

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

Análise estilística e interpretativa da Sonata-Fantasia, Op. 19 de A. Scriabin, da Sonata Reminiscenza, Op. 38 de N. Medtner e da Sonata nº 3, Op. 46 de D. Kabalevsky: uma abordagem comparativa.

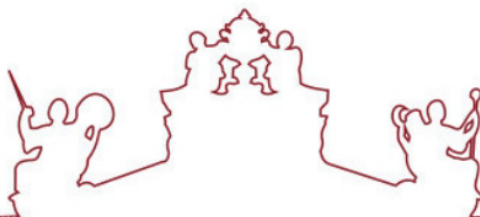
Anna Vorobeva

Orientador(es) | Mauro Dilema

Pedro Moreira

Évora 2025





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Mário Pedro do Amaral Ribeiro e Tomaz (Universidade de Évora)

Vogais | Gonçalo Pescada (Universidade de Évora) (Arguente)
Mauro Dilema (Universidade de Évora) (Orientador)

À minha avó

Análise estilística e interpretativa da Sonata-Fantasia, Op. 19 de A. Scriabin, da Sonata Reminiscenza, Op. 38 de N. Medtner e da Sonata nº 3, Op. 46 de D. Kabalevsky: uma abordagem comparativa.

Resumo

Este Trabalho de Projeto, relativo ao Mestrado em Interpretação, foca-se na análise comparativa de elementos estilísticos e interpretativos das obras de três compositores russos, compostas no período de 1898 a 1946: a *Sonata-Fantasia*, op. 19 (1898) de Alexander Scriabin (1872 – 1915), a *Sonata Reminiscenza*, op. 38 (1918 – 1920) de Nikolai Medtner (1880 – 1951) e a *Sonata nº 3*, op. 46 (1946) de Dmitri Kabalevsky (1904 – 1987).

A pesquisa pretende explorar as abordagens composicionais e interpretativas de cada um dos compositores referidos, contextualizando-os no panorama histórico da Rússia, assim como no âmbito da música russa para piano, no período compreendido entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX.

A investigação tem como objetivo o realce das diferentes abordagens estilísticas destes compositores, mais concretamente no que concerne ao género Sonata para Piano, destacando o seu impacto na dimensão interpretativa, contribuindo assim para uma compreensão aprofundada, das obras em questão, para pianistas que as desejem interpretar.

Palavras-chave: Sonata para Piano, abordagem estilística, interpretação, estudo comparativo, música russa.

Stylistic and interpretative analysis of Sonata-Fantasia, Op. 19 by A. Scriabin, Sonata Reminiscenza, Op. 38 by N. Medtner, and Sonata No. 3, Op. 46 by D. Kabalevsky: a comparative approach.

Abstract

This Project Work, related to the Master's Degree in Interpretation, focuses on the comparative analysis of stylistic and interpretative elements of musical oeuvres composed by three russian composers, between 1898 and 1946: *Sonata-Fantasia*, op. 19 (1898) by Alexander Scriabin (1872-1915), *Sonata Reminiscenza*, op. 38 (1918-1920) by Nikolai Medtner (1880-1951) and *Sonata no.3*, op.46 (1946) by Dmitri Kabalevsky (1904-1987).

This research is intended to explore the compositional and interpretative approaches by the three composers, contextualizing them in Russia's historical panorama and within russian's music for piano, considering the period comprehended between the end of the 19th century and the first half of the 20th century.

The main objective of the investigation is to show the different stylistic approaches of these composers, concerning the genre known as Piano Sonata, emphasizing its impact on interpretation and contributing to a better understanding of these oeuvres, by pianists who wish to play them.

Keywords: Piano Sonata, stylistic approach, interpretation, comparison, russian music.

Índice Geral

Introdução.....	1
Programa de Recital.....	4
Capítulo 1: Revisão da literatura.....	5
Capítulo 2: Desenvolvimentos da Sonata para Piano entre final do século XIX e meados do século XX	10
2.1 - A Sonata para Piano: origem e desenvolvimentos no período Clássico e Romântico.....	11
2.2 - A Sonata para piano entre final do século XIX e meados do século XX.....	18
2.3 - A Sonata para Piano na Rússia: desenvolvimentos e características gerais.....	21
Capítulo 3: A. Scriabin, N. Medtner e D. Kabalevsky: contextualização histórica, biográfica e estilística	27
3.1 - A música e a sociedade na Rússia entre o final do século XIX e meados do século XX ...	28
3.2 - Contextualização biográfica e estilística dos 3 compositores.....	34
3.2.1 - Alexander Scriabin (1871-1915)	34
3.2.1.1 - Aspectos estilísticos da obra de Scriabin.....	36
3.2.2 - Nicolai Medtner (1880-1951).....	42
3.2.2.1 - Aspectos estilísticos da obra de Medtner.....	43
3.2.3 - Dmitri Kabalevsky (1904-1987).....	46
3.2.3.1 - Aspectos estilísticos da obra de Kabalevsky	48
Capítulo 4: Análise estilística e interpretativa	52
4.1 – A <i>Sonata-Fantasia</i> , op.19 de A. Scriabin.....	53
4.1.1 - Análise formal e estilística	54
4.1.2 - Aspectos técnicos e interpretativos.....	66
4.2 - <i>Sonata Reminiscenza</i> , op.38 de N. Medtner	75
4.2.1 - Análise formal e estilística	76
4.2.2 - Aspectos técnicos e interpretativos.....	85
4.3 - <i>Sonata n° 3</i> , op. 46 de D. Kabalevsky	93
4.3.1 - Análise formal e estilística	94
4.3.2 - Aspectos técnicos e interpretativos.....	109
Considerações finais	116
Referências	120
Anexos	125
Anexo I.	125
Anexo II.....	127
Anexo III.....	130

Índice de Tabelas

Tabela 1	<i>Estrutura da Sonata-Fantasia, op.19, Presto</i>	61
Tabela 2	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição I</i>	77
Tabela 3	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição II</i>	78
Tabela 4	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Desenvolvimento</i>	79
Tabela 5	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Reexposição</i>	80
Tabela 6	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro andamento, Exposição</i>	95
Tabela 7	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento</i>	97
Tabela 8	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Reexposição</i>	99

Índice de Figuras

Figura 1	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, T1 Motivo do Initio, cc. 1-2</i>	55
Figura 2	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Ponte, cc. 12-14</i>	55
Figura 3	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, T2, cc. 23-30</i>	56
Figura 4	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, T3, cc. 45-46</i>	57
Figura 5	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, cc. 62-64</i>	57
Figura 6	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, c. 75</i>	58
Figura 7	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, cc. 79-80</i>	58
Figura 8	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Coda, c. 128-130</i>	59
Figura 9	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Presto, Segunda Secção, cc. 41-44</i>	60
Figura 10	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Presto, Ponte, cc. 93-94</i>	60
Figura 11	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, cc. 10-11</i>	62
Figura 12	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Presto, Si Menor – Sib Menor, cc. 57-61</i>	62
Figura 13	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, c. 29</i>	63
Figura 14	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, cc. 70-75</i>	64
Figura 15	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, cc. 62-65</i>	69
Figura 16	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Presto, cc. 6-8</i>	70
Figura 17	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Presto, cc. 1-2</i>	71
Figura 18	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Presto, cc. 37-38</i>	72
Figura 19	<i>Sonata-Fantasia, op.19, Presto, cc. 53-56</i>	72
Figura 20	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição I, T3 (Contraponto), cc. 126-129</i>	81
Figura 21	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição I, Ponte, (Contraponto), cc. 51-60</i>	81
Figura 22	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição I, T2, (Extensão da Melodia), cc. 61-65</i>	82
Figura 23	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Introdução, Tema Reminiscenza, cc. 1-4</i>	82
Figura 24	<i>Sonata Reminiscenza, op.38, Reexposição, T2, (Preparação da Entrada do T4), cc. 299-303</i>	84
Figura 25	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Tema Principal, cc. 1-3</i>	95
Figura 26	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Tema Secundário, cc. 49-52</i>	96
Figura 27	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Tema de Fecho, cc. 103-105</i>	96
Figura 28	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, T2, cc. 123-128</i>	97
Figura 29	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, T3, cc. 164-168</i>	98
Figura 30	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, T1</i>	98
Figura 31	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Reexposição, T3, cc. 297-300</i>	99
Figura 32	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Reexposição, T2, cc. 322-326</i>	100
Figura 33		100
Figura 34	<i>Sonata n°3, op.46, Segundo Andamento, Secção A, T1, cc. 1-4</i>	101
Figura 35	<i>Sonata n°3, op.46, Segundo Andamento, Secção B, T2, cc. 30-32</i>	101
Figura 36	<i>Sonata n°3, op.46, Segundo Andamento, Secção B (cc. 50-53) e Secção A (cc. 54-57)</i>	102
Figura 37	<i>Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, Tema Introdutório, cc. 1-4</i>	103
Figura 38	<i>Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, T1, cc. 9-12</i>	103
Figura 39	<i>Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, T2</i>	103
Figura 40	<i>Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, T3</i>	104
Figura 41	<i>Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção B, Tema A, cc. 107-109</i>	104
Figura 42	<i>Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção B, Tema B, cc. 134-136</i>	105
Figura 43	<i>Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção B, Tema C, cc. 160-162</i>	105
Figura 44	<i>Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, cc. 141-144</i>	106

Figura 45	<i>Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, c. 220</i>	107
Figura 46	<i>Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, cc. 236-240</i>	107
Figura 47	<i>Sonata n.º3, op.46, Terceiro Andamento, Secção B, cc. 197-198</i>	108
Figura 48	<i>Sonata n.º3, op.46, Segundo Andamento, Secção B, cc. 38-39</i>	112
Figura 49	<i>Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Tema principal, Primeiro Motivo do T1, c. 1</i>	113
Figura 50	<i>Sonata n.º3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, c. 81</i>	113

Abreviaturas e notas explicativas

Dó M (exemplo aplicável a todas as tonalidades) – Dó Maior

dó m (exemplo aplicável a todas as tonalidades) – dó menor

op. – *Opus*

c. – Compasso

cc. – Compassos

p. – Página

pp. – Páginas

ré# (exemplo aplicável a todas as notas) – Sustenido

sib (exemplo aplicável a todas as notas) – Bemol

T1 – Primeiro tema (tema principal)

T2 – Segundo tema (tema secundário)

T3 – Terceiro tema

T4 – Quarto tema

Initio - Iníci

Introdução

O tema “Análise estilística e interpretativa da *Sonata-Fantasia*, op.19 de A. Scriabin, da *Sonata Reminiscenza*, op.38 de N. Medtner e da *Sonata n.º 3*, op. 46 de D. Kabalevsky: uma abordagem comparativa” surgiu da vontade de interpretar as sonatas compostas entre final do século XIX e meados do século XX, assim como do interesse em comparar e explorar em profundidade os aspetos técnicos e estilísticos das obras em questão.

A Sonata para Piano constitui um tipo de composição musical que, passados quatro séculos desde o seu surgimento, continua a ser foco de interesse por parte de diversos compositores. No final do século XIX e na primeira metade do século XX, variados compositores oriundos de diferentes escolas nacionais, incidiram neste género “dando asas” à experimentação, afastando-se dos cânones académicos, permitindo o surgimento de um tipo alternativo de pensamento e a criação de sistemas musicais originais (Moskalets, 2004).

A Sonata para Piano tornou-se mais popular, entre os compositores russos, sobretudo no final do século XIX, com compositores como Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Alexander Scriabin (1871-1915), Nikolai Medtner (1880-1951), Samuil Feinberg (1890-1962) e Dmitri Kabalevsky (1904-1987), cada compositor com diferentes abordagens face aos aspetos formais, estruturais, estilísticos e performativos, ligados a este género musical (Moskalets, 2004).

Westerby (1924), no que respeita às sonatas escritas por Scriabin refere que: “Estas sonatas são como aulas, por si só. De difíceis que são, muito dependerá na interpretação que lhes for conferida em performance” (p. 186)¹. Segundo Semykin (2017), as sonatas de Medtner combinam tradições clássicas com conteúdo romântico e o estilo heróico-dramático de Franz Liszt (1811-1886). Em relação às obras de Kabalevsky, Lindsey (1964) refere que o intérprete deverá realizar um bom juízo musical. Desta forma, as três sonatas para piano que serão abordadas no presente trabalho de projeto, apresentam desafios significativos para o intérprete, devido às suas características musicais.

O presente trabalho de investigação centra-se na resposta à questão afeta à especificidade das abordagens dos compositores, A. Scriabin, N. Medtner e D. Kabalevsky,

¹ Tradução livre do original: “These Sonatas stand as a class almost by themselves. Difficult as they are, much depends on the interpretation given to them in performance”.

quanto à composição das sonatas para piano referidas, e de que forma é que tais abordagens se manifestam nas obras e são relevantes na interpretação pianística.

O objetivo geral deste Trabalho de Projeto é evidenciar como A. Scriabin, N. Medtner e D. Kabalevsky, apesar das influências comuns (país de origem, período, Sonata, Forma Sonata), desenvolveram diferentes abordagens estilísticas e composicionais ao género Sonata e à Forma Sonata, e a forma como isso influencia a interpretação pianística.

Os objetivos específicos do trabalho são:

- Abordar a evolução do género Sonata, através do decurso dos tempos;
- Perceber a influência do contexto histórico da Rússia no final do século XIX e meados do século XX na música;
- Apresentar uma visão geral da vida e obra de Alexander Scriabin, Nikolai Medtner e Dmitri Kabalevsky;
- Analisar as sonatas de A. Scriabin, N. Medtner e D. Kabalevsky e suas especificidades, no contexto das sonatas do final do século XIX a metade do século XX;
- Efetuar uma análise interpretativa e comparativa das obras em questão.

O estudo é delineado com uma abordagem metodológica que integra métodos comparativos, históricos, analíticos, em especial da análise musical, a fim de resultar numa abordagem abrangente e aprofundada das sonatas em estudo.

No âmbito da realização da análise interpretativa, relativa ao texto das obras, foi pertinente o recurso a diversos estudos científicos, bastante relevantes, que fornecem diferentes pontos de vista sobre a música e a época em questão, e que serão mencionados na secção Revisão da literatura e ao longo do trabalho.

No que respeita a fontes primárias, foi realizada a análise de vários documentos relevantes para a pesquisa. O maior contributo é oriundo de sites na internet (como por exemplo, o site “oficial” dedicado a Dmitri Kabalevsky, onde consta uma panóplia de informação, imagens, vídeos...), memórias escritas (de Maria Kabalevskaya, filha de Kabalevsky), correspondência privada. No que concerne a Medtner, foi consultado o caderno de anotações do compositor compilado por Gurvich, M.A., Lukomsky L.G. (1979), intitulado *O trabalho diário de um pianista e compositor: Páginas de cadernos* ² (tradução livre da autora). Nele estão contidos exercícios e conselhos práticos de Medtner, bastante úteis para a compreensão dos métodos de interpretação das suas composições.

² “Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек”.

O interesse pela vida e obra destes compositores é algo que jamais estará sempre em voga. Existe uma imensa quantidade de estudos, dissertações e artigos científicos, sendo que até então não tinha sido realizado um estudo analítico comparativo entre as três obras, presentes nesta dissertação.

O presente Trabalho de Projeto divide-se em quatro capítulos: no primeiro capítulo são apresentados os principais trabalhos de investigação, por parte de diversos autores, que foram analisados e estudados para a elaboração deste trabalho; o segundo capítulo centra-se na contextualização dos desenvolvimentos mais relevantes da sonata e da Forma Sonata, realçando os seus papéis e características nos diversos períodos; o terceiro capítulo apresenta uma síntese biográfica dos três compositores, destacando os episódios mais marcantes da vida de cada qual, assim como a sua obra; o quarto e último capítulo é dedicado à análise das três sonatas que consiste em dois tipos: estilística e interpretativa.

