de Zimmermann da “Sonata para viola solo”.....	86
Figura 55 – Documento C de Zimmermann da “Sonata para viola solo”.....	87
Figura 56 – Documento D de Zimmermann da “Sonata para viola solo”.....	87
Figura 57 – Arcadas no Documento D.....	87
Figura 58 – Marcações numéricas no documento B quanto às seções musicais: início das divergências com relação à Hübler a partir da seção 6.....	88
Figura 59 – Marcações numéricas no documento B quanto às seções musicais: no final da Sonata, o número 12 aparece duas vezes, em vermelho e verde.....	89
Figura 60 – Documento A <i>come primo</i> .....	89

Figura 61 – Documento C <i>come primo</i> .....	90
Figura 62 – Documento D <i>come primo</i> .....	90
Figura 63 – Posicionamento do polegar e indicador no primeiro acorde da Sonata .	91
Figura 64 – Como realizar o primeiro acorde: dinâmica e dedilhados.....	92
Figura 65 – Opções de arcadas para o primeiro compasso.....	92
Figura 66 – Dedilhado para o segundo compasso.....	93
Figura 67 – Estudo de diferentes timbres com pausas entre as mudanças de ponto de contato do arco.....	94
Figura 68 – Estudo de <i>staccato</i> no segundo compasso.....	94
Figura 69 – <i>Portamento</i> na II e III cordas no segundo compasso.....	95
Figura 70 – Uso do <i>vibrato</i> no primeiro e último compasso da seção 1.....	96
Figura 71 – Momentos nos quais é necessário cortar o som para valorizar as pausas e os gestos musicais.....	97
Figura 72 – Estudo de ritmo do primeiro compasso da seção 2.....	97
Figura 73 – Estudo de ritmo do primeiro compasso da seção 2.....	98
Figura 74 – Primeiro compasso da seção 2.....	98
Figura 75 – Dedilhado para o final da seção 2.....	99
Figura 76 – Estudo de afinação na seção 2.....	100
Figura 77 – Diferentes articulações no final da seção 2.....	100
Figura 78 – Simetria na dinâmica do último compasso na seção 2.....	101
Figura 79 – Estudo do ritmo no início da seção 3.....	101
Figura 80 – Estudo de articulações e arcadas na seção 3.....	102
Figura 81 – <i>Apogiatura</i> com diferentes dedilhados na seção 3.....	103
Figura 82 – Marcações da partitura para <i>portamento</i> , <i>vibrato</i> intenso e <i>glissando</i> .	103
Figura 83 – <i>Portamento</i> e flautando/harmônicos.....	104
Figura 84 – <i>Glissando</i> (único existente na partitura).....	105
Figura 85 – <i>Cantabile</i> : sugestão de dedilhados por Schloifer.....	106

Figura 86 – <i>Cantabile</i> : sugestão de dedilhado para o início da seção 3 .....	106
Figura 87 – Opções de dedos para <i>pizzicato</i> com acorde de três notas na seção 4 .....	107
Figura 88 – Último compasso da seção 4 .....	108
Figura 89 – Início da seção 5: timbres do palíndromo.....	109
Figura 90 – Estudo do ritmo e timbres das tercinas na seção 5.....	109
Figura 91 – Seção 5 com numeração de compassos .....	110
Figura 92 – Estudo das simetrias na seção 5.....	111
Figura 93 – Substituição do harmônico natural por harmônico artificial .....	112
Figura 94 – <i>Pizzicato</i> de mão direita seguido de <i>portamento</i> .....	112
Figura 95 – Repetição de três notas na seção 5.....	113
Figura 96 – Possibilidades no planejamento do pulso da seção 5.....	113
Figura 97 – Últimos dois compassos da seção 5 .....	114
Figura 98 – Seção 6: primeiro compasso.....	114
Figura 99 – Dedilhado no primeiro compasso da seção 6 .....	115
Figura 100 – Compasso 2: posicionamento do membro esquerdo .....	115
Figura 101 – Dedilhado da mão esquerda para extensão.....	116
Figura 102 – Compasso 4: posicionamento do membro esquerdo .....	116
Figura 103 – Último compasso da seção 6 .....	117
Figura 104 – Possibilidade de dedilhado para harmônicos na seção 7.....	120
Figura 105 – Passagem de harmônicos da seção 7 .....	120
Figura 106 – Exemplo de dedilhado a ser evitado na seção 7 .....	121
Figura 107 – Dedilhado do penúltimo compasso da seção 7.....	121
Figura 108 – Realização de uníssonos com <i>pizz.</i> de mão esquerda na seção 8....	122
Figura 109 – Trechos da seção 8 com notas longas e batida dos dedos na corda.	122
Figura 110 – Dedilhados para o compasso 15.....	123

Figura 111 – Compasso 13 da seção 8: posicionamento dos dedos da mão esquerda .....	124
Figura 112 – Centro simétrico da seção 8 e citações do coral .....	124
Figura 113 – Compassos 1 a 7 e 19 a 25: palíndromos e estudo com métrica 2/4. 125	
Figura 114 – Dedilhado para compassos 5-7 e 19-20 da seção 9 .....	126
Figura 115 – Compassos 12 e 13 em métrica 3/4 e marcações de <i>pizz.</i> e <i>arco</i> nos compassos 13 e 14 .....	127
Figura 116 – Vírgulas de respiração no compasso 16 .....	127
117 – Seção 9: compassos 8 e 9 .....	128
Figura 118 – Estudo das tercinas dos compassos 8 e 9 na seção 9.....	128
Figura 119 – Planejamento da métrica para realização da quiáltera no compasso 17 .....	129
Figura 120 – Planejamento da métrica na seção 10 .....	130
Figura 121 – Seção 10, erro na partitura: timbre <i>sul pont.</i> para ambos os trechos. 131	
Figura 122 – Planejamento da métrica para a realização de quiáltera na seção 10 .....	131
Figura 123 – Arcada no início da seção 10 .....	132
Figura 124 – Dedilhado do segundo compasso da seção 10.....	132
Figura 125 – Trecho com corda dupla de harmônico natural e harmônico artificial de quarta .....	133
Figura 126 – Nota sustentada e notas com <i>tenuto</i> .....	133
Figura 127 – Saltos de mudança de posição na seção 11 .....	134
Figura 128 – Sétimo compasso da Seção 11: posicionamento da mão para corda dupla de harmônicos.....	135
Figura 129 – Quitina da seção 11 .....	136
Figura 130 – Seção 11: dedilhado para cordas duplas e nota longa.....	136
Figura 131 – Início da citação do coral na seção 12 .....	137
Figura 132 – Referências na seção 12 a outras seções da Sonata .....	138

Figura 133 – Segundo trecho canônico com melodia do coral na seção 12 em cordas duplas.....	138
Figura 134 – Compasso 10 da Seção 12: sugestão de dedilhado .....	139
Figura 135 – Compasso 10 da Seção 12: dedilhado para cordas duplas e nota longa .....	140
Figura 136 – Posicionamento dos dedos retraídos (após puxar) .....	141
Figura 137 – Posicionamento dos dedos esticados .....	142
Figura 138 – Posicionamento dos dedos no exercício de autonomia (metade superior do arco).....	143
Figura 139 – Posicionamento dos dedos no exercício de autonomia (meio e metade inferior do arco) .....	144

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tradução dos versos do coral <i>Gelobet seist Du, Jesu Christ</i> .....	46
Quadro 2 – Tradução e explicação de símbolos e textos da partitura da Sonata .....	74
Quadro 3 – Símbolos para marcação de decisões interpretativas nos exemplos .....	75
Quadro 4 – Abreviações para o texto .....	76
Quadro 5 – Execução de harmônicos naturais e artificiais.....	119

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	19
2 METODOLOGIA.....	22
3 BERND ALOIS ZIMMERMANN (1918 – 1970) e a “Sonata para viola solo” .....	23
4 ANÁLISE ESTRUTURAL .....	29
4.1 Textos de Bernd Alois Zimmermann relacionados à estrutura da obra.....	29
4.2 Esclarecimentos.....	31
4.3 Análise segundo Klaus-K. Hübler com ênfase no coral <i>Gelobet seist Du, Jesu Christ</i> .....	34
4.3.1 <i>Gelobet seist Du, Jesu Christ</i> .....	34
4.3.2 <i>A repetição de três notas</i> .....	42
4.3.3 <i>Versos do coral</i> .....	45
4.3.4 <i>Simetria</i> .....	52
4.3.5 <i>O número três</i> .....	62
4.4 Serialismo na Sonata com base nos textos de Imhoff (1967) e Ebbeke (1986) .....	63
5 ANÁLISE INTERPRETATIVA.....	68
5.1 Textos relacionados à performance e interpretação: contexto da criação da Sonata e diálogos com intérpretes.....	68
5.2 Esclarecimentos.....	73
5.3 Comparação das gravações da Sonata pelos intérpretes Albert Dietrich e Barbara Maurer .....	78
5.4 Observações sobre o manuscrito da obra .....	84
5.5 Análise interpretativa de cada seção da Sonata .....	90
5.5.1 <i>Seção 1: Larghetto molto con espressione</i> .....	90

5.5.2 Seção 2: <i>Ein wenig schneller, sehr flüchtig</i> .....	97
5.5.3 Seção 3: <i>Tempo primo</i> .....	101
5.5.4 Seção 4: <i>Cantabile</i> .....	103
5.5.5 Seção 5: <i>Allegretto</i> .....	108
5.5.6 Seção 6: <i>Un poco tranquillo, quase improvisando</i> .....	114
5.5.7 Seção 7: <i>Tempo primo, unwirklich</i> .....	117
5.5.8 Seção 8: <i>Allegretto</i> .....	121
5.5.9 Seção 9: <i>Allegro</i> .....	125
5.5.10 Seção 10: <i>Quasi improvisando</i> .....	130
5.5.11 Seção 11: <i>Più tranquillo, misterioso</i> .....	132
5.5.12 Seção 12: <i>Choraliter</i> .....	136
5.6 Aspectos gerais no estudo da Sonata.....	140
6 CONCLUSÃO.....	145
REFERÊNCIAS.....	147
ANEXOS.....	150
Anexo A – Tradução para o português do texto „ <i>Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente</i> “, de Bernd Alois Zimmermann.....	150
Anexo B – Currículo de Barbara Maurer.....	158
Anexo C – Entrevista com Barbara Maurer.....	159
Anexo D – Lista de Barbara Maurer com as principais obras de música contemporânea para viola solo.....	164

## 1 INTRODUÇÃO

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) foi um dos grandes compositores do século XX. Em 2020, completaram-se 50 anos do seu falecimento, e importantes trabalhos sobre o compositor e suas obras têm sido realizados nas últimas décadas. Dentre eles, destacam-se o catálogo de obras de Henrich (2013) que, além das informações sobre os manuscritos das obras, também fornece uma seleção significativa de fontes explicativas. Além disso, em comemoração aos 100 de Zimmermann, a filha do compositor, Bettina Zimmermann, publicou um livro com documentos, fotos, cartas e depoimentos sobre ele (ZIMMERMANN, 2018). A maior parte da literatura sobre o compositor e suas obras está em alemão, e algumas são de difícil acesso. Muitas das obras de Zimmermann são consideradas por intérpretes e regentes como grandes desafios de execução musical. A dificuldade da interpretação não é apenas de ordem técnica, mas também está relacionada à complexidade da escrita musical. A falta de compreensão por parte de intérpretes e ouvintes cria uma barreira para apreciação das qualidades do compositor.

A viola é um instrumento cujo repertório solo<sup>1</sup> contemporâneo possui diferenciada importância. O domínio da linguagem e da técnica contemporânea é primordial para violistas, uma vez que o principal repertório solo para viola foi composto a partir do século XX. Nos períodos barroco, clássico e romântico, o papel da viola no repertório camerístico ou orquestral foi mais significativo que no repertório solo (KUBALA, 2009). A partir do início do século XX, importantes compositores escreveram obras para viola com papel solista. Existem muitas razões que justificam essa circunstância.

Diferentemente do violino e violoncelo, a viola não possui, até os dias atuais, um padrão de tamanho e medidas. No século XX, foram feitas várias tentativas de melhorar a projeção acústica do instrumento e, ao mesmo tempo, facilitar sua execução com diferentes formatos, tamanhos e medidas. Esse tema foi abordado na tese de doutorado de Jeong (2012), na qual a autora comparou diferentes modelos de viola existentes. Além disso, importantes violistas do início do século XX, como William

---

<sup>1</sup> Repertório solo, nesse caso, faz referência a obras em que a viola esteja em destaque: concertos, sinfônicas concertantes, sonatas para viola e piano e obras para viola desacompanhada.

Primrose e Lionel Tertis, inspiraram compositores a escreverem para o instrumento. Outra justificativa para o interesse no século XX pela viola é o seu timbre característico (KUBALA, 2009). O timbre da viola foi extremamente valorizado a partir do século XX. O compositor húngaro-austriaco György Ligeti (1923-2006), um dos artistas mais importantes do século passado, também escreveu uma obra para viola solo e fez a seguinte descrição quanto ao timbre do instrumento:

Aparentemente, a viola é apenas um violino maior, simplesmente afinado uma quinta abaixo. Na verdade, existem mundos entre os dois instrumentos. Eles têm três cordas em comum, as cordas lá, ré e sol. A corda mi aguda confere ao som do violino uma luminosidade e penetração metálica que falta à viola. O violino conduz, a viola fica na sombra. Por outro lado, a viola possui, por meio da sua corda grave dó, uma acidez peculiar, compacta, um pouco rouca, com sabor da madeira, terra e ácido tânico. (LIGETI, 2001, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Zimmermann compôs a “Sonata para viola solo” em 1955 por encomenda do festival de música contemporânea *Donaueschinger Musiktage*. A obra faz parte do repertório exigido em provas relacionadas à música contemporânea, como no processo de ingresso na academia do renomado Ensemble Modern, em Frankfurt am Main, na Alemanha. Nos anexos deste trabalho, constam o currículo e uma entrevista com a especialista em música contemporânea e violista Barbara Maurer. Maurer cedeu autorização, para este trabalho, de uma lista elaborada por ela com as principais obras para viola solo compostas no século XX e XXI. Dentre as quase 50 obras listadas, dez são consideradas por Maurer obras “que todo violista deve conhecer”, e a “Sonata para viola solo”, de Bernd Alois Zimmermann, é a primeira delas. Portanto, essa é uma obra significativa para a trajetória do compositor, assim como para a literatura contemporânea do instrumento.

A performance da Sonata permanece, ainda atualmente, uma raridade. O próprio compositor compreendia que, além das grandes dificuldades técnicas, as características abstratas de sua composição a tornavam uma obra complexa para a

---

<sup>2</sup> Scheinbar ist die Viola nur eine größere Violine, einfach eine Quint tiefer gestimmt. Tatsächlich liegen aber Welten zwischen den beiden Instrumenten. Drei Saiten haben sie gemeinsam, die A-, D-, und G-Saite. Durch die hohe E-Saite erhält der Klang der Violine eine Leuchtkraft und metallische Durchdringlichkeit, die der Viola fehlen. Die Violine führt, die Viola bleibt im Schatten. Dafür besitzt die Viola durch die tiefe C-Saite eine eigenartige Herbheit, kompakt, etwas heiser, mit dem Rauchgeschmack von Holz, Erde und Gerbsäure.

compreensão do público em geral. Sobre os desafios da sua composição, Zimmermann escreveu em carta:

Carta a Josef Linssen, Hessischer Rundfunk. Kampen/Sylt, 11 de janeiro de 1962. Com o engajamento desse solista [Günter Lemmen] (...) você certamente estará servido com um instrumentista de primeira classe. A peça foi escrita (...) no ano de 1955. Desde sua estreia em Donaueschingen e após uma performance do [Ernst] Nippes de Colônia, ninguém ousou abordar a peça, que é tecnicamente quase inviável e, além disso, ainda assusta qualquer virtuoso. (HENRICH, 2013, p. 446, tradução nossa)<sup>3</sup>.

A primeira barreira que deve ser superada na preparação da performance dessa obra é o entendimento da estrutura. Zimmermann introduziu a partitura da Sonata com um texto explicativo sobre as características da composição. É impossível identificar as informações oferecidas pelo compositor nesse texto introdutório sem uma análise completa da obra. Assim, o capítulo de análise do presente trabalho tem uma enorme importância para a preparação da performance. Mesmo que o intérprete domine todos os desafios técnicos que essa composição oferece, ele não conseguirá identificar o significado dos detalhes e a profundidade da composição sem a análise estrutural. Em minha experiência de *performer*, nunca me deparei com uma composição em que fosse tão difícil compreender sua estrutura intuitivamente. Foi essa complexidade técnica e estrutural que motivou a escrita deste trabalho. O objetivo final é tornar as características da composição musical e os objetivos expressivos do compositor na criação da obra acessíveis a intérpretes e compositores e, conseqüentemente, trazer a obra para as salas de concerto.

---

<sup>3</sup> Brief an Josef Linssen, Hessischer Rundfunk. Kampen/Sylt, 11. Januar 1962. Du bist mit einer Verpflichtung dieses Solisten [Günter Lemmen] (...) sicherlich auf das Erstklassigste bedient. Die Pièce ist (...) entstanden (...) im weniger schönen Jahr 1955. Es hat sich (...) seit der Uraufführung damals in Donaueschingen und nach einem Zwischenspur von [Ernst] Nippes aus Köln niemand an das Stück herangewagt, welches technisch nahezu unausführbar ist und jeglichem Virtuosen obendrein noch abhold.

## 2 METODOLOGIA

Para cumprir os objetivos deste trabalho, foram realizadas:

- a) Revisão da literatura sobre Bernd Alois Zimmermann quanto ao momento histórico em que o compositor viveu e os compositores que influenciaram seu estilo composicional, sobre a trajetória estilística de Zimmermann e o papel da “Sonata para viola solo” como obra representativa do serialismo da década de 1950;
- b) Revisão de textos escritos pelo próprio compositor relacionados à estrutura da Sonata, interpretação e performance;
- c) Análise estrutural com base em revisões dessa e de outras obras do compositor publicadas por Hübler (1981), Ebbeke (1986) e Imhoff (1976), além dos textos do compositor sobre a Sonata;
- d) Performance da obra em concertos;
- e) Análise interpretativa da Sonata baseada na preparação para performance, na análise estrutural, nos textos do compositor, na comparação de duas gravações<sup>4</sup> e no contato com o manuscrito.

Nos anexos, há uma tradução para o português do texto de Bernd Alois Zimmermann sobre suas obras para instrumento solo/desacompanhado, intitulado *Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente*, editado e publicado por Christof Bitter em 1974 (Anexo A), assim como o currículo (Anexo B) e uma entrevista (Anexo C) com a intérprete Barbara Maurer sobre seu contato com a obra. Maurer também cedeu uma lista elaborada por ela com as principais obras contemporâneas para viola solo (Anexo D).

---

<sup>4</sup> As gravações compreendem o áudio da estreia da obra pelo violista Albert Dietrich (DONAUESCHINGEN, 2011) e o vídeo com interpretação da violista e especialista em música contemporânea Barbara Maurer (BERND, 2017).

### 3 BERND ALOIS ZIMMERMANN (1918 – 1970) e a “Sonata para viola solo”

Bernd Alois Zimmermann nasceu em 1918 em Bliesheim, uma pequena cidade perto de Colônia, na Alemanha. Na biografia de 2018 escrita pela filha do compositor, Bettina Zimmermann, a autora o apresentou como uma mente criativa capaz de extrair dos acontecimentos da vida ao seu redor fontes inspiradoras para a dramaturgia da sua obra (ZIMMERMANN, 2018, p. 141-158).

Mesmo fora da sua atividade como compositor, Zimmermann gostava de contar e recontar histórias, adaptando os fatos à sua visão subjetiva. Um dos exemplos da transformação de acontecimentos ao redor do compositor em inspiração para a composição de uma obra teve relação com o Brasil. No início da década de 1950, o irmão de Zimmermann, Josef Zimmermann, trabalhou e morou no nordeste e norte brasileiro. Josef teria se interessado em casar-se com uma brasileira, e o desfecho da história envolvia a morte e a não realização do casamento. Os fatos exatos da história amorosa não foram revelados no livro de Bettina Zimmermann, mas a autora afirmou que a cultura brasileira e a vivência do irmão do compositor teriam inspirado o *ballet* “Alagoana”, composto entre 1951 e 1955 (ZIMMERMANN, 2018, p. 141-158).

Zimmermann valorizava seu núcleo familiar, do qual extraía energia para seu trabalho. Sua esposa, Sabine von Schablowsky, embora formada em medicina, dedicou-se ao longo da vida a auxiliar o marido em seu trabalho criativo. A vida em família girava em torno das atividades e objetivos do compositor. Zimmermann era católico e religioso, assim como outros membros da sua família. A religiosidade foi evidenciada em cartas trocadas pelos familiares, anotações em diários do compositor e pelas assinaturas em vários manuscritos de suas obras: “O.A.M.D.G. B.A.Z.”<sup>5</sup> (ZIMMERMANN, 2018). Sobre sua trajetória, o musicólogo alemão Konold (1986) escreveu:

---

<sup>5</sup> O.A.M.D.G. é uma abreviação do latim *Omnia Ad Majorem Dei Gloriam* e significa: “Tudo para a maior glória de Deus”. B.A.Z. é a abreviação do nome do compositor Bernd Alois Zimmermann (HIEKEL, 2019, p. 103).

O período criativo de Bernd Alois Zimmermann compreende três décadas: (...) Com isso, o período criativo de Zimmermann coincide com o 'período heroico' da música contemporânea: o desenvolvimento em meio à opressão do fascismo, à rápida adaptação ao estilo das obras ainda desconhecidas de Stravinsky e Schönberg, à adoção da técnica dodecafônica, à continuação por meio das abordagens de Webern na composição serial e, finalmente, à desintegração do serialismo e sua substituição por composições de timbre, de um lado, e operações aleatórias, de outro. A obra de Zimmermann é um espelho daquela época, mas um espelho com sua própria refração de luz. (...) Zimmermann nunca foi um compositor 'da moda': ele estava aberto às influências que seu tempo trazia consigo, mas essas influências passavam por transformações antes de se tomarem parte da sua obra. (KONOLD, 1986, p. 28, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Zimmermann faz parte de uma geração de compositores que tiveram sua juventude interrompida pela Segunda Guerra Mundial. Durante seus anos de formação no curso de Licenciatura em Música da Escola Superior de Colônia, ele foi obrigado, em 1939, a servir o exército do Estado Nacional Nazista da Alemanha. Devido a uma doença de pele, três anos após seu alistamento, ele foi dispensado do serviço militar. Foi apenas em 1947 que Zimmermann completou o curso superior. Como consequência, ele se considerava um compositor de desenvolvimento tardio. O atraso nos estudos e a vivência na guerra foram importantes fatores que influenciaram a visão de Zimmermann sobre si mesmo, a sua escolha por mentores, as suas obras e a relação com seus contemporâneos, como esclareceu Konold (1986):

Mas acabou que Zimmermann não se encaixava na 'Escola de Darmstadt'<sup>7</sup> por vários motivos: então com 30 anos ele se sentia muito velho, via-se irônica e amargamente como o 'mais velho entre os jovens compositores' e, por experiência, tinha uma aversão contra qualquer tipo de disciplina e dogmatização que uma 'escola' traz consigo. Zimmermann adquiriu o conhecimento que ainda faltava nos cursos de Darmstadt, e seus modelos e mentores composicionais eram os 'marginais', como Karl Hartmann e Luigi Dallapiccola. A seleção dessas figuras 'paternas' também foi consistente: por mais que o trabalho do 'dramático' Hartmann seja diferente daquele do 'lírico'

---

<sup>6</sup> Die Schaffenszeit von Bernd Alois Zimmermann umfaßt drei Jahrzehnte: (...) Damit fällt Zimmermanns Schaffenszeit zusammen mit der ‚heroischen Zeit‘ der Neuen Musik: das Herauswachsen aus der Unterdrückung des Faschismus, die schnelle Adaption der weitgehend unbekanntes Werke Strawinskys und Schönbergs, die Übernahme der Zwölftontechnik und die Fortführung Webernscher Ansätze zur seriellen Technik und schließlich der Zerfall des Serialismus, seine Ablösung durch Klangfarbenkompositionen einerseits und Zufallsoperationen andererseits. Zimmermanns Werk ist ein Spiegel dieser Zeit, aber ein Spiegel mit einer eigenen Lichtbrechung. (...) Zimmermann war nie ein ‚modischer‘ Komponist: Er war offen für die Einflüsse, die seine Zeit mit sich brachte, aber diese Einflüsse erlebten Transformationen, ehe sie im Werk Gestalt annahmen.

<sup>7</sup> Os festivais de música contemporânea em Darmstadt, *Darmstädter Ferienkurse*, acontecem desde 1946 e tiveram uma importância decisiva para o desenvolvimento da música no período pós Segunda Guerra Mundial na Alemanha. Nos anos posteriores à sua fundação, o festival contribuiu no desenvolvimento de jovens compositores, como também na divulgação de obras e discussões filosóficas e técnicas sobre composição por parte dos expoentes da música contemporânea. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 933).

Dallapiccola, ambos eram músicos genuinamente expressivos que não podiam ser restringidos em sua individualidade por qualquer teoria ou dogma. (KONOLD, 1986, p. 16, tradução nossa)<sup>8</sup>.

A “Escola de Darmstadt” mencionada acima faz referência aos compositores que participaram como alunos e, posteriormente, como professores nos festivais de música contemporânea de Darmstadt. Como membros da “Escola de Darmstadt” destacam-se Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Pierre Boulez (1925-2016) e Luigi Nono (1924-1990). Stockhausen e Zimmermann trabalhavam e residiam na cidade de Colônia, na Alemanha. Eles eram, no entanto, rivais. Anedotas históricas já apontaram a animosidade existente entre os dois. A mais famosa delas foi a recusa de Stockhausen, em 1960, em dividir o prêmio artístico do estado da Renânia<sup>9</sup> com Zimmermann (Hiekel 2019, p. 83). Sobre o conflito Zimmermann-Stockhausen, Hiekel (2019) escreveu:

Os comentários positivos de Zimmermann sobre Boulez marcam uma diferença em sua avaliação sobre Stockhausen, que ele considerava notável como teórico, mas de cujas obras ele duvidava. As tensões tornaram-se, pelo menos desde a década de 1960, quando os encontros pessoais se tornaram menos frequentes, também relacionadas à animosidade dentro da cidade de Colônia, onde ambos moravam. (...) Se acompanharmos a literatura sobre Zimmermann, essa animosidade culminou no fato de Stockhausen ter se recusado, em 1960, a dividir o prêmio<sup>10</sup> de arte do estado da Renânia do Norte-Vestfália com Zimmermann. (HIEKEL, 2019, pg. 82, tradução nossa)<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Doch es zeigte sich, daß Zimmermann aus mehreren Gründen nicht zur ‘Darmstädter Schule’ paßte: So fühlte sich der damals Dreißigjährige zu alt, sah sich selbstironisch-bitter als den ‚Ältesten unter den jungen Komponisten‘, außerdem hatte er aus Erfahrung eine Abneigung gegen jegliche Art von Disziplinierung und Dogmatisierung, wie sie eine ‚Schule‘ mit sich bringt. Zimmermann erwarb in Darmstadt die Kenntnisse, die ihm noch fehlten, Vorbilder und kompositorische Mentoren wurden für ihn jedoch ‚Außenseiter‘ wie Karl Hartmann und Luigi Dallapiccola. Auch die Auswahl dieser ‚Vaterfiguren‘ war konsequent: So sehr sich das Werk des ‚Dramatikers‘ Hartmann von dem des ‚Lyrikers‘ Dallapiccola unterscheidet, beide waren genuine Ausdrucksmusiker, die sich durch keine Theorie, durch kein Dogma in ihrer Individualität beschneiden ließen.

<sup>9</sup> O nome em alemão da premiação é *Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen 1960*.

<sup>10</sup> *Großer Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen* (Grande Prêmio de Artes do Estado da Renânia do Norte-Vestfália). K. Stockhausen e Bernd Alois Zimmermann foram nomeados para o prêmio de 1960. Stockhausen recusou-se a dividir o prêmio e, por isso, Zimmermann recebeu o prêmio sozinho. (KONOLD, 1986, p. 18).

<sup>11</sup> Zimmermanns positive Kommentare zu Boulez markieren eine Differenz zu seiner Einschätzung gegenüber Stockhausen, den er als Theoretiker für herausragend hielt, aber an dessen Werken er zweifelte. Solche Zweifel hatten zumindest seit den 60er Jahren, in denen die persönlichen Begegnungen seltener wurden, auch mit Animositäten innerhalb der Musikstadt Köln zu tun, in der beide ja lebten. (...) Folgt man Teilen der Zimmermann-Literatur, dann kulminierte diese Spannung darin, dass Stockhausen sich im Jahre 1960 weigerte, den Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen mit Zimmermann zu teilen.

Quando Zimmermann foi consultado sobre seu próprio estilo composicional por uma musicóloga que desenvolvia uma enciclopédia e desejava incluir o compositor em seu trabalho, ele se descreveu da seguinte maneira:

Zimmermann é o mais antigo da chamada terceira geração de música contemporânea. Seu desenvolvimento musical começou relativamente tarde, como resultado da guerra. Ocorreu, de forma muito contínua e deliberada, em um amplo arco, partindo da posição Hindemith-Stravinsky-Schönberg (*Alagoana, Sinfonie in einem Satz, Violinkonzert*), seguindo para as obras do período serial (*Canto di speranza, Perspektiven, Konfigurationen, Viola-Solo-Sonate*) e chegando, por fim, ao que Zimmermann chama de técnica de composição “pluralista” (com as obras *Die Soldaten, Dialoge, Antiphonen*, etc.). (KÖNOLD, 1986 p. 30, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Como explicitado na citação acima, a “Sonata para viola solo” é, segundo o próprio compositor, uma obra importante da sua fase serial. Zimmermann a compôs em 1955 por encomenda do festival de música contemporânea *Donaueschinger Musiktage*. Cartas, textos e manuscritos relacionados à Sonata (HENRICH, 2013, p. 439-448) demonstram que Zimmermann já tinha a intenção de compor uma obra para viola, e que a encomenda impulsionou a realização do projeto. Outra informação importante de fontes citadas no catálogo de obras do compositor por Henrich (2013, p. 439-448) é que a morte precoce da filha recém-nascida do compositor influenciou o resultado da obra. Foi por meio do luto que o coral luterano *Gelobet seist du Jesu Christ* tornou-se o alicerce da composição.

O subtítulo, ou dedicatória, da Sonata é “... ao canto de um anjo”<sup>13</sup>, forma de homenagem à filha falecida do compositor. Zimmermann aludiu deliberadamente ao “Concerto para violino”, de 1935, do compositor austríaco Alban Berg (1885-1935) cujo subtítulo é “em memória de um anjo”<sup>14</sup>. Berg foi uma importante referência para Zimmermann, e o “Concerto para violino” foi dedicado à filha de 18 anos de Alma

---

<sup>12</sup> Zimmermann ist der Älteste der sogenannten dritten Generation der neuen Musik. Seine musikalische Gesamtentwicklung beginnt infolge des Krieges relativ spät. Sie vollzieht sich, sehr kontinuierlich und bedächtig, in einem großem Bogen, etwa von der Position Hindemith-Strawinsky-Schönberg ausgehend (*Alagoana, Sinfonie in einem Satz, Violinkonzert*) über die Werke der seriellen Schaffensperiode (*Canto di speranza, Perspektiven, Konfigurationen, Viola-Solo-Sonate*) zu der von Zimmermann so genannten pluralistischen Kompositionstechnik (mit den Werken *Die Soldaten, Dialoge, Antiphonen* u. a. m.).

<sup>13</sup> A dedicatória original em alemão é „... *an den Gesang eines Engels*“ (ZIMMERMANN, 1984, p.4).

<sup>14</sup> A dedicatória original em alemão é „*Dem Andenken eines Engels*“ (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 827).

Mahler, que morreu de poliomielite (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 827).

Zimmermann é lembrado principalmente pelas obras da sua terceira e última fase, que ele mesmo chamou de fase “pluralística”. O pluralismo é uma filosofia composicional descrita especialmente no artigo mais famoso de Zimmermann, *Intervall und Zeit* (ZIMMERMANN; BITTER, 1974, p.11-14). Esse artigo pode ser lido em tradução para português na tese de doutorado de Silva (2017). Em outro texto de Zimmermann sobre processos composicionais, intitulado *Vom Handwerk des Komponisten*, de 1968 (ZIMMERMANN; BITTER, 1974, p. 35), o compositor descreveu da seguinte maneira sua filosofia pluralista:

Como sabemos, o passado, o presente e o futuro estão ligados a um processo de sucessão meramente na sua aparência de tempo cósmico. Em nossa realidade espiritual, porém, essa sucessão não existe, e a realidade espiritual é mais real do que aquela do conhecido relógio, que basicamente mostra nada mais do que a inexistência de um presente em sentido estrito. O tempo se curva em uma forma esférica. Com base nessa noção da forma esférica do tempo, desenvolvi minha técnica de composição dita pluralista por meio do termo filosófico, que leva em conta a complexidade de nossa realidade musical. (ZIMMERMANN; BITTER, 1974 p. 35, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Em suas composições da última fase pluralista, em que passado, presente e futuro coexistem, essa filosofia fica mais evidente devido ao uso de citações e colagens que representam os diferentes tempos (KONOLD, 1986, p. 35-41). A ópera *Die Soldaten* foi composta na fase pluralística, tendo sido considerada uma das mais importantes obras do gênero no século XX.

A carreira de Zimmermann foi marcada por dificuldade em equilibrar os interesses criativos de compositor e o retorno financeiro do trabalho. Zimmermann compôs inúmeras trilhas sonoras para *Hörspiele*<sup>16</sup>, foi professor na Universidade das Artes de

---

<sup>15</sup> Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als komische Zeit an der Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht, was eine realere Wirklichkeit besitzt als die uns wohlvertraute Uhr, die ja im Grunde nichts anderes anzeigt, als daß es keine Gegenwart im strengen Sinne gibt. Die Zeit biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen. Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt.

<sup>16</sup> Peças radiofônicas.

Colônia e na Academia das Artes de Berlim e recebeu vários prêmios e bolsas. Dificuldades financeiras, problemas de saúde relacionados à visão, ansiedade e insônia, crises familiares e em seu trabalho como compositor foram apontados como motivos que levaram ao agravamento de um quadro depressivo do compositor, que cometeu suicídio com apenas 52 anos em 1970 (ZIMMERMANN, 2018).

## 4 ANÁLISE ESTRUTURAL

Como mencionado, a “Sonata para viola solo” é uma obra significativa do período serialista de Zimmermann. Além disso, ela possui um cunho religioso-filosófico e uma forte relação com o coral *Gelobet seist Du, Jesu Christ*.

O capítulo de análise estrutural é uma revisão bibliográfica a partir de três fontes principais. A primeira delas é o texto do compositor e musicólogo Klaus-K. Hübler (1956-2018), publicado na revista alemã *Musik und Bildung*, em 1981, com o título *Zimmermann the Conservative Anmerkungen zu seiner Viola-sonate*. Nesse artigo, Hübler explorou especialmente o uso do coral *Gelobet seist Du, Jesu Christ*. As outras fontes de estudos compreendem textos dos musicólogos Andreas von Imhoff (\*1948) e Klaus Ebbeke (1957-1992). As informações destas fontes foram aprofundadas e são apresentadas através de figuras explicativas.

Simultaneamente à composição da Sonata, Zimmermann dedicou-se à escrita de *Perspektiven: Musik zu einem imaginären Ballett für zwei Klaviere* para dois pianos (HÜBLER, 1981). A proximidade dessas duas obras permite a criação de paralelos entre elas. Um dos fatores que evidenciam essa relação é o uso de uma mesma série de 12 notas.

### 4.1 Textos de Bernd Alois Zimmermann relacionados à estrutura da obra

Dentre os textos presentes em publicações e cartas em que Zimmermann fez referência à Sonata, destacam-se três que são importantes para iniciar a análise estrutural. O primeiro deles é o texto da partitura da Sonata, presente em ambas as edições de 1956 e 1984 da Editora B. Schott's Söhne:

O termo ‘sonata’ não é usado aqui no sentido da forma sonata clássica. Trata-se de um prelúdio de coral. O tema do coral ‘Louvado seja Jesus Cristo’ é o alicerce da obra. Esta é dividida em 12 seções, que se fundem umas nas outras e estão estruturalmente e intimamente ligadas. A técnica de Pachelbel de imitação antecipada é aplicada aqui em forma modificada. As seções individuais contêm não apenas a interpretação puramente musical, mas também a interpretação textual do coral, no sentido de uma compreensão meditativa dele. Portanto, a peculiaridade da sonata solo deve ser vista na

introdução gradual e fusão do processo de desenvolvimento musical no contorno do tema coral. (ZIMMERMANN, 1984, p. 3, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Os principais aspectos relacionados à forma e ao caráter da Sonata foram mencionados acima. O próprio compositor considerava essa obra uma das suas composições mais abstratas (ZIMMERMANN, 2018, p. 449) e, por isso, as características descritas não são facilmente percebidas. Em 1969, Zimmermann escreveu um texto<sup>18</sup> para uma transmissão da radio suíça Estúdio Basel sobre suas composições para instrumentos solo. Nele é possível compreender melhor as características da Sonata:

*Gelobet seist Du, Jesu Christ* é o alicerce da obra. A melodia do coral aparece como uma citação no final da sonata. Esta é dividida em 12 seções, que se fundem e estão estruturalmente ligadas da maneira mais próxima possível. Sobre essa peça, gostaria de dizer que o intérprete parte da periferia do tema coral e dele se aproxima cada vez mais. Nas 12 seções, os componentes do coral são repetidamente elementos básicos das respectivas seções, que se aproximam, ao final, à citação do tema coral mencionado, concêntricamente. Portanto, a essência da sonata para viola solo pode ser vista na introdução gradual e na fusão do processo de desenvolvimento musical no contorno do tema coral. Nessa obra, a virtuosidade fica em segundo plano, embora sejam exigidas do intérprete as maiores dificuldades possíveis, principalmente na execução das combinações de harmônicos. (ZIMMERMANN; 1974, p. 69-70, tradução nossa)<sup>19</sup>.

O terceiro e último texto é um trecho da carta que o compositor enviou para Albert Dietrich, violista que realizou a estreia da obra em 1955:

---

<sup>17</sup> Die Bezeichnung ‚Sonate‘ ist hier nicht im Sinner der klassischen Sonatenform verstanden. Es handelt sich eher um ein Choralvorspiel. Das Choralthema „Gelobt seist du Jesu Christ“ liegt dem Werk zugrunde. Dieses selbst ist im Großen in 12 Abschnitte eingeteilt, die ineinander übergehen und aufs engste strukturell miteinander verbunden sind. Die Pachelbelsche Technik der Vorwegimitation wird hier in übertragener Form angewendet. Die Einzelnen Abschnitte enthalten nicht nur die rein musikalische sondern auch die textliche Interpretation des Chorals, und zwar im Sinne einer meditierenden Erfassung desselben. So ist also das Eigentümliche der Solosonate in der allmählichen Zuführung und Zusammenschließung des musikalischen Entwicklungsprozesses in die Kontur des Choralthemas zu sehen.

<sup>18</sup> *Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente (1969)* (ZIMMERMANN; BITTER, 1974, p. 66-72).

<sup>19</sup> Das ‚Gelobet seist Du Jesu Christ‘ liegt dem Werk zugrunde. Die Choral-melodie erscheint als Zitat zum Schluß der Sonate. Diese ist im großen in zwölf Abschnitte eingeteilt, die ineinander übergehen und aufs engste strukturell miteinander verbunden sind. Bei diesem Stück möchte ich sagen, daß sich der Spieler gewissermaßen von der Peripherie des Choralthemas her immer mehr diesem nähert. In den zwölf verschiedenen Abschnitten sind immer wieder Bestandteile des Chorales Grundelemente der jeweiligen Abschnitte, die sich konzentrisch dem Ende, dem erwähnten Zitat des Choral-themas, nähern. So ist also das Wesentliche der Viola-solo-Sonate in der allmählichen Zuführung und Zusammenschließung des musikalischen Entwicklungs-prozesses in die Kontur des Choralthemas zu erblicken. Bei diesem Werk tritt das Virtuose, wiewohl von dem Interpreten ein Äußerstes an Schwierigkeit abverlangt wird, vor allem in der Ausführung der Flageolett-kombinationen, völlig in den Hintergrund.

Gostaria que você tocasse a sonata solo como se uma ideia tivesse ocorrido quando você a estava executando, ou seja, como uma improvisação. Eu ficaria, portanto, particularmente satisfeito se você lidasse com a peça para além da parte puramente técnica e que você realmente encontrasse um mundo de pensamentos por trás de cada nota. Na sonata solo são expressos pensamentos musicais que refletem sobre os fatos básicos da vida humana, nascimento e morte, crescimento e decadência, e sobre o amor e tudo que move um coração humano. (KONOLD, 1986, p. 99)<sup>20</sup>.

## 4.2 Esclarecimentos

É importante esclarecer os seguintes tópicos sobre a escrita do capítulo de análise estrutural:

a) A obra é dividida em 12 seções, conforme mencionado nos textos do próprio compositor e por Hübler (HÜBLER, 1981, p. 360), a saber:

- 1) *Larghetto molto con espressione*;
- 2) *Ein wenig schneller, sehr flüchtig*;
- 3) *Tempo primo*;
- 4) *Cantabile*;
- 5) *Allegretto*;
- 6) *Un poco tranquillo, quasi improvisando*;
- 7) *Tempo primo, unwirklich*;
- 8) *Allegretto*;
- 9) *Allegro*;
- 10) *Quasi improvisando*;
- 11) *Piú tranquillo, misterioso*;
- 12) *Choraliter*.

---

<sup>20</sup> Es wäre mein Wunsch, wenn Sie die Solosonate so spielen würden, als wenn sie Ihnen in dem Moment, in dem Sie sie vortragen, eingefallen wäre, also als Improvisation. Ich würde mich deshalb auch ganz besonders freuen, wenn Sie sich über das rein Technische hinaus mit dem Stück so befassen würden, dass Sie tatsächlich hinter jedem einzelnen Ton eine Welt von Gedanken finden. In der Solosonate werden musikalische Gedanken zum Ausdruck gebracht, die über die Grundtatsachen des menschlichen Lebens nachsinnen, Geburt und Tod, Werden und Vergehen, und über die Liebe, und all das, was ein Menschenherz bewegt.

O início de cada seção está evidenciado na partitura pelo uso de uma determinada fonte e tamanho de letra para a marcação de andamento e expressão da seção. Por exemplo, a marcação da seção 5, *Allegretto* (Figura 1).

**Figura 1 – Exemplo da marcação da seção 5: *Allegretto***



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Existe um erro quanto às marcações das 12 seções musicais em ambas as edições de partitura da Schott dos anos de 1956 e 1984 conforme mencionado por Hübler (HÜBLER, 1981, p. 360). Dois compassos antes da seção 11, uma indicação do compositor sobre caráter de execução foi escrita, erroneamente, com a mesma formatação utilizada para o início de uma nova seção (Figura 2). A expressão *come primo* faz referência ao caráter interpretativo *flüchtig und huschend*, e deveria ter sido escrita da mesma maneira (em itálico e letras minúsculas).

**Figura 2 – *Come primo* com a fonte e tamanho errados na partitura**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

- b) A partitura da Sonata não possui numeração de compassos. Zimmermann utilizou 12 demarcações numéricas de ensaio para organizar a partitura. O fato de a Sonata possuir 12 seções e 12 números de ensaio pode levar ao falso entendimento de que elas são equivalentes. Assim, é importante ressaltar que as 12 demarcações numéricas de ensaio não coincidem com as 12 seções musicais da obra. Para evitar que esse erro ocorra, optou-se por adicionar aos exemplos musicais o número corresponde à seção musical em uma caixa, como no exemplo da Figura 3.

**Figura 3 – Exemplo de numeração da seção musical 5: *Allegretto***



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

- c) Uma vez que a obra não possui numeração de compassos, a referência aos compassos foi colocada dentro de cada seção. Exemplos: a seção 1, *Larghetto molto com espressione*, possui três compassos; a seção 2, *Ein wenig schneller, sehr flüchtig*, possui três compassos e a seção 3, *Tempo primo*, possui um compasso.
- d) Para facilitar a visualização das características da obra, optou-se por um sistema de cores que viabiliza uma rápida identificação das 12 notas da escala cromática, como mostrado na Figura 4.

**Figura 4 – Sistema de cores para as 12 notas da escala cromática**

#### Notas

 si bemol	 ré	 lá	 fá sustenido
 ré bemol	 mi bemol	 sol sustenido	 mi
 dó	 si	 fá	 sol

Fonte: Elaborada pela autora.

### 4.3 Análise segundo Klaus-K. Hübler com ênfase no coral *Gelobet seist Du, Jesu Christ*

#### 4.3.1 *Gelobet seist Du, Jesu Christ*

Considerando a importância do coral para essa obra, começaremos a análise nos familiarizando com suas características. O coral *Gelobet seist du, Jesu Christ* é atribuído ao teólogo e fundador da igreja luterana Martinho Lutero (1483-1546) e seu colaborador, o compositor Johann Walter (1496-1570). *Gelobet seist du Jesu Christ* está presente nas coletâneas de corais luteranos *Geistliches Gesangbüchlein* criadas por Johann Walter e Martinho Lutero em 1524 e 1525 (WALTER; SCHMITT-ENGELSTADT, 2017, p. 76). Lutero se diferenciou de outros líderes da Reforma Protestante devido à importância que atribuía à música na catequização e como parte do culto religioso. Estudos recentes indicaram que ele possuía as habilidades musicais e poéticas necessárias para a autoria dos corais, que trabalhou em parceria com excelentes músicos contemporâneos, especialmente Johann Walter, e que alguns corais são adaptações de materiais pré-existentes. (LEAVER, 2001). A temática principal de *Gelobet seist du, Jesu Christ* é a morte e encarnação de Jesus Cristo, e o coral está ligado às celebrações natalinas na Alemanha, nas igrejas católicas e protestantes. Nas Figuras 5 e 6 constam o coral na publicação de 1524 de *Geistliches Gesangbüchlein* (patrimônio público e disponível online) e uma edição atual do *Geistliches Gesangbüchlein* de 1525:

**Figura 5 – *Gelobet seist du, Jesu Christ* em *Geistliches Gesangbüchlein* de Lutero/Walter 1524**



Fonte: Luther e Walter (1524).

**Figura 6 – Gelobet seist du, Jesu Christ em Geistliches Gesangbüchlein de Lutero/Walter 1525**

22. Gelobet seist du, Jesu Christ

Fonte: Walter e Schmitt-Engelstadt (2017).

Zimmermann mencionou em seus textos que sua concepção na criação da Sonata se assemelha à imitação antecipada, ou imitação prévia (*Vorimitation*), do compositor alemão Johann Pachelbel (1653-1706). Por isso, também é interessante abordar a composição para órgão de Pachelbel com uso do *cantus firmus*<sup>21</sup> *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Pachelbel é especialmente lembrado por suas composições litúrgicas para órgão. Segundo Willmet (2007, p. 123), o único compositor que possui uma produção de obras desse gênero, superior em quantidade e qualidade, é Johann Sebastian Bach (1685-1750). As inúmeras composições para órgão de Pachelbel são associadas ao período em que o compositor trabalhou como organista da igreja *Predigerkirche*, em Erfurt (Alemanha), entre 1678 e 1690. No contrato de Pachelbel, era explicitado que parte de seu trabalho incluiria que ele tocasse uma introdução ao canto da congregação baseada na melodia dos corais, além de também acompanhar o canto. O documento deixava claro que a música deveria ser composta, e não improvisada (NOLTE; BUTT, 2001). Essa introdução ao canto coral da congregação é chamada de *Choralvorspiel*<sup>22</sup>, cuja tradução para o português é prelúdio-coral.

<sup>21</sup> *Cantus firmus*: a tradução do latim significa “melodia fixa”. O termo é associado particularmente à música medieval e renascentista, em que uma determinada melodia pré-existente é utilizada como base para uma nova composição polifônica. Os corais luteranos foram usados como *cantus firmus* para a composição de obras chamadas prelúdio-coral para órgão nas igrejas protestantes da Alemanha. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 103).

<sup>22</sup> *Choralvorspiel*: “Uma obra relativamente curta para órgão com uma única estrofe do coral destinada a apresentar a melodia do coral a ser cantada pela congregação. O prelúdio coral como um gênero autônomo foi desenvolvido pelos compositores do norte da Alemanha em meados e depois do século XVII, notadamente Buxtehude. A melodia coral, frequentemente decorada com ornamentos

Portanto, quando Zimmermann chamava sua Sonata de prelúdio-coral (*Choralvorspiel*), ele fazia referência às obras para órgão desse gênero e, em especial, às obras de Pachelbel.

Os prelúdios-corais de Pachelbel são diversos em estilo e receberam diferentes classificações quanto às suas características ao longo dos séculos. O prelúdio-coral de *Gelobet seist du, Jesu Christ* foi classificado por Willmet (2007, p. 139) como o tipo coral “*a3 Partita type*”<sup>23</sup>, cujas características predominavam entre os corais para órgão de Pachelbel (WILLMET, 2007, p. 139-141). As características desse tipo de prelúdio-coral são:

- a) O *cantus firmus* está predominantemente no soprano ou baixo, quase nunca nas vozes médias;
- b) O princípio da imitação prévia, ou imitação antecipada, é um parâmetro primordial para as composições desse tipo;
- c) A variação do *cantus firmus* é predominante nesse tipo de prelúdio-coral;
- d) Uma breve seção em estilo imitativo introduz o início do *cantus firmus*, que começa na terceira entrada da fuga em valores aumentados;
- e) As frases da melodia do coral são separadas por pausas.

Na Figura 7, consta a partitura de *Gelobet seist Du, Jesu Christ*, de Pachelbel (1903), com a imitação antecipada das frases do coral marcadas em caixas vermelhas e azul:

---

expressivos, é geralmente apresentada em um acompanhamento levemente polifônico, sem quaisquer interlúdios separando as frases individuais do coral. A forma atingiu seu ponto culminante nos 45 prelúdios corais no *Orgel-Büchlein* de Bach, mas continuou a ser cultivada ao longo do século XIX e especialmente no século XX por, entre outros, Brahms, Reger, Distler e Pepping.” (OXFORD MUSIC ONLINE, 2001, tradução nossa).

<sup>23</sup> “*a3 Partita type*”: O termo *Partita* foi utilizado em diversas épocas relacionado a *variações* e, neste caso, às variações com base em uma melodia litúrgica para a composição de prelúdio-coral. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 401).

**Figura 7 – Gelobet seist Du, Jesu Christ de Pachelbel**

30. Gelobet seist du, Jesu Christ.

Fonte: Pachelbel (1903).

É importante salientar que o prelúdio-coral de Pachelbel é apenas um exemplo dentre as muitas composições em que o compositor utilizou a imitação antecipada. Não consideramos que Zimmermann fazia referência a essa obra específica, e sim a uma técnica composicional recorrente dentre os prelúdios-corais de Pachelbel, e que por isso caracterizam o estilo desse compositor.

O coral também foi utilizado em composições de J. S. Bach, como na cantata de Natal *BWV 91*. Zimmermann era um grande admirador de J. S. Bach, fator evidenciado em seus textos e obras, conforme mencionado nesta citação sobre a Sonata:

A composição tem três movimentos: Prelúdio Rapsódia e *Toccatà*. Na parte final da *Toccatà*, que é formalmente mais rigorosa que os dois primeiros movimentos, o gênio de Bach, como criador das maravilhosas sonatas e partitas solo de violino, está homenageado por meio de dois intervalos de semitom decrescentes, sem citar diretamente os nomes das notas B-A-C-H, mas com o respeito que é a expressão da minha admiração pelos incomparáveis trabalhos para solo de instrumentos de cordas do mestre de

capela da Igreja de S. Thomas. (ZIMMERMANN; BITTER, 1974 p. 69, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Na Figura 8, consta um trecho do manuscrito de J. S. Bach (1685-1750) da cantata *BWV 91* (patrimônio público e disponível online), com o início do coral *Gelobet seist Du, Jesu Christ* na voz soprano.

**Figura 8 – Cantata *BWV 91* de J. S. Bach: início do coral *Gelobet seist Du, Jesu Christ* na voz soprano**



Fonte: Bach (1724).

*Gelobet seist Du, Jesu Christ* é o *cantus firmus* da “Sonata para viola solo” de Zimmermann. O desenvolvimento da Sonata culmina com a citação do coral luterano na última e mais longa seção musical. Para evidenciar a citação do coral luterano e valorizar o texto, Zimmermann inseriu os versos na partitura. Na Figura 9, consta, em vermelho, o início da citação do coral e, em azul, uma imitação do coral uma quinta diminuta abaixo da voz principal.

<sup>24</sup> Die Komposition hat drei Sätze: Präludium Rhapsodie und Toccata. Im Schlußteil der Toccata, die formal strenger als die beiden ersten Sätze gehalten ist, wird dem Genius Bachs, als dem Schöpfer der wunderbaren Gebilde der Violin-solo-Sonaten und Partiten durch die zweimalige Verknüpfung eines fallenden Halbtonintervalls, ohne direkt die Tonnamen B-A-C-H zu zitieren, jene Reverenz erwiesen, die der Ausdruck meiner Bewunderung für die unvergleichlichen Werke für Streichinstrumente solo des Thomaskantors ist.

**Figura 9 – Início da citação do coral luterano *Gelobet seist Du, Jesu Christ* na última seção da Sonata**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Na adaptação de *Gelobet seist Du, Jesu Christ* de Zimmermann (cuja citação está destacada em caixa vermelha na Figura 9), as seis notas que fazem parte do coral são (Figura 10):

**Figura 10 – Notas do coral luterano**

Fonte: Elaborada pela autora.

Como nessas seis notas não existe o intervalo de tritono, Zimmermann transpôs as notas do coral uma quarta aumentada acima, e utilizou essa versão na imitação que está marcada em caixa azul na Figura 9 (HÜBLER, 1981, p. 362). A Figura 11 mostra as notas que integram a imitação da citação do coral.

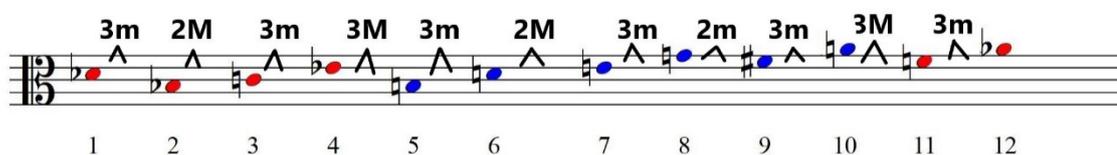
**Figura 11 – Notas traspostas do coral luterano utilizadas na imitação da citação de *Gelobet seist Du, Jesu Christ***

Fonte: Elaborada pela autora.

Conforme mencionado, na análise realizada por Imhoff (1976) sobre as obras para piano de Zimmermann, o autor referiu que a “Sonata para viola solo” e a obra para

dois pianos *Perspektiven* compartilham de uma mesma série de 12 notas. Essa série, cujos intervalos são predominantemente segundas e terças maiores e menores, possui semelhanças melódicas com trechos do coral luterano. Para facilitar a visualização da disposição das notas do coral utilizadas por Zimmermann (Figuras 10 e 11), foram mantidas a mesmas cores. Na Figura 12, **3M** representa “intervalo de terça maior”, **3m** representa “intervalo de terça menor”, **2M** representa “intervalo de segunda maior” e **2m** representa “intervalo de segunda menor”.

**Figura 12 – Série de 12 notas da Sonata**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Hübler (1981, p. 363).

Algumas sequências de notas do coral são idênticas a trechos da série, e outras diferem em relação à disposição das notas. As Figuras 13 e 14 mostram as similaridades entre a série e o coral luterano.

**Figura 13 – Similaridades entre a série de 12 notas e o coral luterano da citação de Zimmermann**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß - du Mensch ge - bo - ren bist.

Von ei - ner Jung - frau das ist wahr,

des freu - et sich der En - gel Schar.

Ky - ri - e e - leis.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Hübler (1981, p. 363).

**Figura 14 – Similaridades entre a série de 12 notas e a imitação do coral luterano na citação de Zimmermann**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß - du Mensch ge - bo - ren bist.

Von ei - ner Jung - frau das ist wahr,

des freu - et sich der En - gel Schar.

Ky - ri - e e - leis.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Hübler (1981, p. 363).

Segundo análise de Hübler (1956-2018), as conexões melódicas existentes entre a versão de *Gelobet seist Du, Jesu Christ* de Zimmermann e a série de 12 notas permitem que o compositor realize a imitação antecipada e o desenvolvimento até a citação do coral. Os principais elementos característicos do coral explorados pelo compositor por meio da imitação antecipada estão dispostos nos itens a seguir.

#### 4.3.2 A repetição de três notas

A repetição de três notas (Figuras 5, 6, 13 e 14) ocorre duas vezes em *Gelobet seist Du Jesu Christ*, e foi explorada por Zimmermann em sua Sonata em diferentes registros, timbres e caráter, como mostra a Figura 15.

**Figura 15 – Exemplos de imitação antecipada por meio da repetição de três notas nas seções anteriores à citação do coral luterano**

The figure displays seven musical examples (4, 5, 10, 10, 11, 5) illustrating anticipatory imitation of three notes. Each example is marked with a red box containing a number:

- 4:** *ff* arco  $\rightarrow$  *pp*. Dynamics: *mf*, *p*, *pp*.
- 5:** *ordinario*. Dynamics: *f*, *f*, *f*.
- 10:** *ordinario*. Dynamics: *ff*.
- 10:** *kling. pizz.*. Dynamics: *mf*, *p*, *pp*.
- 11:** Dynamics: *mf*, *p*, *pp*, *m*.
- 5:** *col legno spicc.* and *ordinario arco*. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *pp*. The first and last measures are circled in red.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

A ideia ternária também foi incorporada por meio de gestos musicais que enfatizam três movimentos similares, como no início da seção 6 (Figura 16).

**Figura 16 – Três elementos em gesto musical**

**6**

Un poco tranquillo, quasi improvvisando

arco flaut. ordinario

The musical score for Figure 16 shows a 3-measure phrase in 3/8 time. The first measure is marked 'arco' and 'f'. The second measure is marked 'flaut.' and 'pp'. The third measure is marked 'ordinario' and 'f'. The phrase is enclosed in a red box with the number '6' in the top left corner.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Inúmeras vezes são apresentados pequenos conjuntos de notas ou ações musicais compostos de três partes, nas quais as duas partes externas são idênticas, ou muito similares, e a parte central é um elemento diverso. Esses trechos denotam simetria e enfatizam a caracterização composta por três partes. A simetria pode envolver o ritmo, as alturas, a dinâmica ou todos esses parâmetros simultaneamente. Esses conjuntos de elementos ternários tornam-se mais recorrentes após a seção 9 e estão presentes em quase todos os compassos da seção 10 e 11 (Figura 17).

**Figura 17 – Exemplos de passagens da Sonata com uma estrutura de três partes cujos elementos externos são idênticos ou similares, e um elemento central é diverso**

**9**

sul pont.

*pp*

**10**

am Frosch

*ff ruvido*

**11**

Più tranquillo, misto

ordinario arco

*ppp*

**11**

flautando

*pp p ppp*

The figure contains four musical examples. Example 9 shows a 3-measure phrase in 4/8 time, marked 'sul pont.' and 'pp', with a central measure that is different from the two identical outer measures. Example 10 shows a 4-measure phrase in 4/4 time, marked 'am Frosch' and 'ff ruvido', with a central measure that is different from the two identical outer measures. Example 11 (top) shows a 3-measure phrase in 3/2 time, marked 'Più tranquillo, misto' and 'ordinario arco', with a central measure that is different from the two identical outer measures. Example 11 (bottom) shows a 5-measure phrase in 5/4 time, marked 'flautando', with a central measure that is different from the two identical outer measures.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Uma das pré-imitações relacionadas à repetição das três notas de *Gelobet seist Du, Jesu Christ* elaboradas por Zimmermann inclui o intervalo de segunda maior da melodia original do coral (HÜBLER, 1981, p. 362). A Figura 18 mostra inicialmente a versão do coral luterano.

**Figura 18 – Repetição de três notas separadas por um intervalo de segunda maior no coral luterano**

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß - du \_\_\_\_\_ Mensch ge - bo - ren bist.

Von ei - ner Jung - frau das ist wahr,

des freu - ct sich der En - gel Schar.

Ky - ri - e e - leis.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Hübler (1981, p. 363).

Na Sonata, o intervalo de segunda maior da melodia original do coral está representado pelas mesmas alturas, mas em posição retrógrada (Hübler 1981, p. 362). Esse trecho faz parte da seção 8, *Allegretto*, e está em destaque na Figura 19.

**Figura 19 – Repetição de três notas separadas por um intervalo de segunda maior na Sonata**

The image shows a musical score for a sonata, likely by Beethoven, with three staves of music. The score is annotated with red circles highlighting specific melodic patterns. The first staff is marked 'Allegretto ordinario' and includes dynamics like 'pp esp. molto' and 'mp'. The second staff includes 'flautando arco', 'ordinario', 'sul pont.', 'ordinario', 'pizz.', and 'sul pont. arco'. The third staff includes 'pp non cresc.', 'p', 'pp non cresc.', 'mp', and 'f'. A red box with the number '8' is in the top left corner. A red arrow points from the first staff to the second staff.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

#### 4.3.3 Versos do coral

Como o próprio Zimmermann mencionou em seus textos sobre a Sonata, os versos do coral luterano têm um significado importante para a obra. No Quadro 1, consta a tradução para o português com base na coletânea de corais luteranos *Geistliches Gesangbüchlein* de Lutero/Walter de 1525.

**Quadro 1 – Tradução dos versos do coral *Gelobet seist Du, Jesu Christ***

<p align="center"><b>Coral em alemão</b> <b>Gelobet seist Du, Jesu Christ</b></p>	<p align="center"><b>Tradução para português</b> <b>Bendito sejas, Jesus Cristo</b></p>
<p>Gelobet seist Du, Jesu Christ, daß Du Mensch geboren bist von einer Jungfrau, das ist wahr; des freuet sich der Engel Schar. Kyrieleison.</p>	<p>Bendito sejas, Jesus Cristo, Que você nasceu humano De uma virgem, isso é verdade; Os anjos se alegram com isso. Kyrieleison.</p>
<p>Des ewgen Vaters einzig Kind jetzt man in der Krippen find't; in unser armes Fleisch und Blut verkleidet sich das ewig Gut. Kyrieleison.</p>	<p>O único filho do Pai Eterno Agora você pode encontrá-lo nos berços; Em nossa pobre carne e sangue O bem eterno se veste. Kyrieleison</p>
<p>Den aller Welt Kreis nie beschloß, der liegt in Marien Schoß; er ist ein Kindlein worden klein, der alle Ding' erhält allein. Kyrieleison.</p>	<p>Ele, que o mundo inteiro não conseguiu envolver, Está no colo de Maria; Ele se tornou uma criança, Que recebe todas as coisas sozinho. Kyrieleison.</p>
<p>Das ewig Licht geht da herein, gibt der Welt ein' neuen Schein; es leucht' wohl mitten in der Nacht und uns des Lichtes Kinder macht. Kyrieleison.</p>	<p>A luz eterna entra Dá ao mundo uma nova aparência; Brilha no meio da noite E nos faz filhos da luz. Kyrieleison.</p>
<p>Der Sohn des Vaters, Gott von Art, ein Gast in der Welt hier ward und führt uns aus dem Jammertal, Er macht uns Erben in seim Saal. Kyrieleison.</p>	<p>O Filho do Pai, Deus da arte, Foi um convidado do mundo aqui E nos leva para fora do vale das lágrimas Ele nos torna herdeiros em seu salão. Kyrieleison.</p>
<p>Er ist auf Erden kommen arm, daß er unser sich erbarm und in dem Himmel mache reich und seinen lieben Engeln gleich. Kyrieleison.</p>	<p>Ele é pobre na terra, Que ele tenha misericórdia de nós E no céu enriquecer E como seus queridos anjos. Kyrieleison.</p>
<p>Das hat er alles uns getan, sein groß Lieb zu zeigen an. Des freu sich alle Christenheit und dank ihm des in Ewigkeit. Kyrieleison.</p>	<p>Ele fez tudo para nós Para mostrar seu grande amor. Todo o Cristianismo se alegra E graças a Ele por toda a eternidade. Kyrieleison.</p>

Fonte: Traduzido pela autora com base em Walter e Schmitt-Engelstadt (2017).

O trabalho melódico de Zimmermann na Sonata enfatiza especialmente um grupo de três notas do coral, em destaque na Figura 20. As numerações 1 e 2 da Figura 20 denotam a citação do coral (1) e a imitação do coral (2) da seção 12. Circuladas de vermelho estão as notas que correspondem à palavra “geboren” na primeira estrofe/segundo verso. O significado de “geboren”, como mencionado no Quadro 1, é “nasceu”. Em azul estão circuladas as notas que correspondem às palavras “der Engel”, parte da primeira estrofe/quarto verso cujo significado é “o Anjo”. Podemos observar que “nasceu” e “o Anjo” possuem exatamente o mesmo contorno melódico: um intervalo de segunda menor ascendente seguido de um intervalo de terça menor descendente. As notas que representam “nasceu” e o “o Anjo” de ambos os trechos nessas duas constelações *dó/ré bemol/sí bemol* e *fá sustenido/sol/mi* aparecem em inúmeros trechos da obra.