Programa de Recital

Alexander Nikolayevich Scriabin (1871-1915) – *Sonata-Fantasia*, n° 2, op.19 (1898)

- Andante
- Presto

Nicolai Karlovich Medtner (1880-1951) – *Sonata Reminiscenza*, op. 38 (1922)

- Allegro tranquillo (Andantino com moto)

Dmitri Borisovich Kabalevsky (1904-1987) – *Sonata n° 3*, op. 46 (1947)

- Com moto
- Cantabile
- Giocoso

Capítulo 1: Revisão da literatura

Para realizar uma análise interpretativa das partituras em apreço, é necessário obter uma compreensão profunda do contexto específico em que foram criadas. Desta forma, recorri a vários estudos científicos relevantes que fornecem as visões abrangentes sobre a música e a época em questão. Taruskin (1997), *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* foca-se no processo de formação da escola de composição russa e na expressão da identidade nacional russa através da música. Os artigos de Marina Frolova-Walker (2001), *1730-1860* e *1860-1900*, de Jonathan Powell (2001), *The pre-Revolutionary period, 1900-17* e *Music of the Soviet period*, analisam de forma detalhada e estruturada os processos que ocorreram na Rússia durante períodos apresentados nos títulos. Marina Frolova-Walker (2001) centra-se em aspetos principais como a música em contexto de concerto, em contexto doméstico, música sacra, a educação musical, o mercado musical e o mecenato, a política e a crítica musical. Jonathan Powell (2001), por outro lado, dedica-se ao século XX, focando-se na influência das situações políticas na música russa.

Foi consultado o artigo de Boris Schwarz (1965), *Soviet Music since the Second World War* que também examina a influência da política na música e o isolamento dos compositores soviéticos de novas correntes criativas, mencionando a obra de compositores como Kabalevsky, Prokofiev, Myaskovsky, Khachaturian, Schostakovich, Sviridov e Khrennikov. Além disso, é explorado o período do Realismo Soviético e o impacto da política cultural de Josef Stalin (1878-1953) sobre a vida e obra dos compositores.

Um dos temas principais deste trabalho é a Forma Sonata, a sua evolução e a influência que exerceu nos compositores russos. O livro de Douglas Green (1965) *Form in Tonal Music: An introduction to analysis*, oferece conclusões valiosas sobre este assunto. Por exemplo, os capítulos XI e XII abordam a história do género Sonata e da Forma Sonata em diferentes períodos históricos. O artigo do musicólogo James Webster (2001) sobre a Forma Sonata também é marcado por uma análise detalhada e estruturada dos diferentes aspetos dessa forma, incluindo os seus princípios, origens e estrutura durante o período clássico, assim como as alterações que ocorreram com a forma nos séculos XIX e XX.

Além disso, para uma análise detalhada das características formais e estilísticas das sonatas contribuíram os livros de Charles Rosen (1988) e de James Hepokoski e Warren Darcy (2006). O trabalho teórico de Charles Rosen (1988) *Sonata Forms* analisa a Forma Sonata no contexto das condições sociais do século XVIII, descrevendo as suas funções e acompanhando

o texto com exemplos musicais. Além disso, Rosen (1988) dedica dois capítulos ao século XIX: *Beethoven and Schubert* e *Sonata Form after Beethoven*. O livro de James Hepokoski e Warren Darcy (2006) *Elements of Sonata Theory* oferece uma teoria detalhada do género, examinando também composições individuais.

No entanto, nestes trabalhos científicos, o processo das mudanças na Forma Sonata nos séculos XIX e XX não foi suficientemente explorada. Para formar uma imagem mais completa da evolução do género Sonata, incluindo o contexto histórico e as contribuições de compositores significativos, foram analisadas o livro de Gerald Abraham (1949) *A hundred years of music* e o artigo de Marina Poluektova (2021)³ *A evolução do género Sonata para piano* (tradução livre da autora).

Trabalhos com as biografias de Scriabin, Medtner e Kabalevsky constituíram bibliografia relevante para a elaboração deste trabalho, pois contribuem para uma compreensão abrangente do impacto das trajetórias de vida dos compositores na sua obra. Além disso, estas fontes ajudaram a estudar os períodos em que as sonatas analisadas foram escritas e a identificar aspetos importantes para a interpretação delas.

Sobre a vida de Alexander Scriabin, foi considerado o livro monográfico de Igor Belza (1983) *Alexander Nikolaevich Scriabin*⁴ (tradução livre da autora) que descreve minuciosamente as principais fases criativas e bibliográficas do compositor, proporcionando uma ampla compreensão da influência da sociedade no seu percurso criativo e na sua escrita musical, abordando também questões de caracterização da obra, bem como a evolução da Forma Sonata nas suas composições. O livro inclui anexos que contribuem para uma compreensão mais ampla da figura do compositor, como fotografias de Scriabin e dos seus amigos, ilustrações de manuscritos e cartazes dos concertos.

Para efetuar uma análise mais abrangente das características marcantes da obra de Scriabin, foi de bastante utilidade o artigo do Ernesto Hartmann (2012) *A conotação mística e o “Acorde de Prometeu”* que especifica e analisa a música do compositor em três fases. O artigo de Susanna Garcia (2000) *Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas* também ajudou a compreender o papel da simbologia e a sua influência na obra do compositor russo.

O contributo de Barrie Martyn (2001) *Medtner, Nicolas* [Metner, Nikolay Karlovich] é importante pela vertente biográfica e pelas informações sobre as obras de Nikolai Medtner. Este

³ “Эволюция жанра фортепианной сонаты”

⁴ “Александр Николаевич Скрябин”

artigo destaca os princípios relevantes e características da obra do compositor, além de propor uma tabela que organiza as obras de Medtner por gêneros e por ordem cronológica.

Muitas das biografias de Dmitri Kabalevsky basearam-se no livro de Viktor Viktorov (1974) *Dmitri Kabalevsky*⁵ (tradução livre da autora), que apresenta memórias de músicos e de alunos que trabalharam com o compositor, cartas e memórias, bem como opiniões e declarações do próprio Kabalevsky. Também inclui correspondência com o seu amigo e mentor Myaskovsky e com vários colegas estrangeiros, bem como recortes da imprensa estrangeira. No anexo, encontra-se uma lista completa das composições de Kabalevsky com as datas de composição. O livro é complementado por inúmeras fotografias, que ajudaram a complementar a imagem do perfil do compositor.

Dado que a atividade criativa de Kabalevsky coincidiu com o período de domínio das ideias do Realismo Soviético, foi necessário investigar as principais características deste estilo. No artigo de Nicolas Slonimsky (1950) *The Changing Style of Soviet Music* são detalhadamente examinados três períodos de evolução da música soviética (1917-1927, 1927-1936, 1936-1950), destacando as principais características de cada período, obras relevantes e compositores principais. São abordadas questões relacionadas com o Realismo Socialista e o seu impacto na vida cultural e na obra dos compositores, bem como a música no contexto internacional. Para complementar o quadro do terceiro período foi analisado o trabalho de George Keldysh (1954) *Soviet Music Today*, que fornece uma visão geral e concisa acerca da criatividade musical soviética e destaca importantes mudanças na música soviética, ocorridas na década de 1950.

Os estudos sobre a análise de Sonatas, foram a bibliografia mais profícua da pesquisa realizada. Sara Fernandes (2015) analisa as quatro primeiras sonatas de Scriabin, contribuindo para o estabelecimento da ligação entre a sua personalidade e o seu estilo e para a compreensão da relação entre o processo criativo e a vida pessoal de Alexander Scriabin no período entre 1892 e 1903. A dissertação de Laura Whiteheard (2014) *Transcendent Sounds: The Early Piano Music of Alexander Scriabin* (acerca do percurso criativo do compositor após 1902) aborda a filosofia de Scriabin e realiza uma análise das composições para piano do primeiro período (1892-1897). A obra literária de Sergei Pavchinsky (1979) apresenta a análise mais extensa e detalhada das *Sonatas para piano* de Scriabin, contribuindo significativamente para o estudo da forma e da estilística da *Sonata-Fantasia*.

Para analisar a *Sonata-Reminiscenza*, op. 38 no contexto das sonatas de Medtner, teve impacto a dissertação de Wendelin Bitzan (2018) *The Sonata as an Ageless Principle*, que para

⁵ “Дмитрий Кабалевский”

além de se centrar na análise das sonatas do compositor, contribui também para o estudo das sonatas dos séculos XIX-XX e aborda questões de estilo e desenvolvimento da Forma Sonata na Rússia, incluindo a identidade nacional.

Dado que existem poucos estudos contemporâneos sobre a obra de Medtner, foram examinados os artigos de Henry Gerstlé (1924) *A música para piano de Nicolai Medtner* (tradução livre da autora), de Sidney Miller (1941) *A Música para piano de Medtner: Um Estudo Apreciativo* e de Arthur Alexander (1951) *Nicholas Medtner: Uma apreciação* (tradução livre da autora). Estes trabalhos, que refletem as impressões imediatas e as tendências artísticas da época em que as obras foram criadas, contribuíram para uma compreensão mais clara do papel do compositor e das tendências predominantes no início do século XX.

Para uma análise mais detalhada do estado da música russa após a Revolução Russa de 1918 e do papel de Medtner nesse contexto, foi necessário recorrer a materiais publicados na respetiva época, como o artigo de Alfred Swan (1927), *O estado presente da Música Russa* (tradução livre da autora). Este artigo é a opinião de um crítico de música ocidental sobre a vida e obra de compositores que emigraram, assim como aqueles que permaneceram na “nova” Rússia após a revolução.

Em termos de fontes primárias, contamos com uma produção muito importante que inclui sites, memórias, cartas e artigos. No meu trabalho foram utilizados materiais do site oficial dedicado a Dmitri Kabalevsky, que contém uma grande quantidade de vídeos e fotos relacionados ao compositor, a sua biografia, ensaios e uma coleção das composições dele. Citei as memórias da sua filha, Maria Kabalevskaya, e do próprio compositor, conforme apresentadas nos seguintes artigos: Kabalevsky, D. (1982). *Sobre Si Mesmo* ⁶ (tradução livre da autora), Kabalevskaya, M.D. (2008). *Um breve esboço da vida da obra criativa de D.B. Kabalevsky* ⁷ (tradução livre da autora), Kabalevskaya, M.D. (SD). *Uma filha sobre o seu pai* ⁸ (tradução livre da autora).

Foi considerado o livro de notas de Medtner, compilado por Gurvich, M.A., Lukomsky L.G. (1979), intitulado *O dia a dia de trabalho de um pianista e compositor: Páginas de cadernos* ⁹ (tradução livre da autora), que se destaca pela descrição detalhada dos objetivos e desafios enfrentados pelo compositor, tanto para si mesmo quanto para os seus alunos. Este

⁶ “Сам о себе”

⁷ “Краткий очерк жизни творчества Д.Б. Кабалеvского”

⁸ “Дочь об отце”

⁹ “Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек”

livro contém exercícios e conselhos práticos de Medtner que ajudaram a compreender os métodos de interpretação das suas composições.

Desta forma, apesar da vasta quantidade de trabalhos científicos dedicados à análise da obra, em particular das sonatas, de Alexander Scriabin, Nikolai Medtner e Dmitri Kabalevsky, a maioria dessas pesquisas foi realizada no século XX. O interesse por esses compositores permanece vivo nas últimas décadas, manifestando-se em dissertações e artigos científicos. No entanto, até ao momento, não foi realizado um estudo comparativo abrangente das sonatas desses três compositores.

Capítulo 2: Desenvolvimentos da Sonata para Piano entre final do século XIX e meados do século XX

O presente capítulo pretende contextualizar os principais desenvolvimentos da Sonata e da Forma Sonata, com enfoque nos seus papéis e características, em diferentes períodos. A organização do capítulo segue uma ordem cronológica, contextualizando o surgimento da Forma Sonata, o seu desenvolvimento e função, até ao século XX (inclusivamente), com particular destaque para Sonata para Piano do Período Romântico, na Rússia.

2.1 - A Sonata para Piano: origem e desenvolvimentos no período Clássico e Romântico

As primeiras sonatas surgiram durante o Período Renascentista (da História da Música Ocidental), numa era que ficou reconhecida como a era da Sonata Barroca (desde o século XVI até o estabelecimento da sonata clássica) (Green, 1965). Conforme Moore (2008), a sonata deste período “não deve ser encarada como um antepassado primitivo da sonata clássica” (pp. 46-47), pois representa um outro tipo de composição escrita para instrumento solo (violino, flauta, oboé, viola da gamba) e baixo cifrado, executado por um outro instrumento, como o caso do cravo (por exemplo). Destacam-se duas categorias principais: *sonata da chiesa*¹⁰ e *sonata da camera*¹¹, com estruturas e contextos distintos (Green, 1965).

A forma da sonata barroca foi estabelecida por Arcangelo Corelli (1653-1713) (Moore, 2008). A sonata consiste em quatro andamentos: um andamento lento, um *allegro* em estilo de fuga, um andante melodioso em estilo homofónico e um rápido em ritmo ternário (Moore, 2008). Entre os compositores deste período que escreveram sonatas barrocas para cravo e contribuíram significativamente para a formação do género, destacam-se Domenico Scarlatti (1685-1757) e Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), que desempenhou um papel significativo na evolução do idioma clássico (Green, 1965). Para Moore (2008), as sonatas de Scarlatti contribuíram para a evolução da música instrumental, especificamente, para a música de tecla, apesar de se apresentarem num curto andamento e serem designadas como “sonata” com o objetivo de “distinguir peças de música instrumental de cantatas” (p. 52). Estas obras são escritas no estilo homofónico e apresentam desafios técnicos interpretativos, tais como a rápida repetição de nota, o cruzamento de mãos, notas duplas, saltos largos e arpejos, constituindo uma herança para compositores posteriores (Moore, 2008).

No século XVIII, houve um aumento significativo do interesse do público pela música instrumental, nomeadamente pelos seguintes géneros: Sonata para Cravo, Quarteto de Cordas e Sinfonia. No final deste século, com a popularização do piano e a sua utilização em contexto privado e doméstico, as sonatas para teclado, tornaram-se populares, quer a solo ou na presença de outro(s) instrumento(s) (Moore, 2008). Segundo Rosen (1988), no início da década de 1780,

¹⁰ Tipo de sonata barroca que é caracterizada pela sua índole rigorosa. É conhecida como *sonata da chiesa* (*sonata de igreja*) por “ser com frequência executada durante os serviços litúrgicos” (Moore, 2008, p. 47).

¹¹ Tipo de sonata barroca que consiste em grupos de danças de diversos ritmos contrastantes (Moore, 2008).

o estilo sonata ou o estilo dos clássicos de Viena assumiu uma posição dominante, suplantando também formas como o rondó, o concerto, a fuga e a ária da capo.

Entre os compositores do período clássico que contribuíram para o desenvolvimento e afirmação da Sonata destacam-se Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827). As sonatas de Haydn destacam-se pelo desenvolvimento composicional contínuo e pelos temas distintivos, enquanto as de Mozart apresentam uma narrativa algo semelhante ao drama (teatro). Beethoven sintetizou todos os principais desenvolvimentos dos seus predecessores e antecipou o surgimento da sonata romântica (Webster, 2001).

A estrutura da Forma Sonata “clássica”, firmemente estabelecida pelos compositores clássicos vienenses, consiste em três secções principais e pode ter uma secção introdutória e uma conclusiva. A Forma Sonata apresenta uma estrutura amplamente baseada na relação tónica – dominante e pode também ser delineada da seguinte forma:

- Introdução – serve para “alcançar um tom mais sério e grandioso, e para firmar uma escala de movimento mais ampla”¹² (Webster, 2001, p. 16). Estabelece a tónica e desempenha as funções de desenvolvimento, de transição e de explicação (Spencer, 1994, p. 159).
- Exposição – apresenta o material temático principal, estabelecendo a tónica e modulando para a dominante, o que provoca uma grande “dramaticidade” harmónica (Rosen, 1988).
- Desenvolvimento – a secção modulatória que pode ser escrita nas dimensões diferentes. Exploram-se os temas apresentados na Exposição, com texturas e harmonias mais complexas, podendo, por vezes, ser introduzidos novos temas. Este termo é aplicado “à secção inteira entre a barra dupla e o regresso da tónica”¹³ (Spencer, 1994, p. 151). Assim, a característica principal desta secção é a instabilidade tonal.
- Reexposição – secção onde o material temático retorna, quase sempre na tónica, onde geralmente permanece (Webster, 2001).
- Coda – secção “que se estende para lá daquela parte da recapitulação que se refere explicitamente a unidades estruturais encontradas na exposição”¹⁴ (Spencer, 1994, p.