**Figura 20 – Notas que representam as palavras “nasceu” e “o Anjo” do coral na Sonata de Zimmermann**

The figure displays two musical excerpts from Zimmermann's Sonata. The first excerpt, titled "geboren" in red, shows two staves (1 and 2) with lyrics: "Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß - du \_\_\_\_\_ Mensch ge - bo - ren bist." Red circles highlight the notes for "ge - bo - ren" in both staves. The second excerpt, titled "der Engel" in blue, shows two staves with lyrics: "des freu - et sich der En - gel Schar." Blue circles highlight the notes for "der En - gel" in both staves. The notes highlighted in red and blue are circled in the original image to show their melodic contour.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Hübler (1981, p. 363).

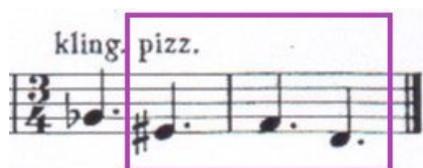
“Nasceu” e “o Anjo” são uma referência ao falecimento da filha de Zimmermann e à dedicatória da obra "... ao canto de um anjo". O início da Sonata é um acorde contendo as três alturas (*dó/ré bemol/sí bemol*), e as três últimas notas são a mesma melodia na versão da imitação (*fá sustenido/sol/mi*) (Figuras 21 e 22).

**Figura 21 – Primeiro compasso da Sonata**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

**Figura 22 – Último compasso da Sonata**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O grupo de três notas de “O Anjo” e “nasceu” aparecem também retrógradas e inseridas em diversos contextos. A sequência de intervalos segunda menor e terça menor também é transcrita para outras notas e invertida. Em alguns casos é difícil identificar a sequência devido à variação do registro e tratamento polifônico, conforme mencionado por Hübler (1981, p. 363). Hübler também destacou o uso de outras sequências de notas relacionadas aos versos do coral. As Figuras 23, 24, 25 e 26 apresentam esses exemplos.

**Figura 23 – Início da seção 5: exemplo do uso de Zimmermann das três notas que representam "o anjo" e "nasceu", assim como intervalos de segunda e terça e suas inversões**

Allegretto  $\text{♩} = 66$

o anjo/ nasceu der Engel/geboren

2- / 3+ (6-)

flaut. pont. 3

o anjo/ nasceu der Engel/geboren

6+ (3-) / 7+ (2-)

flaut. pont. 3

o anjo/ nasceu der Engel/geboren

3+ (6-) / 2-

o anjo/ nasceu der Engel/geboren

7+ (2-) / 6+ (3-)

o anjo/ nasceu der Engel/geboren

**Notas**

si bemol	ré	lá	fá sustenido
ré bemol	mi bemol	sol sustenido	mi
dó	si	fá	sol

**Intervalos**

2 Intervalo de segunda  
3 Intervalo de terça  
6 Intervalo de sexta  
7 Intervalo de sétima

+ maior  
- menor

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Nota: As cores ajudam a identificar as alturas. E os colchetes, os agrupamentos de três notas. Os intervalos estão representados por números e + - conforme a legenda.

**Figura 24 – Exemplo de polifonia na seção 3 usando trechos das notas correspondentes dos versos do coral luterano nas duas versões advindas da citação de Zimmermann**

Von ei - ner Jung - frau das ist wahr,

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß - du Mensch ge - bo - ren bist.

3

Fonte: Adaptada pela autora com base em Hübler (1981, p. 363).

**Figura 25 – Exemplo de polifonia na seção 7 usando trechos de notas correspondentes aos versos do coral luterano nas duas versões advindas da citação de Zimmermann**

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß - du Mensch — ge - bo - ren bist.

**7**

*ff subito*

Von ei - ner Jung - frau das ist wahr,

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Nota: Os trechos são os mesmos utilizados na seção 3 da figura 24, mas dessa vez retrógrados.

Figura 26 – Seção 9 da Sonata: exemplo do uso das três notas que representam "o anjo" e "nasceu" em diferentes registros, timbres, retrógrados, sobrepostas e polifonicamente

**9** Allegro  $\text{♩} = 108$

5 flaut. b. *pp* *mp* *p* *ppp* *mf* *p* *mf* *p* *ppp* *flüchtig ordinario* *flaut.* *pizz.* *flaut. arco* *flüchtig ordinario*

*f* *f* *p* *mf* *pp* *f*

*ppp* *mp* *ppp* *mp* *pp espr. molto*

6 *f subito* *pp* *am Frosch* *f* *ff* *f* *col legno (non battuto)*

*flüchtig ordinario arco* *flautando pizz.* *flautando* *col legno* *flüchtig arco ord.* *flautando*

*mp* *p* *mf* *p* *mf*

*mp* *pp*

	si bemol		fá sustenido
	ré bemol		mi
	dó		sol

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

As seções musicais nas quais é possível perceber melodicamente com nitidez o desenho das notas que representam "o anjo" e "nasceu" são a seção 8 e o final da seção 12. Esses trechos podem ser observados na Figura 27.

Figura 27 – Melodia do "o Anjo" e "nasceu" perceptíveis na Sonata

**8** Seção 8

Musical score for Section 8, showing a melodic line with dynamic markings (*pp non cresc.*, *p*, *pp non cresc.*, *mp*, *f*) and a double bar line with a repeat sign.

**12** Final da Seção 12

Musical score for the final of Section 12, showing two staves with various dynamics (*mp*, *pp*, *p*, *p espr.*, *fz*) and performance instructions (*pizz. gliss.*, *arco*, *col legno sul pont. sempre*, *kling. pizz.*). A legend below identifies notes with colors: si bemol (pink), ré bemol (orange), dó (purple), fá sustenido (yellow-green), mi (green), and sol (blue).

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

#### 4.3.4 Simetria

A simetria é uma característica importante da Sonata. Diversos trechos foram construídos com a perfeição simétrica de um palíndromo<sup>25</sup>. Hübler (1981, p. 362) usou o adjetivo *krebssymmetrische*, cuja tradução para português é “retrógrado-simétrico”, para se referir ao procedimento de construção simétrica na obra. Segundo Hübler, Zimmermann dividiu o coral *Gelobet seist Du Jesu Christ* em quatro partes, e a simetria existente na primeira parte teria sido uma característica explorada como imitação antecipada do coral (HÜBLER, 1981, p. 362). A Figura 28 mostra a disposição dos intervalos e alturas do coral luterano na citação da seção 12.

<sup>25</sup> “Palíndromo: Diz-se de palavras, números ou frases que se podem ler indiferentemente da esquerda para a direita e vice-versa, sempre com o mesmo sentido: osso; 63736; orava o avaro.” (PALÍNDROMO, 2020).

Figura 28 – Simetria no coral luterano segundo Hübler

## Zimmermann

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß - du — Mensch ge - bo - ren bist.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Hübler (1981, p. 362).

Grande parte da simetria construída por Zimmermann está na disposição da métrica dos compassos (HÜBLER, 1981, p. 364). A primeira vez que isso ocorre é na seção 1, cujos compassos, embora não marcados na partitura, são 3/4, 6/4 e 3/4, caracterizando um palíndromo (Figura 29).

Figura 29 – Simetria da métrica dos compassos na seção 1

**1** Sonate für Viola solo

Bernd Alois Zimmermann (1957)

...an den Gesang eines Engels

Larghetto molto con espressione  $\text{♩} = 42$  ( $\text{♩} = 84$ )

col legno, gestrichen (non tremolo) sul ponticello, misterioso

ordinario

*ff espr.* *pp* *ff* *p < mf* *mp subito* *ff ruvido* *p < mf* *ff* *mp < f* *pp*

**3** **6** **3**

**4** **4** **4**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

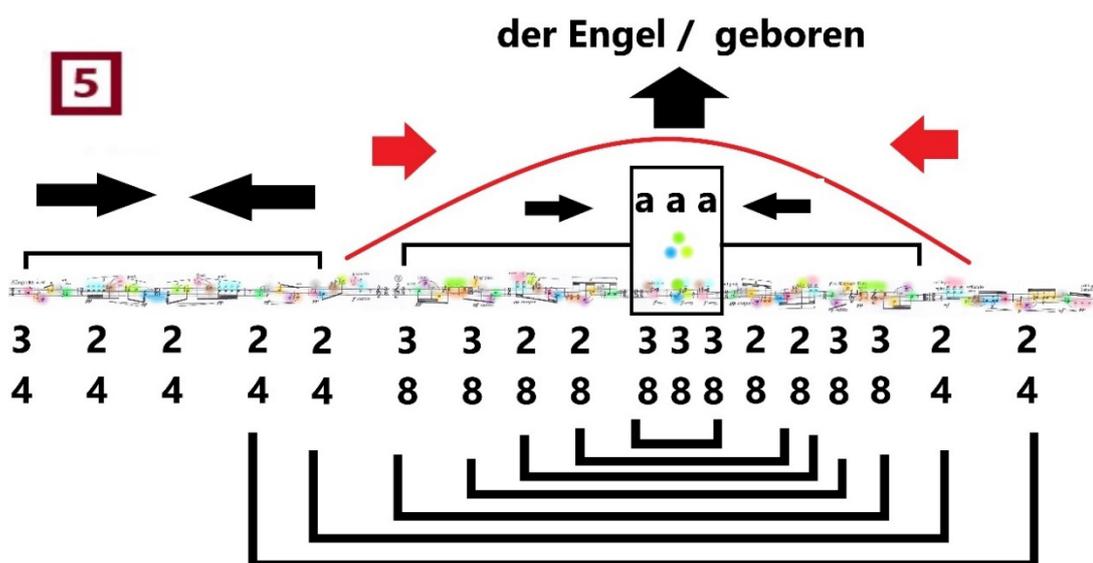
Devido à predominância de simetria construída com três elementos, como no exemplo da Figura 29, é recorrente a existência de um centro, ou meio, da construção simétrica. Esse ponto funciona como um espelho: ambos os lados são idênticos, assim como a reflexão de um espelho. Por esse motivo, este estudo fez referência ao centro dos palíndromos construídos por Zimmermann.

Na construção dos palíndromos por meio da métrica de compassos na Sonata, existe uma equivalência exata das partes. Quando o palíndromo envolve ritmos, alturas, dinâmicas, timbres e articulações, há diferentes variações. Na Figura 17 há exemplos de trechos compostos por três elementos que são palíndromos. O palíndromo

construído pelo compositor é exato quanto às alturas e ritmo nos exemplos das seções 10 e 11. No caso dos palíndromos perfeitos, poderíamos tocar o trecho musical em sentido retrógrado e o resultado seria o mesmo. No exemplo da seção 9 da Figura 17, a simetria é apenas rítmica, e esse é o caso de outros trechos na Sonata. Na Figura 23 consta o início da seção 5, sendo possível identificar um palíndromo melódico e rítmico.

A Figura 30 mostra a estrutura completa da seção 5. As marcações numéricas abaixo da partitura correspondem à métrica dos compassos da seção 5. Ao se comparar a simetria da métrica dos compassos com a simetria da melodia do coral luterano na versão de Zimmermann (Figura 28), percebe-se que elas são muito similares. A métrica dos compassos gera uma macro forma simétrica. Além da simetria da métrica dos compassos, a seção 5 possui palíndromos melódicos e rítmicos de poucos compassos, chamados neste estudo de micro palíndromos, marcados pelos colchetes superiores e setas horizontais na Figura 30. A simetria da métrica e os direcionamentos da simetria melódica e rítmica estão, portanto, dispostos na Figura 30.

**Figura 30 – Seção 5 da Sonata: macro e micro palíndromos e relações simétricas**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Nota: No centro do palíndromo da métrica dos compassos consta a repetição de três notas e a referência à melodia de "o anjo" e "nasceu".

Para compreender melhor o trabalho rítmico e melódico, a Figura 31 mostra a partitura da seção 5 com a numeração dos 18 compassos. Todos os trechos possuem uma versão retrógrada: o compasso 1 está em forma retrógrada no compasso 4 e início do compasso 5; os compassos 2 e 3 são um palíndromo melódico, rítmico e também quanto à dinâmica; o compasso 5 está retrógrado no compasso 17; os compassos 6 e 7 estão retrógrados em 15 e 16; o compasso 8 está retrógrado no compasso 14 (que são similares aos compassos 5 e 17); o compasso 9 está retrógrado no compasso 13 e a mesma sequência de notas é reproduzida no compasso 18 (exceto pelo motivo de três notas repetidas). Os compassos 10, 11 e 12 são o centro do palíndromo. No centro, temos três compassos 3/8 nos quais a nota *lá* é repetida três vezes. A repetição da altura e do compasso 3/8 três vezes nos remete à característica melódica do coral já mencionada anteriormente. Além disso, o centro das três notas repetidas contém as notas *fá sustenido/sol/mi*, que fazem referência às palavras “o Anjo” e “nasceu”. Observem que Zimmermann enfatiza os palíndromos melódicos e rítmicos exatos por meio da repetição da dinâmica na versão retrógrada da passagem musical.

Figura 31 – Palíndromos na seção 5

The image displays a musical score for Section 5, consisting of 18 measures. A central box with the number '5' is connected by red arrows to measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f), articulations (pizzicato, arco), and performance instructions (Allegretto, sempre). The measures are arranged in a palindromic structure, with measures 1 and 18, 2 and 17, 3 and 16, 4 and 15, 5 and 14, 6 and 13, 7 and 12, 8 and 11, 9 and 10, and 13 and 14 being mirror images of each other. The central measure 5 is a pivot point. The score is written in 3/4 time and includes various instruments like flute, violin, and cello.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

A Figura 32 mostra a seção 8 completa. Conforme apontado por Hübler (1981, p. 364), esse é um dos trechos mais simétricos quanto à métrica dos compassos. A seção 8 é composta por dois palíndromos menores, que fazem parte de um palíndromo que engloba quase a seção completa, exceto pelo último compasso de pausa. O palíndromo foi criado somente com a métrica dos compassos, e no centro o compasso 3/8 se repete três vezes. Conforme mencionado, o trecho remete ao coral por meio da repetição das três alturas (Figura 19) e elementos melódicos do coral (Figura 27).

**Figura 32 – Seção 8 completa: palíndromos com base na métrica dos compassos**

**8**

**3 4 5 12 1 5 4 3 3 3 4 5 12 15 4 3 1**

**8 8 8 88 8 8 8 8 8 8 8 8 8 88 88 888**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Na seção 9, a métrica de compassos não apresenta uma estrutura simétrica como nas seções anteriores. Conforme dito, o material melódico do coral é explorado por meio das alturas que representam “o Anjo” e “nasceu” nessa seção. Além disso, existe uma conexão simétrica entre o início e final da seção quanto às alturas, ritmos, dinâmica, articulação e timbre (Figura 33).

Figura 33 – Simetria na seção 9

9

6

Allegro  $\text{♩} = 108$

flaut.  $\text{b.e.}$

*pp* *mp*

*p* *ppp*

*flüchtig ordinario*

*mf* *p* *mf*

*pizz.* *flaut. arco*

*p* *ppp*

*flüchtig ordinario*

*f* *p* *mf* *pp* *f*

*flüchtig ordinario arco*

*pp* *mp* *ppp* *mp* *pp espr. molto*

6

*f subito* *pp* *f* *ff* *f*

*flüchtig ordinario arco*

*flautando* *flautando pizz.* *col legno* *flüchtig arco ord.* *flautando*

*pp* *p* *mf* *p* *mf*

*mp* *pp*

**Notas**

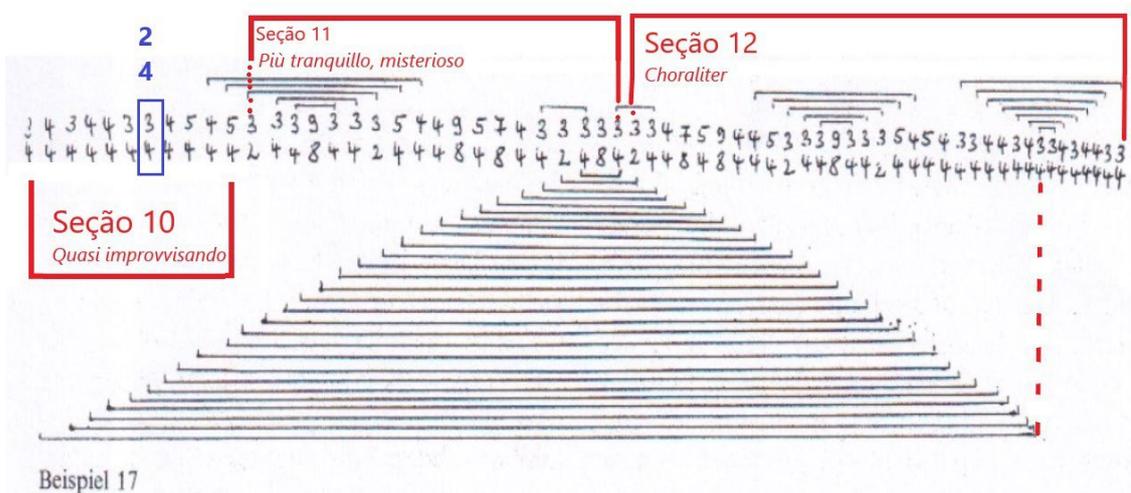
<span style="color: pink;">■</span> si bemol	<span style="color: yellow;">■</span> ré	<span style="color: cyan;">■</span> lá	<span style="color: lightgreen;">■</span> fá sostenido
<span style="color: orange;">■</span> ré bemol	<span style="color: grey;">■</span> mi bemol	<span style="color: brown;">■</span> sol sostenido	<span style="color: green;">■</span> mi
<span style="color: purple;">■</span> dó	<span style="color: brightgreen;">■</span> si	<span style="color: lightpink;">■</span> fá	<span style="color: blue;">■</span> sol

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Hübler (1981, p. 365) também mostrou que as seções 10, 11 e 12 da obra formam um grande palíndromo de proporções iguais quanto à métrica do compasso, além de

possuírem pequenos palíndromos dentro de cada seção. A Figura 34 é uma adaptação de uma imagem da análise da Sonata por Hübler (1981). Foram adicionadas, no presente estudo, marcações do início e término de cada seção a fim de facilitar a visualização da distribuição dos micros e macro palíndromos relativos à métrica. Vale mencionar que há um erro no macro palíndromo criado por Hübler. O sétimo compasso da seção 10 na partitura da Sonata possui a métrica 2/4, e não 3/4, como consta na imagem de Hübler. Essa diferença foi adicionada à adaptação da imagem de Hübler na Figura 34.

**Figura 34 – Simetria da métrica dos compassos nas seções 10, 11 e 12 da Sonata**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Hübler (1981, p. 365).

A citação do coral luterano *Gelobet seist Du Jesu Christ* foi introduzida no início da seção 12, chamada *Choraliter*. Na Figura 34, a seção 12 inicia logo após o centro do macro palíndromo, em métrica 3/2. O macro palíndromo engloba as seções 10 e 11, assim como grande parte da seção 12.

Nem todas as seções da obra obedecem a princípios simétricos. Mas naquelas em que a simétrica é estrutural, há diferentes materiais no centro dos palíndromos. A Figura 35 mostra uma seleção dos centros simétricos das seções 1, 5, 8, 10, 11 e 12.

## Figura 35 – Centro dos palíndromos simétricos quanto à métrica de compassos

### Seção 1: *Larghetto molto con espressione*

col legno, gestriden (non tremolo)  
sul ponticello, misterioso

ordinario

6  $p < mf$  *ppp subito*  $ff$  *ruvido*

4

### Seção 5: *Allegretto*

ordinario

3  $f < f < f < f$

8 8 8

Notas			
si bemol	ré	lá	fá sustenido
ré bemol	mi bemol	sol sustenido	mi
dó	si	fá	sol

### Seção 8: *Allegretto*

*flüchtig*

*mp* *f* *ff* *pp*

1 2 1 3 3 3 1

8 8 8 8 8 8 8

### Seção 10: *Quasi improvvisando* e Seção 11: *Più tranquillo, misterioso*

*espr. molto e cresc. molto*

*f* *mf ppp*

3 9 3

4 8 4

### Seção 11: *Più tranquillo, misterioso*

flautando kling pizz. arco

*pp* *ff* *mp*

3 3 3

4 8 4

### Seção 12: *Choraliter*

*ppp* *pp*

3 9 3 3 3

4 8 4 4 4

Um dos principais especialistas sobre Zimmermann é o musicólogo Klaus Ebbeke (1957-1992). Ebbeke (1986) destacou uma relação abstrata simétrica, demonstrada na Figura 36 por meio de possíveis correspondências marcadas em caixas coloridas conforme a legenda.

Figura 36 – Simetria abstrata na Sonata

**Legenda da relação entre os trechos marcados em caixa colorida**

- Três elementos: pausa, harmônicos em corda dupla, pausa.
- Elementos da série em contraposição à elementos do coral luterano: os dois polos da obra
- Mesmo motivo de trêmulo e três elementos
- Repetição de três notas
- Motivo com pausas externas em compasso 3/2 e finalização com um intervalo de terça
- Nota de longa duração e pausas externas e motivo de três notas em movimento na voz inferior
- Mesmo motivo em diferente distribuição de registro
- Semelhante polifonia
- Centro
- Motivo: curto/longo/curto
- Nota longa com mesma disposição
- Intervalo ascendente/descendente
- Voz superior com nota longa e voz inferior com quintina
- Ritmo 3 contra 2

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984) e Ebbeke (1986, p. 100).

Vale ressaltar que as possíveis correlações são interpretações sobre a afirmação de Ebbeke de que uma das mais longas construções simétricas acontece entre os compassos 83 e 135 (EBBEKE, 1986, p. 100)<sup>26</sup>. A relação entre os trechos não é literal e exata, porém a quantidade de similaridades e sua disposição demonstram uma forma estrutural simétrica abstrata. É interessante observar que apesar de a construção simétrica abstrata demonstrada na Figura 36 não estar em posição equivalente à simetria da métrica de compassos (Figura 34), ambas permeiam as seções 10, 11 e 12, sendo o centro das construções simétricas correspondentes.

#### 4.3.5 O número três

Após análise das características do coral luterano *Gelobet seist Du, Jesu Christ* abordadas por Zimmermann em processo composicional de imitação antecipada quanto à repetição de três notas, versos do coral e simetria, conclui-se que o número três tem um significado importante na obra. Ele está presente das seguintes maneiras:

- a) Predominância dos intervalos de terça na série de 12 notas e do coral luterano;
- b) Repetição de três notas iguais conforme ocorre no coral luterano;
- c) Conjuntos de notas ou ações musicais compostas de três partes, nas quais as duas partes externas são idênticas, ou muito similares, e a parte central é um elemento diverso;
- d) Agrupamentos de três notas do coral que correspondem às palavras “o Anjo” e “nasceu” da primeira estrofe do coral;
- e) Agrupamentos de três notas da série na disposição das notas em formações simétricas;
- f) Formações simétricas da métrica de compasso com predominância de métricas ternárias (3/8, 6/8, 9/8, 3/4 e 6/4);
- g) Começo da citação do coral luterano em compasso 3/2;
- h) Encerramento com as notas de “o Anjo” e “nasceu” em ritmo de semínima pontuada.

---

<sup>26</sup> Como dito, Zimmermann não usou numeração de compassos na partitura da Sonata. A numeração de compassos de Ebbeke é completamente diferente daquela usada por Imhoff. Com base em observações e exemplos de Ebbeke, é possível identificar que ele optou por iniciar sua numeração de compassos somente a partir do número 1 de ensaio da obra. Imhoff numerou os compassos a partir do início da obra.

Considerando a inegável religiosidade do compositor e sua fé católica, é possível inferir que o número três representa a Divina Trindade<sup>27</sup> na obra. O caráter de luto da obra pelo falecimento da filha está conectado à sistemática reaparição de elementos relacionados ao número três.

#### **4.4 Serialismo na Sonata com base nos textos de Imhoff (1967) e Ebbeke (1986)**

A Sonata é, segundo o próprio compositor, uma obra importante da sua fase serial. A peculiaridade dessa obra é a combinação do serialismo com a imitação antecipada e citação do coral luterano. Por esse motivo, na análise de Hübler (1981), o autor afirmou privilegiar os aspectos relacionados ao coral luterano em detrimento do tratamento serial na obra. Segundo Ebbeke (1986, p. 100), por meio da conexão da série de 12 notas com o coral luterano, Zimmermann apontou para a “espiritualização da obra, e realizou uma nova problematização dodecafônica na qual a série perde sua supremacia”. É importante destacar as características seriais da Sonata com o intuito de demonstrar como ela existe simultaneamente ao desenvolvimento da imitação antecipada e citação do coral luterano.

O serialismo, segundo Burkholder, Grout e Palisca (2014), é uma técnica composicional que se desenvolveu durante o período da Segunda Guerra Mundial como uma continuação e expansão do dodecafonismo<sup>28</sup>, de Arnold Schoenberg (1874-1951). A música serial não era aceita pelo regime Nazista, e foi por isso que jovens compositores e estudantes na Alemanha, como Zimmermann, tiveram acesso

---

<sup>27</sup> Trindade: Religião. Termo usado em relação a Deus para exprimir a crença de que, em um único Deus, há três Pessoas divinas: Pai, Filho e Espírito Santo. A concepção da Trindade foi tirada dos ensinamentos de Cristo que figuram no Novo Testamento. A crença no Pai, no Filho e no Espírito Santo foi definida pela primeira vez no primeiro dos concílios gerais da Igreja, o Primeiro Concílio de Nicéia, em 325. Esse concílio declarou que o Filho é da mesma substância que o Pai. (TRINDADE, 2020).

<sup>28</sup> Dodecafonismo: A base de uma composição de 12 tons, ou dodecafônica, é uma linha ou série que consiste em 12 notas da escala cromática arranjadas em uma ordem escolhida pelo compositor e produzindo uma sequência particular de intervalos. Na composição de uma peça com uma série dodecafônica, as notas da série podem ser utilizadas tanto sucessivamente, como melodia, quanto simultaneamente, como harmonia ou contraponto, em qualquer oitava e com qualquer ritmo desejado. A série pode ser usada não apenas em sua forma original ou primária, mas também em inversão, em ordem retrógrada (de trás para frente) e em inversão retrógrada, e pode aparecer em qualquer uma das 12 transposições possíveis de qualquer uma das quatro formas. A série de 12 notas costuma ser dividida em segmentos de três, quatro ou seis notas, que são então usados como conjuntos para criar acordes e motivos melódicos. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 820, tradução nossa).

restrito às composições serialistas até o final da Segunda Guerra Mundial. Essa questão política influenciou a associação do serialismo à música “sem partido”, sem “nacionalidade” e desvinculada de uma ideologia na sociedade pós-guerra. Nos Estados Unidos, Milton Babbitt (1916-2011) foi um dos principais representantes da música serialista, da mesma forma como Pierre Boulez na França e Karlheinz Stockhausen na Alemanha. Anton Webern (1883-1945) foi consagrado como principal representante do desenvolvimento do serialismo no Festival de Música Contemporânea de Darmstadt do ano de 1953.

Schoenberg e Webern acreditavam que o dodecafonismo e o serialismo não foram “criados”, mas “descobertos” como uma evolução natural da história da música ocidental. Na música serial, os compositores utilizam as técnicas de serialização das 12 notas/alturas e métodos similares na disposição de outros elementos. Na década de 1940, essa prática expandiu-se, e compositores passaram a aplicar princípios de serialização a diversos parâmetros, como duração, intensidade, timbre e articulação. Cada compositor que optou pelo serialismo, fê-lo buscando sua individualidade e experimentando novas técnicas composicionais à sua própria maneira. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 813-936).

Vários autores (EBBEKE, 1986; HÜBLER, 1981; IMHOFF, 1976; KONOLD 1986) apontaram para os paralelos existentes entre as obras de Zimmermann “*Perspektiven*” e a “Sonata para viola solo”. É possível identificar na Sonata uma técnica serialista da década de 1950 chamada *Gruppenkomposition*, cuja tradução para o português é “composição de grupos”. Segundo Ebbeke (1986 p. 101), *Gruppenkomposition* é característico de *Perspektiven*, Sonata e outras obras do compositor. Uma das séries utilizadas por Zimmermann em *Perspektiven* é exatamente a mesma série da Sonata, e alguns compassos possuem o mesmo desenho melódico e rítmico. Em outras palavras, exatamente o mesmo tratamento da série. No processo composicional de *Gruppenkomposition*, diferentes parâmetros podem estar associados à série de 12 notas, e esses parâmetros permitem que haja uma unidade, ou conexão, entre diferentes trechos, mesmo que a série de 12 notas tenha deixado sua disposição original. Um determinado parâmetro, como a dinâmica, em vez de estar associado a uma nota específica, está associado a um grupo de notas na *Gruppenkomposition*. A principal maneira por meio da qual Zimmermann serializou os diferentes parâmetros

em *Perspektiven* e na Sonata foi pela simetria. Como já visto, a simetria também era uma característica do coral luterano. No desenvolvimento serial, a simetria modifica ou serializa as alturas, ritmos, dinâmicas, articulações e timbres dos agrupamentos da série.

O melhor exemplo de *Gruppenkomposition* na Sonata é a seção 9. A simetria observada anteriormente relativa a essa seção, sob o ponto de vista de agrupamentos de três notas da série, ganha proporções seriais e filosóficas nesse trecho. Optou-se, neste trabalho, por dividir a seção em 11 partes a fim de facilitar a descrição e visualização dos agrupamentos e suas relações. A Figura 37 mostra a série com as marcações em cores das alturas, as 11 partes da seção 9 e colchetes para que os agrupamentos de três notas sejam mais facilmente identificados.

Nas partes 1 e 2, os agrupamentos de três notas estão dispostos entre si como na série original, embora em diferentes posições. O ritmo da parte 1 é o mesmo da parte 2, e a dinâmica, articulação e timbre (*flautando*<sup>29</sup>, *ordinário*, *pizz.*) acompanham a estrutura rítmica.

Nos agrupamentos 3 e 4, as notas de série foram distribuídas em novos agrupamentos, mas, segundo Ebbecke (1986, p. 101), a dinâmica simétrica retrógrada (crescendo em 3 e diminuindo em 4) mantém a conexão com os outros agrupamentos e a série. É interessante perceber que, nas partes 1 e 2, as notas da série são dispostas individualmente e, a partir de 3 e 4, elas se tornam parte de uma estrutura polifônica ou sobrepostas verticalmente.

Na parte 5, existe simetria no ritmo e na dinâmica, e os agrupamentos acontecem quase simultaneamente num curto intervalo de tempo por meio das *appoggiaturas*. A parte 6 apresenta duas vezes as notas da série, embora a nota *mi* esteja substituída por uma *pausa de colcheia* na primeira sequência. A parte 6 também representa uma sobreposição das notas da série, que quase não são percebidas individualmente devido aos *arpeggios* em *pizzicato*. A parte 6 possui também uma versão da

---

<sup>29</sup> É interessante ressaltar que o termo *flautando* na Sonata de Zimmermann significa o mesmo que *sultasto* atualmente, ou seja, o ponto de contato da crina do arco com a corda deve ser na região do espelho da viola (MAURER, 2014, p. 54).

disposição dos agrupamentos retrógada. A parte 7 aparenta ser uma ruptura devido à dinâmica *F súbito*, mas, na verdade, trata-se de uma repetição das últimas cinco notas da parte 6 em disposição quase idêntica.

A parte 8 é de extrema importância: é a primeira e última vez que a série aparece em sua disposição original. Zimmermann valorizou o trecho com a série na parte 8 por meio da dinâmica *pp*, ritmo rápido em compasso 4/8 e timbre metálico *sul pont*<sup>30</sup>. Na parte 9, os agrupamentos voltam a ser similares às partes 3 e 4: duas notas sobrepostas e uma nota do agrupamento individualizada. Ao final da parte 9, o *crescendo* para *FF* ganha um grande destaque devido à repetição de sete vezes da nota *si bemol*.

As partes 10 e 11 são a versão retrógrada das partes 1 e 2, com os mesmos agrupamentos de três notas da série e a mesma disposição. As partes 10 e 11 obedecem ao mesmo princípio das partes 1 e 2: os ritmos são repetidos com a mesma dinâmica, articulação e timbre (*col legno, ordinário, flautando e pizz.*) (Figura 37).

---

<sup>30</sup> A série aparece mais uma vez em sua forma original, porém retrógrada, no quinto compasso da seção 10, *Quasi improvisando*. O ritmo é quase idêntico à passagem da série na seção 9.