¹²Tradução livre do original: “to strike a more serious or grander tone, and to establish a larger scale of motion”.

¹³Tradução livre do original: “to the entire section between the double bar and the return of the tonic”

¹⁴Tradução livre do original: “that extend beyond that part of the recapitulation that refers explicitly to structural units found in the exposition”.

159). Desempenha a função de expansão, repetindo o tema principal e transformando-se numa culminação; muitas vezes enfatiza a subdominante (Webster, 2001).

Assim, é geralmente o primeiro andamento da Sonata (uma obra) que representa Forma Sonata em si. É o andamento, que faz parte de um “ciclo instrumental multi-andamento tal como uma sonata, trio ou quarteto com piano, quarteto ou quinteto de cordas, sinfonia, etc., ou uma obra com um andamento independente tal como uma abertura ou um poema sinfónico”¹⁵ (Webster, 2001, p. 1). Para Hepokoski e Darcy (2006) é uma forma que não possui regras claramente estabelecidas ou uma estrutura fixa, mas é a “constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis quanto à sua forma de realização – uma área onde se facilitam e restringem diretivas aplicadas à produção e interpretação de uma forma composicional familiar”¹⁶ (p. 15). Para Richard Taruskin (2010), a estrutura da Forma Sonata ou “sonata-allegro form” ou “first-movement form” é “a combinação de complexidade e clareza... e potenciais procedimentos formais eloquentes alguma vez concebidos para a música instrumental, em todos os tipos, desde a sonata solo à sinfonia orquestral ou abertura”¹⁷ (p. 525).

É necessário também destacar a diferença entre a Sonata - enquanto uma obra subdividida em andamentos - e a Forma Sonata. Esta última é referente à estrutura (ou forma) de um só andamento em vez de transversal ao todo, isto é, aos três ou quatro andamentos da própria sonata (obra), sinfonia ou obra para um conjunto de câmara (Rosen, 1988). Em termos de estrutura da obra - em andamentos - a sonata clássica obedece, maioritariamente, ao esquema de três andamentos, sendo o primeiro o que evidencia a Forma Sonata. Todavia existem exceções, por exemplo o caso da *Sonata K331* em Lá Maior, de W. A. Mozart, que apresenta um tema e variações no primeiro andamento. Uma sonata em quatro andamentos organiza-se da seguinte forma:

- O primeiro andamento – rápido, geralmente definido como *Allegro*, estruturado na Forma Sonata;
- O segundo andamento – lento, geralmente *Andante*, *Adagio*, ou *Largo*, estruturado na forma binária, ternária ou tema e variações;

¹⁵ Tradução livre do original: “multi-movement instrumental cycle such as a sonata, piano trio or quartet, string quartet or quintet, symphony etc., or an independent movement like an overture or tone poem”.

¹⁶ Tradução livre do original: “constellation of normative and optional procedures that are flexible in their realization – a field of enabling and constraining guidelines applied in the production and interpretation of a familiar compositional shape”.

¹⁷ Tradução livre do original: “the combination of complexity and clarity.... And potentially eloquent formal procedures ever devised for instrumental music in all media, from solo sonata to orchestral symphony or overture”.

- O terceiro andamento – ritmo de dança, geralmente em *Moderato*, *Allegretto* ou *Allegro*, estruturado em um minueto ou scherzo, podendo ter um trio;
- O quarto andamento – rápido e decisivo, geralmente *Allegretto*, *Allegro*, *Presto* ou *Prestissimo*, marcado às vezes como Finale, estruturado em rondó, Forma Sonata rondó ou, às vezes, Forma Sonata (Rosen, 1998).

A organização de uma Sonata de 3 andamentos é igual, excluindo o terceiro andamento do esquema de 4 andamentos.

No início do século XIX, o *romantismo* atingiu o seu auge enquanto movimento artístico e intelectual. Uma das suas premissas destacava o foco na personalidade do artista romântico, e a música era vista como meio de expressão do seu génio. Outra conceção era a compreensão da obra musical como uma entidade única, que não reflete um estilo ou instituição, mas tem o seu próprio sentido (Samson, 2001). Portanto, conforme o estilo musical se desenvolveu no século XIX, a Sonata adquiriu novas características.

Conforme afirma Rosen (1988), “depois de Beethoven, a sonata foi um veículo do sublime. Teve o mesmo papel na música que o épico na poesia, e o amplamente histórico fresco na pintura”¹⁸ (p. 366). Os compositores deste período concentravam-se no conteúdo da música, destacando temas marcantes e originais. A Forma Sonata passou a ser fundamentada na dualidade de dois temas contrastantes, em vez da dualidade tonal da exposição, que não criava a “polarização mas somente uma sensação de distância”¹⁹ (Rosen, 1988, p. 390). O tema secundário, emergindo numa nova tonalidade, assumiu um papel central, contrastando assim com o primeiro²⁰. Frequentemente, estes dois temas são identificados como “masculino” e “feminino” (Webster, 2001). A influência romântica, nomeadamente a admiração pelo melodismo, condiciona uma natureza melódica ao tema, o que resulta numa alteração no desenvolvimento: a técnica de extrair motivos e a estrutura fragmentada dão lugar a transformações texturais do tema e a mudanças harmónicas (Webster, 2001). Segundo Rosen (1988), as relações temáticas, tanto implícitas como explícitas, passaram a predominar sobre a estrutura harmónica.

No século XIX a Forma Sonata é amplamente utilizada em novos géneros, como sinfonias programáticas, barcarola, *scherzo*, tocata e fantasia. Consequentemente, a sua estrutura varia conforme o género musical e o conteúdo, no entanto, a narrativa é uma característica que une todas as composições deste período (Goryukhina, 1973).

¹⁸ Tradução livre do original: “after Beethoven, the sonata was the vehicle of the sublime. It played the same role in music as the epic in poetry, and the large historical fresco in painting”.

¹⁹ Tradução livre do original: “polarization but only a sense of distance”.

²⁰ Alguns exemplos são: F. Schubert, *Sonata para piano n.º 21* em Sib Maior, D960; F. Mendelssohn, *As Hébridais* em si menor para orquestra (1830-1832); J. Brahms, *Sinfonia n.º 3* em Fá Maior (1883).

Webster (2001) destaca as seguintes mudanças na estrutura da Forma Sonata:

- O desenvolvimento e a reexposição não se repetem, devido aos preconceitos dos românticos contra a repetição direta;
- O tema principal está constantemente em transformação e nunca aparece na sua forma completa, diminuindo a importância da reexposição²¹.
- Frequentemente, o ponto culminante ocorre na coda, refletindo uma das tendências do século XIX – a de deslocar para o final o peso culminante de cada forma²².

Goryukhina (1973) destaca as seguintes tendências na construção da Forma Sonata romântica:

- A primeira parte é descrita como “uma narrativa de grande dimensão com muitos detalhes descritivos, que caracterizam de forma multifacetada uma imagem ou situação, pensamento ou ideia do autor” (p. 107)²³;
- Aumento da dimensão dos temas, proporcionalmente à extensão acrescida dos andamentos em si;
- Desenvolvimento variacional dos temas;
- O contraste entre os temas não implica um conflito;
- Os temas na sonata romântica foram concebidos como imagens acabadas, sem necessidade de desenvolvimento adicional, ao contrário das sonatas de Beethoven, onde os temas se transformam durante o desenvolvimento da forma e na recapitulação permanecem na sua forma completa;
- Ausência de um desenvolvimento linear da forma, já que ao longo da obra podem surgir novas imagens.

A harmonia nas sonatas do século XIX é enriquecida devido às inovações no desenvolvimento do sistema maior-menor, assim como o uso de modos (dórico, lídio, mixolídio, por exemplo). O uso de novas fontes de inspiração, a diversidade de tipos de dramaturgia e os métodos de desenvolvimento temático na sonata romântica contribuíram para a riqueza do seu conteúdo musical.

Cada um dos compositores românticos criou exemplos individualmente marcantes do Ciclo Sonata: Schubert dota a forma de características narrativas; Schumann enriquece a Forma

²¹ Alguns exemplos são: Hector Berlioz (1803 – 1869), *Symphonie fantastique* (1830); Franz Liszt, *Sonata em Si Menor* (1853); Robert Schumann (1810 – 1856), *Sinfonia* nº 4 (1851).

²² Como, por exemplo, a *Sinfonia* nº 2 (1847) de R. Schumann, Finale.

²³ Tradução livre do original: “Повествовательное произведение больших масштабов со многими подробностями описательного плана, многосторонне характеризующих образ или ситуацию, мысль или авторскую идею”.

Sonata com episódios de caráter improvisatório; nas sonatas de Fryderyk Chopin (1810-1849) a Forma Sonata mantém uma ligação com os princípios clássicos de desenvolvimento formal, embora possua características tipicamente românticas noutros aspetos como a composição de balada e dramaturgia poética, narrativa e novelística (Rosen, 1988). Na *Sonata para piano* em si menor de Franz Liszt, com um andamento, sintetiza-se uma forma complexa de três andamentos e a natureza rondó. Nas três sonatas para piano de Johannes Brahms (1833-1897), nomeadamente *Sonata para piano nº 1* em Dó M, op. 1 (1852-1853), *Sonata para piano nº 2* em fá# m, op. 2 (1852), *Sonata para piano nº 3* em fá m, op. 5 (1853), há um regresso às formas do século XVIII, uma expansão do alcance harmónico e a apresentação de várias imagens musicais (Rosen, 1988). Conforme refere Moore (2008), nestas obras “à ordem e à proporção clássicas mistura-se o idioma romântico” (p. 182).

A sonata é uma estrutura ordenada e, de certo modo, fechada. Os compositores ativos entre 1825 e 1850 procuraram formas de exploração da sonata, na tentativa de a abrir, onde o fator “improvisação” assumia o seu papel de relevo. Segundo Rosen (1988), tal abordagem revelou duas vertentes distintas: 1) a *sonata cíclica*, na qual cada andamento tem por base a transformação de temas de outros andamentos; 2) a combinação de estruturas de um só andamento e estruturas de quatro andamentos numa amálgama (p. 393). Mendelssohn previu o surgimento da Forma Sonata contendo um só andamento, com a escrita da sua terceira sinfonia (*Sinfonia nº3*, op. 56 MWV nº 18, composta entre 1829 e 1842). Apesar de a obra ser dividida em várias secções, o compositor manifestou o seu desejo de que não houvesse paragens entre as mesmas, sendo a obra executada de forma contínua, unificada. A introdução da Sonata de um só andamento ocorreu com o *Concerto para Piano nº 1* de Liszt que está escrito contemplando 4 secções, ainda que executadas sem paragens evidentes entre eles: *Allegro maestoso*, *Quasi adagio*, *Allegretto vivace* - *Allegro animato*, *Allegro marziale animato*, assim como na sua *Sonata-Fantasia nº 1* para piano, intitulada *Après une lecture du Dante*, ambas as obras datando de 1849. Béla Bartók (1881-1945) expressou a seguinte opinião sobre esta obra: “a primeira realização perfeita da forma sonata cíclica, com temas comuns tratados segundo o princípio da variação”²⁴ (Collet, 1970, p. 260). Bitzan (2018) também sublinha que o conceito ocidental de forma cíclica de um andamento e as transformações temáticas foram amplamente utilizados nos dois concertos para piano de F. Liszt.

²⁴ Tradução livre do original: “the first perfect realization of cyclic sonata form, with common themes treated on the variation principle”.

De acordo com Semykin (2017), o surgimento da sonata para piano num andamento foi motivado pela necessidade de um novo repertório para o instrumento, com o objetivo de equiparar os concertos para piano solo aos concertos sinfónicos. Foi precisamente a sonata que respondeu a essas solicitações, onde a concisão composicional se combinava de forma flexível com a virtuosismo e o efeito de uma peça de concerto, além de abordar questões filosóficas, mantendo a atenção do ouvinte por um longo período de tempo (Semykin, 2017).

A Forma Sonata constituiu, assim, um modelo que se desenvolveu rapidamente na segunda metade do século XVIII, se consolidou nas obras maduras de Haydn, Mozart e nas primeiras composições de Beethoven, e depois se transformou de década para década (Hepokoski & Darcy, 2006).

2.2 - A Sonata para piano entre final do século XIX e meados do século XX

Segundo Rosen (1988), “a Forma Sonata é amplamente irrelevante para os estilos emergentes (e desenvolvidos) durante os séculos XIX e XX: não lhes deu origem (a tais estilos) nem foi por eles alterada” (p. 365). Contudo, a obra com o desígnio “sonata” perdurou, assim como o recurso à Forma Sonata. Mesmo que cada compositor apelasse à “herança do Classicismo”, isto é, tendo como base o modelo clássico estabelecido por J. Haydn e C. P. E. Bach, efetuava modificações de acordo com o seu interesse pessoal (Rosen, 1988). Por exemplo, Brahms amplia o alcance harmónico, através de uma concentração em muitas obras na dominante menor, que se torna uma tonalidade secundária independente na Exposição²⁵. O estilo de Brahms também é caracterizado pela exploração de “possibilidades de sobreposição de secções, as ambiguidades das fronteiras da Forma Sonata”, como no *Quinteto em Sol Maior*, op. 111 (1891) (Rosen, 1988, p. 395). A utilização de cromatismos na obra de Brahms tende a aumentar, reduzindo assim a sensação de direção tonal. Conforme referido por Rosen (1988), “no final do século o cromatismo é generalizado, e todo o sentido de oposição harmónica desaparece completamente com Reger e Scriabin”²⁶ (p. 400).

No final do século XIX, há uma tendência ao cânone composicional e à imitação dos modelos clássicos. As características externas da Forma Sonata na primeira metade do século XX não diferiam das dos compositores do século XIX (Webster, 2001). De acordo com Mangsen (2001), para muitos compositores do século XX, “a sonata foi uma forma natural para os compositores que, por qualquer razão, sentiram alguma empatia com o passado, não só devido ao sucesso patente em tal época, mas também pela filosofia de expressão pessoal” (p. 35). Assim, compositores oriundos de variadas nacionalidades, continuaram a escrever sonatas para piano e para outros instrumentos: Richard Strauss (1864-1949) e Paul Hindemith (1895-1963), Edward Elgar (1857-1934) e Benjamin Britten (1913-1976), Aaron Copland (1900-1990) e Walter Piston (1894-1976), George Russell (1923-2009) e Darius Milhaud (1892-1974), Sergei Prokofiev, Dmitri Schostakovich, entre outros.

No período de 1910-1920, compositores como Claude Debussy (1862-1918), A. Scriabin e Charles Ives (1874-1954) desviaram-se significativamente dos padrões da escrita Sonata estabelecidos anteriormente, mas o período do neoclassicismo trouxe de volta os modelos anteriores do período Barroco e do Classicismo (Mangsen, 2001, p. 35). Béla Bartók

²⁵ Exemplo disso é o primeiro andamento do *Concerto para violino em Ré Maior*, op. 77.

²⁶ Tradução livre do original: “by the end of the century the chromaticism is pervasive, and all sense of harmonic opposition completely disappears with Reger and Scriabin”.

(1881-1945), por exemplo, escolheu o contraponto no estilo barroco na sua *Sonata para piano* (1926).

Entre os principais compositores do final do século XIX e início do século XX, destacam-se os franceses Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937). Embora tenham criado ciclos de sonatas para conjuntos instrumentais, não compuseram sonatas para piano solo. A principal razão foi o facto de o dinamismo da sonata clássica e o psicologismo da sonata romântica não corresponderem aos princípios das suas ideologias musicais (sem conflitos, emocionalmente contidas, meios expressivos mais refinados). No entanto M. Ravel também terá sido a exceção, dado que se inclinava para formas clássicas. Compôs a *Sonatina para piano* (1905), na qual se observam fronteiras claras da Forma Sonata e temas que se repetem enriquecidos com novos conteúdos. Compôs ainda a *Sonata para violino e piano* (1927) e dois *Concertos para piano e orquestra* (1930, 1931) (Poluektova, 2021).