Figura 37 – Gruppenkomposition na Sonata

Série / Reihe

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 **9** Allegro  $\text{♩} = 108$  **6** *flaut. b.* *früchtig ordinaro*  
*ppp* *mp* *p* *ppp* *mf*

2 *flaut.* *pizz.* *flaut. arco* *früchtig ordinaro*  
*p* *mf* *p* *ppp* *f*

3 *pizz.* *arco*  
*f* *p* *mf* *ppp*

4 *f*

5 *ppp* *mp* *ppp*

6 *kling. pizz.* *arco* *pp espr. molto*

7 *f subito* **6**

8 *sul pont.* *pp*

9 *am Frosch*  
*f* *ff*

10 *col legno (non battuto)* *früchtig ordinaro arco* *flautando pizz.* *flautando*  
*f* *ppp* *p* *mf* *p*

11 *col legno* *früchtig arco ord.* *flautando*  
*mf* *ppp* *mp* *ppp*

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

## 5 ANÁLISE INTERPRETATIVA

Para a elaboração deste capítulo, a “Sonata para viola solo” foi estudada e apresentada em diversos concertos. As escolhas interpretativas foram baseadas na experiência da *performer* e autora deste trabalho. A análise estrutural do capítulo anterior influenciou as decisões relacionadas à performance. Outras fontes de informação foram as gravações da estreia da obra pelo violista Albert Dietrich (DONAUESCHINGEN, 2011) e do vídeo com interpretação da violista e especialista em música contemporânea Barbara Maurer (BERND, 2017), além do contato com o manuscrito do compositor. Neste capítulo, constam informações sobre a interpretação da obra mencionadas em cartas trocadas pelo compositor com intérpretes, amigos, colegas e produtores disponíveis em diferentes fontes mencionadas ao longo do texto.

### 5.1 Textos relacionados à performance e interpretação: contexto da criação da Sonata e diálogos com intérpretes

No livro escrito por Bettina Zimmermann, há um capítulo dedicado à “Fábrica de Cartas” da família: em alemão, *Die Brieffabrik* (ZIMMERMANN, 2018, p. 1958-1959). Segundo a autora, Sabine von Schablowsky, esposa do compositor, era a gestora das atividades do marido e, como parte da rotina do casal, o compositor ditava oralmente as respostas às muitas cartas relacionadas ao seu trabalho, que ela, por sua vez, digitava na máquina de escrever. Vários desses documentos foram arquivados e estão, por exemplo, na *Akademie der Künste Berlin* e *Bernd Alois Zimmermann Gesellschaft*. Algumas cartas foram disponibilizadas recentemente no catálogo de obras do compositor *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis* (HENRICH, 2013) e no livro biográfico (ZIMMERMANN, 2018). Este capítulo começa, então, com um levantamento de informações acerca do contexto no qual Zimmermann decidiu compor a Sonata, além dos diálogos do compositor com violistas relacionados à interpretação e execução da obra.

Primeiramente, é interessante constatar que a Sonata foi uma encomenda da Südwestfunk<sup>31</sup> para o festival de música contemporânea *Donaueschinger Musiktage*

---

<sup>31</sup> Rádio do Sudoeste Alemão.

*für zeitgenössische Tonkunst*, mas que no contato entre a organização do festival e o compositor, Zimmermann teve a liberdade de escolher para qual instrumentação ele escreveria sua composição. As cartas de Zimmermann indicam que ele já tinha intenção de compor uma obra para viola solo e que importantes violistas<sup>32</sup> tinham demonstrado interesse em sua composição para o instrumento. Portanto, foi uma escolha de Zimmermann escrever para viola solo, mas a encomenda do festival foi um importante impulso para sua realização (HENRICH, 2013, p. 442).

Apesar de Zimmermann não ter apresentado interesse em consultar intérpretes sobre a linguagem idiomática dos instrumentos para outras de suas composições (Anexo A), em suas cartas, ele demonstrou o desejo de estabelecer contato com os violistas que interpretariam a Sonata:

Carta a Henrich Strobel, Südwestfunk. Colônia, 25 de janeiro de 1955. Estou disposto a escrever a 'Sonata só para viola' sob as condições que você estabeleceu (...). Ao mesmo tempo, peço-lhe que me informe a data de envio da obra. Posso muito bem supor que você confiará o desempenho ao Sr. Koch, e eu apreciaria muito se eu pudesse me encontrar com o solista em algum momento para discutir os aspectos puramente técnicos do instrumento. (HENRICH, 2013, p. 442, tradução nossa)<sup>33</sup>.

A resposta de Strobel, da Südwestfunk, revelou a expectativa do festival quanto à composição de Zimmermann, assim como a escolha do intérprete que faria a estreia da obra:

Carta de Heinrich Strobel, Südwestfunk. Baden-Baden, 2 de fevereiro de 1955. Como o Sr. Koch se apresentou em Donaueschingen no ano passado, dessa vez é a vez do Sr. Dietrich. Componha algo musical e não muito abstrato. Já há Henri Pousseur e Camillo Togni no programa! (HENRICH, 2013, p. 442, tradução nossa)<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Emil Seiler e Ulrich Koch: renomados violistas que trabalhavam como intérpretes e pedagogos na Alemanha durante o período de atividade Bernd Alois Zimmermann como compositor.

<sup>33</sup> Brief an Henrich Strobel, Südwestfunk. Köln, 25. Januar 1955. „Ich bin gerne bereit, die Sonate für Viola allein‘ unter den von Ihnen gestellten Bedingungen zu schreiben (...). Ich darf Sie gleichzeitig bitten, mir den Termin der Fertigstellung mitzuteilen. Ich darf wohl annehmen, dass Sie Herrn Koch mit der Durchführung betrauen und würde es sehr begrüßen, wenn ich mich mit dem Solisten einmal zu einem Gespräch über das rein Technische des Instrumentes treffen könnte.

<sup>34</sup> Brief von Heinrich Strobel, Südwestfunk. Baden-Baden, 2. Februar 1955. „Da Herr Koch im vorigen Jahr in Donaueschingen gespielt hat, ist dieses Mal die Reihe an Herrn Dietrich. Schreiben Sie also etwas Musikantisches und nicht zu abstrakt. Es sind schon Henri Pousseur und Camillo Togni im Programm!

Os violistas Ulrich Koch e Albert Dietrich trabalhavam como *spallas* da orquestra da Südwestfunk na década de 1950. Em outras cartas de Zimmermann, fica evidente a admiração que ele tinha por Ulrich Koch, que foi inclusive um dos principais mentores da violista e especialista de música contemporânea Barbara Maurer. Não restam dúvidas de que ambos, Dietrich e Koch, eram excelentes instrumentistas devido à posição que desempenhavam em uma das melhores orquestras alemãs da época.

O termo “abstrato” foi frequentemente associado à Zimmermann e à Sonata em diversos textos. Como visto no trecho acima, o desejo do festival que fez a encomenda era de que Zimmermann compusesse uma obra “musical”, e não “abstrata”. Na carta para o violista que estreitou a obra, Albert Dietrich, Zimmermann solicitou ao intérprete:

Não veja, portanto, de forma alguma, uma estrutura abstrata e sem sangue na composição (...). Posso tomar a liberdade de mais uma dica: construir a peça com base na ideia musical individual em toda a obra. (HENRICH, 2013, p. 443, tradução nossa)<sup>35</sup>.

Em uma carta na qual Zimmermann elogiou uma performance de sua obra pelo violista Gerade Ruymen, ele próprio, paradoxalmente, escreveu anos depois que a Sonata é uma das suas obras mais abstratas:

Carta para Walther Harth, Sender Freies Berlin. Colônia, 28 de outubro de 1964. Ele (Gerard Ruymen) conseguiu (...) tocar a Sonata para viola solo, muito abstrata (a peça mais abstrata já escrita), com tal entusiasmo e técnica estupenda que o público acompanhou entusiasmadamente essa peça altamente difícil. (HENRICH, 2013, p. 447, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Em um trecho de carta para o violista Emil Seiler, Zimmermann fez outra referência às dificuldades técnicas da obra e a recepção do público:

Carta para Emil Seiler. Colônia, 7 de outubro de 1958. É claro que não há dúvida de que o sucesso técnico é, eu quase diria, a questão de uma habilidade afortunada. Em outras palavras, a questão de saber se os vários

<sup>35</sup> Sehen Sie also keineswegs in der Komposition ein so-gennantes abstraktes und blutleeres Gebilde (...). Einen Hinweis darf ich mir noch erlauben: bauen Sie das Stück vom musikalischen Einzelgedanken aus in das Ganze des Werkes.

<sup>36</sup> Brief na Walther Harth, Sender Freies Berlin. Köln, 28. Oktober 1964. „Er (Gerard Ruymen) hat es (...) fertiggebracht, die doch immerhin sehr abstrakte Viola-Solo-Sonate (das abstrakteste Stück überhaupt von mir) mit einem derartigen Elan und derartig stupender Technik zu spielen, dass das Publikum bei diesem doch höchst schwierigen Stück begeistert mitgeht.

harmônicos irão soar não depende apenas da habilidade técnica do instrumentista. (...) Naturalmente, é preciso uma coragem quase austera do violista para tocar a sonata solo em um concerto público. Você não ficará surpreso se eu lhe disser que a Sonata também é destinada apenas a um círculo muito pequeno de ouvintes. E se você quiser, pode entendê-la corretamente como uma música para concertos em casa num novo sentido. (HEINRICH, 2013, p. 445, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Apesar da complexidade da estrutura da Sonata e suas características abstratas, a obra é, para Zimmermann, uma composição passional e expressiva:

Carta a Ernst Wallfisch. Colônia, 18 de janeiro de 1965. (...) A obra, apesar da impressão possivelmente muito abstrata que pode causar, está cheia de fervor: tudo flui, progredindo concêntricamente, por assim dizer, da periferia para o contorno do coral. (HEINRICH, 2013, p. 447, tradução nossa)<sup>38</sup>.

Como mencionado em capítulos anteriores, durante o processo composicional da Sonata, a filha recém-nascida do compositor faleceu em 4 de agosto de 1955 (HENRICH, 2013, p. 448). No capítulo de análise estrutural, foi mencionado que o luto do compositor influenciou a composição. Esse acontecimento levou também a atrasos na finalização da Sonata e, conseqüentemente, reduziu o tempo disponível para o intérprete estudar a partitura. A estreia da obra ocorreu em 15 de outubro de 1955. Em cartas trocadas entre o compositor, o intérprete e a organização do festival, percebe-se que, inicialmente, foi solicitado à Zimmermann que a partitura estivesse pronta até a metade de julho de 1955. O violista Dietrich recebeu trechos da obra entre o final de julho e início de agosto, e a versão completa foi enviada ao intérprete em 12 de setembro de 1955, ou seja, cerca de um mês antes da performance. (HENRICH, 2013, p. 442-443).

No caderno do programa do festival *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst*, de 15 e 16 de outubro de 1955, Zimmermann escreveu o seguinte texto sobre a Sonata e o papel do intérprete:

---

<sup>37</sup> Brief an Emil Seiler. Köln, 7. Oktober 1958. Es besteht natürlich kein Zweifel darüber, dass das technische Gelingen, fast möchte ich sagen, die Frage eines glücklichen Geschicks ist. Mit anderen Worten: die Frage, ob die diversen Flageolets ansprechen oder nicht, hängt nicht nur allein vom technischen Können des Spielers ab. (...) Natürlich bedeutet es einen fast selbstverleugnerischen Mut für den Spieler, die Solosonate in einam öffentlichen Konzert zu spielen. Sie werden sich nicht wundern, wenn ich Ihnen sage, dass die Sonate auch nur für einen ganz kleinen Kreis von Zuhörern gedacht ist. Sie ist, wenn Sie das recht verstehen wollen, in einem neuen Sinne Hausmusik.

<sup>38</sup> Brief an Ernst Wallfisch. Köln, 18. Januar 1965. (...) Das Werk ist trotz des womöglich sehr abstrakten Eindrucks, den es vielleicht macht, voll von Inbrunst: es mündet alles, gewissermassen von der Peripherie konzentrisch fortschreitend in die Kontur des Chorals.

A estrutura da sonata solo foi de particular interesse para mim. A utilização de um instrumento de cordas desacompanhado parece-me oferecer possibilidades especiais de expressão musical, especialmente de meditação musical: metafísica da música. Aqui o instrumento solo é realmente um instrumento no verdadeiro sentido da palavra, por meio do qual o compositor quer expressar-se, e que sem a função complementar do intérprete, não passaria de um código no papel. Hoje em dia, parece-nos frequentemente que, com base num método de composição altamente diferenciado, que abrange todas as referências musicais num sistema fixo, podemos calcular e organizar antecipadamente a estrutura molecular dos processos acústicos de tal forma que a obra, que é por meio do intérprete representada, possibilita preservar a identidade do compositor. Existe, no entanto, uma multiplicidade dos processos músico-acústicos mais complicados que, por enquanto, escapam à mensurabilidade, bem como a qualquer tangibilidade e, portanto, também a qualquer possibilidade de fixação, e a esse respeito representam fatores de incerteza que não podem ser 'previstos'. No entanto, naquilo a que chamamos talento musical, imaginação, poder criativo e capacidade expressiva do intérprete, existe um correlativo que transcende toda a conceptualidade (sic). Até agora, a coerência musical pareceu-nos tornar-se transparente apenas naquelas obras que de alguma forma fazem uso da chamada 'forma fechada'. Contudo, é bastante concebível que uma forma que não seja 'fechada' possa ser musicalmente coerente. Na 'Sonata para viola solo', é feita uma tentativa de expressar pensamentos musicais que, no método da sua realização, baseiam-se nos conhecimentos da composição serial, mas que procuram ganhar uma forma de expressão musical que já não pode ser apreendida apenas em contextos racionais. A sonata solo é um movimento único; o tema coral '*Gelobet seist Du Jesu Christ.*' ocupa um lugar especial na estrutura expressiva e compositiva do todo. (HEINRICH, 2013, p. 444, tradução nossa)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Die Form der Solo sonate hat mich sei jeher besonders beschäftigt. Gerade in der Verwendung eines unbegleiteten Streichinstrumentes scheinen mir besondere Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks zu liegen, vor allem der musikalischen Meditation: musica metafisica. Hier ist das Soloinstrument wirklich Soloinstrument, und, Instrument im eigentlichsten Sinne, steht es stellvertretend für das, was der Komponist durch es hindurch ausdrücken will, und das ohne die komplementäre Funktion des Interpreten Chiffre bleibt. Es will uns heute oft so scheinen, als ob aufgrund einer höchst differenzierten Methode der Komposition, die alle musikalischen Bezüge in ein festes System spannt, wir das molekulare Gefüge der akustischen Vorgänge so voraus berechnen und organisieren können, daß die Identität des durch den Interpreten dargestellten Werkes mit dem Komponisten im weitesten Umfange gewahrt erscheint. Indessen gibt es eine Vielzahl kompliziertester musikalisch-akustischer Vorgänge, die sich der Meßbarkeit, wie überhaupt jeder Greifbarkeit und damit auch jeder Fixierbarkeit vorderhand entziehen, und in dieser Hinsicht Unsicherheitsfaktoren darstellen, die nicht ,in Rechnung' gestellt werden können. Sie besitzen jedoch in dem, was wir musikalische Begabung, Phantasie, Gestaltungskraft und Ausdrucksvermögen des Interpreten nennen, ein über alle Begriffbarkeit (sic) hinausgehendes Korrelat. Der musikalische Zusammenhang schien uns bisher nur in solchen Werken transparent zu werden, die sich in irgendeiner Weise der sogenannten ,geschlossenen Form' bedienen. Indessen ist es durchaus denkbar, daß eine nicht ,geschlossene' Form musikalisch schlüssig sein kann. In der ,Sonate für Bratsche solo' soll nun versucht werden, musikalische Gedanken zum Ausdruck zu bringen, die in der Methode ihrer Realisierung zwar von den Erkenntnisse der Komposition mit Reihen ausgehen, jedoch eine Form des musikalischen Ausdrucks zu gewinnen suchen, die nicht mehr in rationalen Zusammenhängen allein erfaßbar ist. Die Solosonate ist einsätzig; das Choralthema ,Gelobet seist Du Jesu Christ...' nimmt eine besondere Stellung in dem ausdrucksmäßigen und kompositorischen Gefüge des Ganzen ein.

## 5.2 Esclarecimentos

É importante destacar os seguintes tópicos sobre a escrita deste capítulo:

- a) Para a abordagem da interpretação da obra, a divisão em 12 seções apresentada no capítulo de análise estrutural foi mantida:
  - 1) *Larghetto molto con espressione*;
  - 2) *Ein wenig schneller, sehr flüchtig*;
  - 3) *Tempo primo*;
  - 4) *Cantabile*;
  - 5) *Allegretto*;
  - 6) *Un poco tranquillo, quasi improvisando*;
  - 7) *Tempo primo, unwirklich*;
  - 8) *Allegretto*;
  - 9) *Allegro*;
  - 10) *Quase improvisando*;
  - 11) *Piú tranquillo, misterioso*;
  - 12) *Choraliter*.
  
- b) Uma vez que a obra não possui numeração de compassos, a referência aos compassos foi colocada dentro de cada seção. Exemplos: a seção 1, *Larghetto molto con espressione*, possui três compassos; a seção 2, *Ein wenig schneller, sehr flüchtig*, possui três compassos e a seção 3, *Tempo primo*, possui um compasso.
  
- c) Algumas seções foram divididas em trechos menores devido à longa extensão da seção.
  
- d) Na partitura da Sonata, os seguintes símbolos e expressões foram organizados e traduzidos/explicados (Quadro 2):

**Quadro 2 – Tradução e explicação de símbolos e textos da partitura da Sonata**

Símbolos e textos de Zimmermann	Tradução
<i>col legno, gestrichen (non tremolo)</i>	tocar usando a madeira do arco em contato com a corda, sem trêmulo
<i>sul ponticello / sul pont.</i>	ponto de contato da crina do arco com a corda perto do cavalete
<i>ordinario</i>	ponto de contato da crina do arco com a corda entre o espelho e o cavalete do instrumento. Essa é considerada a posição usual de contato entre crina e corda.
<i>flautando /flaut.</i> <sup>40</sup>	ponto de contato da crina do arco perto do espelho
<i>ruvido</i>	grosseiro
<i>am Frosch</i>	no talão
<i>dichtes tremolo</i> 	trêmulo rápido
<i>leggerissimo sempre</i>	leve sempre
<i>Spitze</i>	ponta
<i>Frosch</i>	talão
<i>pizz.</i>	abreviação para <i>pizzicato</i>
<i>portamento</i> 	ornamentação por meio do deslizamento de uma nota para outra
<i>starkes vibrato</i> 	<i>vibrato</i> intenso
<i>kling, pizz.</i>	<i>pizzicato</i> tradicional
<i>spiccato</i>	golpe de arco articulado e saindo da corda
<i>flüchtig</i>	“volátil”, “etéreo” e “inconstante”
<i>flüchtig und huschend</i>	“volátil e apressado”
<i>col legno (non battuto)</i>	tocar usando a madeira do arco em contato com a corda
<i>pizz. gliss.</i>	<i>pizzicato</i> com a mão direita combinado com deslizamento dos dedos da mão esquerda
+	<i>pizzicato</i> de mão esquerda
	golpe de arco articulado e saindo da corda/mais curto que o <i>spiccato</i>
>	acento
	pequena respiração
	bater o dedo na posição e nota indicada com a mão esquerda <sup>41</sup>
***)  =glissando	glissando

Fonte: Elaborado pela autora.

<sup>40</sup> A variação de timbre por meio dos diferentes pontos de contato da crina do arco com a corda é usualmente marcada por compositores com os termos: *sul ponticello* (perto do cavalete), *ordinario* (entre cavalete e espelho) e *sul tasto* (perto do espelho). Existem outras variações desses três pontos de contato, como *molto sul ponticello*, que significa “extremamente perto do cavalete”. Segundo Maurer (2014), *sul tasto* significa quase sempre tocar com menos pressão/peso sob a corda. Esse é um dos motivos pelos quais Maurer acredita que, na Sonata, o termo *flautando* é utilizado em vez do termo *sul tasto* para a variação de timbre.

<sup>41</sup> Na partitura, Zimmermann escreveu: “*Aufsetzen der Fingerkuppe in der geforderten Lautstärke; also weder arco noch pizz.*” (ZIMMERMANN, 1956, p.5). Tradução nossa para o português: “Colocar a ponta do dedo com a intensidade necessária, ou seja, nem arco nem pizz.”.

- e) Neste trabalho, para as marcações da partitura, foram utilizados os seguintes símbolos para explicar as decisões de uso da mão esquerda e do arco, (Quadro 3):

**Quadro 3 – Símbolos para marcação de decisões interpretativas nos exemplos**

Símbolos utilizados para marcação de decisões interpretativas	Explicação do símbolo
m.	metade do arco
m.s.	metade superior do arco
m.i.	metade inferior do arco
I	corda <i>lá</i>
II	corda <i>ré</i>
III	corda <i>sol</i>
IV	corda <i>dó</i>
1 2 3 4	dedilhado da mão esquerda 1 = indicador/primeiro dedo 2 = dedo médio/ segundo dedo 3 = dedo anelar/terceiro dedo 4 = mindinho/quarto dedo
(1)	Dedilhado para os <i>pizzicatos</i> de mão esquerda serão marcados entre ( )
1 ex	Estender o dedo para além do seu posicionamento usual
	Posicionamento antecipado de mão esquerda: as figuras geométricas mostram o local no qual os dedos da mão esquerda serão posicionados, mesmo que eles não sejam tocados naquele exato momento <sup>42</sup>
	Deslocamento do arco: quando o intérprete precisa planejar o uso do arco para deslocar de uma região do arco para outra. Por exemplo: deslocar da metade superior para a metade inferior do arco

Fonte: Elaborado pela autora.

- f) No texto, foram utilizadas as seguintes abreviações:

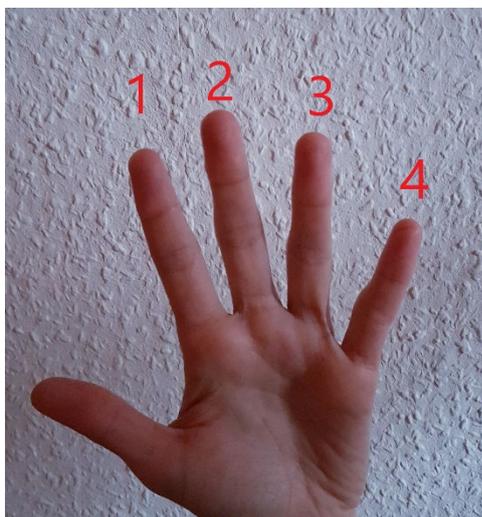
<sup>42</sup> Essa marcação foi inspirada na partitura dos *24 Caprichen*, de Pierre Rode (1774-1830), com edição de Max Rostal (1905-1991) (RODE, 2002).

**Quadro 4 – Abreviações para o texto**

Abreviações no texto	Significado da abreviação no texto
m.	metade do arco
m.s.a.	metade superior do arco
m.i.a.	metade inferior do arco

Fonte: Elaborado pela autora.

- g) As notas musicais receberam referência sem menção ao registro de oitava, e estas foram sempre apresentadas com letra cursiva. Exemplo: *ré bemol*.
- h) Os intervalos foram escritos entre {chaves}. Exemplo: {*terça menor*} e/ou {*lá - dó*}.
- i) Os dedilhados descritos no texto fazem referência ao uso dos dedos da mão esquerda na viola, que correspondem ao seguinte esquema: primeiro dedo, dedo indicador; segundo dedo, dedo médio; terceiro dedo, dedo anelar e quarto dedo, mindinho (Figura 38).

**Figura 38 – Dedilhados na viola**

Fonte: Elaborada pela autora.

- j) O ponto de contato da mão esquerda do violista em relação ao braço e espelho do instrumento recebe o nome de *posição*. Por exemplo: meia posição, primeira posição, segunda posição, etc. Essa foi a terminologia utilizada no presente trabalho. As posições na viola começam com o primeiro dedo e terminam com

o quarto, e entre o primeiro e quarto dedo existe um intervalo de *{quarta justa}* ou *{quarta aumentada}*. Intervalos superiores aos de *{quarta}* foram considerados pelos autores uma extensão para fora da posição usual da mão esquerda. O intervalo de *{quarta justa}* entre primeiro e quarto dedo se torna fisicamente menor quanto mais alta é a posição. A Figura 39 mostra a localização aproximada da meia até a oitava posição. O número exato de posições existentes na viola não importa para os fins deste trabalho. Zimmermann utilizou o espelho do instrumento até cerca da décima posição da viola. Existem pelo menos 20 posições na viola, e elas não se limitam ao espelho do instrumento.

**Figura 39 – Localização aproximada das posições da mão esquerda na viola**



Fonte: Elaborada pela autora.

### 5.3 Comparação das gravações da Sonata pelos intérpretes Albert Dietrich e Barbara Maurer

O violista Albert Dietrich trabalhava como *spalla* da orquestra da *Südwestfunk* na década de 1950, uma das melhores orquestras da Alemanha. Assim, não restam dúvidas de que ele era um excelente instrumentista. Fica evidente, na troca de correspondência entre Zimmermann e Dietrich (HENRICH, 2013), que houve um considerável atraso na entrega da partitura para o intérprete. Dietrich teve cerca de quatro semanas para aprender a obra. Já a violista Barbara Maurer é uma especialista em música contemporânea e possui vasta experiência com a Sonata. Detalhes sobre o currículo da violista estão disponíveis no Anexo B deste trabalho. Escutar as gravações é particularmente interessante; a gravação de Dietrich é histórica pelo momento no qual foi realizada e por ser a primeira interpretação da obra, e a interpretação de Maurer demonstra uma profunda compreensão e entendimento da Sonata. No processo de aprendizado da obra, é sem dúvida relevante ter contato com esses dois registros de interpretação.

A primeira nítida diferença entre as interpretações é o andamento, e isso fica evidente pela duração total das gravações. O áudio de Dietrich dura 6 min e 10 s, já o vídeo de Maurer dura 9 min e 54 s. A agilidade de Dietrich na execução de trechos virtuosísticos é impressionante. Por outro lado, Maurer interpreta cada detalhe presente na partitura, o que torna a Sonata mais interessante.

Dietrich esqueceu-se de um elemento importante na estrutura da Sonata: as pausas. A pausa, ou o silêncio, é um elemento articulador do discurso na sonata. Na seção 8, por exemplo, elas foram quase inexistentes na sua interpretação. A Figura 40 mostra o início da seção 8.

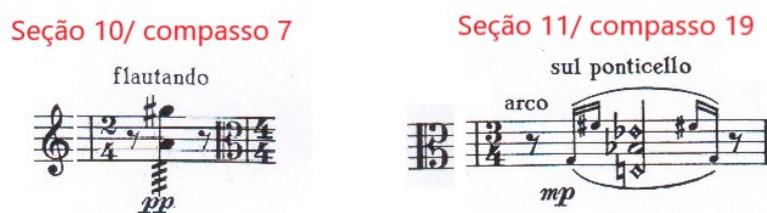
**Figura 40 – Seção 8: pausas fazem parte da estrutura da obra**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Por sua vez, Maurer valorizou o silêncio, inclusive por meio da técnica de abafar a vibração das cordas em determinadas passagens para melhor demonstrar a estrutura dos compassos. Isso está nítido no vídeo, por exemplo, na seção 10, compasso 7 e na seção 11, compasso 19 (Figura 41).

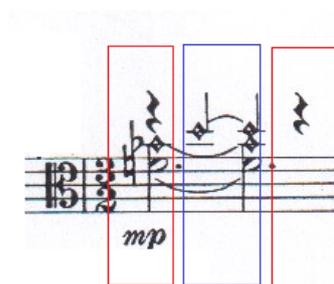
**Figura 41 – Exemplos de trechos nos quais Barbara Maurer interrompe a vibração das cordas nas pausas**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

A mesma exatidão simétrica pode ser observada em compassos com notas longas e acordes na interpretação de Maurer. Na Seção 11, compasso 7, é possível ouvir a estrutura com o início e fim do harmônico artificial de quarta e o centro do compasso com a corda dupla com o harmônico natural (Figura 42).

**Figura 42 – Seção 11, compasso 7: simetria e valorização da estrutura por Maurer**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Quanto às articulações, os intérpretes divergiram na interpretação da notação de Zimmermann com pontos e ligadura (Figura 43).

Figura 43 – Exemplos de ponto e ligadura na Sonata e marcação *non tremolo*

Sonate für Viola solo

Bernd Alois Zimmermann  
(1955)

...an den Gesang eines Engels

Larghetto molto con espressione  $\text{♩} = 42$  ( $\text{♩} = 84$ )

col legno, gestrichen (non tremolo) sul ponticello, misterioso

ordinario

**1**  $ff$  espr.  $\rightarrow$   $ppp$   $\leftarrow$   $ff$   $p < mf$   $ppp$  subito  $ff$  ruvido

**2** Ein wenig schneller, sehr flüchtig

sul ponticello

$pp$   $f$   $pp$   $pp$  sempre

**3** Tempo primo

ordinario

flautando

$p < mf > p$   $pp$  leggerissimo sempre

$pp$  cresc. molto

(non tremolo)

Spitze Frosch

$poco$  cresc.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Dietrich usou a técnica de arco *jeté* de “jogar” o arco na maioria das vezes que essa marcação aparece na partitura. Maurer manteve o arco na corda, articulando por meio do *staccato* ligado com o arco, seguindo uma direção. A vantagem da técnica de arco de Maurer é que a quantidade de notas fica mais delimitada e perceptível, sendo isso positivo para uma composição com características serialistas.

No segundo compasso da obra, Dietrich tocou as notas com ponto e ligadura em *tremolo* (Figura 43). Na partitura da Schott, não está especificada qual a articulação o compositor desejava exatamente, mas está marcado que o trecho não deveria ser tocado em *tremolo*, como indicado no texto *non tremolo*. No item 5.4 deste trabalho, constam quatro documentos, autógrafos do compositor, e em nenhum deles havia a marcação *non tremolo* presente na edição da Schott. Portanto, essa marcação deve ser posterior à estreia da obra.

O áudio de Dietrich é sem dúvida da estreia, ou seja, trata-se de uma performance ao vivo. Naturalmente, acontecem erros em performances ao vivo. Dois deles podem ser notados: a não sustentação das notas longas no último compasso da seção 4, além do uso do arco em vez de *pizzicato* no último compasso da seção 10 (Figura 44).

**Figura 44 – Trechos da Sonata com erros na performance de Dietrich**

Seção 4 / último compasso

Seção 10 / último compasso

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Dietrich e Maurer reduziram o andamento na seção 9. Na seção 10, Maurer deu aos primeiros compassos “um caráter pesante” (Figura 45).

**Figura 45 – Início das Seções 9 e 10**

Início da Seção 9

Início da Seção 10

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Na seção 12, quando a citação da melodia do coral começa, Dietrich realizou o trecho com expressividade. A versão canônica, no entanto, não ficou clara em sua interpretação devido à falta de precisão rítmica e a rapidez com a qual ele tocou a passagem (Figura 46).

**Figura 46 – Início da citação do coral**

du, Je - su Christ, daß du Mensch ge - - bo - ren bist...

Choraliter ♩ = 80-92  
ord. Ge - lo - bet seist  
*pp espr. sempre*

*mp* + + + +  
(Ge - lo - bet seist du,

*pp*  
Je - su Christ,

*poco a poco cresc.*

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

É importante ressaltar que existe uma diferença nos recursos de gravação das duas fontes em razão do momento em que elas foram realizadas. Mesmo assim, é possível perceber que na execução dos harmônicos de Maurer existe maior ressonância. Também é perceptível a existência de maior contraste na realização das dinâmicas. Por exemplo, entre os compassos 5 e 12 (Figura 47).

**Figura 47 – Contraste das dinâmicas na seção 5**

flaut. arco  
*pp*

flaut. arco  
*mf subito*

arco sul pont.  
*mp sempre*

ordinario  
*f* < < < < *mp sempre*

pizz. (klingend) flaut. arco  
*mf subito* *pp*

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Na Seção 6, Maurer enfatizou o *poco ritardando*, e assim todas as notas podem ser ouvidas (Figura 48).

**Figura 48 – Seção 6: improvisando e ritardando**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Os intérpretes também realizaram os acordes de maneira diversa. Na seção 8, por exemplo, Dietrich quebrou o acorde do compasso 19 e Maurer tocou as três notas simultaneamente (Figura 49).

**Figura 49 – Seção 8, compasso 19**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Na Sonata, existem vários trechos com ligaduras que não são possíveis de serem executadas em razão da duração. Essas ligaduras devem ser entendidas como gestual ou frase da passagem. Para o planejamento de arco, é preciso encontrar soluções que possibilitem a realização do trecho conforme os objetivos musicais. Algumas opções de arcadas podem ser percebidas no vídeo de Maurer. Uma delas é o trecho da seção 12, compasso 10 (Figura 50).