Apesar destes fatores, a estrutura da Forma Sonata começou a assemelhar-se à forma ternária (ABA), onde a secção A não é concluída e a secção B se destaca pela fragmentação, desenvolvimento temático e textura dramática (Rosen, 1988). As mudanças também ocorriam na harmonia, que se tornava cada vez mais dissonante (Webster, 2001).

A Forma Sonata foi também utilizada no repertório atonal de Arnold Schoenberg, Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), mas era expressa apenas pela “estrutura seccional e pelo desenvolvimento de ideias musicais”²⁷ (Webster, 2001, p. 19). A música atonal não possui um centro tonal ou uma tonalidade. O termo aplica-se a composições do início do século XX, nas quais as notas da escala cromática funcionam de forma independente umas das outras, sem hierarquia estabelecida ou centros tonais (Kennedy, 2013). No caso das sonatas atonais, o contraste é alcançado através da estrutura temática e da textura, nomeadamente entre os andamentos extremos e o andamento central, como no caso das *Três Peças para Orquestra, Marcha* (1913), de Alban Berg. Assim, a textura torna-se o principal meio de expressão da forma.

Após a Segunda Guerra Mundial foram compostas diversas sonatas de cariz vanguardista, nas quais foram utilizadas técnicas de expressão inovadoras e radicalmente diferentes, com um carácter experimental (Argan, 1992). Como exemplo, a *Sonatina e três Sonatas para Piano* de Pierre Boulez (1925-2016), assim como as *Sonatas e Interlúdios para Piano Preparado* (1946-1948), o *Concerto para Piano Preparado* (1950-1951) e o *Concerto para Piano e Orquestra* (1958), de John Cage (1912-1992).

²⁷ Tradução livre do original: sectional structure and the development of the musical ideas.

Em suma, a sonata viu o seu desenvolvimento na obra de compositores como F. Schubert, F. Chopin, R. Schumann, J. Brahms e F. Liszt, prolongando as tradições pianísticas de Beethoven e dos clássicos vienenses, enriquecendo-as com a sua própria perspectiva individual.

2.3 - A Sonata para Piano na Rússia: desenvolvimentos e características gerais

A história do desenvolvimento da sonata na Rússia difere do que sucedeu na Europa: se na Rússia permaneceu atual (surgindo no século XIX), na Europa foi “abandonado”, ou seja, os compositores deixaram de recorrer ao “cânone”. Conforme Mangsen (2001):

The distinctiveness of the sonata as a genre had, by the end of the 20th century, all but disappeared. The title had lost its traditional implication of a work in several movements for piano alone or with another instrument. A great many neo-classical sonatas follow these conventions, but, as the term ‘neo-classical’ itself implies, continuity of sonata writing was lost, and perhaps only in Soviet Russia was any new tradition established. (p. 34)

Bitzan (2018) caracteriza a história do desenvolvimento do género da sonata na Rússia como “um processo de assimilação e individualização progressivas”²⁸ (Bitzan, 2018, p. 37) que é explicado pelas características do pensamento nacional assentes na adaptação do indivíduo ao ambiente circundante, diferindo do pensamento Europeu, onde predominava a tendência ao progresso devido à Revolução Industrial²⁹. Esse tipo de pensamento também influenciou as formas musicais, por exemplo, na Forma Sonata, onde é realizado o princípio do desenvolvimento direcionado. Este facto é confirmado por um dos termos que define a Forma Sonata: *Form der Evolution*³⁰ (Moskalets, 2004). Como a Rússia se desenvolveu segundo um modelo diferente, a sensação do tempo na Forma Sonata, voltada para o pensamento pragmático, não correspondia às diferentes condições geográficas e históricas desse país. Segundo Moskalets (2004), isso também explica as dificuldades com a semântica da ação no primeiro andamento da sonata russa. Portanto, a escola pianística russa demorou um longo

²⁸ Tradução livre do original: “a process of assimilation and steady individualisation”.

²⁹ A Revolução Industrial foi o mais importante ponto de desenvolvimento da história da humanidade, nos últimos três séculos, continuando a moldar o mundo nos dias de hoje. O fenómeno teve início há cerca de dois séculos e meio, cerca de 1770, na Grã-Bretanha, tendo a sua expansão sido à escala global. Substituiu um modelo económico baseado na agricultura e nos produtos manufaturados, por um outro baseado na indústria e na produção com recurso à máquina (Stearns, 2020).

³⁰ Tradução livre do original: “Forma de evolução”.

período a dominar a sonata, e apenas no final do século XIX é que o género se afirmou e ganhou uma popularidade neste país.

Moskalets (2004) identifica as seguintes etapas de formação da sonata na Rússia:

- A apropriação da tradição da cultura ocidental (fim do século XVIII – início do século XIX);
- A reinterpretação da sonata, relacionada com a introdução de novo conteúdo dentro dos moldes da forma já assimilada (século XIX);
- A criação de textos próprios, por vezes significativamente diferentes em forma e conteúdo das composições europeias (o virar do século XIX para o século XX).

Historicamente, a adoção das formas e tradições ocidentais tem início no século XVIII. As consequências das reformas de Pedro I (1672-1725) afetaram o campo da música instrumental e levaram à importação de vários géneros musicais europeus, de entre eles de sonatas para piano no estilo clássico. Compositores estrangeiros residentes na Rússia, como Johann Hässler (1747-1822), Jan Práč (1750 -1818), Anton Eberl (1765-1807), Daniel Steibelt (1765-1823) e John Field (1782-1837), tentaram aproximar a sonata a um ambiente sonoro diferente, utilizando temas de canções e danças russas (Moskalets, 2004). No entanto, estas experiências não foram bem-sucedidas, uma vez que ainda não se tinha formado um ambiente musical profissional e o público não estava preparado a nível mental e cultural (Moskalets, 2004). Os primeiros compositores russos que escreveram sonatas para piano alinhados com a tradição clássica europeia foram Dmitri Bortniansky (1751-1825), Lev Gurilyov (1770-1844)³¹ e Joseph Genishta (1795-1853).

Segundo Bitzan (2018), o notável desenvolvimento da sonata teve início na segunda metade do século XIX e está associado à obra de Anton Rubinstein (1829-1894), pianista, compositor e maestro russo. O compositor, que estudou na Alemanha entre 1844 e 1846 com Theodor Kullak (1818-1882) e Siegfried Dehn (1799-1858), baseou-se nas convenções da composição de sonatas do início do século XIX. Rubinstein escreveu quatro sonatas para piano no período de 1848 a 1877, seguindo a tradicional estrutura de múltiplos andamentos, enquanto na Europa já prevalecia a tendência de compor sonatas românticas num andamento. Nas suas obras nota-se uma tendência de adaptação do melodismo lírico, inspiração em motivos religiosos e a síntese dos vários elementos composicionais que eram, no fundo, as características do movimento nacionalista russo, que o compositor criticava. Rubinstein não se limitou apenas

³¹ Como, por exemplo, a *Sonata em Ré Maior* (1794).

à sonata para piano, compondo também música sinfónica, concertos para instrumentos solistas e orquestra e música de câmara (Bitzan, 2018).

Em 1866, foi fundado o Conservatório de Moscovo, onde, segundo Bitzan (2018), a tendência para a predominância das tradições ocidentais foi reforçada. Compositores formados naquela instituição, como Taneyev e Tchaikovsky, também adotaram as conceções ocidentais sobre a forma musical. Ao mesmo tempo, em São Petersburgo, surgiu o *Grupo dos Cinco*, composto por músicos que promoviam a orientação para a cultura nacional russa e a música folclórica, sem, contudo, abandonarem a tradição musical ocidental, utilizando a Forma Sonata na composição de concertos, sinfonias e algumas sonatas para piano (Bitzan, 2018). Entretanto, foi Piotr Tchaikovsky que conseguiu sintetizar as tradições nacionais com a influência musical europeia, começando a escrever sonatas no início da sua carreira. A *Grande Sonata para Piano* em Sol M (1878), op. 37a foi escrita de acordo com os cânones estruturais do género³². A obra mencionada destaca-se pela amplitude da forma e pela variedade de técnicas de execução, ultrapassando as fronteiras do género e aproximando-se do concerto (Moskalets, 2004).

Bitzan (2018) considera que a partir da década de 1890, nas obras escritas em Forma Sonata, começaram a manifestar-se características individuais e, ao mesmo tempo, uma nacionalização no estilo e no som. Contribuíram significativamente para a afirmação da sonata russa nomes como Scriabin e Rachmaninoff, alunos de Arensky e Taneyev. Estes compositores, que exploraram novos aspetos do género, como a escrita de sonatas num único andamento, foram influenciados pelas correntes literárias e filosóficas do simbolismo russo e da *Era de Prata*, bem como pela continuação da tradição musical estabelecida no início do século XIX.

Assim, neste período, Scriabin e Medtner demonstraram uma inclinação para a escrita de sonatas num único andamento. Nas suas 10 sonatas, Scriabin percorre um caminho desde a continuidade das técnicas composicionais de Chopin e Liszt até à criação do seu próprio estilo, com harmonias místicas, rejeição da tonalidade tradicional e múltiplos andamentos (Bitzan, 2018).

Para S. Rachmaninoff e Felix Blumenfeld (1863-1931), a estrutura de três ou quatro andamentos era essencial. As duas Sonatas de três andamentos de Rachmaninoff destacam-se pela complexidade técnica e semântica, bem como pela sua dimensão. São caracterizadas pelo virtuosismo evidente, pela complexidade da escrita e pela diversidade de ideias musicais (Keldysh, 2011). Já na sua *Sonata n.º 1*, op.28, o compositor distancia-se da tradição romântica lírica e poética, reconhecendo o carácter programático da obra, marcada pela sua extensa

³² A sonata divide-se em 4 andamentos, nomeadamente: 1) *Moderato e risoluto*; 2) *Andante non troppo quasi moderato*; 3) *Scherzo. Allegro giocoso*; 4) *Finale. Allegro vivace*.

dimensão e textura musical densa. Rachmaninoff comentou o seguinte a este propósito: “Fui atraído por estas dimensões devido ao programa, ou melhor, a uma ideia principal. São três tipos contrastantes de um único trabalho literário mundial³³” (Keldysh, 2011).

O pensamento inovador de Scriabin teve um forte impacto na próxima geração de compositores da escola de composição de Moscovo. A obra do compositor influenciou ao pensamento harmónico e a forma das sonatas de Boris Pasternak (1890-1960)³⁴, Samuil Feinberg (1890-1962)³⁵ e Borys Lyatoshynsky (1895-1968)³⁶.

Após a Revolução Russa de 1917, entre os graduados do Conservatório de São Petersburgo, que concluíram os seus estudos sob a orientação dos professores Rimsky-Korsakov e Glazunov, surgiu uma tendência para a criação de uma interpretação própria da forma, combinando nacionalismo e inovações ocidentais. Igor Stravinsky (1882-1971) desenvolveu uma linguagem musical única, combinando folclore russo, impressionismo francês e estilos experimentais de vanguarda. Essas características da sua obra são evidentes nas suas duas sonatas para piano: *Sonata n.º 1* em fá m (1902), criada sob a orientação de Rimsky-Korsakov, e na *Sonata n.º 2* (1924), composta por três andamentos e pertencente ao período neoclássico da obra de Stravinsky. Sergei Prokofiev também seguiu a mesma tendência, cuja linguagem musical é caracterizada “pela sua pungência rítmica, dissonância aguda e lirismo Clássico, que permitiu-lhe posicionar-se habilmente em relação às diretrizes da política cultural estalinista”³⁷ (Bitzan, 2018, p. 42).

Os anos 30 marcaram o início do movimento do Realismo Socialista na União Soviética. As definições para tal movimento são distintas entre si, sem uma definição formal ou oficial (Ivashkin, 2014). Segundo Simon Morrison (2009), “o Realismo Socialista, tal como o formalismo, não tinha uma definição concreta. Significava o que quer que seja que o domínio oficial quisesse que significasse”³⁸. Andrei Siniavsky considera o Realismo Socialista como “Socialist Classicism”, devido à semelhança do novo estilo com as normas da estética clássica do século XVIII (Ivashkin, 2014). De acordo com Josef Stalin, um revolucionário comunista e líder soviético, o Realismo Socialista é “uma arte nacional na forma e socialista em conteúdo”³⁹

³³ Tradução livre do original: “В такие размеры меня завлекла программа, т. е., вернее, одна руководящая идея. Это три контрастирующие типа из одного мирового литературного произведения”.

³⁴ *Sonata em si menor* em um andamento (1909).

³⁵ 12 sonatas em um andamento.

³⁶ *Sonata-Balada para piano n.º 2*, op. 18.

³⁷ Tradução livre do original: “by its rhythmic poignancy, sharp dissonance, and Classicist lyricism, allowed him to cleverly position himself towards the guidelines of Stalinist cultural policy”.

³⁸ “Tradução livre do original: “socialist Realism, like formalism, had no concrete definition. It meant whatever officialdom wanted it to mean”.

³⁹ Tradução livre do original: “an art national in form and socialist in content”.

(Slonimsky, 1950, p. 236). Na Música, a introdução desta ideologia também se fez sentir, ainda que de uma forma mais concreta, provocando algumas alterações, a nível estilístico, no que concerne ao género da Sonata para Piano. A ênfase no conteúdo ideológico, na popularidade e nas formas de grande escala, levou ao aumento da tendência de composição de sonatas em três ou quatro andamentos e à simplificação da linguagem harmónica.

A ideia da filosofia “silogismo e sua modificação na tríade dialética de Hegel (tese, antítese, síntese)” (Ivashkin, 2014, p. 431), sendo análoga da Forma Sonata, refletia padrões da mentalidade e educação soviéticas. Além disso, os compositores do período do Realismo Socialista utilizavam frequentemente formas musicais alemãs, passando a Forma Sonata a ser amplamente aplicada à composição de obras musicais (Ivashkin, 2014). Ivashkin (2014) considera que este novo estilo “é uma combinação bastante complexa de variados componentes, incluindo velhas tradições e superstições russas, alusão a música Clássica e Romântica e as especificidades do sistema de educação geral e musical soviético, entre outras coisas”⁴⁰ (p. 430). O autor destaca ainda os seguintes elementos, das composições escritas neste “estilo”: 1) *narodnost'* (com elementos folclóricos, ou música e cultura ‘nacionalista’); 2) *partiinnost'* (refletindo a ideologia do partido Comunista); 3) *dostupnost'* (tornando o trabalho compreensível para toda a gente e aberto à exigência popular); 4) *opora na klassiku* (baseada nos modelos clássicos do passado) (Ivashkin, 2014, pp. 430-431).

Slonimsky (1950) ressalta as seguintes características da música Soviética que se estabeleceram na década de 30 (a partir do Realismo Socialista) do século XX:

- Harmonia: ênfase na tonalidade; formas cadenciais de tonalidade deslocada em que a tónica final é um meio-tom mais alto ou mais baixo do que a tonalidade do início; progressões triádicas paralelas ao longo da escala diatónica como meio de modulação instantânea; uso de dissonâncias, principalmente como resultado da voz cromática que conduz em movimento contrário; notas não tonais diatónicas em passagens de escala que produzem o efeito de atonalidade suave dentro do quadro tonal essencial.
- Contraponto: reduzido desenvolvimento da polifonia; ausência continuada de escrita do tipo fuga.
- Melodia: cromática amplamente diatónica na escrita instrumental; folclórica na linha vocal.

⁴⁰ Tradução livre do original: “is a very complex combination of varying components, including old Russian traditions and superstitions, allusions to classical and Romantic music, and the specifics of the Soviet general and musical education system, amongst other things”.

- Instrumentação: regresso à orquestração ortodoxa da antiga música sinfónica russa, com um papel considerável atribuído aos registos mais graves e mais agudos, como a tuba baixa e o flautim.
- Forma: persistência de estruturas cíclicas, com codas elaboradas em formas maiores; prelúdios e sonatas (sem desenvolvimento formal) preferidos em obras instrumentais; renascimento da música programática, frequentemente com conotações políticas (Slonimsky, 1950, pp. 245-246).