**Figura 50 – Seção 12, compasso 10: arcada da Barbara Maurer**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Na execução de arco em *col legno* (usando a madeira do arco), é interessante ressaltar que girar a crina do arco para fora (direção oposta ao instrumentista), em vez

de para dentro (em direção ao instrumentista), é mais fácil. A Figura 51 mostra o posicionamento em imagem extraída do vídeo com Barbara Maurer.

**Figura 51 – Posição do arco na realização de *col legno***



Fonte: Bernd (2017).

#### 5.4 Observações sobre o manuscrito da obra

No livro da filha de Zimmermann sobre sua vida e obra, foram disponibilizados desenhos e pinturas da juventude do compositor (ZIMMERMANN, 2018). Além disso, a autora ressaltou que o talento que ele possuía para artes gráficas ficou em segundo plano, quando ele optou pela carreira de músico, mas o interesse pela estética “visual” permaneceu vivo e influenciou também suas obras. Sobre essa característica do compositor, a autora escreveu:

Quando olho para os manuscritos das Partituras de meu pai, não só me surpreendo com o inacreditável desempenho em termos físicos da escrita (Soldados!), e a grande precisão e meticulosidade na notação, apesar dos seus problemas com a vista doente até o fim, mas também admiro a expressividade (caligráfica) e a beleza dessas páginas. Parte de seu amor e talento pictórico foi para o desenho de suas partituras - elas não só são bonitas, mas também tornam o pensamento musical no sentido mais verdadeiro da palavra: atraente. (ZIMMERMANN, 2018, p. 59, tradução nossa)<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Betrachte ich die autografen Partituren meines Vaters, so staune ich in nicht nur über die auch in physischer Hinsicht schier unfassbare Schreibleistung (Soldaten!) und die trotz der schlechten Augen bis zum Schluss große Genauigkeit und Akribie in der Notenschrift, sondern bewundere auch die (kalli-)grafische Ausdruckskraft und Schönheit dieser Seiten. Ein Teil seiner bildnerischen Liebe und Begabung ist in die Gestaltung seiner Partituren übergegangen – sie sind nicht nur schön, sondern sie machen auch den musikalischen Gedanken im wahrsten Sinne des Wortes: augenfällig.

A *Akademie der Künste Berlin* disponibilizou 24 páginas de documentos relacionados à Sonata de Zimmermann, cujos direitos autorais pertencem à editora Schott. A Schott concedeu autorização para que trechos desses documentos fossem apresentados neste trabalho. Dentre as 24 páginas, constam estudos de Zimmermann na preparação do material composicional, nas quais podem ser vistas algumas modificações e considerações na composição da obra, assim como quatro versões completas da Sonata.

Duas dessas versões são extremamente similares, chamadas neste trabalho de documentos A e B, que diferem apenas nas marcações em cores de uma organização numérica da partitura em diferentes posições. Outra versão possui algumas correções na partitura, chamada de documento C. A quarta versão é uma cópia cujo número de páginas é diferente das outras três versões e, portanto, feita com base em uma outra fonte. Essa última versão contém algumas anotações de dedilhados e marcações relacionadas ao andamento das seções. A versão em cópia foi chamada de documento D. As figuras seguintes mostram trechos desses documentos.

**Figura 52 – Rascunhos de Zimmermann da “Sonata para viola solo”**



Fonte: Manuscritos não publicados.

Figura 53 – Documento A de Zimmermann da “Sonata para viola solo”

Larghetto molto  
con espressione ♩ = 42 (♩ = 84) ... an den gesang eines engels.

collegno, gestrichen, Kantrem.  
sül ponticello, mistenato  
subito

ordinaño (s. Anim.)  
früvido

ein wenig schneller, sehr flüchtig

sempre  
sül ponticello

Fonte: Manuscritos não publicados.

Figura 54 – Documento B de Zimmermann da “Sonata para viola solo”

Larghetto molto  
con espressione ♩ = 42 (♩ = 84) ... an den gesang eines engels.

collegno, gestrichen, Kantrem.  
sül ponticello, mistenato  
subito

ordinaño (s. Anim.)  
früvido

ein wenig schneller, sehr flüchtig

sempre  
sül ponticello

Fonte: Manuscritos não publicados.

Figura 55 – Documento C de Zimmermann da “Sonata para viola solo”

2  
T.Tp. *Larghetto molto* *con espressione* ♩ = 42 (♩ = 84)  
... an den Gesang eines Engels.  
Text: an den Gesang eines Engels.  
ff espr. *collegno, gestrichen, Kurztrem. sul ponticello, misterioso* *ordinario (sottano) frivido*  
70/70 *70/70 subito*  
70/70 *kein wenig schneller, sehr flüchtig*  
70/70 *sempre sul ponticello*

Fonte: Manuscritos não publicados.

Figura 56 – Documento D de Zimmermann da “Sonata para viola solo”

con espressione ♩ = 42  
an den Gesang eines Engels.  
2  
ff espr. dim. *collegno (non battuto) sul ponticello non cresc.* *ordinario frivido*  
70/70 *cresc. ff* *70/70 mf* *70/70 cresc. ff* *70/70 mf* *70/70 ff* *70/70 cresc. ff*  
70/70 *kein wenig schneller, sehr flüchtig*  
70/70 *sempre sul ponticello*  
70/70 *cresc. molto (dichter Trem.)* *f am Freisch. ordinario* *70/70 cresc. molto* *70/70 cresc. molto* *70/70 cresc. molto*  
70/70 *flautando*

Fonte: Manuscritos não publicados.

Figura 57 – Arcadas no Documento D

capo molto cresc. molto  
mf *collegno e sul ponticello* *arcad. ordinario* *mf*

Fonte: Manuscritos não publicados.

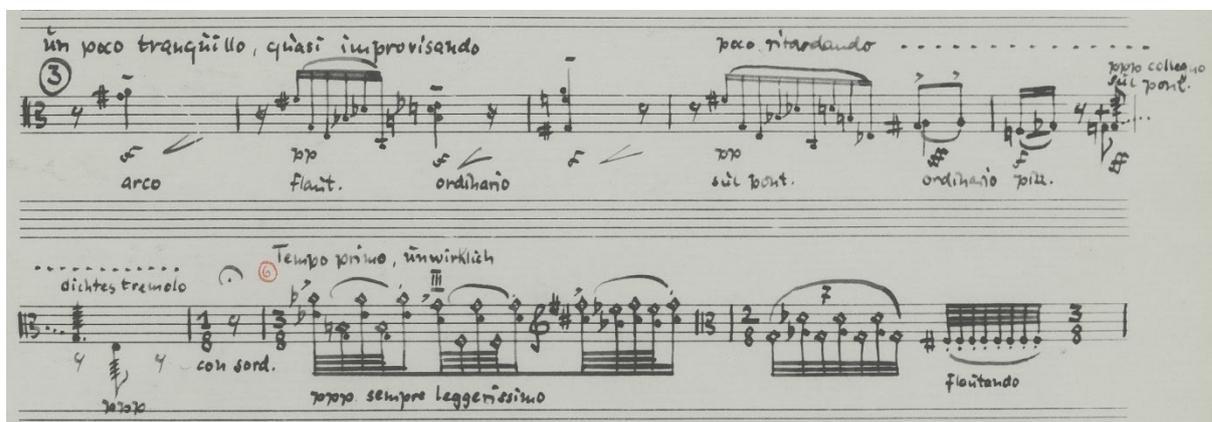
As modificações composicionais não foram objeto deste trabalho. As principais observações que interessam ao intérprete na análise desses documentos estão descritas a seguir.

Em todos os quatro documentos, a organização numérica da partitura, também contida nas edições da Schott, está presente. Entretanto, a organização das 12 seções musicais da Sonata não foi esclarecida nesses documentos. No documento B, existem duas marcações numéricas, uma delas corresponde àquela da partitura impressa da Schott. A outra marcação está em vermelho e é, aparentemente, uma numeração feita pelo próprio Zimmermann, pois a caligrafia é similar à das outras anotações.

Neste trabalho, a divisão das 12 seções musicais foi baseada na análise de Hübler (1981). A marcação numérica em vermelho no documento B começa idêntica à de Hübler. Porém, a partir da seção 6, ela difere daquela de Hübler. O motivo dessas marcações nesse documento ou sua relevância são desconhecidos. As seções musicais propostas por Hübler são coerentes com o material musical da obra, e a numeração do documento B em questão não faz sentido musicalmente.

Assim, a escolha do compositor de não demarcar numericamente as 12 seções musicais na organização da partitura é intrigante. Seria mais fácil para o intérprete entender o texto que introduz a obra, na qual ele menciona as 12 seções musicais, se estas estivessem também marcadas na partitura. Resta ao intérprete perceber quais são as 12 seções musicais. A Figura 58 mostra as marcações numéricas extras do compositor.

**Figura 58 – Marcações numéricas no documento B quanto às seções musicais: início das divergências com relação à Hübler a partir da seção 6**



Fonte: Manuscritos não publicados.

**Figura 59 – Marcações numéricas no documento B quanto às seções musicais: no final da Sonata, o número 12 aparece duas vezes, em vermelho e verde**



Fonte: Manuscritos não publicados.

O erro na partitura em relação à fonte utilizada para marcar uma informação sobre a performance do trecho (seção 10, compasso 10) não é justificável pela caligrafia do compositor (Figuras 60, 61 e 62).

**Figura 60 – Documento A *come primo***

Fonte: Manuscritos não publicados.

Figura 61 – Documento C *come primo*

Fonte: Manuscritos não publicados.

Figura 62 – Documento D *come primo*

Fonte: Manuscritos não publicados.

Todos os ricos detalhes de articulação, timbre e dinâmica foram precisamente marcados em todos os documentos.

## 5.5 Análise interpretativa de cada seção da Sonata

### 5.5.1 Seção 1: *Larghetto molto con espressione*

A primeira seção da Sonata é intitulada *Larghetto molto con espressione*. O andamento indicado pelo compositor é semínima = 42 e/ou colcheia = 84. A escolha da unidade de tempo em semínimas ou colcheias é uma ferramenta de interpretação

importante para toda a Sonata. Nesse primeiro trecho, pensar o pulso em colcheias permite a valorização das pausas e a precisão na realização das dinâmicas. Dessa forma, as características simétricas que foram mencionadas no capítulo de análise estrutural da passagem são mais bem percebidas.

A obra inicia com as notas *dó*, *si bemol* e *dó sustenido*, mencionadas no capítulo da análise estrutural como representação das palavras “anjo” e “nasceu”. As três notas são uma *apogiatura* da nota *ré*. É recomendável o uso das três cordas graves do instrumento para que a nota *ré*, após o acorde, seja executada com *vibrato* na terceira posição da viola e para que exista uma boa conexão entre a *apogiatura* e a nota seguinte.

O intervalo {*si bemol* - *dó sustenido*} de {*nona*} é uma abertura difícil de ser realizada na viola. Zimmermann utilizou vários intervalos cujo posicionamento para a mão esquerda é bastante aberto. Assim, é importante considerar como executá-los com o maior conforto possível. Além disso, durante o estudo, não se deve repetir tais passagens muitas vezes, evitando o desgaste da mão. Nesse caso, sugere-se que o polegar seja posicionado levemente para frente para que ele esteja oposto ao dedo médio e anelar da mão esquerda e, com isso, a abertura da mão esquerda seja reduzida (Figura 63). Outra sugestão é construir o acorde na mão esquerda partindo de um posicionamento confortável para o quarto dedo, no qual o dedo indicador faz uma extensão retrógrada.

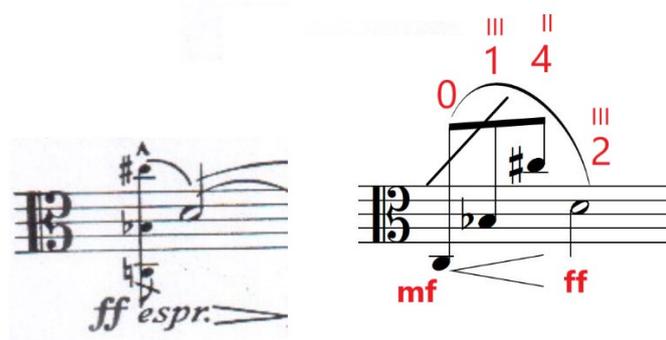
**Figura 63 – Posicionamento do polegar e indicador no primeiro acorde da Sonata**



Fonte: Elaborada pela autora.

Para que as três notas sejam compreendidas, sugere-se que elas sejam executadas individualmente, começando da IV corda e realizando um *crescendo* do grave para o agudo. A IV corda *dó* solta ressoa com maior intensidade que as cordas presas. Por isso, deve-se ter o cuidado de equilibrar as três notas por meio de um bom planejamento do uso do arco. A Figura 64 mostra essa sugestão.

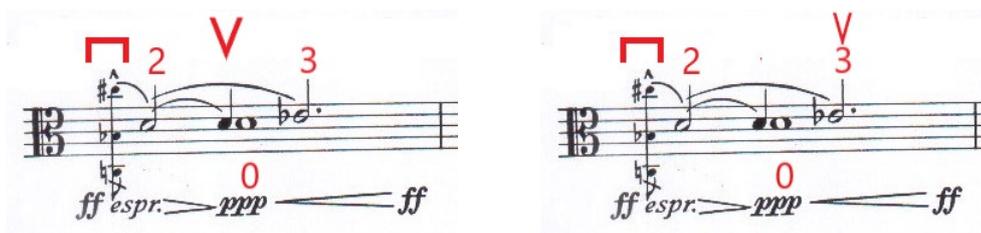
**Figura 64 – Como realizar o primeiro acorde: dinâmica e dedilhados**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

As ligaduras, em alguns trechos da obra, devem ser consideradas ligaduras de expressão e não coincidem com o planejamento do uso do arco. No primeiro compasso da Sonata, por exemplo, a arcada do compositor é excepcionalmente longa, tornando impossível a realização das diferentes dinâmicas do trecho musical. Para esse primeiro compasso, assim como em outras passagens da obra, pode-se planejar uma mudança no direcionamento do arco que seja disfarçada pela mudança de nota. Nesse caso, a adição da corda II {*ré*} em uníssono ou a nota {*mi bemol*} são dois momentos propícios para a mudança no direcionamento do arco. A Figura 65 mostra essa arcada.

**Figura 65 – Opções de arcadas para o primeiro compasso**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Para a execução dos harmônicos naturais, é ideal o uso de um dedilhado que favoreça a sonoridade e uma conexão com trechos anteriores ou subsequentes. A Figura 66 mostra uma sugestão de dedilhado para o segundo compasso, no qual o harmônico {si} da III corda é executado na terceira posição, e a nota {si bemois} é tocada na II corda com o objetivo de evitar uma mudança de posição e mudança de corda desnecessária.

**Figura 66 – Dedilhado para o segundo compasso**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

As constantes mudanças de timbre podem ser organizadas seccionando a execução das passagens. Por exemplo, ao tocar o trecho do segundo compasso em *col legno* e *sul ponticello*, parar e planejar o reposicionamento do arco para a execução em posição *ordinario*. Nesse trecho específico, existem pausas e respirações como parte da composição, mas as mudanças são imediatas em várias outras passagens. Dessa forma, o estudo pausado coordenando as mudanças de timbre é de extrema importância. Como mencionado no trabalho de Presgrave (2008, p. 42), o uso de marcadores visuais, como cores, pode auxiliar o *performer* na execução de diferentes timbres. A Figura 67 mostra o estudo e marcação na partitura do segundo compasso da Sonata.

**Figura 67 – Estudo de diferentes timbres com pausas entre as mudanças de ponto de contato do arco**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

A articulação do segundo compasso em *staccato* com ligadura e, portanto, na mesma direção de arcada, pode ser mais bem estudada adicionando notas aos poucos. A arcada pode ser para cima ou para baixo, dependendo apenas da preferência do intérprete. Agrupar as notas de quatro em quatro pode auxiliar na coordenação dos impulsos do membro direito. Essa maneira de estudo pode ser aplicada a outros trechos semelhantes que aparecem posteriormente na obra. A realização desse golpe de arco é mais fácil na metade superior do arco, com pouco arco e com movimento de pronação do membro inferior do braço (Figura 68).

**Figura 68 – Estudo de *staccato* no segundo compasso**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O termo *ruvido*, no segundo compasso da Sonata, pode levar à errônea interpretação de que determinada passagem musical deva ser executada de maneira agressiva, considerando que a tradução do termo italiano é “grosseiro”. As dinâmicas extremas também podem levar o intérprete à distorção da sonoridade em determinadas passagens. Qualquer distorção do som ou agressividade devem ser evitadas na Sonata de Zimmermann, uma vez que não fazem parte da linguagem do compositor.

*Portamentos* e *glissandos* podem ser executados com mudanças de cordas ou não. No final do segundo compasso dessa seção, o intervalo com *portamento* entre {*ré bemol* – *dó*} pode ser executado na III corda da viola. No entanto, o grande deslocamento da mão esquerda necessário para a realização do intervalo requer tempo. Para evitar o grande salto e deslocamento na III corda, é possível realizar o portamento começando na II corda e terminando na III corda. O efeito de *portamento* pode ser gerado com uma rápida mudança de corda, permanecendo o mesmo gesto musical (Figura 69).

**Figura 69 – Portamento na II e III cordas no segundo compasso**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O uso do *vibrato* pode auxiliar os gestos musicais e enfatizar a dinâmica. Esse é o caso do primeiro e último compasso dessa seção. A Figura 70 mostra uma sugestão do uso do *vibrato*.

Figura 70 – Uso do *vibrato* no primeiro e último compasso da seção 1

s.v. = *senza vibrato*

v. = *vibrato*

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Em diversos momentos, Zimmermann utilizou o *pizzicato* de mão esquerda. É recomendável escolher um dedilhado no qual o *pizzicato* possa ser realizado com energia, uma vez que tendencialmente ele é difícil de ser percebido quando simultâneo a outras ações do arco. No último compasso dessa seção, o *pizzicato* de mão esquerda, com o primeiro dedo e na terceira posição, permite que a III corda solta *sol* ressoe na dinâmica solicitada pelo compositor e o *vibrato*, com o segundo dedo na nota *sol* na corda IV, também seja confortável (Figura 70).

As pausas fazem parte da estrutura simétrica nessa obra. Por isso, é recomendado cortar a ressonância das cordas em determinados momentos para que as pausas sejam mais bem compreendidas. Isso pode ser feito com os dedos da mão esquerda ou parando o arco ainda em contato com a corda, cortando sua vibração. A Figura 71 mostra os momentos nos quais é necessário parar a vibração das cordas.

**Figura 71 – Momentos nos quais é necessário cortar o som para valorizar as pausas e os gestos musicais**

... an den Gesang eines Engels

Larghetto molto con espressione  $\text{♩} = 42$  ( $\text{♩} = 84$ )

col legno, gestridien (non tremolo)  
sul ponticello, misterioso

ordinario

*ff espr.*  $\text{ppp}$   $\text{ff}$   $p < mf$   $\text{ppp}$  subito  $\text{ff ruvido}$

*pp*  $f$   $\text{pp}$

$p < mf$   $\text{ffz}$   $\text{pp}$   $f$   $\text{pp}$

= cortar o som

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

### 5.5.2 Seção 2: *Ein wenig schneller, sehr flüchtig*

A seção 2 deve ser executada em andamento mais rápido que a seção anterior, conforme indicado no texto *Ein wenig schneller, sehr flüchtig*(..), cujo significado é “Um pouco mais rápido, muito volátil”. A palavra *flüchtig* também pode ser traduzida como “etéreo” e “inconstante”. Todos os termos se adequam aos gestos desse trecho, que se caracteriza pelas mudanças extremas de timbres (*sul ponticello*, *ordinário* e *flautando*) e dinâmicas.

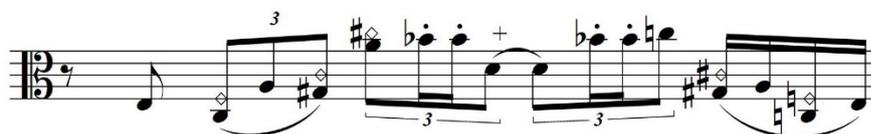
O primeiro desafio dessa seção é o ritmo. A simetria do início desse trecho é evidente, e para que ela se torne também perceptível para os ouvintes é recomendável uma extrema precisão rítmica e exagero nas articulações. No aprendizado do ritmo no primeiro compasso, é ideal o estudo inicial apenas das notas principais com subdivisões, como mostrado na Figura 72.

**Figura 72 – Estudo de ritmo do primeiro compasso da seção 2**

Fonte: Elaborada pela autora.

Após a internalização desse ritmo, é possível acrescentar as articulações e agrupar as subdivisões rítmicas (Figura 73).

**Figura 73 – Estudo de ritmo do primeiro compasso da seção 2**



Fonte: Elaborada pela autora.

Por último, são adicionadas as *apoggiaturas* como na partitura original (Figura 74).

**Figura 74 – Primeiro compasso da seção 2**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O primeiro compasso da seção 2 pode ser planejado pensando o pulso em colcheias para melhor execução das pausas, mas também em semínimas para que o andamento mais fluente seja realizado naturalmente.

O dedilhado da mão esquerda deve ser feito minuciosamente para o resultado na afinação e para evitar desconfortos para a mão esquerda. Como mencionado anteriormente, a obra requer várias extensões e acordes que são abertos e desgastantes para a mão esquerda. Para o final da seção 2, a Figura 75 mostra uma possibilidade de dedilhado.

Figura 75 – Dedilhado para o final da seção 2

0(+1)- II

*dichtes tremolo*  
*mp*

*ordinario am Frosch*

*flautando*

*pp cresc. molto*

*f* *ff* *p < mf > p*

7 5

1 - III

4 - III

2 - IV

0 - II

1 - III

4 - IV

0 - II

1 - III  
(mudança de posição)

2 - I

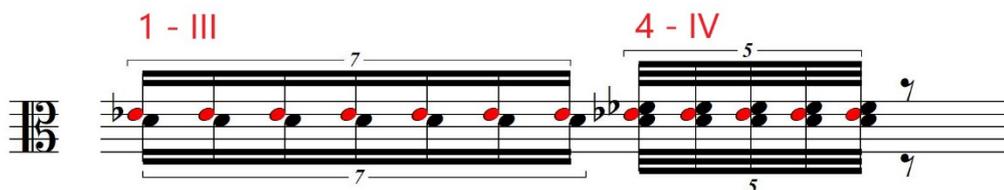
3 - II

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

A vantagem desse dedilhado é que os saltos de mudança de posição são poucos e pequenos. A II corda *ré* tocada solta é uma preocupação a menos quanto à afinação, além de soar com facilidade. Assim, pode-se dedicar mais à boa sonoridade nas notas a serem executadas na III e IV corda. Já o último acorde dessa passagem é em outro registro. Para que o salto seja mais fácil, a mudança de posição pode ser realizada com a chegada do primeiro dedo na nota *sol* da sétima posição da viola na III corda antes de construir o acorde nas cordas I e II. Essa posição corresponde à metade da corda viola, na qual está localizado o harmônico natural *sol*, sendo uma boa referência para o violista na mudança de posição.

Para uma melhor afinação desse trecho, é importante estudar lentamente as mudanças de posição com a seguinte estratégia: a mão esquerda realiza a mudança da maneira como está escrito na partitura, porém a mão direita toca apenas determinadas notas. Primeiramente, pode-se verificar a afinação da nota {*mi bemol*}, que é inicialmente tocada na III corda e logo em seguida na IV corda. Ao eliminar as outras notas do acorde, o ouvido terá mais facilidade de identificar se o {*mi bemol*} manteve a afinação após a mudança de posição e corda. A Figura 76 mostra uma maneira de estudar, na qual as notas em vermelho são tocadas e as outras são mantidas na forma da mão esquerda.

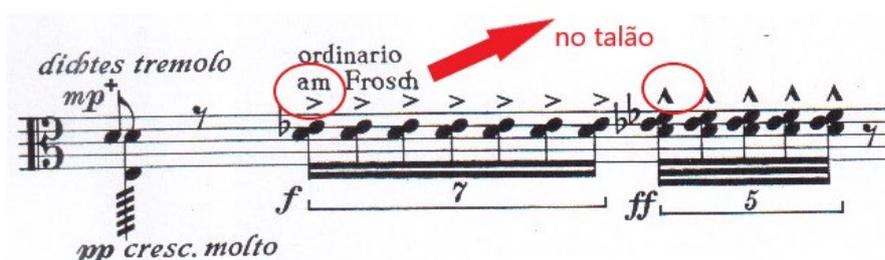
Figura 76 – Estudo de afinação na seção 2



Fonte: Elaborada pela autora.

Quando o *{mi bemol}* estiver afinado, o mesmo estudo pode ser feito observando se o intervalo de *{segunda menor}* entre o *{mi bemol}* e o *{fá bemol}* está afinado nesse mesmo trecho. Por fim, realizar a passagem lentamente com todas as notas, enfatizando as diferentes articulações. A septina e quintina devem ser executadas no talão do arco devido à marcação *am Frosch*. A septina contém apenas acentos e a quintina deve ser mais articulada por conter o símbolo da cunha.

Figura 77 – Diferentes articulações no final da seção 2



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

A dinâmica na Sonata de Zimmermann é com frequência simétrica, e para que a simetria seja percebida, o *crescendo* e *diminuendo* devem ter a mesma duração e amplitude. Isso pode ser mais bem executado alterando a pressão/peso sob a corda em vez da alteração da velocidade e distribuição do arco. Um exemplo de simetria na seção 2 é o último compasso do trecho (Figura 78).

**Figura 78 – Simetria na dinâmica do último compasso na seção 2**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

### 5.5.3 Seção 3: *Tempo primo*

Na seção 3, volta-se ao andamento inicial da obra conforme o título dado pelo compositor, *Tempo primo*. Os ritmos e articulações dessa seção são de difícil execução no andamento sugerido, que é *semínima* = 42. Inicialmente, pode-se estudar as figuras rítmicas sem as arcadas e com metrônomo. A direção das arcadas neste estudo é livre, e o objetivo é internalizar os ritmos. Posteriormente, ao adicionar as ligaduras desse trecho e as articulações, é ideal que seja mantida a mesma clareza na execução dos ritmos quando as notas são tocadas desligadas. Esse é um trecho no qual sentir o pulso em colcheias favorece a execução dos ritmos. Esse estudo está ilustrado na Figura 79.

**Figura 79 – Estudo do ritmo no início da seção 3**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Após o estudo do ritmo da passagem acima, é necessário que haja atenção às diferentes articulações. Devido ao caráter *leggerissimo sempre* e à dinâmica *pp*, é recomendável que o início da seção 3 seja tocado na metade superior do arco. A vírgula separa as duas frases dentro dessa seção. Algumas marcações para a preparação desse trecho estão na Figura 80.



#### 5.5.4 Seção 4: Cantabile

A *apogiatura* que inicia essa seção é novamente com as notas {*dó, si bemol e dó suspenso*}, e devem ser muito expressivas. A primeira *apogiatura* é em dinâmica *ff*, e a mesma *apogiatura* aparece novamente em dinâmica *mf*. Para uma maior diferenciação, pode-se iniciar o trecho com diferentes dedilhados, variando as cordas na execução da nota {*dó suspenso*} (Figura 81).

**Figura 81 – Apogiatura com diferentes dedilhados na seção 3**

The image shows a musical score for a section of a sonata. It features two different fingering patterns for the same notes. The first pattern is I II III IV III (2 0 2 0 2) and the second is III II III IV III (3 0 2 0 2). The score includes dynamics like *ff*, *p*, *ppp*, *mf*, and *pp*, and markings like "Cantabile", "sul pont.", "dichies tremolo", and "ordinario".

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Na partitura da Sonata, Zimmermann usa uma marcação específica para os *portamentos* e outra para *glissando*. A notação utilizada para *glissandos* é muito similar à de *starkes vibrato*, cujo significado é "vibrato intenso". Essas marcações estão na Figura 82.

**Figura 82 – Marcações da partitura para *portamento*, *vibrato* intenso e *glissando***

The image shows a legend for musical markings. It includes: \*) = portamento, \*\*) = starkes vibrato, and \*\*) = glissando.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Em carta trocada com o violista Albert Dietrich, violista que fez a estreia da obra, Zimmermann mencionou os diferentes símbolos para *portamento* e *glissando* na notação da Sonata, além do desejo de que eles fossem executados de maneira distinta. O *glissando* mencionado pelo compositor aparece apenas uma vez na

Sonata, enquanto o *portamento* é utilizado diversas vezes. Segue abaixo trecho da carta e exemplos na Sonata (Figura 83) sobre a notação para *portamento* e *glissando*.

(...) Seria desejável (...) se você executasse o *portamento* marcado com uma linha entre as notas claramente, quase como um *glissando*, que é marcado por uma linha sinuosa. Peço-lhe que preste atenção a essa diferença entre *portamento* e *glissando*. Além disso, peço a você que ajuste os harmônicos exigidos na parte *Alegretto* às notas anteriores ou posteriores, de tal forma que sempre as notas que não são harmônicos estejam um pouco flautando. Naturalmente, não se deve chegar ao ponto de desfocar a diferença de timbre entre os harmônicos e os outros. (HENRICH, 2013, p. 443, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Figura 83 – *Portamento* e flautando/harmônicos

Cantabile  $\text{♩} = 54$   
*ff* *p espr.* *p* *ppp* *mf* *pp* *ff*  
*sul pont.* *dichtes tremolo ordinario* *pizz.*

*ff arco* *pp* *mf* *p* *pp* *Allegretto*  $\text{♩} = 66$  *pp* *flaut.* *pont.* *pp* *mf*

*flaut.* *pont.* *pizzicato* *f subito*

\*) — = portamento  
 \*\*) ~~~ = staccato

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1956

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

<sup>44</sup> (...) Es wäre (...) wünschenswert, wenn Sie durch einen Strich zwischen den Noten verlangten portamenti recht deutlich ausführen würden, beinahe wie ein Glissando, welches ja durch eine geschlängelte Linie gekennzeichnet ist. Ich darf Sie bitten, auf diesen Unterschied zwischen portamento und glissando zu achten. Des weiteren darf ich Sie bitten, die bei dem allegretto-Teil verlangten Flageolets den voraufgehenden oder darauf folgenden Noten dergestalt anzugleichen, dass Sie die Noten, die nicht im Flageolett sind, immer ein wenig flautando nehmen. Die Angleichung darf freilich nicht so weit geführt werden, dass der klangliche Unterschied zwischen den Flageolett-Tönen und den anderen verwischt wird.

Figura 84 – *Glissando* (único existente na partitura)

The musical score consists of three staves. The first staff begins with 'sul pont.' and 'Allegretto ordinario', followed by dynamics 'p', 'pp espr. molto', and 'mp'. The second staff includes 'flautando arco', 'pp non cresc.', 'ordinario', 'sul pont.', 'ordinario', 'pizz.', 'sul pont. arco', and 'pp <mp> pp'. A red circle highlights a glissando marked with double asterisks (\*\*). The third staff features 'pp non cresc.', 'p', 'ff', 'pp non cresc.', 'mp', and 'f'. Below the score, a legend defines the symbols: (\*) = Aufsetzen der Fingerkuppe in der geforderten Lautstärke; also weder arco noch pizz. and (\*\*) = glissando.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Schloifer (1991, p. 73) comentou, em seu livro sobre a performance de obras contemporâneas para viola, que o trecho inicial da seção 3 não é possível de ser executado exatamente como está escrito. Fisicamente é impossível que a nota *ré* seja mantida por um dedo na III corda enquanto na IV corda é realizado um *glissando* do {*mi bemol* até o *dó bemol*}. É preciso realizar substituições de dedos para que o *portamento* seja realizado, e as notas longas de mínima pontuada continuem sendo tocadas (SCHLOIFER, 1991, p. 73).

Existem diferentes soluções para essa problemática. O dedilhado sugerido por Schloifer (1991) tenta manter ao máximo as notas longas (Figura 85).

Figura 85 – *Cantabile*: sugestão de dedilhados por Schloifer

**Cantabile** ♩ = 54

\*) / = portamento

Fonte: Schloifer (1991, p. 73).

Outra opção de dedilhado é manter o *portamento*, mas valorizando os acordes iniciais e finais sem executar percurso exato dos *portamentos*. A solução é musical e simples: o *portamento* é realizado até o máximo que os dedos e mãos conseguirem se esticar, e no último momento é feita uma rápida mudança de posição para atingir as cordas duplas do final do *portamento*. O gesto musical é mantido e não é necessário interromper as notas longas. Esse dedilhado está demonstrado na Figura 86.