Entre os compositores influenciados por este estilo destacam-se Nicolai Myaskovsky (1881-1950), Anatoli Alexandrov (1888-1882), Dmitri Kabalevsky (1904-1987), Oleg Eigis (1905-1992), Dmitri Schostakovich (1906-1975), Yevgeni Golubev (1910-1988) e Mieczysław Weinberg (1919-1996).

Assim, a sonata, que se estabeleceu tardiamente na Rússia, e que por muito tempo não atraiu a atenção dos compositores, tornou-se, no limiar dos séculos XIX e XX, num dos géneros que mais plenamente incorporou as principais tendências da época e as tradições da escola de composição russa.

Capítulo 3: A. Scriabin, N. Medtner e D. Kabalevsky: contextualização histórica, biográfica e estilística

Este capítulo apresenta uma síntese biográfica dos episódios mais relevantes, da vida dos três compositores, aludindo também à obra de cada qual (estruturada por períodos e gêneros musicais). Abrange, ainda, o impacto da política e dos acontecimentos históricos no desenvolvimento da vida musical na Rússia, com enfoque no período entre a Revolução de 1917 e a Segunda Guerra Mundial.

3.1 - A música e a sociedade na Rússia entre o final do século XIX e meados do século XX

A segunda metade do século XIX na Rússia foi marcada pelo reinado de Alexandre II (1818-1881) entre 1855 e 1881, conhecido pelas suas reformas liberais e modernizadoras, com as quais procurou revitalizar a sociedade russa, então estagnada. Entre as reformas mais significativas estão: a reforma camponesa (1861), a reorganização da administração judicial (1864), a criação do sistema de autogoverno local, conhecido como *Zemstvo* (1864, 1870), as reformas militares (1874) e as reformas no ensino superior (1863) e básico (1871) (Radzinsky, 2005).

Estas renovações tiveram um considerável impacto no desenvolvimento da vida musical que assumiu um caráter profissional, sendo significativamente influenciado pela atividade dos irmãos Rubinstein⁴¹. Em 1859 foi fundada a Sociedade Musical Russa (SMR), em 1862 o Conservatório de São Petersburgo e em 1866 o Conservatório de Moscovo. A SMR também contribuiu para a abertura de escolas de música em regiões remotas, nomeadamente em Kiev (1863), Saratov (1865), Kharkov (1871), Tbilisi (1871), Odessa (1886) (Frolova-Walker, 2001).

Apesar disso, alguns compositores, incluindo o crítico musical russo Vladimir Stasov (1824-1906), expressaram preocupações sobre a adoção do sistema educativo europeu, temendo que isso pudesse prejudicar o desenvolvimento da cultura musical na Rússia.

Neste período, o domínio musical pertencia ao grupo *Moguchaya Kuchka* ou *Grupo dos Cinco*. Como refere o musicólogo Richard Taruskin (1997) – “o grupo rebelde de músicos autodidatas que lutou a boa luta nacionalista contra a hegemonia alemã, contra a rotina académica, e contra o conservadorismo filistino”⁴² (Taruskin, 1997, p. 82) – que incluía Mily Alexeyevich Balakirev (1837-1910), Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881), Alexander Porfiryevich Borodin (1833-1887), Nicolai Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844-1908) e César Antonovich Cui (1835-1918).

A ascensão de Alexandre III (1845-1894) ao trono, conhecido como o *Czar-conservador*, resultou num período de censura bastante rigoroso. A política passou a ser tema comum e inevitável entre a população oprimida. Taruskin (1997) ilustra perfeitamente o ambiente que se vivia referindo que “foi uma reação face às condições da censura literária e

⁴¹ Nicolai Rubinstein (1835-1881), Anton Rubinstein (1829-1894).

⁴² Tradução livre do original: “the maverick group of self-trained musicians who fought the good nationalist fight against German hegemony, against academic routine, and against philistine conservatism”.

teatral”⁴³ (p. 84). O papel da música foi então determinante, na medida em que os compositores começaram a inspirar-se nas lendas e mitos, pertencentes à cultura tradicional russa (temas associados a contos de fadas, o recurso amplo a harmonias requintadas, facilmente compreensíveis, “ficando no ouvido” do apreciador), de forma a escapar a temas perigosos (política, por exemplo).

A música russa encaminhou-se para a incorporação e desenvolvimento de formas clássicas, bem como para a busca de uma identidade nacional, o que estava em contraste com o rápido desenvolvimento do impressionismo na Europa (Taruskin, 1997). Isso pode ser confirmado, por exemplo, nas óperas de Rimsky-Korsakov como “A Noiva do Czar” e “A Donzela da Neve”, de Borodin “Príncipe Igor” e de Mussorgsky “Boris Godunov”, mas também nas formas sinfônicas de Pyotr Tchaikovsky (1840-1893) e nas investigações de Sergei Taneyev (1856-1915) sobre a teoria do contraponto.

No início do século XX, o Grupo dos Cinco cessou a sua existência em virtude da morte de dois dos seus maiores representantes, Mussorgsky e Borodin, e devido ao fim da liderança de Rimski-Korsakov sobre o *Círculo Belyayev*, que, graças à sua influência, estabeleceu padrões como “uma noção de qualidade técnica que foi fundada em torno dos três R’s da música acadêmica – harmonia, contraponto, forma”⁴⁴ (Taruskin, 1997, p. 82).

A década de 80 do século XIX, assistiu ao surgimento de industriais abastados que se tornaram mecenas da música e de outras formas de arte. Entre eles estavam Mitrofan Belyayev (1836-1904), Savva Mamontov (1841-1918) e Savva Morozov (1862-1905). Belyayev, em particular, organizava todas as sextas-feiras recitais de música de câmara na sua casa em São Petersburgo. Instituiu também o *Prémio Glinka*, e estabeleceu a tradição dos *Concertos Sinfônicos Russos*, nos quais eram incluídas obras tanto de compositores de São Petersburgo⁴⁵ e de membros do *Grupo dos Cinco* como de compositores de Moscovo⁴⁶ (Frolova-Walker, 2001).

Até ao início da Primeira Guerra Mundial, a produção musical russa adquiriu considerável circulação internacional, sendo a sua importância semelhante à da França, Alemanha ou Inglaterra. As obras dos compositores russos eram as mais discutidas e importantes em cada temporada musical nas capitais musicais da Europa (Swan, 1927). As

⁴³ Tradução livre do original: “it was a reaction to conditions of Russian literary and theatrical censorship”.

⁴⁴ Tradução livre do original: “a notion of technical quality that was founded in turn on the three Rs of the musical academy - harmony, counterpoint, form”.

⁴⁵ Como, por exemplo, Mikhail Glinka (1804-1857), Alexander Dargomyzhsky (1813-1869).

⁴⁶ De entre os principais nomes, destacam-se Pyotr Tchaikovsky, Sergei Taneyev, Alexander Scriabin, Sergei Rachmaninoff.

grandes formas clássicas (sinfonia, concerto e sonata), utilizadas por Balakirev e Tchaikovski, tornaram-se “a segunda natureza”⁴⁷ (Swan, 1927, p. 32) dos compositores russos. No entanto, a guerra interrompeu o curso da vida cultural, e a revolução subsequente levou a uma onda de emigração da Rússia. Assim, após 1917, a escola de composição russa dividiu-se em duas vertentes: a música criada por compositores que emigraram e a música escrita sob o controle e influência do novo regime político russo.

Logo após a Revolução de 1917 e a ascensão ao poder do *Partido Comunista de Toda a Rússia (Bolcheviques)*, ocorreu a nacionalização dos teatros, salas de concertos e conservatórios. Obras que glorificavam a dinastia dos Romanov e apresentavam cenas camponesas foram removidas do repertório⁴⁸.

No entanto, Vladimir Lenin (1870-1924), que foi chefe do governo da Rússia Soviética e da União Soviética, denotava uma visão conservadora sobre as artes e não se inclinava aos movimentos artísticos modernos como o expressionismo, futurismo e outros (Bartlett, 2001). O Partido Comunista preconizava que as noções de beleza deveriam permanecer as mesmas e “as massas deveriam ser educadas ao nível da inquestionável cultura das elites” (Taruskin, 1997, p. 88)⁴⁹. Isso contribuiu para a preservação das instituições artísticas do Império Russo.

Em 1917, surgiu o *Proletkult* – um movimento que incentivava a produção de literatura com orientação social e política acessível ao povo, embora sem vínculo com o governo ou com o *Partido Comunista*. Durante os seis anos de existência do *Proletkult*, seguindo o exemplo da *Escola de Música Livre* (1862), foram organizadas escolas populares e coros. Em 1924 foi estabelecida uma associação profissional de músicos, a *Associação de Música Contemporânea (ASC)*, que era composta por compositores como Nicolai Myaskovski⁵⁰ (1881-1950), cientistas e críticos como Pavel Lamm (1882-1951), Boris Asafyev (1884-1949), Victor Belyayev (1888-1968), o recente grupo “Belyayevtsi” e a maioria dos professores do *Conservatório de Moscovo* (Taruskin, 1997). A *ASC* participou em prestigiosos festivais da *Sociedade Internacional para a Música Contemporânea (SIMC)*, convidando compositores estrangeiros como Darius Milhaud (1892-1974), Paul Hindemith (1895-1963), Franz Schreker (1878-1934), Alfredo Casella (1883-1947), Henry Cowell (1897-1965), e promovendo grandes eventos modernistas, como a apresentação da ópera *Wozzeck* de Alban Berg (1885-1935) em 1927.

⁴⁷ Tradução livre do original : “the second nature”.

⁴⁸ Ópera *A Vida pelo Czar* (1836) de M. Glinka, foi censurada devido ao enredo, no qual o protagonista Ivan Susanin sacrifica a sua vida para salvar Mikhail Romanov, o futuro czar, de uma conspiração dos polacos.

⁴⁹ Tradução livre do original: “the masses were to be raised to the level of the unquestioned elite culture”.

⁵⁰ O mais notável representante dos compositores da URSS, que predominantemente compôs em formas grandes, incluindo 27 sinfonias, 13 quartetos de cordas, 9 sonatas para piano e concertos.

Taruskin (1997), citando as pesquisas de Peter D. Roberts, Detlef Gojowy e Larry Sitsly, caracterizou a música criada pela *ASC* da seguinte forma:

Most of the music, to judge by these surveys, is uninteresting, dividing into a sub-Scriabin wing, in which the old rhetoric of apocalypse was all too easily assimilated to a rhetoric of revolution, and a superficially antithetical futurist wing in which sub-Stravinskian, even sub-Prokofievian neoprimitivism was assimilated just as predictably to evocations of industrial or urban reality. All this music can be traced back through its models to the old Belyayev school. (p. 91)

Em junho de 1923, foi fundada, em Moscovo, a *Associação Russa de Músicos Proletários* ou *ARMP*⁵¹, com o objetivo de criar um repertório musical revolucionário para as “massas”.

Segundo Swan (1927), as obras dos compositores que permaneceram na Rússia não se destacaram por concepções inovadoras, embora tenham sido influenciadas pela figura de Scriabin. Isso também está relacionado com o facto de que uma das exigências do Realismo Socialista⁵² era a simplicidade e a clareza no estilo da criação musical (Powell, 2001). Assim, surgiu um novo tipo de interpretação musical denominada *Soviet* – “o estilo performativo “exteriorizado”, exageradamente dramatizado, exageradamente demonstrativo, ingenuamente explícito, didático” (Taruskin, 1997, p. 89).

Powell (2001) afirma que o início do século XX foi o período mais rico da música russa. Segundo o autor: “many of the concerns that have shaped the development of 20th-century music as a whole can be said to have had their beginnings in Russia during the period in which Scriabin had so great an influence” (Powell, 2001, p. 20). De facto, foram exploradas a microtonalidade e a música eletrónica, realizaram-se experiências com o serialismo total e conceitos modais alargados (Powell, 2001).

Com a criação da *União dos Compositores Russos*⁵³ (1932), todas as organizações artísticas independentes foram dissolvidas e foi estabelecido o controle do estado sobre as artes. O *Realismo Socialista* era um movimento artístico que tinha como objetivo transmitir ao povo a ideia da onnipresença do grande líder e “exigia dos escritores soviéticos a representação leal

⁵¹ Tradução livre do original: “Российская ассоциация пролетарских музыкантов”.

⁵² O estilo artístico oficial da União Soviética entre as décadas de 1930 e 1960.

⁵³ Tradução livre do original: “Союз композиторов России”.

e historicamente concreta, da realidade em pleno desenvolvimento revolucionário”⁵⁴ (Bartlett, 2001, p. 15). Foram criadas obras musicais patrióticas e inspiradoras, frequentemente baseadas em eventos atuais ou motivos folclóricos, e escritas num estilo considerado simples e compreensível. Ao mesmo tempo, o repertório russo do século XIX tornou-se relevante, enfatizando o orgulho nacional (Bartlett, 2001).

Apesar disso, a música russa continuou a exercer sua influência na Europa através de compositores que emigraram, como Sergei Prokofiev (1891-1952) que fundiu as tradições da escola russa com as demandas contemporâneas de velocidade, brilho e frieza emocional; S. Rachmaninoff, que retomou a sua atividade criativa em 1927, ou Ígor Stravinski (1882-1971) que combinou o folclore russo com experimentações rítmicas, mas acabou por se distanciar completamente das tradições da escola russa e adotar uma abordagem neoclássica (Swan, 1927).

Nicolai Medtner, considerado pelos seus contemporâneos um especialista da forma musical, seguiu um desenvolvimento harmónico direto e lógico, na sua obra, com base nos “moldes” dos compositores dos períodos Clássico e Romântico. Além dos compositores supracitados, emigraram também Alexander Tcherepnin (1899-1977), Alexander Grechaninov (1864-1956), Ivan Vishnegradski (1893-1979), Nicolai Obouhow (1892-1954), Alexander Glazunov (1865-1936) e Sergei Liapunov (1859-1924).

Entretanto, a *União dos Compositores Russos* controlou a atividade dos músicos soviéticos até 1953 – o ano da morte de Josef Stalin. Assim, o período entre 1932 e 1953 foi marcado por críticas severas, repressões, censura e controle sobre compositores e músicos. Apesar disso, os compositores tentaram expressar-se artisticamente e considerava-se que “a relativa simplicidade dos trabalhos que Goldenweiser, Lyatoshynski, Roslavets, Shebalin e muitos outros escreveram, em 1930 e após, pode ocultar sugestões da complexidade que caracterizava as suas composições passadas”⁵⁵ (Powell, 2001, p. 23).

Os tumultos sociais e políticos que assolavam a Rússia no final do século XIX até meados do século XX não deixaram de exercer uma influência profunda sobre muitos compositores. Como expresso por Swan (1927) em relação a Rachmaninoff, esta realidade é evidente: “He was made for a quietly constructive epoch, for which his noble lyric and

⁵⁴ Tradução livre do original: “demanded from Soviet writers the truthful and historically concrete depiction of reality in its revolutionary development”.

⁵⁵ Tradução livre do original: “the relative simplicity of the works that Goldenweiser, Lyatoshyns’ky, Roslavets, Shebalin and many others wrote in the 1930 and beyond may similarly hide suggestions of the complexity that characterized their previous composition”.

emotional talent would have been a beautiful complement. As it is, he has been rent to pieces and silenced by the cruel psychology of our times” (p. 34).

Assim, a música na Rússia entre o final do século XIX e meados do século XX percorreu um longo caminho de desenvolvimento e passou por um conjunto de mudanças relacionadas com a situação social e política do país. A música, em particular a música para piano, refletia o espírito da época e as características da cultura russa, estando o trabalho dos compositores intimamente ligado a condições de mudança e incerteza.

3.2 - Contextualização biográfica e estilística dos 3 compositores

3.2.1 - Alexander Scriabin (1871-1915)

Alexander Nikolaievich Scriabin (1871-1915) foi um compositor, pianista e professor russo que exerceu a sua atividade entre final do século XIX e início do século XX, uma época difícil e contraditória para a cultura e para o país em geral devido à crescente agitação social (Frolova-Walker, 2001). Foi uma figura central na música russa, conhecido pela sua abordagem inovadora à harmonia e pelo seu estilo expressivo e visionário (Tomás, 1993). Na opinião de Arnold Schoenberg (1874-1951), Scriabin foi “um dos mais originais, fascinantes, enigmáticos e revolucionários compositores do século” (Bowers, 1996, p. 81, citado por Castro Boechat, 2017, p. 17).

Scriabin iniciou a sua aprendizagem musical, em particular em piano, com Georgi Conus (1862-1933), posteriormente com Nicolai Zverev (1832-1893). Formou-se no Conservatório de Moscovo, fazendo parte das classes dos professores Vasili Safonov (1852-1918) e Anton Arenskyi (1861-1906). Em 1891, aos 21 anos de idade, Scriabin recebeu a medalha de ouro em piano, não tendo, no entanto, completado o curso de composição devido a desentendimentos com Arenski (Powell, 2001). Ao longo da vida, as carreiras de compositor e pianista coexistiram lado a lado.

Desde 1892, as obras de Scriabin começaram a ser publicadas pela editora *P. Jurgenson*, a maior editora de partituras de música erudita na Rússia. Durante estes anos, o compositor conheceu Mitrofan Belyayev (1836-1904), que mais tarde o apoiaria na organização de concertos e financeiramente. Paralelamente, desenvolveu uma intensa atividade pedagógica, ocupando, entre 1898 e 1902 o cargo de professor de piano no Conservatório de Moscovo (Powell, 2001). A música sinfónica de Scriabin foi dirigida por relevantes músicos e maestros russos, como Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Anatoli Liadov (1855-1914) e Vasili Safonov.

Apesar de ter escrito em vários géneros musicais e formações instrumentais, Scriabin teve o piano como instrumento de eleição, como revelam as suas primeiras composições publicadas, que são dedicadas aquele instrumento (*Estudo* em dó# m, op.2; *Preludio* em Si M, op. 2; 10 *Mazurcas*, op. 3). Esta preferência é justificada pela sua destreza e mestria ao tocá-lo. Durante praticamente toda a sua vida, atuou em recitais tanto na Rússia como em outros países. No estrangeiro, destaca-se a sua estreia em Paris, na Salle Erard, a 15 de janeiro de 1896, à qual

se seguiriam outras apresentações públicas na capital francesa, nomeadamente em 1898 e 1900. Também em Moscovo, apresentou-se em vários concertos com obras orquestrais e para piano, em março de 1902 (Powell, 2001). Segundo registos históricos, a motivação do compositor nas performances públicas era transmitir a especificidade da linguagem e da estrutura da sua música, revelando a sua introversão e tendência para o isolamento criativo (Belza, 1983).

3.2.1.1 - Aspectos estilísticos da obra de Scriabin

Segundo Hartmann (2012), a obra de Scriabin pode ser dividida em períodos distintos, respetivamente 1885-1902, 1903-1907 e 1907-1914.

Primeiro período: 1885-1902

No primeiro período, a música de Scriabin reflete a influência dos grandes compositores do romantismo, como Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886) e Richard Wagner (1813-1883). Como exemplo, a composição das pequenas peças para piano, de cariz dançável (*Mazurkas* para piano op. 10 e op. 25; *Valsas* para piano op. 1, op. 7 e op. 8; *Polaca* para piano op. 21), o que sugere uma forte inspiração em Fryderyk Chopin. A influência do compositor polaco na obra de compositores e no público russo é explicada pela poesia, lírica, pelo dramatismo, pela inovação, riqueza de meios expressivos e referência as melodias populares eslavas (Samson, 2001). No entanto, o estilo de Scriabin apresentava “uma reconhecível originalidade e um vigor dramático raramente visto” (Hartmann, 2012, p. 16). A obra deste período é também marcada pela forte ligação à cultura russa. De acordo com Powell (2001), nas primeiras obras do compositor, é amplamente utilizada a técnica do *ostinato* – “uma característica russa em si” (p. 10).

Nas primeiras obras, compostas entre 1892 e 1897, já se observa uma ambiguidade tonal, cromatismo extremo ou harmonias sobrepostas, conjuntos não tonais, e experiências com a estrutura de acordes e o movimento harmónico (Whitehead, 2014). A influência das obras de F. Liszt e R. Wagner, seriam também fundamentais na forma como Scriabin desenvolveu uma linguagem harmónica individual. I. Lipayev, crítico do *Jornal Musical Russo*, resumiu as suas impressões da execução da *Primeira Sinfonia* op. 26 (1899-1900) do compositor: “A sua técnica é peculiar, os seus pensamentos originais, os seus planos extraordinários”⁵⁶ (Belza, 1983, p. 68). Scriabin também foi influenciado pelas ideias libertárias predominantes na sociedade russa dos anos 1900, coincidindo com a composição da *Sinfonia n.º2*, op. 29 (1901).

A imagem da luta e da tempestade surge nesta fase e ocupa um lugar importante na sua música, como revelam, por exemplo, a *Sinfonia n.º1* e a *Sonata n.º3* para piano em fá# menor, op. 23 (1897), nas quais “a solidez do ciclo é alcançada através da unidade ideológica e temática”⁵⁷ (Belza, 1983, p. 76). Outra temática que encontramos na sua obra, as imagens

⁵⁶ Tradução livre do original: “Его техника своеобразна, мысли – оригинальны, планы необыденны”.

⁵⁷ Tradução livre do original: “Монолитность цикла достигнута благодаря идейному и тематическому единству”.

associadas ao fogo, prende-se com o fascínio do compositor pelas possibilidades de união entre som e luz. Encontramos assim, nos títulos das suas composições, referências a fogo, chamas, luz, entre outros (*Prométhée, le poème du feu*, op. 60 (1908-1910); *Vers la flamme, poème*, op. 72 (1914)).

Já no início da sua carreira, Scriabin destacou-se pela minuciosidade na elaboração dos detalhes e pela tendência para a perfeição na concretização das suas ideias. Assim, Vasili Safonov (1852-1918), professor de piano de Scriabin, chamou à sua *Primeira Sinfonia* a “Nova Bíblia”, e nos últimos 15 anos de vida, o compositor desenvolveu as ideias estabelecidas nesta obra, nomeadamente uma concepção filosófico-ética e de cosmovisão e imagens de uma luta heroica e corajosa pela felicidade (Belza, 1983).

O pensamento sinfónico, a escrita emocionalmente complexa e altamente intelectual justificam a sua repetida utilização da Forma Sonata, possibilitando ao compositor uma expansão das suas concepções ideológico-éticas e a exploração do seu vasto mundo de imagens, sentimentos e pensamentos nesta forma monumental e diversificada (Powell, 2001).

O primeiro uso por Scriabin da forma musical de grande escala ocorreu em 1886 na obra - *Sonata-Fantasia*, para piano, num único andamento. Em 1887, Scriabin escreveu uma nova *Sonata para piano*, em três andamentos, cujo primeiro andamento, caracterizado pela sua tensão emocional e dimensão lírica, foi publicado como uma obra independente em 1892⁵⁸. A *Sonata para piano n.º 3* (1897) constitui um exemplo relevante, no que concerne à génese do conteúdo romântico com a forma tradicional de quatro andamentos contrastantes, unidos pelo tema. Esta Sonata representa o ponto culminante do “primeiro período” da obra de Scriabin (Hartmann, 2012).

O seu primeiro opus inclui a *Valsa* em fá menor para piano (1886), mas ainda havia duas composições não publicadas, neste género. No seu segundo opus, o compositor incluiu o *Estudo* em dó # m (1887), o *Prelúdio* em Si M (1889) e o *Impromptu em forma de mazurca* em Dó M (1889). O *Estudo* em dó # m, uma das suas obras mais conhecidas desta fase, foi composto antes de Scriabin entrar no Conservatório de Moscovo e foi frequentemente interpretado por reconhecidos pianistas como Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Sviatoslav Richter (1915-1997), Vladimir Horowitz (1903-1989), Heinrich Neuhaus (1888-1964) e Vladimir Sofronitsky (1901-1961). Também foram publicadas três *Mazurcas*, op. 3 e dois *Noturnos*, op. 5. Assim,

⁵⁸ *Allegro appassionato*, op. 4.

no final da primeira fase da sua obra, Scriabin já havia moldado a imagem artística como “artista-pensador”⁵⁹ e “arauto de ideais humanistas elevados”⁶⁰ (Belza, 1983, p. 82).

Segundo período, 1903-1907 (op. 30 – op. 57)

Hartmann (2012) divide as obras deste período entre op. 30 e op. 57. Segundo a afirmação de Heinrich Neuhaus (1888-1964), pianista e pedagogo soviético, esta fase criativa também começa com a *Sonata para piano nº4*, op. 30 (1903) (Belza, 1983). Conforme Fernandes (2015), “a evolução da escrita entre a terceira sonata composta em 1898 e as peças de 1903 é evidente” (p. 97). O compositor procura adaptar as formas tradicionais às inovações harmônicas. A escrita musical torna-se significativamente mais complexa, com a renúncia às tonalidades menores, tornando as composições menos sombrias e criando uma aura de brilho.

As melodias do segundo período começam frequentemente com um intervalo de *terceira* ascendente, posteriormente desenvolvendo-se por “contornos” ascendentes, dando a sensação de ascensão ou voo (Powell, 2001). Além disso, o compositor recorre – com frequência – a sequências de *acordes da dominante* consecutivos entre si (por exemplo, Dó Maior – Sol Maior – Ré Maior...), por vezes *diminutos*, conferindo a sensação de “desvio” das estruturas harmônicas clássicas⁶¹ (Powell, 2001). Fernandes (2015) considera que é “provável que a evolução nas técnicas de composição não esteja diretamente relacionada com as influências literárias, mas sim com a necessidade de desenvolver a linguagem musical e de explorar outras ideias para as funções tonais tradicionais” (p. 32).

Este período da obra de Scriabin é caracterizado por uma abordagem da luta entre o bem e o mal na música, uma preocupação que permeava a sociedade russa no início da década de 1890 (Belza, 1983). Sob a influência de novas ideias, a diversidade estilística das obras de Scriabin expande-se. As influências de F. Chopin são gradualmente substituídas pelas de F. Liszt e R. Wagner. Enquanto Liszt traz à tona o método de transformação temática, também evoca um espírito de rebelião e imagens demoníacas. Por sua vez, Wagner evoca o heroísmo musical e a abrangência universal das aspirações artísticas.

Entre as obras escritas neste período destacam-se *Sinfonia nº 3*, *Sonata para piano nº 4* e várias composições para piano em géneros diferentes, como poemas, estudos, *Scherzo* op. 46 (1905), valsas e prelúdios.

⁵⁹ Tradução livre do original: “художник-мыслитель”.

⁶⁰ Tradução livre do original: “глашатай высоких гуманистических идеалов”.

⁶¹ *Poème nº1*, op. 32 (1903).

Terceiro período, 1907-1914

Ao abordar a última fase da obra de Scriabin, é importante destacar um novo movimento da arte – o *Simbolismo Russo*, que surgiu durante a Idade de Prata (1898-1917) – período que marcou uma fase de grande atividade nas artes, poesia e teatro na Rússia (Whitehead, 2014). A filosofia do simbolismo explorava o significado e o propósito da arte, bem como o papel do artista na sociedade. O simbolismo era visto como um método para alcançar mudanças através da transformação coletiva. O princípio baseava-se no uso do símbolo e do mito como elo entre “o mundo visível do fenómeno da sensualidade e o mundo das revelações extrassensoriais”⁶² (Garcia, 2000, p. 274).

Vyacheslav Ivanov (1866-1949), amigo de Scriabin e um dos fundadores da Sociedade em homenagem ao compositor, exerceu uma influência notável na sua formação artística. Como poeta simbolista russo e filósofo, Ivanov defendia o uso de símbolos e mitos pelos artistas como meios universais de penetração na consciência coletiva. O interesse de Scriabin por Friedrich Nietzsche (1844-1900), pela teosofia, mitos, arte e símbolos, o aproximavam-no das visões dos simbolistas. Assim, segundo Garcia (2000) “tal como os simbolistas, Scriabin adotou conceitos de uma transformação espiritual universal através do poder da Arte, com ecstasy como a base da sua Arte” (p. 275). Foi nas suas últimas cinco sonatas para piano, escritas após 1911, que Scriabin mais plenamente explorou a rede de símbolos, desenvolvendo o misticismo dos simbolistas e abandonando as tonalidades.

De acordo com Garcia (2000), nas partituras de Scriabin estão presentes elementos expressivos, que revelam o significado de suas obras, e destaca ideias musicais das últimas sonatas, onde “as indicações performativas de Scriabin providenciam pistas para os seus significados”⁶³ (pp. 276-277). A frequência de ocorrência dessas figuras nas obras revela o seu significado:

- Acorde místico ou acorde de Prometeu, que serve como “uma força generativa, uma potencial energia e um mistério não revelado que conecta o mundo todo”⁶⁴ (Garcia, 2000, p. 277).
- Motivo de fanfarra – é um gesto composto por uma a três notas curtas, com um ritmo pontuado reverso. Expressa protesto, chamamento, grandeza sombria, ruído misterioso, bem como inspiração e luz.

⁶²Tradução livre do original: “the visible world of sensual phenomena and the world of extrasensory revelation”.

⁶³Tradução livre do original: “Scriabin's performance indications give clues to their meaning”.

⁶⁴Tradução livre do original: “a generative force, a potential energy and an unrevealed mystery that directs the entire work”.

- “The Eternal Feminine”. Referências a esta ideia podem ser notadas em termos como *as ardeur profonde et voilée, douceur et pur* (Sonata nº 6), *céleste volupté* (Sonata nº 7), bem como no estilo rítmico improvisado suave e nas oscilações entre dois tipos de acordes - a sexta francesa e a dominante com sétima.
- O motivo da luz como uma iluminação divina. “Trills to Scriabin were palpitation ... trembling ... the vibration in the atmosphere, and a source of light” (Bowers, 1974, p. 180, citado por Garcia, 2000, p. 283).
- O motivo do voo (rápidos arpejos de cinco notas) confere uma sensação de atividade e movimento após o material estático.
- Danças vertiginosas, compreendidas pelos simbolistas como rituais do culto de Dionísio. Expressa-se pelo uso de passagens de dança rápidas, interrompidas por acordes densos, e pelo uso de marcas de expressividade como *con una ebbrezza fantastica, vertiginoso con furia, con luminosità e estático* (Garcia, 2000, p. 283).

Outra concepção que Scriabin desenvolveu ao longo deste período foi perceber a música como “uma grande alegria, um festival enorme”⁶⁵, procurando ajudar a humanidade a transcender a sua existência atual e a aproximar-se do divino (Powell, 2001). A obra *Mysterium* constitui disso um exemplo devendo incluir música (com coro, vozes solistas, orquestra e o próprio compositor ao piano), dança, luz e perfume, complementado por sinos suspensos das nuvens (Powell, 2001). No entanto, permaneceu inacabada.

O vocabulário harmônico do compositor também passou por mudanças significativas. Após 1909, Scriabin começou a usar alguns acordes que constituíam, segundo Powell (2001), a base da sua escrita, nomeadamente a dominante alterada e o acorde de sexta francesa. Também os sistemas modais russos constituem elementos centrais no seu estilo composicional, com escalas de tons inteiros (hexafônica) e escalas octatônicas. Scriabin nunca havia escrito música estritamente *dodecafônica*, ou seja, utilizando apenas e só elementos desta natureza (como no *Poème nº 1*, op. 32), e, de acordo com Powell (2001), não fez a transição para a atonalidade.

Neste período, destacam-se obras como *Le poème de l’extase* ou a *Sinfonia nº 4*, op. 54 (1905-1908), *Sonatas para piano nº 5-12*, *Prométhée* ou *le poème du feu*, op. 60 (1908-1910), *Vers la flame, poème*, op. 72 (1914), obras para piano op. 61-74 que Powell (2001) descreve como “o cristalino e tecnicamente irrepreensível”⁶⁶ (p. 6).