Figura 86 – *Cantabile*: sugestão de dedilhado para o início da seção 3

**Cantabile** ♩ = 54

III III III IV III III III  
IV IV IV IV IV

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Com base nos comentários do compositor sobre *portamentos* e *glissandos*, percebe-se que o *portamento* é uma ferramenta de expressividade, e que o caminho das notas {*mi bemol* até *dó bemol*} não precisa ser realizado integralmente. O gesto musical é mais importante que a precisão das alturas, e interromper a nota sustentada *ré* é mais prejudicial musicalmente para a passagem que a não realização literal do deslocamento da mão esquerda. Por isso, é interessante que a nota longa em mínima pontuada {*ré*} seja mantida, e que o *portamento* seja realizado com um dedo apenas, lentamente e até o ponto máximo que a mão esquerda do instrumentista seja capaz de realizar. Por meio de um salto discreto e rápido, o intervalo de chegada {*ré* e *dó bemol*} será alcançado com novo dedilhado. Essa mesma estratégia pode ser utilizada para a passagem subsequente.

No acorde de três notas em *pizzicato* do segundo compasso da seção 3, para obter uma melhor sonoridade, devem ser usados dois ou três dedos da mão direita para o *pizz.* É válido planejar qual dedo será utilizado para qual corda. Também é válido planejar com qual intensidade puxar a corda uma vez que a corda IV solta soa com mais facilidade que as cordas presas II e I. O ideal é que as três notas que representam “o anjo” sejam perceptíveis. Deve-se ter cuidado para que o *pizzicato* da IV corda {*dó*} não abafe o som das outras. Duas opções para a realização desse *pizzicato* estão na Figura 87.

**Figura 87 – Opções de dedos para *pizzicato* com acorde de três notas na seção**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O último compasso da seção 4 também foi mencionado por Zimmermann em cartas trocadas com intérpretes (Figura 88).

Figura 88 – Último compasso da seção 4

0 - II  
1 - III

ff arco > pp

mf p pp

0 3 2 - IV (+ 4)  
II III

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Carta a Ernst Wallfisch. Colônia, 18 de janeiro de 1965. (...) Esse compasso também é particularmente complicado devido à transição do 'es' para o 'h' e a permanência o 'd'. (...). (HEINRICH, 2013, p. 447, tradução nossa)<sup>45</sup>.

O desafio desse trecho é a execução dos *pizzicatos* de mão esquerda simultâneos à sustentação das notas {ré e si} com o arco. No dedilhado da Figura 88, o quarto dedo da mão esquerda desempenha a tarefa de realizar os *pizzicatos* de mão esquerda.

#### 5.5.5 Seção 5: Allegretto

As tercinas do segundo e terceiro compassos na seção 5 são um palíndromo quanto às alturas, articulações e dinâmicas. O timbre também se repete em versão retrógrada, embora as notas em harmônico no segundo compasso não tenham a marcação *pont.* que está presente no compasso seguinte. Considerando que o timbre também deve acompanhar o espelhamento desses dois compassos, é interessante que os harmônicos, no início do segundo compasso, sejam realizados em *ponticello*, assim como acontece ao final do palíndromo (Figura 89).

<sup>45</sup> Brief an Ernst Wallfisch. Köln, 18. Januar 1965. (...) Dieser Takt ist ausserdem durch den Übergang von dem ‚es‘ auf das ‚h‘ das ja das ‚d‘ liegenbleiben soll, besonders knifflisch.

**Figura 89 – Início da seção 5: timbres do palíndromo**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Para estudar as diferenças de timbre das tercinas e organizar as ações a serem realizadas, é interessante inicialmente usar o metrônomo marcando cada colcheia da tercina. O andamento sugerido pelo compositor de semínima = 66 equivale ao pulso de colcheia (de tercina) = 198. Como é usual no estudo com metrônomo, deve-se tocar primeiramente em andamento reduzido, e ir aumentando aos poucos até alcançar o andamento final. Com esse estudo, evita-se imprecisão rítmica na realização do palíndromo. Além disso, o estudo gradual ajuda na coordenação dos movimentos de mão esquerda e direita.

Outra consideração importante sobre os timbres das tercinas é que o *portamento* na II corda partindo do {sol suspenso} até o {fá} possui a marcação *flautando*. Como explicado nos “Esclarecimentos”, *flautando* significa “tocar com ponto de contato do arco no espelho” na obra de Zimmermann. O {fá} na II corda será percebido com maior clareza com o timbre *ordinario* do que *flautando*, devido ao encurtamento de corda. Por esse motivo, é ideal que o ponto de contato da corda com o arco seja ordinário para o {fá} e flautando para o {sol suspenso}, resultando em um deslocamento gradual do ponto de contato, além de conferir melhor qualidade sonora para todas as notas. A Figura 90 mostra o estudo dessas observações.

**Figura 90 – Estudo do ritmo e timbres das tercinas na seção 5**

Legenda:

- ordinário
- flautando
- ponticello

♩ = 198

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

No capítulo de análise estrutural, foram demonstrados os palíndromos e as relações simétricas complexas existentes na Sonata. É ideal que o intérprete conheça as estruturas simétricas e que possa, na sua performance, torná-las perceptíveis ao público. Para tanto, os trechos com características simétricas necessitam de exata precisão, por exemplo: uma determinada nota deve possuir exatamente a mesma altura, articulação, ritmo, timbre e dinâmica na versão inicial e retrógrada. Alguns trechos simétricos na Sonata são extensos e, por essa razão, as versões originais e retrógradas estão separadas por muitos compassos. Para que o violista controle melhor a execução dos gestos simétricos com as mesmas características, é importante estudar isolando esses trechos e tocando-os em sequência. Por exemplo: estudar os compassos 6 e 7 e logo em seguida 15 e 16, assim como estudar os compassos 8 e 9 e logo em seguida 13 e 14. As Figuras 91 e 92 mostram essa organização de estudo.

**Figura 91 – Seção 5 com numeração de compassos**

1) ~ = portamento  
 \*\*) ~ = starkes Vibrato  
 © B. Schott's Söhne, Mainz, 1936

1 Allegretto  $\text{♩} = 66$

2 flaut. pont. *pp* *mf*

3 flaut. pont. *pp* *mf*

4 *mf*

5 pizzicato *pp* *f subito*

6 flaut. arco *pp*

7 kling. pizz. *mf subito*

8 arco sul pont. *pp sempre*

9 *pp*

10 ordinario *f*

11 *f*

12 sul pont. *pp sempre*

13 *pp sempre*

14 *mf subito*

15 pizz. (klingend) flaut. arco *pp*

16 *mf*

17 col legno spiccato ordinario arco *mf*

18 col legno battuto *p* *mf* *pp*

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Figura 92 – Estudo das simetrias na seção 5

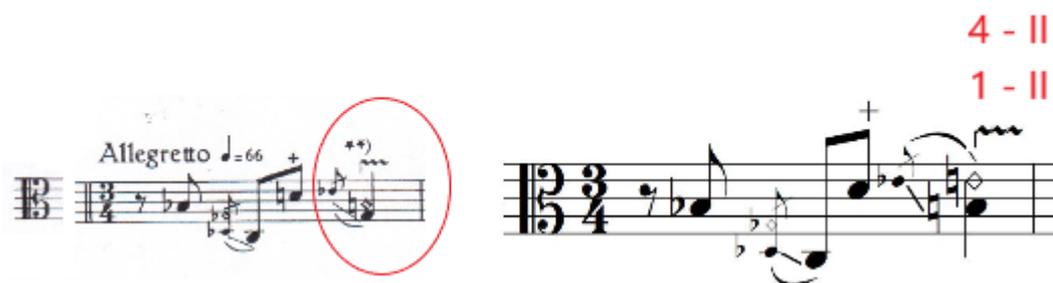
The image displays two systems of musical notation. The top system contains measures 6, 7, 15, and 16. Measure 6 is marked 'arco' and 'flaut.' with a dynamic of 'pp'. Measure 7 is marked 'kling. pizz.' with a dynamic of 'mf subito'. Measure 15 is marked 'pizz. (klingend) flaut.' with a dynamic of 'mf subito'. Measure 16 is marked 'arco' with a dynamic of 'pp'. A red arrow points from measure 7 to measure 15. The bottom system contains measures 8, 9, 13, and 14. Measure 8 is marked 'arco sul pont.' with a dynamic of 'pp sempre'. Measure 9 is marked with a triplet '3'. Measure 13 is marked 'sul pont.' with a dynamic of 'pp sempre'. Measure 14 is marked with a triplet '3'. A red arrow points from measure 9 to measure 13.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

As tercinas dos compassos 8 e 9 e 13 e 14 podem ser estudadas da mesma maneira que no segundo e terceiro compassos dessa seção, ou seja, com metrônomo em andamento lento, marcando cada colcheia da tercina.

No primeiro compasso, Zimmermann marcou a última nota, escrita para ser executada como harmônico natural, com *starkes vibrato*. Uma característica dos harmônicos naturais é que a afinação deles não pode ser alterada com pequenas variações da posição do dedo, princípio necessário para a realização do *vibrato*. Por esse motivo, ao vibrar o harmônico natural escrito por Zimmermann {si} na III corda, terá como resultado outros harmônicos naturais da III corda, que estão fisicamente próximos para a execução da mão esquerda, mas que resultam em notas que estão distantes do {si}, como o {ré} e o {lá bemol}. Se esse mesmo harmônico natural {si} da III corda for executado por meio da prática de harmônicos artificiais de quarta, pode-se obter, com a mudança do posicionamento do dedo, a variação de altura do *vibrato* tradicional. A intenção do compositor não fica clara na notação desse trecho, mas a utilização do harmônico artificial {si} faz mais sentido no contexto da composição. Na Figura 93 foi feita a mudança na notação musical para o uso do harmônico artificial.

**Figura 93 – Substituição do harmônico natural por harmônico artificial**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

No quinto compasso, existe um *pizzicato* de mão direita com *portamento* seguido de um *pizzicato* de mão esquerda. Para que o *portamento* possa ser ouvido, é necessário que a mão esquerda comece o deslocamento imediatamente após o *pizzicato* de mão direita. Caso contrário, ele será imperceptível.

**Figura 94 – *Pizzicato* de mão direita seguido de *portamento***



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Os compassos 10, 11 e 12 são importantes especialmente por representarem a repetição das três notas do coral. Para acentuar essa característica, é recomendável igualar ao máximo os três gestos, por exemplo, com o uso da mesma arcada. Para que haja uma diferença entre os acordes com e sem *apogiatura*, os acordes com as três notas podem ser executados simultaneamente. Para tanto, é ideal que o ponto de contato do arco esteja próximo ao espelho. Além disso, deve-se tomar o cuidado de não tornar a passagem agressiva devido ao *f* e *crescendo*. A sugestão de arcadas e dedilhados está demonstrada na Figura 95.

**Figura 95 – Repetição de três notas na seção 5**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O andamento *Allegretto* da seção 5 é semínima = 66, e a unidade de compasso varia entre 3/4, 3/8 e 2/8. Do sexto ao nono compasso, assim como do 13º ao 16º, é recomendável estudar considerando a colcheia como unidade de tempo, assim como semínimas. O estudo pulsando em colcheias favorece a precisão rítmica e é especialmente útil na fase inicial ao organizar as ações da mão esquerda e direita. Sentir o pulso em semínimas nesses dois trechos torna a realização dos ritmos mais fácil e ajuda a tornar o trecho fluido e leve. A Figura 96 mostra essas duas maneiras de pensar as unidades de tempo.

**Figura 96 – Possibilidades no planejamento do pulso da seção 5**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Os dois últimos compassos da seção 5 são quase inexecutáveis no andamento de semínima = 66. Nesses dois compassos, Zimmermann combinou diversas ações relacionadas à mão direita (*col legno*, *ordinário*, *sul pont. flaut. arco*, *pizz.*) e à mão esquerda (*pizz. mão esquerda* e *portamento*), que são difíceis de serem realizadas no andamento solicitado. Nesse caso, é ideal que o andamento seja levemente reduzido para que as ações sejam realizáveis (Figura 97).

**Figura 97 – Últimos dois compassos da seção 5**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

#### 5.5.6 Seção 6: *Un poco tranquillo, quase improvisando*

Nos três primeiros compassos dessa seção, a repetição ternária do coral é novamente apresentada, embora as notas não sejam sempre iguais. Manter a arcada para as três notas realça a repetição. Esses compassos estão dispostos na Figura 98.

**Figura 98 – Seção 6: primeiro compasso**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

As mudanças de posições devem ser analisadas sob a perspectiva da ação da mão esquerda. No segundo compasso da seção 6, por exemplo, é preciso estudar a mudança da posição que acontece logo após a *apoggiatura*, em que é feito um salto para a quinta posição da viola com primeiro dedo chegando à nota *{mi bemo}*. Nesse caso, estudar o deslocamento do primeiro dedo na primeira posição da III corda até o

{*mi bemo*} na III corda ajuda a preparar a mudança de posição. Essa mudança será realizada durante a nota {*dó*} solta da IV corda. Além de compreender o deslocamento da mão esquerda, é preciso antecipar a rotação do membro superior esquerdo para que a mão esteja preparada para tocar o acorde (Figuras 99 e 100).

**Figura 99 – Dedilhado no primeiro compasso da seção 6**

The image shows a musical score for the first measure of section 6. The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The measure is divided into three parts: 'arco' (arco), 'flaut.' (flaut.), and 'ordinario'. The 'arco' part starts with a forte (*f*) dynamic. The 'flaut.' part is marked *pp* and includes the fingering sequence '2 0 2 2 4 0'. The 'ordinario' part returns to a forte (*f*) dynamic. Above the staff, there are red annotations: '1 - III', '0 - II', and '3 - IV' with an arrow pointing to the third finger. A circled '3' is at the beginning of the measure.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

**Figura 100 – Compasso 2: posicionamento do membro esquerdo**



Fonte: Elaborada pela autora.

No quarto compasso, é importante terminar a *apogiatura* com uma posição de mão esquerda que permita a realização do acorde subsequente, que inclui um intervalo de {*segunda menor*} e {*uníssono*}. Ambos são difíceis de serem realizados na primeira posição da viola (Figuras 101 e 102).

**Figura 101 – Dedilhado da mão esquerda para extensão**

The image shows a musical score for the left hand of a violin. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked *poco ritardando*. The dynamics range from *pp* to *ff*. The score includes various techniques: *sul pont.*, *col legno sul pont.*, and *pizz.*. Fingering numbers are provided for each note: 2, 0, 2, 2, 4, 0, 4, 2, 1. Above the staff, there are red annotations: "1 III→I III (extensões)" and "4 IV". The word "ordinario" is written below the staff. The score ends with a double bar line and a fermata.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

**Figura 102 – Compasso 4: posicionamento do membro esquerdo**



Fonte: Elaborada pela autora.

A seção 6 termina com uma combinação de *pizzicato* de mão esquerda e *tremolo* em *sul pont.* e *col legno*. Para que essa passagem seja realizada, é importante que a nota {sol}, que tem a duração de quatro colcheias, seja iniciada com o quarto dedo na IV corda e passe a ser executada, posteriormente, na III corda solta {sol} a partir da introdução do {mi} na IV corda. Para evitar que haja ruídos provenientes do contato da madeira do arco (*col legno*) com a III corda ainda em vibração (devido ao *pizzicato* de mão esquerda), é recomendável abafar a corda III solta rapidamente antes do início do *tremolo* (Figura 103).

Figura 103 – Último compasso da seção 6



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

### 5.5.7 Seção 7: Tempo primo, unwirklich

Como visto no capítulo de análise estrutural, a seção 7 tem uma forte conexão com a seção 3 da Sonata. Devido à relação entre as duas seções, o andamento, as articulações e o caráter devem permanecer os mesmos. A seção 7 apresenta, porém, mais desafios técnicos que a seção 3. O primeiro desafio é encontrar o dedilhado ideal para realizar os harmônicos.

A execução dos harmônicos foi amplamente discutida em cartas trocadas por Zimmermann e intérpretes. Seguem dois trechos:

Carta a Gerard Ruymen. Colônia, 23 de novembro de 1961. A obra (...) dificilmente tem sido executada devido às enormes exigências técnicas. Além disso, é uma espécie de prelúdio coral; é baseado no coral *Gelobet seist Du Jesu Christ*. A dificuldade particular do trabalho reside na execução dos harmônicos mais complicados; essa dificuldade é aumentada pelo fato de que somente um instrumento de primeira classe pode produzir os harmônicos necessários. Será provavelmente necessário, portanto, utilizar cordas de aço, o que dará uma melhor resposta aos harmônicos. (HEINRICH, 2013, p. 445-446, tradução nossa)<sup>46</sup>.

Carta a Günter Lemmen. Colônia, 23 de novembro de 1961. Você acha que seria possível conceber um método que garantisse a resposta rápida necessária dos harmônicos complicados? (...) Você acha que (...) uma

<sup>46</sup> Brief an Gerard Ruymen. Köln, 23. November 1961. Das Werk (...) ist aufgrund der enormen technischen Anforderungen kaum gespielt worden. Es kommt noch hinzu, dass es sich dabei um eine Art von Choralvorspiel handelt; zugrunde liegt der Choral ‚Gelobet seist Du Jesu Christ‘. Die besondere Schwierigkeit des Werkes liegt in der Ausführung kompliziertester Flageolettgriffe; diese Schwierigkeit wird noch erhöht dadurch, dass ein nur erstklassiges Instrument die erforderlichen Flageolettwirkungen hervorbringt. Wahrscheinlich wird es deshalb auch nötig sein, Stahlsaiten zu benutzen, welche eine bessere Ansprache der Flageoletts ermöglichen.

espécie de nova técnica de harmônicos poderia ser concebida e que poderia levar ao resultado desejado? Esse resultado seria o contraste mais forte possível entre os harmônicos e as outras notas. (HEINRICH, 2013, p. 446, tradução nossa)<sup>47</sup>.

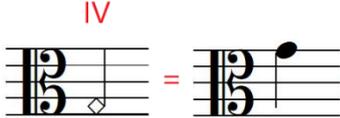
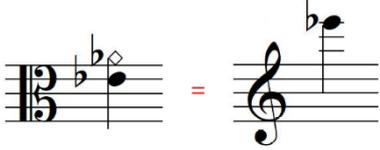
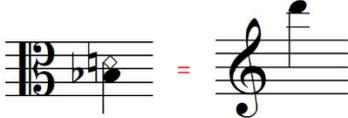
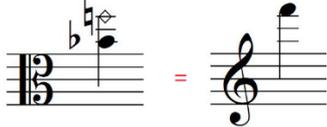
Schloifer (1991, p. 74) sugeriu que os harmônicos da seção 7 sejam realizados utilizando-se duas cordas para obtenção de maior clareza nesse trecho. Zimmermann optou pelo uso de harmônicos naturais e harmônicos artificiais de quarta e terça na notação da Sonata. É possível produzir as notas em harmônicos desejados pelo compositor utilizando harmônicos artificiais também de quinta, assim como modificar a maneira de execução de um determinado harmônico. Essas modificações e a utilização de duas cordas sugeridas por Schloifer permitem melhores dedilhados. O Quadro 5 relembra as relações práticas da execução de harmônicos naturais de terça, de quarta e de quinta<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Brief an Günter Lemmen. Köln, 23. November 1961. Glauben Sie, dass es möglich sein könnte, eine Methode zu ersinnen, welche die erforderlich schnelle Ansprache der vertrackten Flageolets gewissermaßen garantiert? (...) Glauben Sie, dass (...) eine Art neuer Flageolett-Technik erdacht werden kann, welche zu dem gewünschten Ergebnis führen könnte? Dieses Ergebnis wäre ein möglichst starker Kontrast zwischen den Flageolett- und den übrigen Tönen.

<sup>48</sup> O Quadro 5 descreve a realização prática dos harmônicos. Os dedos utilizados podem ser variados: basta manter a relação intervalar de {terça maior}, {quarta justa} e de {quinta justa} para que se obtenha o mesmo efeito.

**Quadro 5 – Execução de harmônicos naturais e artificiais**

Tipos de execução da mão esquerda para produção de harmônicos	Resultado sonoro da execução dos tipos harmônicos
<p><u>Harmônico natural</u></p> <p>O instrumentista encosta levemente seu dedo em locais específicos da corda nos quais existe o harmônico natural. A localização dos harmônicos naturais é simétrica.</p>  <p style="text-align: center;">IV</p>	<p>Notas da série harmônica cuja fundamental é a corda vibrando solta.</p> 
<p><u>Harmônico artificial de quarta justa</u></p> <p>Primeiro dedo pressiona a corda, e o quarto dedo, cujo intervalo com relação ao primeiro dedo é de {quarta justa}, encosta levemente na corda.</p> 	<p>A nota que o primeiro dedo está pressionando, {duas oitavas} acima.</p> 
<p><u>Harmônico artificial de terça maior</u></p> <p>Primeiro dedo pressiona a corda, e o terceiro dedo, cujo intervalo com relação ao primeiro dedo é de {terça maior}, encosta levemente na corda.</p> 	<p>A nota que está sendo encostada pelo terceiro dedo, {duas oitavas} acima.</p> 
<p><u>Harmônico artificial de quinta justa</u></p> <p>Primeiro dedo pressiona a corda, e o quarto dedo, cujo intervalo com relação ao primeiro dedo é de {quinta justa}, encosta levemente na corda.</p> 	<p>A nota do quarto dedo, {uma oitava} acima do seu posicionamento.</p> 

Fonte: Elaborado pela autora.

Existem diferentes soluções para o dedilhado dessa passagem utilizando-se as possibilidades de harmônicos do Quadro 5. O seguinte dedilhado está sugerido na Figura 104.

**Figura 104 – Possibilidade de dedilhado para harmônicos na seção 7**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Essa passagem foi incluída no livro de Schloifer (1991, p.74) sobre interpretação de música contemporânea para viola. A sugestão de dedilhado de Schloifer está demonstrada na Figura 105.

**Figura 105 – Passagem de harmônicos da seção 7**

Fonte: Schloifer (1991).

Como mencionado, realizar a passagem de harmônicos da seção 7 em duas cordas resulta em maior clareza. Dedilhados que devem ser evitados nesse trecho incluem mudanças de posição, assim como mostra a Figura 106.

**Figura 106 – Exemplo de dedilhado a ser evitado na seção 7**

Tempo primo, unwirklich  
con sord. III  
ppp sempre leggerissimo  
flautando  
4 4 4 1/1/1 etc.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O penúltimo compasso da seção 7 também é desafiador para a mão esquerda. A sugestão de dedilhado para essa passagem inclui duas extensões (Figura 107).

**Figura 107 – Dedilhado do penúltimo compasso da seção 7**

I - 3(ex) 3 3 3  
II - 1 2 4 2  
senza sord. ff  
ordinario  
poco rit. spiccato  
p subito

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

### 5.5.8 Seção 8: Allegretto

O andamento nessa seção é o mesmo da seção 5, ou seja, semínima = 66. No entanto, todos os compassos da seção possuem como unidade de tempo a colcheia. Assim, nesse trecho específico é recomendável sentir o pulso em colcheias = 132.

Essa seção é uma das mais cansativas para a mão esquerda devido às muitas extensões necessárias para realizar uníssonos com notas presas. Os uníssonos são possíveis com dedilhados usando os dedos um e quatro. O segundo ou terceiro dedo realizarão, em alguns casos, os *pizzicatos* de mão esquerda. A Figura 108 mostra dois desses trechos com seus respectivos dedilhados.

Figura 108 – Realização de uníssonos com *pizz.* de mão esquerda na seção 8

Two musical staves illustrating unison pizzicato techniques. The left staff is marked *pp espr. molto* and *mp*, with a red '1' above the first note and 'III (com vibrato)' above it. The right staff is marked *mp* and 'ordinario', with a red '1' above the first note and 'III (com vibrato)' above it. Both staves have a red '4 IV (para o pizz.)' below them.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Para realizar a ação de bater a ponta do dedo na corda, é recomendável a terceira ou quarta posição da viola na IV corda, pois a ressonância nessas posições é superior àquela da primeira posição na III corda. É recomendável soltar a nota presa antes de realizar a batida com os dedos para que a mão esteja livre e tenha mais intensidade na realização dessa ação (Figura 109).

Figura 109 – Trechos da seção 8 com notas longas e batida dos dedos na corda

Two musical staves showing long notes with finger tapping. The left staff is marked 'ordinario' and *pp <mp> pp*, with a red '2' above the first note and 'III (com vibrato)' above it. The right staff is marked *pp <mp> pp*, with a red '1' above the first note and 'III (com vibrato)' above it. Both staves have a red '4 IV (bater o dedo)' below them. A footnote at the bottom explains the symbol used.

\*) ☞ = Aufsetzen der Fingerkuppe in der geforderten Lautstärke; also weder arco noch pizz.

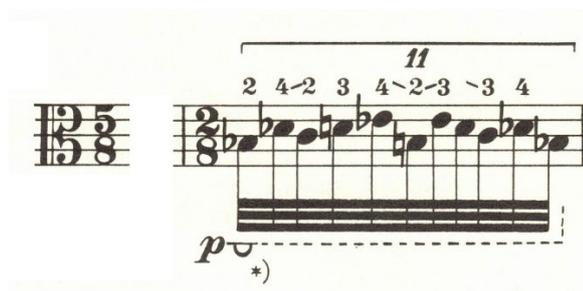
Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Sobre a ação de bater a ponta dos dedos na corda, Zimmermann fez referência ao comprimento das cordas em carta escrita a um intérprete da obra:

Carta a Günter Lemmen. Colônia, 1 de novembro de 1961. (...) O ruído da ponta dos dedos é estritamente calculado; mas é possível que com seu instrumento relativamente pequeno o comprimento das cordas não seja suficiente. (HEINRICH, 2013, p. 445, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Schloifer (1991, p. 74) sugeriu que nos trechos em que é realizada a técnica de bater na corda, sejam utilizados os dedos mais fortes, e que a passagem não seja tocada apressadamente no intuito de que todas as notas sejam ouvidas (Figura 110).

**Figura 110 – Dedilhados para o compasso 15**



Fonte: Schloifer (1991, p. 74).

O estudo com metrônomo é útil para que haja um entendimento da duração do compasso na qual a quiáltera de 11 notas deve ser realizada. Após esse estudo, pode-se diminuir levemente o andamento desse compasso (sem uso do metrônomo) para que todas as notas sejam ouvidas, conforme sugerido por Schloifer (1991).

Nessa seção, as extensões podem ser realizadas conforme já mencionado em seções anteriores da Sonata: buscar o maior conforto possível para a mão esquerda, observando a posição do membro esquerdo e do polegar. O posicionamento que favorece o conforto do quarto dedo da mão esquerda e a extensão do primeiro dedo para trás é mais cômodo que esticar o quarto dedo para frente na realização de grandes aberturas.

No 13º compasso, a afinação será melhor se o segundo e terceiro dedo forem posicionados no início do compasso e mantidos em sua posição durante a extensão para trás do primeiro dedo (Figura 111).

<sup>49</sup> Brief an Günter Lemmen. Köln, 1. November 1961. „(...)Das Fingerkuppengeräusch ist einkalkuliert; aber es ist möglich, dass bei Ihrem relativ kleinen Instrument die Saitenlänge nicht ausreichend genug ist.“

Figura 111 – Compasso 13 da seção 8: posicionamento dos dedos da mão esquerda



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

A seção 8 contém a repetição das três notas por duas vezes, assim como acontece no coral *Gelobet seist Du Jesu Christ*, que é o alicerce da obra. Além disso, as notas que representam “o Anjo” no texto do coral podem ser mais bem identificadas nessa seção que em outros trechos da Sonata, pois a linha melódica é evidente. Essas características devem ser enfatizadas pelo intérprete. A simetria da seção 8 é imperceptível para os ouvintes, pois ela acontece apenas na métrica dos compassos. Cabe ao intérprete conhecer a simetria e enfatizar a ação do compasso 10, uma vez que ele é o centro do palíndromo e possui um caráter diferente do restante da seção 8 (Figura 112).

Figura 112 – Centro simétrico da seção 8 e citações do coral

(repetição das três notas do coral)

Allegretto ordinario *pp <mp> pp* flautando *f* flüchtig *pizz.*

*pp espr. molto mp pp non cresc.*

(centro do palíndromo construído com a métrica dos compassos)

(repetição das três notas do coral)

flautando arco ordinario *pp <mp> pp* sul pont. ordinario *pizz.* sul pont. arco ordinario *pp <mp> pp*

*pp non cresc.* *pp* *f ff* *pp* *mp*

11 *pp <mp> pp*

*pp non cresc.* *pp non cresc.* *mp f*

(melodia do “o Anjo”)

(melodia do “o Anjo”)

\*) √ = Aufsetzen der Fingerkuppe in der geforderten Lautstärke; also weder arco noch pizz.  
 \*\*) ~ = glissando

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

### 5.5.9 Seção 9: Allegro

O andamento nessa seção é indicado pelo compositor como colcheia = 108, e a grande maioria dos compassos tem como unidade de tempo a colcheia. No entanto, durante a performance dessa seção, sentir o pulso com a unidade tempo em semínima favorece as frases e a execução de alguns ritmos.

Ao iniciar o estudo do trecho e considerando o palíndromo dessa seção, sugere-se isolar o início (compassos 1 ao 7) e o final da seção (compassos 19 ao 25) e estudar com metrônomo sentindo a pulsação em colcheias. Em seguida, estudar novamente com o metrônomo, mas usando a semínima como unidade de tempo. É importante que a subdivisão das semínimas em colcheias e semicolcheias seja sentida pelo intérprete todo o tempo para que haja precisão rítmica (Figura 113).

**Figura 113 – Compassos 1 a 7 e 19 a 25: palíndromos e estudo com métrica 2/4**

The musical score for Flute, measures 1-7 and 19-25, is presented in 2/4 time with an Allegro tempo of quarter note = 108. The score is a palindrome, with measures 1-7 and 19-25 being mirror images of each other. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics (pp, mp, p, mf, f, ff) and articulations (pizz., arco, flautando). Measure 19 includes a 'col legno (non battuto)' section. The score is marked 'flaut. b.' and 'flaut. arco'.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Privilegiar dedilhados com poucas mudanças de posições favorece a afinação desse trecho. Nos compassos 5 a 7, é recomendável manter a sétima posição da mão esquerda todo o tempo, assim como na versão retrógrada nos compassos 19 e 20 (Figura 114).

Figura 114 – Dedilhado para compassos 5-7 e 19-20 da seção 9

The figure displays four musical staves with fingerings indicated by red numbers and Roman numerals. The first staff shows measures 5-7 with fingerings: I 4, IV 3, and I 4. The second staff shows measures 19-20 with fingerings: I 2, III 3, I 4, I 4, III 4, III 3, and I 3. The third staff shows a sequence of notes with fingerings: 0, I 4, III 3, and I 4. The fourth staff shows a sequence of notes with fingerings: I 2, IV 3, and I 4. The score includes dynamics such as *p*, *ppp*, *f*, *ff*, and *pp*, and articulations like *flaut. arco*, *pizz.*, and *col legno (non battuto)*.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Os compassos 12 e 13 também podem ser pensados como um compasso 3/4 em vez de dois compassos 3/8. Schloifer (1991, p. 75) chamou a atenção do intérprete para os compassos 14 e 15, nos quais deve ser observado o momento correto para o final da seção em *pizzicatos* e a volta do uso do *arco*. Devido à ligadura entre o compasso 13 e 14, pode-se cometer o erro de utilizar o *arco* a partir do {*si bemo!*}, que na verdade ainda é *pizzicato* (Figura 115).

**Figura 115 – Compassos 12 e 13 em métrica 3/4 e marcações de *pizz.* e *arco* nos compassos 13 e 14**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O único compasso dessa seção no qual a unidade de tempo deve permanecer em colcheias é o compasso 16. Ele se destaca pela presença do *f súbito* e das vírgulas. Abafar as cordas após a duração completa dos tempos é necessário para que as vírgulas de respiração sejam percebidas (Figura 116).

**Figura 116 – Vírgulas de respiração no compasso 16**

abafar as cordas com a mão esquerda



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

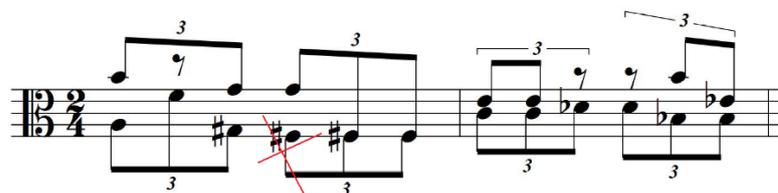
É mais fácil planejar e executar uma tercina de 3 semínimas contra 2 semínimas do que 6 colcheias contra 4 colcheias. No estudo das tercinas dessa seção, nos compassos 8 e 9, sugere-se que a unidade de tempo seja de semínimas e que a subdivisão das tercinas seja executada. A nota {sol} da segunda tercina é encurtada por motivos técnicos, mas ela continua soando quando o {fá susenido} é tocado (Figuras 117 e 118).