⁶⁵ Tradução livre do original: “a great joy, an enormous festival”.

⁶⁶ Tradução livre do original: “the crystalline and technically unimpeachable”.

Assim, ao longo de 29 anos (1885-1914), Scriabin desenvolveu o seu estilo composicional e tornou-se um dos mais notáveis compositores do seu tempo, exercendo uma influência significativa nas gerações seguintes.

3.2.2 - Nicolai Medtner (1880-1951)

Nicolai Karlovich Medtner foi um compositor e pianista russo de origem alemã. Iniciou os seus estudos de piano com a sua mãe e com o seu tio. Prosseguiu os estudos no Conservatório de Moscovo com professores como Anatoli Galli (1853-1915), Pavel Pabst (1854-1897), Vasili Sapelnikov (1867-1941), Vasili Safonov e Anton Arenski. Sob a influência dos irmãos Taneyev, e apesar das suas capacidades pianísticas, Medtner decidiu dedicar-se inteiramente à composição, passando a interpretar com regularidade a sua própria música.

Desde o início da sua carreira profissional em 1903 à emigração em 1921, a música de Medtner era reconhecida na Rússia, especialmente em Moscovo onde foi agraciado com o prestigiado Prémio Glinka em 1909 e em 1916.

Devido ao estilo de escrita em “cânone”, as obras de Medtner não foram aceites na Europa. Todavia, antes do início da Segunda Guerra Mundial (1939) tiveram algum sucesso no Reino Unido, onde o compositor se estabeleceu em 1935 (Martyn, 2001).

A música do compositor não foi devidamente reconhecida em vida, mas graças à ajuda de amigos como os compositores Sergei Rachmaninoff e Marcel Dupré (1886-1971) e a pianista Edna Isles (1905-2003), Medtner pôde continuar a sua carreira fora da Rússia (Martyn, 2001).

3.2.2.1 - Aspectos estilísticos da obra de Medtner

A produção musical de Medtner enquadra-se, segundo vários especialistas na sua obra, na tradição erudita ocidental romântica. Como referiu Alexander (1952), o compositor é “um dos últimos grandes Imaginativo-Românticos”⁶⁷ (p. 4). Este facto é relevante, porquanto viveu num período no qual propostas estéticas emergentes, movimentos musicais e vanguardas propunham novos rumos para a música erudita ocidental.

A sua escrita combina tradições musicais eruditas ocidentais e russas. Medtner está unido aos clássicos ocidentais por uma clara compreensão da arquitetura musical, pelo uso da Forma Sonata e do contraponto. As tradições da escola russa de composição do século XIX refletem-se na construção melódica, que se inclina quer para o nacionalismo (*Dança de roda russa*, op. 58 nº 1 (1940)⁶⁸, 106 canções em alemão e russo) quer para o lirismo (*Concerto para piano e orquestra* nº2, op. 50 (1920-1927)) (Miller, 1941). Segundo Gerstlé (1924), Medtner ocupa uma posição intermédia entre o estilo do Grupo dos Cinco com um compromisso com o nacionalismo (Rimsky-Korsakov) e os grandes românticos como Chopin, Liszt, Brahms e Schumann.

De acordo com Alexander (1952), Medtner admirava e sentia fascínio por Beethoven, Schumann, Chopin e Wagner, e tornou-se um admirador de Henry Purcell (1659-1695). Apesar de não seguir as novas linguagens musicais, considerava interessantes tanto as obras de Claude Debussy (1862-1918), quanto de Benjamin Britten (1913-1976). No seu tratado *Musa e Moda* (1935) expôs uma estética conservadora à qual aderiu. O compositor considerava que o modernismo e outros movimentos musicais “tinham destruído o elo entre a alma do artista e a sua arte”⁶⁹ (Martyn, 2001, p. 2).

Apesar de não se desviar dos padrões estabelecidos da linguagem musical do século XIX, desenvolve, em algumas categorias, a sua própria direção. No caso do ritmo, o compositor faz amplo uso das complexas relações cruzadas, ritmos deslocados, síncopas e transformações rítmicas (Miller, 1941). De acordo com Gerstlé (1924), essas técnicas também são favoritas de Johannes Brahms (1833-1897). Gerstlé (1924) escreve que “tal como Brahms, ele [Medtner] escreve de forma impecável e com um sentimento genuíno; e evita sentimentalismos e banalidades”⁷⁰ (p. 500).

⁶⁷ Tradução livre do original: “one of the last great Imaginative-Romantics”.

⁶⁸ Tradução livre do original: “Русский хоровод”.

⁶⁹ Tradução livre do original: “Had destroyed the connection between the artist's soul and his art”.

⁷⁰ Tradução livre do original: “like Brahms, he [Medtner] writes with impeccable taste and genuine feeling; and he avoids sentimentality and commonplace”.

A Forma Sonata ocupa um lugar especial na obra de Medtner. As suas 14 sonatas para piano são consideradas por Martens (1919) como igualmente relevantes face às sonatas de Scriabin e Prokofiev. Taneyev afirmou: “Medtner nasceu com a Forma Sonata”⁷¹ (Gurvich, 1979, p. 6), dando a entender que a forma - patente nas obras do compositor - é bem elaborada, original.

As Sonatas para piano de Medtner diferem não apenas em termos de conteúdo temático e apresentação pianística, mas também em termos de forma: desde peças com um único andamento (*Sonata-Reminiscenza*, op. 38) até grandes composições em múltiplos andamentos (*Sonata para piano* em sib menor “Romântica”, op.53/1). A singularidade da forma é evidente na *Sonata para piano* em sol menor, op. 22, onde há ainda uma outra secção lenta independente entre o desenvolvimento e a reexposição. A *Sonata* em mi menor *Vento Noturno*⁷², opus 25/2, constitui um exemplo de uma sonata num único andamento, incomumente expansiva.

Para lá das *Sonatas para Piano*, Medtner compôs três *Concertos para Piano e Orquestra*, sendo as únicas obras escritas para formação orquestral. Todavia, devido à falta de interesse do compositor pela escrita orquestral, as obras em questão foram raramente executadas (Alexander, 1952).

As relações harmónicas e as melodias de Medtner, enquadradas por outros elementos musicais, são igualmente distintas. Os temas evoluem ao longo do desenvolvimento do pensamento musical, mas todas as vozes apresentam um carácter independente. Um exemplo é a *Improvisação em Forma de Variação*, op. 47, onde o tema é variado, desenvolvido, transformado, fragmentado e combinado com outras melodias, estas últimas baseadas no tema original. A estrutura polifónica complexa da composição e o amplo uso da imitação canónica levam o compositor a limitar o material melódico a frases curtas (Miller, 1941).

As composições de Medtner incorporam elementos programáticos, narrativos e poéticos, refletindo características intrínsecas do estilo do compositor. Por exemplo, as três *Novelletes*, op. 17 (1908-1909), que sugerem ser música programática, sem, no entanto, terem qualquer menção escrita à mesma (isto é, indicações por parte do compositor). Os 38 *Contos para piano* representam as miniaturas mais aperfeiçoadas de Medtner. Os três *Arabesques*, op. 7 (1901-1904) intituladas respetivamente *Ein Idyll*, *Tragoedie-Fragment*, *Tragoedie-Fragment*, distinguem-se pela poesia musical. Os títulos atribuídos pelo compositor a cada uma das três peças enfatizam o seu programa. Por exemplo, Gerstlé (1924) compara-as com a poesia. Em suma, a obra de Medtner teve o seu importante contributo para a exploração das capacidades

⁷¹ Tradução livre do original: “Медтнер родился с сонатной формой”.

⁷² Tradução livre do original: “Ночной ветер”.

expressivas do instrumento, devido à rica panóplia sonora e tímbrica, assim como o abundante recurso a elementos de natureza orquestral.

As composições vocais constituem outro domínio das obras de Medtner, com textos de renomeados poetas russos e alemães. Em mais de uma centena de canções e romances, o compositor deu corpo a uma variedade de imagens harmónicas e melódicas. O piano desempenha, nestas obras, um papel não menos importante do que a voz (Gurvich, 1979).

Em comparação às outras categorias da obra do compositor, a música de câmara é menos abundante, sendo representada só por três *Sonatas para violino* (op. 21, op. 44, op. 57) peças para violino, *Quinteto para piano* (op. posth) e três *Noturnos para violino e piano* (op. 16).

A figura de Medtner diferia assim significativamente da maioria dos seus contemporâneos como Scriabin, Stravinsky e Prokofiev, o que afetaria negativamente o seu reconhecimento durante a sua vida. No entanto, ao longo da sua carreira não mudou o seu estilo composicional, mantendo-se fiel à sua orientação. O compositor deixou um extenso repertório para piano, contribuindo para o desenvolvimento da Forma Sonata e assumindo uma posição firme como um romântico tardio.

3.2.3 - Dmitri Kabalevsky (1904-1987)

Dmitri Kabalevsky foi um compositor, maestro, pianista, professor, jornalista e ativista social. Iniciou a sua formação musical profissional em 1918 e concluiu o Curso Básico (segundo a terminologia utilizada na Rússia) em sete anos apenas, enquanto trabalhava simultaneamente e compunha peças para crianças, face à escassez de repertório pedagógico para a infância. De 1925 a 1930, estudou no Conservatório de Moscovo em dois ramos simultaneamente: interpretação, na classe de Alexander Goldenweiser (1875-1961), e composição com Georgi Catoire (1861-1926), e, posteriormente, com Nicolai Miaskovsky (1881-1950) (Daragan, 2001).

A figura de Nicolai Myaskovsky (1881-1950), tanto como sinfonista quanto como pedagogo, teve um grande impacto na formação da personalidade profissional e musical de Kabalevsky, em particular influenciando-o com as suas ideias e gosto pelas grandes obras musicais do passado (Keldysh, sd, p. 24). Sob influência do seu professor, Kabalevsky começou a compor obras em forma musical de grande escala (três *Prelúdios* (1925), *Sonata para piano* nº1 (1927), *Quarteto de cordas* nº1 (1928), *Concerto para piano* nº1 (1929)). Foi precisamente com as últimas duas obras que Kabalevsky concluiu os seus estudos no Conservatório como compositor (Kabalevskaya, sd).

De acordo com The Musical Times (1987) durante o conflito entre *SIMC* e *ARMP*, Kabalevsky procurou não se alinhar às ideias de nenhum dos dois grupos. Na década de 1930, o compositor começou a escrever música para teatro e cinema⁷³, canções para crianças e continuou a compor obras de grande envergadura⁷⁴.

O trabalho multifacetado e produtivo não impediu Kabalevsky de se envolver ativamente em atividades académicas e sociais. Em 1935, obteve o grau de candidato em *Ciências Musicais* e posteriormente, o doutoramento. Tornou-se professor no *Conservatório de Moscovo* em 1939 e, no ano seguinte, editor-chefe da revista *Música Soviética*⁷⁵. Ao nível político, ingressou no mesmo ano no *Partido Comunista*. Segundo Keldysh (1954), na década de 1950, Kabalevsky ocupava uma posição destacada na música soviética, juntamente com

⁷³ *Medida por Medida* (1940) de William Shakespeare; *Romeu e Julieta* (1955) de William Shakespeare; a ópera *Cola Bryunion (O Mestre de Klamzi)* baseada no conto de Romain Rolland. Filmes como *Noites de São Petersburgo* baseado em Fiódor Dostoiévski (1933), *Shchors* (1937), *Aerograd* (1935), *Anton Ivanovich Is Angry* (1940).

⁷⁴ *Sinfonia n.º 1*, dedicada ao 15º aniversário da Grande Revolução de Outubro, *Poema da Luta* para orquestra sinfónica, *Sinfonia n.º 2* e *Sinfonia n.º 3*, *Concerto para Piano n.º 2*.

⁷⁵ “Советская музыка”.

Prokofiev, Schostakovich e Khachaturian, alcançando um considerável reconhecimento internacional (Schwarz, 1965). Apesar das dificuldades impostas pelo regime para a realização de digressões no exterior, Kabalevsky viajou para os Estados Unidos e França e as suas composições foram interpretadas na Hungria, Bulgária e Áustria (ver Anexo II).

Uma atividade significativa na vida criativa do compositor, especialmente nas últimas décadas da sua vida, foi o desenvolvimento e criação de um programa de ensino de música nas escolas de ensino básico. Em 1972, escreveu o livro *Sobre Três Baleias e Muito Mais*⁷⁶ com o objetivo de ensinar crianças a ouvir e entender a música erudita.

Ao longo da sua vida, Kabalevsky interpretou e dirigiu as suas próprias composições. Além disso, exerceu funções como crítico musical em todo o país e como editor da revista *Música Soviética* e da editora *Muzgiz* (1940-1946). Kabalevsky também desenvolveu uma atividade internacional ativa, mantendo contato com pedagogos estrangeiros e músicos-intérpretes como Jean Sibelius (1865-1957), Rosina Lhévinne (1880-1976), Nadia Boulanger (1887-1979), Alan Bush (1900-1995), Jean-Marie Londeix (1932) e Van Cliburn (1934-2013).

⁷⁶ “Про трёх китов и про многое другое”.

3.2.3.1 - Aspectos estilísticos da obra de Kabalevsky

Embora na primeira década do século XX os jovens músicos tenham sido bastante marcados pela obra de Scriabin, Kabalevsky não se deixou influenciar. Não obstante, no repertório do final de curso de piano constaram duas sonatas de Scriabin, que interpretou no seu exame final (1924). Kabalevsky escreveu: “Foi então que, para toda a minha vida, me apaixonei por Scriabin até à *Sonata n.º4*, e todas as suas obras posteriores (embora ocasionalmente tenha sido atraído, por exemplo, pela *Sonata n.º5*) permaneceram para lá dos meus gostos musicais”⁷⁷ (Kabalevsky, 1982). No entanto, nas primeiras obras da sua autoria, são evidentes alguns aspetos que interligam a obra de ambos, tais como o caráter nacionalista e a ligação à música tradicional russa (Kabalevskaya, 2008).

O estilo composicional de Kabalevsky foi estabelecido na década de 1930. Daragan (2001) enfatiza que, embora o estilo de Kabalevsky seja semelhante ao de Prokofiev, encontramos – nas suas composições – harmonias menos audaciosas, escalas diatónicas e cromáticas, assim como contrastes entre tonalidade maior e menor. São utilizadas características distintivas da escola de composição russa, como o amplo uso da subdominante e justaposição de terceiras (Daragan, 2001). Segundo Kabalevskaya (2008), o compositor encarava o seu trabalho com grande competência. Ao nível da sua linguagem musical possuía uma tendência para a clareza e expressividade da linguagem musical, e uma constante referência aos temas da contemporaneidade, como por exemplo na *Sinfonia n.º 2*, op. 19 (1934).

Na segunda metade do século XX, as características da obra do compositor não sofreram mudanças significativas devido à sua resistência aos novos rumos da composição (Daragan, 2001). Juntamente com Dmitri Schostakovich (1906-1975) e Aram Khachaturian (1903-1978), Kabalevsky opôs-se ao *dodecafonismo* (ver Anexo I). Lev Mazel (1907-2000) descreve a linguagem musical de Kabalevsky da seguinte forma: “a regularidade e lógica dos modos, reviravoltas harmónicas, estruturas sintáticas, formas composicionais e técnicas músico-dramáticas encontram expressão nas obras não apenas de forma individual, mas também de maneira extremamente clara e clássica”⁷⁸ (Viktorov, 1974, p. 316).

⁷⁷ Tradução livre do original: “Тогда и на всю жизнь я полюбил Скрябина до Сонаты п^о4, а все дальнейшее его творчество (хотя кое-чем, например, Сонатой п^о5, иногда и увлекался) осталось за пределами моих музыкальных привязанностей”.

⁷⁸ Tradução livre do original: “Закономерность и логика соответствующих ладометрических и гармонических оборотов, синтаксических структур, композиционных форм, музыкально-драматургических приемов находят в произведениях выражение не только индивидуальное, но и предельно четкое, классически ясное”.