### 117 – Seção 9: compassos 8 e 9



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

### Figura 118 – Estudo das tercinas dos compassos 8 e 9 na seção 9



Fonte: Elaborada pela autora.

O compasso 17 possui figura rítmica que parece, a princípio, complexa. Quando analisado o compasso, fica evidente que se trata apenas de uma tercina de três semínimas que substitui as duas semínimas do compasso 4/8. A maneira mais fácil de planejar a execução desse compasso é alterar o andamento da semínima. O andamento de colcheia = 108 equivale à semínima = 54 e semibreve = 27. Isso significa que a tercina de semínima desse compasso é o valor da semibreve multiplicado por três, ou seja,  $27 \times 3 = 81$  (Figura 119).

**Figura 119 – Planejamento da métrica para realização da quiáltera no compasso 17**

The figure shows a musical score for a quintuplet in measure 17. Above the staff, a box contains the following note values:  $\text{♩} = 27$ ,  $\text{♩} = 54$ ,  $\text{♩} = 108$ ,  $\text{♩} = 27$ ,  $\text{♩} = 81$ , and  $\text{♩} = 162$ . Brackets above the staff indicate these values for different groups of notes. Performance markings include *arco*, *pp espr. molto*, *f subito*, *sul pont.*, *pp*, and *am Frosch*.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Na seção 9 existem vários grupos de três notas que são citações do coral. Zimmermann fez menção a essa característica em uma das suas cartas para um intérprete da obra:

Carta a Rhoda Lee Rhea. Colônia, 2 de outubro de 1965. A obra tem tanto estruturas muito rígidas quanto momentos de quase improvisação (...), especialmente na parte *Allegro* após o número 4 - um grupo característico de três notas do coral é variado no *Allegro*, no número 5. Você descobrirá facilmente as relações. Em suma, a peça é composta como se o solista, enquanto improvisa, tentasse lembrar a melodia coral, e cada vez mais características dessa melodia coral lhe vêm à mente. No final, finalmente, a melodia volta a ele por completo, e então ele também a contrapõe imediatamente, quase canonicamente em um trecho. (HEINRICH, 2013, p. 447, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Schloifer (1991, p. 75) sugeriu que a seção 9 não seja tocada em andamento rápido ou apressadamente a fim de que as referências a trechos do coral sejam perceptíveis.

<sup>50</sup> Brief an Rhoda Lee Rhea. [Köln], 2. Oktober 1965. Das Werk hat sowohl sehr strenge Strukturen als auch quasi improvisationsartige (...) vor allem in dem *Allegro*-Teil nach Ziffer 4. – Eine charakteristische Dreitongruppe des Chorals wird in dem *Allegro* bei Ziffer 5 variiert. Sie werden leicht die Beziehungen entdecken können. Insgesamt ist das Stück in der Grossform so komponiert, als ob der Solist während des Improvisierens sich der Choralmelodie zu erinnern sucht, es fallen ihm immer mehr Charakteristika dieser Choralmelodie ein und zum Schluss endlich fällt ihm die Melodie ganz wieder ein, worauf er sie auch gleich, quasi kanonisch in der Verkürzung, kontrapunktiert.

As referências ao coral na seção 9 estão descritas em textos e imagens do capítulo de análise estrutural.

#### 5.5.10 Seção 10: Quasi improvisando

Nessa seção, vários compassos são pequenos palíndromos que começam e terminam com pausas. Para organizar o ritmo dessa seção, os compassos são planejados incluindo colcheias e semicolcheias na organização das ações musicais (Figura 120).

**Figura 120 – Planejamento da métrica na seção 10**

Quasi improvisando ♩=92

The musical score for 'Quasi improvisando' consists of several measures. The first measure is in 3/4 time with a dynamic of *ff* and a triplet of eighth notes. The second measure is in 4/4 time with a dynamic of *ff ruvido* and a triplet of eighth notes. The third measure is in 3/4 time with a dynamic of *p* and a triplet of eighth notes. The fourth measure is in 4/4 time with a dynamic of *p* and a triplet of eighth notes. The score is marked 'ordinario' at the beginning and end, and 'am Frosch' in the middle. There are also accents and slurs over the triplets.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Existe um erro em ambas as edições disponíveis da partitura da Sonata nessa seção. No décimo compasso, a indicação na partitura *come primo* faz referência ao compasso 8, no qual está escrito *flüchtig und hubschend/ sul. pont. sempre*. Conforme dito nos “Esclarecimentos” deste capítulo, essa expressão indica que o trecho deve ser executado “apressadamente”. Para que no compasso 10 seja obtido o mesmo caráter do compasso 8, é recomendável a execução do trecho em *sul pont.* (Figura 121).

Figura 121 – Seção 10, erro na partitura: timbre *sul pont.* para ambos os trechos

The image shows a musical score for a string instrument. The first passage is marked *flüchtig und buschend sul pont. sempre* and *ppp*. The second passage is marked *col legno e sul pont.*, *Come primo arco spiccato*, and *sul pont.*. A red arrow points from the second passage back to the first, highlighting that both passages are marked with *sul pont.*, which is noted as an error in the caption.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

No quinto compasso, foi utilizado o mesmo planejamento já mencionado em outras seções para a realização do ritmo. Nesse compasso, foram calculados o valor da semibreve e o andamento de uma subdivisão ternária. É possível executá-lo sentindo o pulso em semínimas ou em mínimas. Se o pulso de semínimas for mantido, o andamento será mais rápido. Se o pulso for sentindo em mínimas, o andamento diminuirá (Figura 122).

Figura 122 – Planejamento da métrica para a realização de quátera na seção

10

The image shows a musical score with metric planning. A table at the top lists note values and their corresponding pulse counts:

♩ = 23	♩ = 46	♩ = 92	♩ = 184
♩ = 23	♩ = 69	♩ = 138	

Below the table, the score shows a quaternary rhythm with annotations: *am Prosch*, *sul pont.*, and *flautando*. The score includes various note values and rests, with brackets indicating the metric planning for the quaternary rhythm.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Em alguns compassos dessa seção, optou-se por sequências de notas com arcada para baixo no intuito de valorizar a repetição de notas e gestos, uma característica do coral a qual Zimmermann fez referência por várias vezes (Figura 123).

**Figura 123 – Arcada no início da seção 10**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Nos acordes do segundo compasso, o dedilhado usando extensão do terceiro dedo permite uma posição fixa e favorece a afinação (Figura 124).

**Figura 124 – Dedilhado do segundo compasso da seção 10**

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

### 5.5.11 Seção 11: *Più tranquillo, misterioso*

Na seção 11, quase todos os compassos são pequenos palíndromos. Por vezes a simetria é apenas rítmica e, em outros casos, também melódica. O intérprete pode enfatizar os palíndromos buscando precisão rítmica, inclusive na realização das

pausas, assim como no cuidado com as dinâmicas, que são algumas vezes simétricas.

Schloifer (1991, p.75) sugeriu que no primeiro compasso da seção 11 o harmônico artificial de quarta na III corda seja posicionado no início da passagem e antes de tocar o harmônico natural na IV corda. Isso também se aplica a outros trechos da Sonata (Figura 125).

**Figura 125 – Trecho com corda dupla de harmônico natural e harmônico artificial de quarta**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Outra observação de Schloifer sobre esse trecho foi a respeito da combinação de notas sustentadas e notas com *tenuto*. Nesses casos, é preciso manter uma das vozes com nota longa enquanto a outra apresenta notas que devem ser articuladas. No exemplo abaixo, o arco deixará o contato com a III corda por instantes para que a separação das notas com *tenuto* sejam perceptíveis. Na II corda, a nota sustentada deve ser mantida sem interrupções. A Figura 126 ilustra essa ação com a adição de vírgulas de respiração entre as notas com *tenuto*.

**Figura 126 – Nota sustentada e notas com *tenuto***



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

Zimmermann também fez referência às notas com *tenuto* da seção 11 em cartas trocadas com intérpretes. O compositor chamou atenção para o fato de que essas notas são antecipações da melodia do coral. Segue um trecho no qual ele chamou as notas com *tenuto* de “vozes baixas”:

Carta a Rhoda Lee Rhea. Colônia, 2 de outubro de 1965. (...) Eu ficaria muito grato se você enfatizasse as notas apoiadas nas vozes baixas do número 8 ao máximo (*piú tranquillo misterioso*), como uma clara preparação para o coral que se seguirá em breve. A melodia do coral é caracterizada acima de tudo por notas repetidas e, assim, você encontrará notas repetidas em toda parte da peça como preparação para essa peculiaridade da melodia do coral (...). (HEINRICH, 2013, p. 447, tradução nossa)<sup>51</sup>.

Nessa seção existem grandes saltos para a mão esquerda. No planejamento da mudança de posição, é importante saber qual dedo conduz a mudança e em qual corda ela será realizada. Na Figura 127 há três exemplos de saltos da seção 11, na qual está demonstrada a corda em que é feita a mudança, o dedo que define o novo posicionamento e a nota de chegada.

**Figura 127 – Saltos de mudança de posição na seção 11**

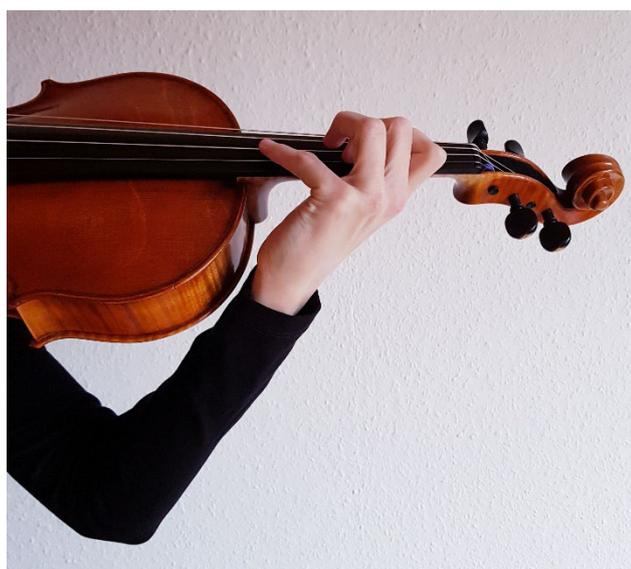
The figure contains two musical staves. The top staff shows a sequence of notes with a red box highlighting a specific transition. Above the notes, there are red markings: 'I' above the first note, '3 (ex.)' above the second, and 'III' above the third. A red arrow points from the first 'III' to the second 'III'. Below the staff, the text 'mudança de posição na III corda com o 1º dedo' is written in red. The bottom staff shows a similar sequence of notes with red markings: 'III 2', 'I 3', 'III 2', and 'I 3'. Below this staff, the text 'mudanças de posição na I corda com o 1º dedo' is written in red.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

<sup>51</sup> Brief an Rhoda Lee Rhea. [Köln], 2. Oktober 1965. (...) Sehr dankbar wäre ich Ihnen, wenn Sie spätestens ab Ziffer 8 (*piú tranquillo misterioso*) die gehaltenen Töne in den Unterstimmen schon als deutliche Vorbereitung auf den bald folgenden Choral hervorheben würden. Die Choralmelodie zeichnet sich ja vor allem durch Tonwiederholungen aus und so werden Sie überall in dem Stück Tonwiederholungen als Vorbereitung auf diese Eigentümlichkeit der Choralmelodie finden (...).

O sétimo compasso da seção 11 é, a princípio, desconfortável para a mão esquerda. É preciso buscar o devido posicionamento da mão, pulso e cotovelo para que o trecho seja realizável (Figura 128).

**Figura 128 – Sétimo compasso da Seção 11: posicionamento da mão para corda dupla de harmônicos**



Fonte: Elaborada pela autora.

Na quiáltera do compasso 12, o intérprete pode planejar o compasso conforme for mais fácil para ele na realização da quintina. Como o andamento dessa seção é lento, uma opção é sentir o pulso do compasso em colcheias, sendo a quintina, nesse caso, cinco colcheias contra quatro colcheias (Figura 129).

**Figura 129 – Quitina da seção 11**



Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O compasso 14 da seção 11 é mais um exemplo no qual uma nota longa precisa acontecer com a substituição de dedos da mão esquerda para realização de determinadas cordas duplas. A nota {dó} é inicialmente tocada pelo quarto dedo na IV corda e posteriormente na III corda pelo primeiro dedo (Figura 130).

**Figura 130 – Seção 11: dedilhado para cordas duplas e nota longa**

The image shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are: Bb4 (quarter), Bb4 (quarter), Bb4 (quarter), Bb4 (quarter). Above the staff, there are fingerings: III 1 for the first note, IV 3 for the second note, and a bracket labeled '3' over the last two notes. Below the staff, there is a dynamic marking *pp*. Below the staff, there is a diagram showing a transition from IV 4 to III 1, with an arrow pointing from IV 4 to III 1 and the text 'ex. para trás' next to it. A bracket labeled '{dó}' is below the diagram.

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

### 5.5.12 Seção 12: Choraliter

Na última e mais longa seção da Sonata, vários dos desafios técnicos já mencionados estão presentes. As sugestões das seções 1 a 11 referentes ao planejamento da métrica, dedilhados, uso do arco, estudo de timbres e organização dos ritmos, assim como o cuidado com o posicionamento da mão esquerda, podem ser aplicadas a trechos dessa seção.

O acontecimento mais importante na seção 12 é a citação direta do coral *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Sobre o aparecimento do coral, Zimmerman escreveu para o violista que fez a estreia da obra:

Após a introdução do coral, você encontrará dois pequenos trechos canônicos do tema coral nas vozes secundárias que você vai querer tocar com bastante clareza. Além disso, tratará as ideias secundárias inseridas entre as seções individuais do tema coral quase como cláusulas subordinadas, em uma estrutura sintática de sentenças. (HENRICH, 2013, p. 443, tradução nossa)<sup>52</sup>.

A seção começa com a citação do coral, evidenciada pelo aparecimento do texto dos versos na partitura. O primeiro trecho canônico é introduzido com a melodia do coral uma {*quinta diminuta*} abaixo da melodia principal e com *pizzicato* de mão esquerda (Figura 131).

**Figura 131 – Início da citação do coral na seção 12**

The image shows a musical score for the beginning of the 'Gelobet seist du, Jesu Christ' chorale. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. A red arrow points to the start of the chorale melody, labeled 'início da citação do coral'. A blue arrow points to a specific rhythmic pattern in the piano part, labeled 'trecho canônico do tema do coral (início com pizz. de mão esquerda)'. The score includes dynamic markings like 'mp', 'pp', and 'poco a poco cresc.'

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

A linha melódica do coral segue fluente, embora Zimmermann tenha acrescentado materiais já apresentados em outras seções da Sonata (Figura 132).

<sup>52</sup> Nach der Einführung des Chorals finden Sie in den Nebenstimmen 2 kleine kanonische Verkürzungen des Choralthemas, die Sie bitte recht deutlich erkennbar spielen wollen. Behandeln Sie des weiteren die zwischen die einzelnen Abschnitte des Choralthemas eingeschobenen Nebengedanken quasi als Nebensätze, in einem syntaktischen Satzgefüge.

Figura 132 – Referências na seção 12 a outras seções da Sonata

quintinas fazem referência à Seção 11

gesto musical faz referencia à Seção 10

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

É particularmente difícil manter a linha melódica de duas vozes que realizam trechos da melodia do coral quando elas aparecem em passagens de cordas duplas. É recomendável que as duas vozes também sejam estudadas separadas a fim de serem compreendidas pelo intérprete. Isso acontece, por exemplo, no segundo trecho canônico (Figura 133).

Figura 133 – Segundo trecho canônico com melodia do coral na seção 12 em cordas duplas

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

O trecho acima pode ser estudado nas seguintes fases:

- a) Tocar a melodia da voz superior e da voz inferior separadamente;
- b) Planejar um dedilhado confortável para realizar as cordas duplas;
- c) Estudar somente as cordas duplas para melhorar a afinação;

- d) Tocar o trecho realizando as cordas duplas da mão esquerda, mas usando o arco para apenas uma das vozes, alternando voz superior e voz inferior. Nesse processo, controlar se a afinação melódica está correta apesar da realização das cordas duplas com a mão esquerda;
- e) Tocar o trecho completo como está escrito na partitura.

O décimo compasso dessa seção é particularmente complicado na escolha de dedilhado. Schloifer (1991, p. 75) observou que existe apenas uma possibilidade de dedilhado para a realização dessa passagem sustentando as notas longas. Outros dedilhados vão resultar na alteração de dedos e/ou cordas durante uma nota sustentada. Se a substituição for realizada com precisão pelo intérprete e a afinação do trecho for bem colocada, os dedilhados em que as notas sustentadas são realizadas por mais de uma posição de dedo/mão podem trazer outras vantagens, tais como um maior conforto para a mão esquerda e uma linha melódica mais proeminente em registros brilhantes do instrumento. O ideal é manter os dedos na corda sempre que possível para essa passagem. As Figuras 134 e 135 mostram, respectivamente, a sugestão de Schloifer (1991, p. 75) e outra possibilidade de dedilhado para esse compasso.

**Figura 134 – Compasso 10 da Seção 12: sugestão de dedilhado**



Fonte: Schloifer (1991, p. 75).

**Figura 135 – Compasso 10 da Seção 12: dedilhado para cordas duplas e nota longa**

The figure shows a musical score for a double bass line. The treble clef line contains a long note with a slur over it, and a triplet of eighth notes below it. The bass clef line contains a long note with a slur over it. The score includes fingerings and bowings for both hands.

Fingerings for the right hand (top line):  
 I (first finger), II (second finger), III (third finger), II (second finger), I (first finger)  
 1 (first finger), 3 (third finger), 2 (second finger)

Fingerings for the left hand (bottom line):  
 (2ª posição da mão esquerda) 4 1 4 1 —  
 II I III I —

Other markings: *pp*, *pp*, *3*, *bis!*, *bo - - - ren bis!*

Fonte: Adaptada pela autora com base em Zimmermann (1984).

## 5.6 Aspectos gerais no estudo da Sonata

As escolhas de andamento de Zimmermann são, em geral, de pulso rápido. Em trechos nos quais acontecem muitas mudanças de registro, dinâmica, articulação e timbre, manter o andamento sugerido pelo compositor é um desafio e requer um treino gradual de todos os movimentos. Trechos com *appoggiaturas*, com frequência em harmônicos, podem se tornar incompreensíveis se forem executados apressadamente. Os ricos detalhes da obra não devem ser perdidos na tentativa de manter um pulso fiel às sugestões de tempo do compositor. O próprio Zimmermann fez essa observação em uma carta escrita para um intérprete:

Carta a Günter Lemmen. Colônia, 1º de novembro de 1961. Toque a passagem do número 4 de forma que ao fazê-lo se aproxime o máximo possível da minha ideia. Se as *appoggiaturas* dos harmônicos não puderem ser feitas ou ouvidas no andamento, o andamento deve ser modificado nos locais apropriados de tal forma que as *appoggiaturas* permaneçam audíveis e os harmônicos nítidos. (...). (HEINRICH, 2013, p. 445, tradução nossa)<sup>53</sup>.

A única exceção quanto ao pulso rápido da obra é a seção 12. A última seção tem o andamento moderado de semínima = 80 - 92. Como visto anteriormente, esse é o momento da citação direta ao coral *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Como a melodia do coral, que começa com a repetição das três notas de igual duração, está escrita em mínimas, se o andamento do intérprete estiver abaixo das sugestões do compositor,

<sup>53</sup> Brief an Günter Lemmen. Köln, 1. November 1961. Legen Sie die Stelle bei Ziffer 4 so, wie sie meiner Idee dabei am nächsten kommt. Wenn die Vorschläge zu den Flageolettriffen nicht im Tempo zu machen bzw. nicht zu hören sind, so muss an den entsprechenden Stellen das Tempo so weit modifiziert werden, dass die Vorschläge hörbar bleiben und die Flageoletts noch ansprechen.

será difícil compreender a melodia. Nesse caso, é recomendável não deixar que o andamento fique demasiado lento.

As recorrentes mudanças de timbre e em especial o *col legno* (uso da madeira do arco) requerem versatilidade do violista na rotação do arco. Para fortalecer os dedos e a mão esquerda, é recomendável realizar exercícios e estudos com ênfase em esticar e retrair os dedos da mão esquerda, assim como a sua autonomia.

Dois estudos diários úteis para auxiliar o intérprete na performance de música contemporânea, em geral e na Sonata de Zimmermann, são:

- a) Exercício de esticar (movimento de arcada para baixo) e puxar os dedos (movimento de arcada para cima). Isso pode ser realizado isolando o movimento para que somente os dedos sejam responsáveis pelo deslocamento do arco, ou seja, pulso, cotovelo e antebraço devem permanecer sem movimento. É importante realizar o movimento também com uso das outras partes do membro superior, ou seja, com movimentos do pulso, cotovelo e antebraço. Os movimentos de esticar e puxar os dedos também podem ser aplicados a trechos melódicos para que o estudo fique mais interessante. As Figuras 136 e 137 mostram o movimento de esticar e puxar os dedos.

**Figura 136 – Posicionamento dos dedos retraídos (após puxar)**



Fonte: Elaborada pela autora.

**Figura 137 – Posicionamento dos dedos esticados**



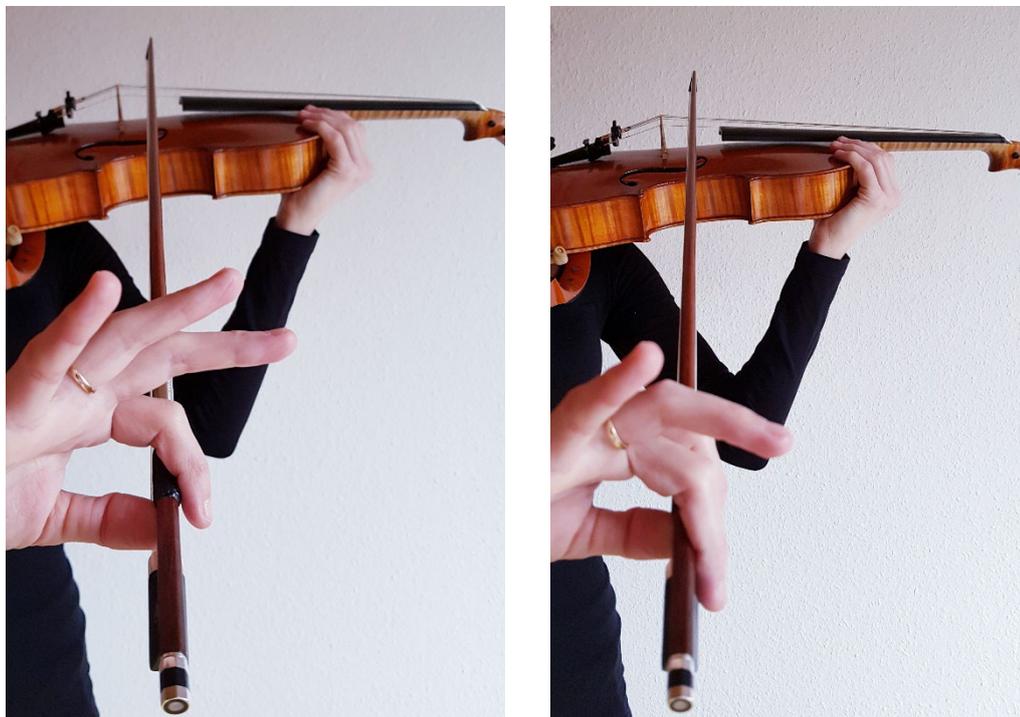
Fonte: Elaborada pela autora.

- b) Exercício de autonomia de dedos do violista brasileiro Rafael Altino<sup>54</sup>. Nesse estudo, o violista (ou violinista) toca notas longas usando o arco todo, mas variando quais e quantos dedos “seguram” o arco durante o movimento. O polegar é o único dedo que permanecerá em sua posição durante todo o exercício. Os outros quatro dedos (indicador, médio, anelar e mindinho) começam o exercício todos em seu posicionamento usual e deixam o contato com o arco aos poucos. Serão realizadas arcadas com apenas três dedos (e polegar), dois dedos (e polegar) e um dedo (e polegar). Na metade superior do arco, o indicador sempre estará presente, já na metade inferior do arco, o mindinho sempre estará presente (Figuras 138 e 139).

---

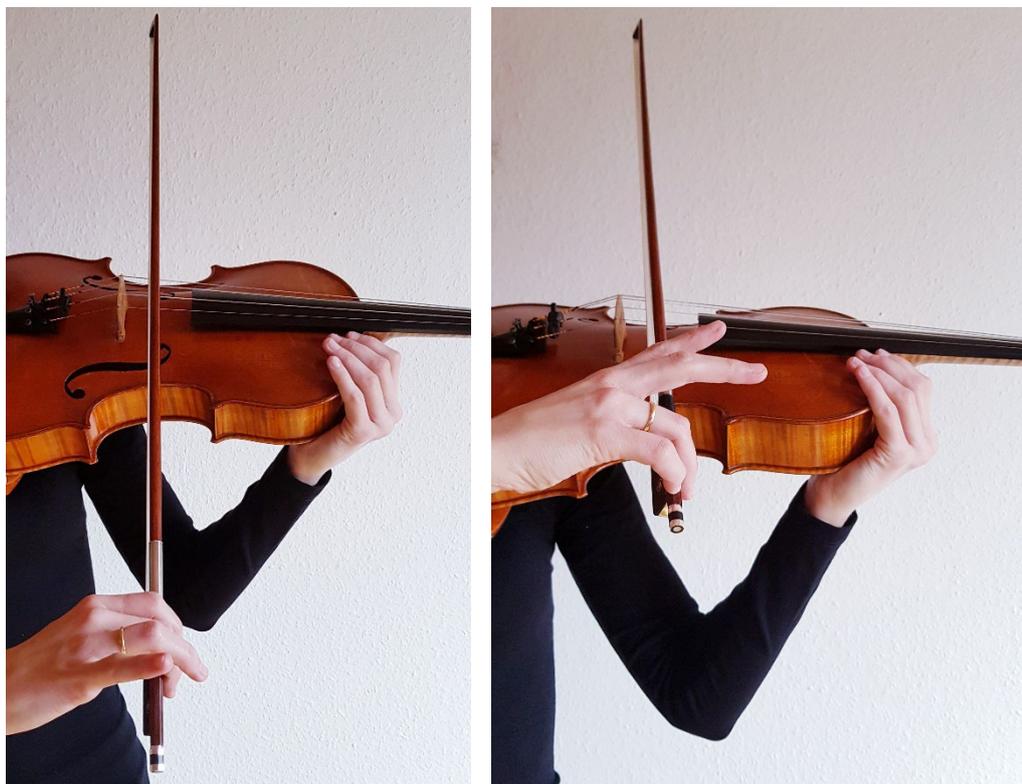
<sup>54</sup> Esse exercício foi aprendido por via oral no 11º Festival de Inverno de Campos do Jordão (2003) no qual Rafael Altino lecionou.

**Figura 138 – Posicionamento dos dedos no exercício de autonomia (metade superior do arco)**



Fonte: Elaborada pela autora.

**Figura 139 – Posicionamento dos dedos no exercício de autonomia (meio e metade inferior do arco)**



Fonte: Elaborada pela autora.

## 6 CONCLUSÃO

Bernd Alois Zimmermann é um compositor respeitado e admirado, mas que se sentiu marginalizado durante sua carreira. Sua trajetória foi, como sua filha Bettina Zimmermann apontou de forma indireta com o título do livro “*con tutta forza*”, cheia de intensidade. Zimmermann era um artista que colocava seu trabalho acima de qualquer prioridade e que almejava o máximo da expressividade. Como o próprio compositor afirmou, a “Sonata para viola solo” é, com frequência, vista como uma obra sem fervor. Essa é uma concepção equivocada que é gerada pela incompreensão da obra. O conhecimento sobre as características do compositor e o cenário no qual ele compôs a obra, assim como sua religiosidade e o caráter ao mesmo tempo fúnebre e transcendental da Sonata, faz com que o intérprete se aproxime mais da expressividade existente em cada detalhe da partitura.

Por meio da revisão de importantes textos sobre Zimmermann, em especial dos musicólogos Imhoff (1976), Hübler (1981) e Ebekke (1986), foi possível compreender as características da Sonata descritas pelo compositor. As dificuldades de identificar os elementos abstratos referidos por Zimmermann foram superadas com o uso de vários exemplos e correlações com os materiais que fundamentam a Sonata. Foi possível perceber que a imitação antecipada e citação do coral luterano *Gelobet seist du, Jesu Christ* estão interligadas com o tratamento serialista do compositor, e que um processo não pode ser desassociado do outro. Além disso, a obra é um exemplo da capacidade extraordinária de Zimmermann em combinar elementos da tradição (coral luterano, *Choralvorspiel*, imitação antecipada à maneira de Pachelbel) e da inovação (serialismo, *Gruppenkomposition*) no processo de criação composicional. Este trabalho tornou também evidente que a Sonata de Zimmermann possui um caráter espiritual, que expressa luto e reflete a fé do compositor.

Na análise interpretativa, os principais desafios da Sonata foram abordados. Dificuldades relativas ao posicionamento da mão esquerda, planejamento da métrica, escolha de arcadas e dedilhados foram apresentadas com o objetivo de se alcançar o melhor resultado musical possível. A virtuosidade “em segundo plano” da Sonata mencionada pelo compositor torna-se aqui evidente. No texto de Zimmermann sobre suas composições para instrumento solo (Anexo A), o compositor enfatizou que

dificuldades técnicas podem e são superadas quando existe um objetivo musical. As informações que precederam a análise interpretativa, como aquelas sobre o compositor e a análise da obra, apontaram para a profundidade e a riqueza da Sonata em níveis ideológicos e composicionais. Na entrevista com a intérprete Barbara Maurer (Anexo C), uma das mais proeminentes violistas da música contemporânea atual, consta seu testemunho sobre a importância dessa obra.

A “Sonata para viola solo”, de Bernd Alois Zimmermann, apesar de ter sido composta há 67 anos, ainda é pouco tocada em concertos e raramente estudada em cursos superiores de música, no Brasil e pelo mundo. Espera-se que este trabalho desperte o interesse de instrumentistas e compositores e os auxilie no estudo e interpretação da obra.

## REFERÊNCIAS

BACH, J. S. **BWV 91**. Voz. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, 1724. 1 partitura. Disponível em: [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001908?lang=en](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001908?lang=en). Acesso em: 13 out. 2020.

BERND Alois Zimmermann: Sonate für Viola solo (1955). Berlin: Musik kreativ+, 3 maio 2017. 1 vídeo (9 min 54 s). Publicado por Musik kreativ+. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MtOjbrd5UMI>. Acesso em: 15 ago. 2020.

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **A History of Western Music**. 9th ed. New York: W.W. Norton & Company, 2014.

DONAUESCHINGEN FESTIVAL 75 YEARS: 1921-1996 (DIGITALLY REMASTERED). [Compositor]: vários artistas. Miami: Essential Media Group LLC, 2011. 12 CDs (15 h 3 min e 28 s).

EBBEKE, K. „**Sprachfindung**“: Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 1986.

HENRICH, H. **Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis**: Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2013.

HIEKEL, J. P. **Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit**. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2019.

HÜBLER, K. K. Zimmermann the Conservative: Anmerkungen zu seiner Viola-Sonate. **Musik und Bildung**, vol. 13, n. 6, p. 360-365, 1981.

IMHOFF, A. **Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns (1918-1970)**. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1976.

JEONG, S. C. **Viola Design**: some problems with standardization. 2012. Tese (Doutorado em Música) - University of Alabama, Alabama, 2012.

KONOLD, W. **Bernd Alois Zimmermann**: Der Komponist und sein Werk. Köln: DuMont Buchverlag, 1986.

KUBALA, R. L. **O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha**: A obra e uma interpretação. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LEAVER, R. A. **Grove Music Online**: Luther, Martin. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017219>. Acesso em: 27 set. 2020.

LIGETI, G. **Sonate für Viola solo**. Viola. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 2001. 1 partitura.

LUTHER, M.; WALTER, J. **Gelobet seist du, Jesu Christ**. Voz. Wittemberg: Josef Klug, 1524. 1 partitura. Disponível em: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV041707009>. Acesso em: 13 out. 2020.

MAURER, B. **Saitenweise**: Neue Klangphänomene auf Streichinstrumenten und ihre Notation. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2014.

MORGAN, R. P. **Twentieth-Century Music**: A History of Musical Style in Modern Europe and America. New York: W. W. Norton & Company, 1991.

NOLTE, E. V.; BUTT, J. **Grove Music Online**: Pachelbel (Bachelbel), Johann. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://ez.folkwang-uni.de:2106/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278237>. Acesso em: 27 set. 2020.

OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**: Chorale prelude - Ger. Choralvorspiel. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/browse;jsessionid=DF8A7EDB4643E5837E04B4EBF9A152B6?page=5&pageSize=20&sort=titlesort&subSite=grovemusic&t\\_0=Geography%3A150&t\\_3=music\\_Topics%3A49](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/browse;jsessionid=DF8A7EDB4643E5837E04B4EBF9A152B6?page=5&pageSize=20&sort=titlesort&subSite=grovemusic&t_0=Geography%3A150&t_3=music_Topics%3A49). Acesso em: 5 nov. 2020.

PACHELBEL, J. **Gelobet seist du, Jesu Christ**. Órgão. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Gelobet\\_seist\\_du,\\_Jesu\\_Christ,\\_P.166\\_\(Pachelbel,\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Gelobet_seist_du,_Jesu_Christ,_P.166_(Pachelbel,_Johann)). Acesso em: 13 out. 2020.

PALÍNDROMO. *In*: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/palindromo/>. Acesso em: 18 out. 2020.

PRESGRAVE, F. S. **Aspectos da música brasileira atual**: violoncelo. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

RODE, P. **24 Caprichen**. Viola. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 2002. 1 partitura.

SCHLOIFER, E. **Pro Musica Nova**: Studien zum Spielen Neuer Musik für Viola. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991.

SILVA, W. T. **Por uma performance retórica da música contemporânea**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

TRINDADE. *In*: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/trindade/>. Acesso em: 29 nov. 2020.

WALTER, J.; SCHMITT-ENGELSTADT, C. (Eds). **Geistliches Gesangbüchlein**. Köln: Verlag Christoph Dohr, 2017

WILLMETT, J. P. **The organ chorales of Johann Pachelbel: origins, purpose, style**. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Edinburgh, Edinburgh, 2007.

ZIMMERMANN, B. A. **Perspektiven: Musik zu einem imaginären Ballett für wei Klaviere**. Piano. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 1956. 1 partitura.

ZIMMERMANN, B. A. **Sonate für Viola solo**. Viola. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 1956. 1 partitura.

ZIMMERMANN, B. A. **Sonate für Viola solo**. Viola. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 1984. 1 partitura.

ZIMMERMANN, B. A.; BITTER, C. (eds). **Intervall und Zeit**. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974.

ZIMMERMANN, B. **con tutta forza**: Bernd Alois Zimmermann ein persönliches Portrait. Hofheim: Wolke Verlagsges, 2018.

## ANEXOS

### **Anexo A – Tradução para o português do texto „*Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente*“, de Bernd Alois Zimmermann**

© **SCHOTT MUSIC, Mainz.**

Composições para instrumentos Solo/desacompanhados (1969)

Quando o Studio Basel me pediu há algum tempo para compilar um pequeno programa com várias obras minhas, senti imediatamente o desejo de apresentar aos ouvintes aquelas obras que de outra forma só poderiam ser apresentadas em casos muito isolados. Trata-se das composições exclusivamente para instrumentos solo não acompanhados, com exceção da última peça do programa, que, como será mostrado mais adiante, é de certa forma uma combinação de duas peças para dois instrumentos desacompanhados.

É óbvio que um instrumento solo desacompanhado pode desdobrar melhor suas características, suas características peculiares, e é óbvio que em uma composição para tal instrumento solo desacompanhado, ele deve ser tratado pelo compositor de uma maneira completamente diferente do que acontece na orquestra, onde ele aparece em interação com outros instrumentos. Para o compositor, isso significa um desafio especial na sua tarefa; pois é certamente uma grande tarefa escrever somente para um instrumento, lembrando que os instrumentos de teclado não são considerados “instrumentos solo/desacompanhados”.

Portanto, o compositor deve ter sempre em mente que o instrumento solo, colocado de maneira simplificada, está subordinado ao que possui dentro de si mesmo e *apenas* dentro de si mesmo. Em geral, isso é limitado pelo que se chama de linguagem idiomática. No entanto, ao examinar mais de perto, o que é chamado linguagem idiomática é limitado. Ao examinar mais de perto, no entanto, verifica-se que exatamente onde a linguagem idiomática parece ter chegado ao seu limite, a nova forma de pensar do compositor, destinada ao instrumento em questão, é capaz de produzir aberturas desses limites até então não pensadas como possíveis.

O curso habitual de aulas de música designa que um músico é inevitavelmente treinado em certos tipos de peças e práticas por causa da sua formação. Estes geralmente pertencem a direções estilísticas que estão associadas a uma época passada. As peças de estudo são adaptadas às exigências do estilo dessas épocas. Uma peça de música contemporânea, por outro lado, requer uma reformulação por parte do instrumentista, não apenas no sentido estilístico, mas também um refuncionamento de sua técnica de tocar. Somente então ele será capaz de atender às exigências musicais do novo estilo.

Nesse contexto, a técnica de dedilhar e usar o arco, e às vezes técnicas que extrapolam as usuais, desempenham um papel muito especial. Nessa relação, surgem possibilidades frutíferas de cooperação entre o instrumentalista e o compositor.

De minha parte, não consultei instrumentistas de antemão ao compor minhas Sonatas solo - porque mantive a designação "sonata" é uma discussão a parte - com uma única exceção, quando uma vez perguntei ao Siegfried Palm sobre um dedilhado particularmente complicado para a execução de um harmônico.

Haverá sempre as chamadas "impossibilidades técnicas" que o solista terá de enfrentar. Na maioria dos casos, o problema técnico tende a ser superado a partir do momento em que sua necessidade musical é compreendida. O conceito de "inexecutável" é, portanto, bastante relativo. No sentido estrito, a fuga da Sonata Hammerklavier ou em contraparte, o Opus 102 No. 2 de Beethoven, é ainda hoje em alguns trechos tecnicamente inexecutável. Para o intérprete, é, portanto, uma questão de adaptações que são mais ou menos justificáveis musicalmente.

Agora, é claro que deve ser feita uma distinção precisa entre as exigências que são colocadas exclusivamente sobre a capacidade técnica do intérprete, como as que encontramos nas peças decididamente virtuosas, onde o desafio técnico é um fim em si mesmo, e tais exigências são determinantes para o musical em si, tendo em vista que elas devem ser tecnicamente realizadas.

Pelo fato de que essas exigências técnicas não podem ser cumpridas num instante, por assim dizer, os mais proeminentes intérpretes da música contemporânea afirmam repetidamente, que muitas performances são necessárias até que uma peça "assente" musicalmente, como se costuma dizer, propriamente.

Para mim, pessoalmente, escrever obras para instrumentos solo desacompanhados sempre teve um significado muito especial, pois vejo um extremo de condensação composicional, deixando de fora tudo o que poderia ser contribuído por outros instrumentos. Isto significa: uma abordagem especial do respectivo instrumento e um refinamento especial de suas possibilidades expressivas; significa também: obras de solidão, de silêncio e de pensamento musical despojado de toda a ostentação.

No caso das composições para instrumentos de corda, eu mantive a designação "sonata", embora as peças em questão tenham pouco a ver com a forma clássica da sonata ou algo semelhante. Aqui, o termo "sonata", de acordo com o sentido original da palavra, realmente não significa nada além de "peça sonora", uma peça de música que pode ter um ou mais movimentos.

A Sonata para violoncelo solo foi escrita no final de 1959, início de 1960 e é precedida por palavras do Livro Eclesiástico III, 1: "... *et suis spatiis transeunt universa sub caelo.*" Outra obra desta transmissão intitula-se "*tempus loquendi*", extraído do mesmo capítulo da Vulgata. O capítulo que acabo de mencionar sempre foi de particular interesse composicional para mim; o texto de minha cantata solo "*Omnia tempus habent*" também vem dele.

A obra tem cinco movimentos: *Reppresentazione*, *Fase*, *Tropi*, *Spazi* e *Versetto*; o primeiro movimento tem um caráter expositivo, o último conclui a obra em uma espécie de despedida curvada.

Os nomes *Fase*, *Tropi* e *Spazi* referem-se ao caráter formalmente aberto dos três movimentos intermediários, que acima de tudo dão ao intérprete a possibilidade de quase improvisar tocando, embora o texto musical seja, é claro, precisamente fixado. Esse tipo de "improvisação" não deve ser confundido com o novo conceito dessa palavra, que está associado a peças onde o intérprete está realmente livre para tocar

qualquer texto musical que lhe ocorra espontaneamente. No caso da improvisação do material escrito com precisão (para repetir) *pelo* compositor, trata-se, por outro lado, da personificação do intérprete, que de certa forma vicariamente, coloca-se no papel do compositor durante a performance.

Na sonata para violoncelo solo, foi feita uma tentativa de dar ao instrumento um novo aspecto. Não é mais apenas um instrumento de cordas friccionadas, mas também um instrumento de cordas dedilhadas, e até certo ponto, um instrumento de percussão. No entanto, ele nunca deixa o reino das quatro cordas. Os efeitos de percussão se dão através de *Pizzicati* particularmente vigorosos, bem como com fortes contatos da ponta dos dedos com as cordas, uma técnica de execução que tem um efeito muito peculiar, especialmente nas cordas mais graves. Por meio da existência das diferentes maneiras de usar o instrumento, assim como uma nova combinação dessas técnicas até então não existente, incluindo o uso de quartos de tom, o instrumento ganhou o mais novo aspecto possível para mim.

Quando o improviso é mencionado repetidamente, isso de forma alguma exclui a parte calculista da composição, o que dá à respectiva obra sua forma única. Ambos, estrutura e improvisação, devem ser equilibrados no trabalho de fixação da obra.

A Sonata para Violino Solo foi escrita quase dez anos antes (1951). Coloquei-a deliberadamente em segundo lugar para deixar bem clara a diferença entre as duas obras.

Quando a Sonata para Violino Solo foi composta, o estilo de época musical que mais tarde foi chamado de serialismo ainda não existia no verdadeiro sentido da palavra, com exceção de alguns precursores.

A Sonata para Violino Solo também é baseada em uma série que está presente em todos os movimentos, mas que não é tratada de forma serial, e que é também, diferente da série da Sonata para Cello Solo. Se nesta última peça se pode falar de uma certa maneira de um derivado da composição serial, então aqui temos um derivado do dodecafonismo. Também nessa obra, o improviso desempenha um papel importante no sentido que eu mencionei e descrevi anteriormente. Na sonata solo de violino, entretanto, há mais espaço para o que eu confiantemente chamaria de "instinto

lúdico do intérprete". As passagens virtuosísticas e as múltiplas cordas duplas desempenham um papel tão importante quanto os trinados duplos e certos efeitos de *pizzicato*.

A composição tem três movimentos: *Präludium*, *Rhapsodie* e *Toccatà*. Na parte final da *Toccatà*, que é formalmente mais estrita que os dois primeiros movimentos, o genial Bach, como criador das maravilhosas estruturas das Sonatas e Partitas solo para violino, é homenageado ligando duas vezes um intervalo de semitom descendente, sem citar diretamente os tons B-A-C-H, que é a expressão de minha admiração pelas obras incomparáveis para instrumentos de corda solo do *Thomaskantor*.

A Sonata para Viola Solo de 1955 é uma obra completamente diferente da Sonata para Violino Solo. Gostaria de aproveitar essa oportunidade para lembrar que o termo "sonata" não é entendido aqui no sentido da forma clássica de sonata. É antes sim um prelúdio-coral.

A obra é baseada no "*Gelobet seist Du Jesu Christ*". A melodia do coral aparece como uma citação no final da sonata. A sonata em si é dividida em 12 seções, que se fundem umas nas outras e estão estreitamente interligadas estruturalmente. Nessa peça, eu gostaria de mencionar que o intérprete aborda o tema coral a partir da periferia, por assim dizer. Nas 12 diferentes seções, os componentes do coral são sempre elementos básicos das respectivas seções, que se aproximam concentricamente até o final com a citação acima mencionada do tema do coral. Assim, a essência da Sonata solo para Viola pode ser reconhecida no gradual desenvolvimento musical ao redor do tema do coral.

Nessa obra, a virtuosidade fica em segundo plano, apesar do intérprete ser obrigado a realizar enormes desafios técnicos, especialmente na execução de harmônicos. Atrevamo-nos a dizer a palavra "virtuoso" com confiança. Gostaria de acreditar que depois do abuso que foi praticado no século XIX com essa palavra e com o estilo que agora está associado à ideia da palavra, podemos encontrar o conceito do virtuoso em um novo sentido, ou seja, como o máximo da cultura da prática musical em que

as dificuldades técnicas, por mais intrincadas que sejam, estão subordinadas ao domínio da musicalidade.

Depois das três sonatas solo para instrumentos de corda, agora uma composição para um instrumento de sopro solo, ou seja, para flauta solo, mais precisamente para representantes da família de flautas, ou seja, a grande flauta, a flauta alto e a flauta baixo. Deve-se notar que estas são flautas transversais. A flauta baixo antigamente não estava tão difundida como seu homônimo na família da flauta doce. Além disso, a dificuldade de afinação provavelmente impediu seu uso irrestrito, seja como instrumento solo ou em conjuntos. Nos últimos tempos, entretanto, os fabricantes de instrumentos conseguiram aperfeiçoar esse raro e belo instrumento a tal ponto que ele pode ser usado para composição sem qualquer dificuldade, desde que, é claro, o instrumentista tenha alguma familiaridade com ele.

A obra intitula-se "*Tempus loquendi*", tempo de falar, e assim como a respiração é necessária para falar ou cantar, ela é também primordial para o instrumentista de sopro: a respiração é nesse caso, por assim dizer, o "*Tempus loquendi*". Agora, a família das flautas, em particular, tem representantes muito característicos, de modo que a ideia de unir os respectivos instrumentos alternadamente em uma composição solo tinha algo muito atraente para mim.

A obra é dividida em 13 partes, que, no entanto, não se fundem umas com as outras. Destas, sete foram confiadas somente à flauta baixo, duas à flauta alto e o restante à grande flauta.

As partes três, quatro, sete, onze, bem como a "*Coda*" são determinadas com precisão em sua execução e sequência pela notação; nas demais partes, é dada mais ou menos liberdade ao intérprete, mas sempre dentro da estrutura do que é precisamente fixado. As liberdades referem-se à ordem das estruturas das partes individuais distribuídas em fragmentos na partitura, às repetições dentro delas, também em inversões ou procedimentos semelhantes.

Em um texto com instruções, elaborei três versões possíveis para o solista, o que deve incentivá-lo a desenvolver suas "próprias" versões a partir do material fornecido. O

intérprete escolhe, portanto, espontaneamente na forma descrita, exceto, é claro, para aquelas partes que (como mencionado) são fixadas em uma sequência exata.

A composição foi escrita em 1963. Gostaria de apresentá-la em conjuntura com minha Sonata para Violoncelo-Solo. Assim como esta, a peça para Flauta possui o novo aspecto de ampliação da técnica de tocar, aqui também, é claro, determinado pela musicalidade.

Ao contrário da sonata solo para violoncelo, as partes individuais da peça de flauta são talvez mais limitadas pelos aspectos técnicos de execução, de modo que, em certa medida, o intérprete se vê guiado pela prática, o que eu não vejo como inútil, na medida em que este seja principalmente determinado pela musicalidade, e sempre por esta.

Dei às partes o subtítulo "peças elípticas" porque nelas tentei sair das formas circulares que o serialismo tantas vezes constrói. De um ponto de vista composicional, este trabalho também é um derivado do serialismo. Como na sonata para violoncelo solo, também são utilizados aqui os quartos de tons, mas eles têm menos o caráter de alturas e sim de mudanças de timbre.

*"Intercomunicazione per violoncello e pianoforte"* foi escrito no início do ano de 1967. Eu mencionei anteriormente que essa obra é, de certa forma, uma conexão de duas peças solo uma com a outra, então eu gostaria de esclarecê-lo com cautela. O título já sugere isso, no sentido de "peça de conexão". Na minha opinião, violoncelo e piano são parceiros difíceis de conciliar. O caráter dos dois instrumentos é muito distinto para que uma conexão seja suave. O Opus 102, No. 2 de Beethoven, que já mencionei, é provavelmente a prova mais esplêndida desse ponto de vista.

Violoncelo e piano estão justapostos em *"Intercomunicazione"* em duas dimensões e camadas de tempo diferentes. Eles se encontram e se interpenetram e depois, a partir de um certo momento, formam o conjunto, precisamente a intercomunicação.

Uma das características mais marcantes da peça é provavelmente o extraordinário estiramento de tempo que é empreendido aqui. Na fase serial da música

contemporânea, a questão da organização temporal da obra de arte musical era medida em discordância com a complexidade dos processos temporais - eu quase gostaria de dizer: havia uma interpretação unilateral. Há vários anos, venho contrapondo o que estou convencido de ser apenas uma correspondência parcial com o tempo através da minha concepção pluralista. Esse não é o momento nem o lugar para entrar em mais detalhes sobre o termo "pluralista", como eu o entendo.

A "*Intercomunicazione*" poderia ser dividida em três partes, nas quais a parte de abertura com as cordas duplas no registro grave do violoncelo e a mudança de suas camadas de tempo é particularmente característica. Também aqui, os quartos de tom desempenham um papel importante. Na seção do meio, o mesmo processo é transferido para o piano, que em vez das cordas duplas justapõe diferentes sons em diferentes camadas de tempo, enquanto o violoncelo, por sua vez, aproxima-se do piano e vice-versa em tentativas quase improvisadas e constantemente renovadoras, pode-se dizer.

A seção final traz então, após um violento glissando do violoncelo, uma fusão sonora completa dos dois instrumentos um com o outro à medida que a terceira camada finalmente é alcançada. A "*Coda*" é formada por uma espécie de cadência do pianista, que é então seguida pelo *Coda* do violoncelo e levando a obra à sua conclusão com um G grave afinado na corda C. (1969)

## Anexo B – Currículo de Barbara Maurer

### Prof Barbara Maurer

#### Vita<sup>55</sup>

- a) 1982 – 1987: estudou com Prof. Ulrich Koch (Escola Superior de Música de Freiburg) e o Prof. David Takeno (Guildhall School of Music & Drama/Londres)
- b) 1986: venceu o Prêmio Kranichstein de Música
- c) Desde 1986 exerce atividade internacional como intérprete de música de câmara e solista, especialmente na área de música contemporânea
- d) 1989 - 2017: membro do "ensemble recherche". Em seu repertório estão cerca de mil obras de música de câmara e peças solo do século XX-XXI. Realizou centenas de estreias mundiais e mais de 80 gravações em CD
- e) 1998 – 2014: professora e jurada nos Cursos de Verão de Música Contemporânea de Darmstadt
- f) Desde 2003 é aprendiz de *Inneren Arbeit* com Luna Müller e Steffen Wöhner
- g) 2007 – 2015: realizou projetos musicais anuais com classes escolares e grupos de crianças
- h) Realiza palestras e publicações sobre o papel do intérprete
- i) 2009 – 2017: professora de música contemporânea na Universidade de Música e Dança de Colônia
- j) 2013: fundou o "Seelenklang", um espaço musical aberto para adultos
- k) 2014: publicou pela editora Breitkopf & Härtel seu livro „Saitenweise. Neue Klangphänomene auf Streichinstrumenten und ihre Notation“
- l) Desde 2017: professora de música contemporânea na Universidade de Artes Folkwang em Essen
- m) 2019: publicou pela Breitkopf & Härtel seu livro "Kölner Bratschenbuch", uma coleção de 16 novas obras para viola, viola duo e viola d'amore

---

<sup>55</sup> FOLKWANG UNIVERSITY OF THE ARTS. **Prof. Barbara Maurer**. Tradução nossa. Essen: Folkwang University of the Arts, 2022. Disponível em: <https://www.folkwang-uni.de/home/hochschule/personen/lehrende/vollanzeige/personen-detail/prof-barbara-maurer/>. Acesso em 16 jan. 2022.

## Anexo C – Entrevista com Barbara Maurer

### ENTREVISTA EM PORTUGUÊS

**1. A Sonata para Viola de B. A. Zimmermann está em sua lista de dez obras para viola que todo violista deve conhecer. Você gravou a Sonata e a tocou em muitos concertos. O que torna a Sonata de Zimmermann tão especial e que desafios surgem do seu estudo e interpretação?**

A Sonata de Zimmermann é especial porque é única no repertório da viola. Nenhuma outra obra para viola combina tão fortemente as mais altas exigências da música "tradicional" com as exigências da música "contemporânea". É uma peça extremamente virtuosística, extremamente tradicional, extremamente inovativa e tudo ao mesmo tempo. Poucas obras de música contemporânea para viola têm (como esta) um fundo religioso vivenciado. Nenhuma outra peça (como esta) tem um coral como ponto de partida. O coral *Gelobet seist Du, Jesu Christ* celebra o nascimento de Cristo, e é uma das canções de Natal mais antigas da Renânia, a terra natal de Zimmermann. Ao mesmo tempo, o coral dá testemunho de um significado biográfico doloroso: Zimmermann compôs a obra após a morte de sua filha Barbara, que morreu quando bebê. Zimmermann envia a obra para a filha no além, criando assim um elo com Cristo, cujo nascimento é comemorado no Natal e a morte na Sexta-feira Santa. É assim também que a forma da Sonata pode ser entendida, cuja estrutura é um "tema com variações", com a peculiaridade de que o tema soa DEPOIS de todas as variações, portanto, na verdade, "variações em relação ao tema". O panorama das variações volta assim à sua origem, não como de costume, em que o tema vem primeiro e depois é modificado.

Essa profundidade de conteúdo motiva os violistas a praticarem uma peça tão difícil e "nua". Algumas passagens são quase impossíveis de tocar, e mesmo assim elas se tornam cada vez mais melodiosas quanto mais tempo você as pratica e quanto mais frequentemente as apresenta em concertos. Da mesma maneira, o entendimento da forma da obra só cresce e floresce após uma longa experiência com a peça. Para mim, é um sinal de grande intensidade quando uma peça ainda comove e desafia o intérprete mesmo após muitos anos de prática e interpretação. Na verdade, nenhum

hábito se desenvolve ao longo das décadas, mas apenas uma familiaridade mais profunda.

Em termos da composição, a peça também está cheia de detalhes engenhosos. A obra possui técnicas de composição do serialismo, mas sempre a serviço da expressividade. O grupo de três notas iguais (e de igual duração), com as quais o Coral de Natal começa, forma uma espécie de célula-original da divina trindade e forma básica de simetria (centro-esquerda-direita). Ao longo da peça, há muitos momentos simétricos curtos e longas passagens simétricas. E em toda a obra há grupos de três, ou seja, gestos com três tons ou três impulsos, ou também acordes de três tons.

Por último, mas não menos importante, a expressividade da obra existe na exploração máxima do que um único instrumento de corda pode produzir. Isso se aplica aos aspectos técnicos e rítmicos, bem como à densidade dos temas, timbres, atmosferas e desenvolvimentos.

Para a viola, há muitas peças que são mais longas, e há algumas peças que são ainda mais difíceis. Mas não há outra peça para viola em que cada um dos inúmeros detalhes seja tão bem considerado e valioso para sua mensagem e onde, em tão pouco tempo (8 minutos), seja alcançada uma profundidade, clareza e direcionamento com tamanha maturidade e densidade.

## **2. Que influência a obra teve sobre posteriores compositores e obras para viola?**

Isso eu não sei. Eu penso que não muita. Porque é difícil "desenvolver" qualquer coisa a partir dessa obra. Ela representa um cume ou um ponto final.

Além disso, B. A. Zimmermann foi criticado pelos compositores mais jovens por manter a tradição, em uma época (depois de 1950) em que, na Alemanha e na Europa, o desenvolvimento musical tendia a rejeitar a tradição, e os novos começos eram muito mais importantes. Zimmermann permaneceu fiel à tradição e ao ofício de compor e quis encontrar nova expressividade na música contemporânea não descartando o que já havia no passado, mas aprendendo e desenvolvendo com base

nas obras do passado. Isso era extenuante para muitos outros jovens compositores. Aqueles que seguiram o mesmo caminho de Zimmermann chegaram a resultados menos convincentes do que ele.

Mas pode haver compositores e obras que eu não conheça, cujas intenções e métodos são inspirados e influenciados por Zimmermann.

### **ENTREVISTA EM ALEMÃO:**

**1. Die Sonate für Viola von B. A. Zimmermann befindet sich in Ihrer Liste von zehn Werken für Viola, die jeder Bratschist kennen sollte. Sie haben die Sonate aufgenommen und oft im Konzert gespielt. Was macht die Zimmermann-Sonate so besonders und welche Herausforderungen ergeben sich aus der Erarbeitung und Interpretation der Sonate?**

Die Zimmermann-Sonate ist deshalb besonders, weil sie im Bratschenrepertoire einzigartig dasteht. Kein anderes Werk für Viola verbindet so stark die höchsten Ansprüche von „klassischer“ Musik mit den Ansprüchen von „neuer“ Musik. Dabei ist es äußerst virtuos, äußerst traditionell, äußerst neu, und das alles gleichzeitig. Wenige Werke der neuen Musik für Viola haben (wie dieses) einen gelebten religiösen Hintergrund. Kein anderes Werk hat (wie dieses) ein Kirchenlied als Ausgangspunkt. Das Lied „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ feiert Christi Geburt, ist also eines der ältesten Weihnachtslieder aus dem Rheinland, Zimmermanns Heimat. Gleichzeitig zeugt das Lied von einer schwerwiegenden biographischen Bedeutung: Zimmermann komponierte das Werk nach dem Tod seiner Tochter Barbara, die als Säugling starb. Zimmermann schickte es ihr ins Jenseits nach und schuf dadurch eine Verbindung zu Christus, dessen Geburt an Weihnachten und dessen Tod an Karfreitag begangen wird. So lässt sich auch die Form verstehen, die als „Thema mit Variationen“ gebildet wird, mit der Besonderheit, dass das Thema NACH den ganzen Variationen erklingt, also eigentlich „Variationen hin zum Thema“. Das Panorama der Abwandlungen führt also hin zum Ursprung, nicht wie sonst, wo das Thema als Erstes kommt und dann abgewandelt wird.

Diese Tiefe des Inhalts motiviert Bratscher immer wieder, ein so schweres und „nacktes“ Stück zu üben. Denn manche Stellen sind geradezu unspielbar schwer, und doch werden sie immer wohlklingender, je länger man sie übt, und je öfter man sie im Konzert spielt. Genauso wächst und erblüht die Gesamtform erst nach langer Erfahrung mit dem Stück. Es ist für mich ein Zeichen höchster Intensität, wenn ein Stück nach vielen Jahren des Übens und Aufführens den Spieler immer noch frisch berührt und herausfordert. Eigentlich entsteht über die Jahrzehnte keine Gewöhnung, sondern nur eine tiefere Vertrautheit.

Auch kompositorisch ist das Stück voll genialer Einzelheiten. Es benutzt serielle Kompositionstechniken, stellt sie aber immer in den Dienst des Ausdrucks. Die Gruppe aus drei gleichen (und gleich langen) Tönen, mit denen das Weihnachtslied anfängt, bildet eine Art Urzelle der Dreieinigkeit und Grundform der Symmetrie (links-Mitte-rechts). Im ganzen Stück finden sich sehr viele kurze symmetrische Momente und lange symmetrische Passagen. Und überall gibt es Dreiergruppen, also Gesten mit drei Tönen oder drei Impulsen, oder auch Akkorde aus drei Tönen.

Nicht zuletzt liegt im Ausdruck des Stückes ein Maximum dessen, was ein einzelnes Streichinstrument hervorbringen kann. Dies gilt für die spieltechnische und rhythmische Seite ebenso wie für die Dichte der Themen, Klangfarben, Atmosphären, Entwicklungen.

Für die Viola gibt es viele Stücke, die länger sind, und es gibt manche Stücke, die noch schwerer sind. Aber es gibt kein anderes Bratschenstück, in dem jedes einzelne der unzähligen Details so wohlüberlegt und wertvoll für die Aussage ist, und wo in so kurzer Zeit (8 Minuten) eine so stark verdichtete und gereifte Tiefe, Klarheit und Richtung erreicht wurde.

## **2. Welchen Einfluss hatte das Stück auf nachfolgende Komponisten und deren Werke für Viola?**

Das weiß ich nicht. Ich glaube, nicht viel. Denn von diesem Werk aus kann man schwerlich etwas „weiterentwickeln“. Es stellt einen Gipfel- oder Endpunkt dar.

Außerdem wurde B.A.Zimmermann von jüngeren Komponisten kritisch gesehen, weil er die Tradition hochgehalten hat, zu einer Zeit (nach 1950), wo in Deutschland und Europa in der Musikentwicklung die Tradition tendenziell abgelehnt wurde und der Neuanfang einen viel höheren Stellenwert hatte. Zimmermann blieb der Tradition und dem Handwerk des Komponierens treu und wollte in der neuen Musik den neuen Ausdruck nicht dadurch finden, dass man das Frühere ablegt, sondern dadurch, dass man das Frühere erlernt und weiterentwickelt. Das war vielen Jüngeren zu anstrengend. Diejenigen, die ihm darin nachfolgten, kamen zu weniger überzeugenden Ergebnissen als Zimmermann.

Aber es gibt vielleicht Komponisten und Werke, die ich gar nicht kenne, deren Absichten und Methoden von Zimmermann inspiriert und beeinflusst sind.

## Anexo D – Lista de Barbara Maurer com as principais obras de música contemporânea para viola solo

### 10 Viola-Solostücke des 20. Jahrhunderts, die jeder Bratscher kennen sollte

Bernd Alois Zimmermann	Sonate	Schott Mainz	1955
Giacinto Scelsi	Manto	Salabert Paris	1957
György Kurtág	Jelek	Editio musica Budapest	1961
Luciano Berio	Sequenza VI	Universal Edition Wien	1970
Bruno Maderna	Viola (o Va d'amore)	Ricordi Milano	1971
Salvatore Sciarrino	Tre notturni brillanti	Ricordi Milano	1975
Gérard Grisey	Prologue	Ricordi Paris	1976
Heinz Holliger	Trema	Ars Viva Mainz	1981
Iannis Xenakis	Embellie	Salabert Paris	1981
György Ligeti	Sonate	Schott Mainz	1994

### „Geschichte der neuen Musik“ anhand von Solostücken für Viola

Benjamin Britten	Elegy	1930
Ernst Krenek	Sonata for Viola Solo	1942
Igor Stravinsky	Elégie	1944
Hans Werner Henze	Serenade (orig.vc)	1949
John Cage	59 ½ seconds for a string pl.	1953
Bernd Alois Zimmermann	Sonate	1955
Giacinto Scelsi	Manto	1957
György Kurtág	Jelek	1961
Stefan Wolpe	Piece for Viola Alone	1966
André Jolivet	Cinq Eglogues	1967
Luciano Berio	Sequenza VI	1970
Bruno Maderna	Viola (o Va d'amore)	1971
Arrigo Benvenuti	Assolo	1972
Salvatore Sciarrino	Tre notturni brillanti	1975
Tristan Murail	C'est un jardin secret, ma soeur, ma fiancée	1976
Gérard Grisey	Prologue	1976
Franco Donatoni	Ali	1977
Goffredo Petrassi	Violasola	1978
Salvatore Sciarrino	Ai limiti della notte	1979
Henri Pousseur	Flexions IV	1980
Heinz Holliger	Trema	1981
Iannis Xenakis	Embellie	1981
Krzysztof Penderecki	Cadenza	1984
Alessandro Melchiorre	A Wave	1985
Mario Garuti	Obliqua (+ Tonband)	1987
Richard Barrett	Nothing elsewhere	1987
Claus-Steffen Mahnkopf	Memor sum	1989
Peter Ablinger	„Aufritte“	1989
Klaus Huber	Plainte f va d'am	1990
Michael Finnissy	Obrecht Motet	1990
György Ligeti	Sonate	1994
Pierluigi Billone	ITI KE MI	1995
Alan Hilaro	Kibo	1997
Walter Zimmermann	TAULA+NOVO BEN	2003
Michael Edwards	tramontana f va+computer	2004
Nikolaus A. Huber	EN	2006
Klaus Lang	Ägäische Eisberge	2006
Kaija Saariaho	Vent Nocturne (+electr.)	2007
Manos Tsangaris	Tmesis f va und Licht	2008
Peter Förtig	Monolog	2009
Yasutaki Inamori	Authentische Kadenz auf 2 Saiten	2012
Myunghoon Park	Mode I	2012
Julian Quintero Silva	Asgo atônito este titilar fulminante	2012
Stephan Quandel	Per...ad...	2013
Ralph Bernardy	„Haar“, „Melodie“	2013
Sergeij Maingardt	Bubble Gum	2014
Noriaki Mori	And no Green was left	2015
Enno Poppe	Filz solo	2017
„Kölner Bratschenbuch“	erscheint	2019