Uma vez que a atividade musical de Kabalevsky coincidiu com o auge do *Realismo Socialista* na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, as suas composições apresentam as seguintes características: elementos populares e folclóricos e o uso do método “historical concreteness”, que consiste em criar melodias originais inspiradas em canções revolucionárias urbanas (Schwarz, 1965, p. 265); temas promovidos pelo Partido Comunista (trabalho, guerra, patriotismo, heroísmo, pioneirismo); texturas mais transparentes; base em formas clássicas (Viktorov, 1974). Devido ao contexto político, a produção dos compositores estava sujeita às decisões do Partido Comunista da URSS, o que levou Kabalevsky a conformar-se com as normas estabelecidas.

Como o estudo com Goldenweiser contribuiu para o desenvolvimento da habilidade pianística e a compreensão da especificidade do instrumento, Kabalevsky levava em consideração as possibilidades do piano ao compor, tornando suas obras mais acessíveis para serem executadas. Compôs, por isso, uma grande quantidade de obras para piano que entraram no repertório dos intérpretes e repertório pedagógico.

Para piano, foram escritas três *Sonatas*: *nº1* em Fá M, op. 6; *nº2* em Mib M, op. 45; *nº3* em Fá M, op. 46. A Forma Sonata é considerada – por Kabalevsky – como a forma musical mais complexa, que exige grande mestria, habilidade e experiência e tem um lugar significativo na sua Obra (Viktorov, 1974). As imagens musicais das *Sonatas para Piano nº 2 e nº3* foram inspiradas pelos eventos desencadeados pela Segunda Guerra Mundial, uma vez que, devido à mobilização de Kabalevsky para a guerra em 1942 e no Cerco a Leninegrado (8 de Setembro de 1941 - 27 de Janeiro de 1944) em 1943, o tema da guerra passou a ocupar o primeiro plano na sua criação musical. São exemplo disso o ciclo de canções *Vingadores Populares*, op.36 (1942), a ópera *No Fogo*, op. 37 (1943), e o ciclo de *24 Prelúdios para Piano*, op. 38 (1944). Nestas obras, são utilizados motivos de lamentos populares pelos falecidos e o júbilo dos sinos da vitória.

Kabalevsky escreveu várias obras utilizando a Forma Sonata, nomeadamente três Concertos para piano (1928, 1935, 1952), *Concerto para violino* em Dó Maior (1948), dois Concertos para violoncelo (1949, 1964), *Sonata para violoncelo e piano* em Si Maior (1962), dois Quartetos de Cordas (1928, 1945 – relacionado com os episódios da guerra), *Sonatina nº1* em Dó Maior e *Sonatina nº2* em sol menor. No âmbito sinfónico, interessando-se também pela escrita para orquestra, escreveu quatro *Sinfonias* datadas de 1932, 1934, 1933 e 1956.

Nas obras para piano de Kabalevsky é comum encontrar polifonia, um dos elementos característicos da escola de composição russa. O compositor considerava que a execução de música polifónica desenvolvia a capacidade de tocar a melodia de uma forma bela e expressiva,

independentemente das vozes em que surgisse (Viktorov, 1974). Tal fica patente, por exemplo, numa carta dirigida a Kabalevsky, K. Berd, um professor de música norte-americano, que caracterizou essas composições da seguinte forma: “ritmos complexos, melodias expressivas, como esperávamos de Kabalevsky, um som contemporâneo, harmonioso, algo raro na música infantil – tudo isso é tão variado e tão estimulante para aprender música!”⁷⁹ (Viktorov, 1974, p. 287).

A música de Kabalevsky é, de um modo geral, programática e evoca ideias ou imagens extra-musicais, representando musicalmente uma cena, imagem ou estado de ânimo. Os 24 *Prelúdios para piano*, constituem disso um exemplo, representando retratos da natureza (nº1 - *Numa manhã de verão no prado*, nº3 - *Canção da tarde do outro lado do rio*), imagens dos pioneiros e dos membros da juventude comunista (nº2 - *Admissão aos pioneiros*, nº4 - *No acampamento dos pioneiros*, nº6 - *Festa do trabalho*), e feitos dos soldados na Segunda Guerra Mundial (nº5 *História dos heróis*) (Viktorov, 1974). De acordo com Lyubov Timofeeva (1951), aluna de Kabalevsky, para a sua música o compositor dava sinónimos verbais como “desfile festivo”, “ruído da multidão”, “vozes infantis” (para *Concerto n.º 3 para piano e orquestra*) (Viktorov, 1974, p. 96).

Um grande número de peças de Kabalevsky foi escrito para crianças e jovens, como o ciclo de concertos instrumentais para jovens músicos, que consiste em três obras: *Concerto para violino* em Dó Maior, op. 48 (1948), *Concerto para violoncelo* em sol menor, op. 49 (1949), *Concerto para piano* em Ré Maior, op. 50 (1952). Segundo o compositor, essa tríade, escrita para jovens intérpretes, personificava juventude, felicidade e alegria. Os concertos são diferentes em conteúdo: o *Concerto para violino* está ligado à ideia de alegria; o *Concerto para violoncelo* transmite a tristeza pelos mortos na guerra; o *Concerto para piano* é uma afirmação da vida (Viktorov, 1974).

De acordo com Keldysh (1954), essas composições “são preciosas obras de Arte, com bastante interesse para virtuosos completos e maduros”⁸⁰ (Keldysh, 1954, p. 27). Nos concertos são utilizadas diversas técnicas composicionais: contrastes entre tonalidades maior e menor, criando efeitos de mudança de “luz e sombra”; temas melódicos ricos e sonoros, nos quais constam frequentemente motivos de música modal popular; forma tradicional de três andamentos com Forma Sonata Allegro nos primeiros andamentos. Para solistas, Kabalevsky

⁷⁹ Tradução livre do original: “Сложные ритмы, выразительные мелодии, которых мы и ожидали от Кабалеvского, современное звучание, притом гармоничное, что не часто встретишь в детской музыке, — все это так разнообразно и так побуждает учить музыку!”.

⁸⁰ Tradução livre do original: “are valuable works of art, with no less an interest for mature and finished virtuosos”.

criou partes técnica e interpretativamente acessíveis, compondo música para jovens intérpretes em conjunto com adultos, já que a parte orquestral é mais complexa. Além disso, compostas outras obras para crianças, nomeadamente *30 peças infantis*, op. 27 (1938), *24 peças leves*, op. 39 (1945), *6 Prelúdios e Fugas*, op. 61 (1959).

Assim, a obra de Kabalevsky abrange uma ampla gama de gêneros, orientada para a pedagogia e para a educação musical. Devido à influência do Realismo Socialista, a linguagem musical das suas obras é considerada mais acessível, clara e dirigida para as massas (Schwarz, 1965). A sua música é caracterizada pela clareza no que respeita à linguagem musical e pela influência do romantismo, pelos ritmos animados, pelas harmonias expressivas (mas não complexas), pelo uso delicado de dissonâncias e por uma instrumentação requintada nas suas obras sinfónicas. A individualidade do compositor contribuiu para a popularização da sua música, não apenas na URSS, mas também no estrangeiro, realizando-se, por exemplo, em 1972, o Festival Dmitry Kabalevsky, em Nova Jérnia, nos EUA.

Capítulo 4: Análise estilística e interpretativa

Este capítulo é dedicado à análise da *Sonata-Fantasia, op. 19*, da *Sonata Reminiscenza, op. 38* e da *Sonata n.º 3, op. 46*. Cada análise será precedida por um breve resumo histórico, acerca da composição de cada obra. A análise consiste em dois tipos, nomeadamente, a Análise formal e estilística, que inclui o programa, estrutura e forma, harmonia e melodia, ritmo e dinâmica, timbre e textura, e a análise dos aspetos técnicos e interpretativos.

4.1 – A *Sonata-Fantasia*, op.19 de A. Scriabin

A *Sonata-Fantasia* em dois andamentos foi escrita ao longo de 5 anos. A. Scriabin começou a trabalhar na composição em 1892. O primeiro andamento foi composto depois do segundo, que provavelmente foi escrito em Itália, na cidade de Génova. Segundo Rubcova (2012), o segundo andamento foi estreado por Scriabin num concerto em São Petersburgo, em março de 1895. Em janeiro de 1896, este andamento foi também apresentado em Bruxelas e Berlim, e depois, em Paris nos dias 23 de abril e 5 de maio, na *Salle Érard*.

O primeiro andamento foi concluído na Crimeia, à beira do Mar Negro. Porém, a data exata da conclusão da Sonata é desconhecida (Delson, 1961). Em 1896, Scriabin escreveu a Mitrofan Beliaev que, embora tivesse terminado a sua segunda Sonata, não estava totalmente satisfeito com ela, apesar de a ter reescrito sete vezes. Assim, a sonata que conhecemos hoje não é a versão original do compositor, pois foi reescrita pela esposa de Alexander Scriabin, Vera Ivanovna Scriabina, e enviada de Viena a Beliaev para publicação (Delson, 1961).

A estreia da *Sonata* teve lugar em janeiro de 1898, em Paris, com interpretação do próprio compositor. A primeira edição foi publicada pela editora de A. Beliaev, em Leipzig, a 7 de abril de 1898 (Delson, 1961).

Segundo Rubcova (2012), o manuscrito enviado para a editora não foi preservado, pelo que a edição de Beliaev pode ser reconhecida como a única que Scriabin viu. Rubcova (2012) considera que esta edição tem um grande valor, pois, de acordo com a correspondência entre Scriabin e Beliaev, foi submetida a uma revisão minuciosa com a participação do editor Anatoli Lyadov.

4.1.1 - Análise formal e estilística

Programa

A *Sonata-Fantasia* reflete as impressões de Scriabin sobre a força do mar, as suas cores e majestade. O compositor apresentou a seguinte forma: “1º andamento (*Andante*) – uma noite calma no Sul, à beira-mar. No desenvolvimento – o mar escuro e agitado. A secção em Mi Maior – a luz do luar acariciando, que apareceu após a escuridão. 2º andamento (*Presto*) – a vasta extensão do mar, agitada e turbulenta”⁸¹ (Delson, 1961, pp. 16-17).

Apesar de o tema da água ocupar o primeiro plano, as imagens do mar agitado também podem ser percebidas como uma representação da agitação emocional, revelando dimensões relacionadas com o estado psicológico. Durante o trabalho na Sonata, Scriabin lutava com uma doença nas mãos, o que provocou uma crise pessoal. Assim, a obra aborda o tema da força do espírito humano, da liberdade e da vontade de dominar a natureza.

O primeiro andamento em sol# menor é poético e foi inspirado por novas impressões e pela felicidade pessoal do compositor⁸². O tema inicial é calmo, com ligeiras perturbações que criam um efeito de mistério do mar noturno. Os outros temas complementam o conteúdo, fazendo com que esta secção se assemelhe mais a um noturno ou a uma peça lírica do que a uma exposição de sonata. O desenvolvimento é mais agitado, semelhante a uma pequena tempestade. A reexposição contém o clímax do desenvolvimento imagético e emocional deste andamento. Aqui o primeiro tema surge em Mi Maior e parece irradiar a luz do luar.

O carácter da Sonata transforma-se drasticamente no segundo andamento. A força marítima, de majestosa e grandiosa, passa a ser turbulenta e agitada.

Estrutura e forma

O título *Sonata-Fantasia* foi atribuído pelo compositor porque a estrutura desta obra difere das suas outras sonatas. A Sonata é composta por dois andamentos: *Andante* e *Presto*. A decisão de Scriabin de escrever uma sonata em dois andamentos deve-se às características do *Andante*, onde o lirismo prevalece sobre o dramatismo, tornando ilógica a presença de um segundo andamento lento. Na exposição, o tema final afirma o carácter do tema secundário, o

⁸¹ “1 часть (*Andante*) – тихая южная ночь на берегу моря. В разработке – темное, волнующее море. Раздел в Ми мажоре – ласкающий лунный свет после темноты. 2 часть (*Presto*) – широкий, бурно-волнующийся морской простор”.

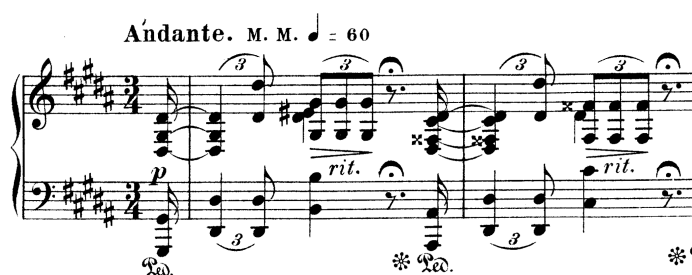
⁸² De uma carta de Scriabin a K. N. Igumnov: “Так сливаются морские дали” [Assim se fundem as vastidões do mar] (Delson, 1961, p. 17).

que torna esta secção mais lírica do que dramática. Na reexposição, os temas superam o dramatismo do desenvolvimento, afirmando definitivamente o carácter lírico.

A forma do primeiro andamento *Andante* é compacta e concisa. A exposição consiste em 4 secções: T1, ponte, T2, T3. Desde o primeiro compasso da exposição, apresenta-se T1 (ver Figura 1), construído sobre o motivo do *initio*, que representa uma pergunta indefinida, que no desenvolvimento modula para uma afirmação, transformando a textura pianística em tríades. O carácter do tema é contemplativo, pensativo e misterioso, pois a atividade do intervalo de quinta é suavizada pela dinâmica *piano*, pela resposta simétrica (sol#-ré#, ré#-sol#) e pela *fermata* que se segue. No quarto compasso, o *initio* é repetido na tonalidade de subdominante.

Figura 1

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, T1 Motivo do Initio, cc. 1-2



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

A segunda frase é uma variação da primeira (cc. 5-12). O T1 tem uma estrutura aberta, com a segunda frase transformando-se na parte da ponte que começa depois de uma *fermata* (ver Figura 2). Aqui há uma aceleração do movimento devido à escrita do acompanhamento. Esta característica também é comum nas pontes das sonatas clássicas. No entanto, aqui a ponte não só prepara o T2, mas continua a desenvolver-se posteriormente.

Figura 2

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Ponte, cc. 12-14



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

T2 *rubato* (ver Figura 3) contém uma série de motivos líricos, criando uma coloração pastoral, refinada e idealizada sob o domínio da subdominante, já que o primeiro grau só aparece nos compassos 30 e 45. T2 também não contrasta com a ponte, pois estas secções estão ligadas por motivos semelhantes (compassos 19, 42, 45).

Figura 3

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, T2, cc. 23-30



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

T3 reforça o lirismo de T2 através de uma textura requintada com várias vozes. A tónica aparece reforçada pela nota si, que surge de forma constante no primeiro tempo de cada compasso (ver Figura 4). No final da exposição, o motivo do *initio* reaparece, antecipando assim o desenvolvimento, repetindo-se, por diversas vezes, ao longo do mesmo.

Figura 4

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, T3, cc. 45-46



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

O desenvolvimento é dramático, dinâmico e ativo. As Figuras 5, 6 e 7 ilustram que esta secção é construída sobre o tema principal, preservando assim a ligação com elementos da tradição clássica.

Figura 5

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, cc. 62-64



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

Figura 6

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, c. 75



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

Figura 7

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, cc. 79-80



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

O T1 da Reexposição é dinamizado e ocupa apenas dois compassos, pois, em vez da continuação da primeira frase, segue-se a continuação da segunda. A textura do primeiro e do tema secundário é alterada através do desenvolvimento ornamental e variacional. A coda é substituída pela expansão do tema secundário (ver Figura 8). A Sonata termina com o motivo do *initio*, que se repete duas vezes na tônica de Mi Maior, finalizando o primeiro andamento fora da tonalidade principal.

Figura 8

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Coda, c. 128-130



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

Assim, a estrutura do primeiro andamento da *Sonata-Fantasia* é original pois termina em Mi Maior, sendo a tonalidade principal da Sonata sol# menor. O segundo andamento apresenta um caráter dramático que confere a sensação de continuidade à narrativa, terminando o ciclo na tonalidade principal. Além disso, o tema secundário aproxima o primeiro andamento do andamento lento, ou segundo andamento, da sonata clássica. Portanto aqui, em virtude da sua incompletude, cria-se uma transição direta para o próximo andamento da Sonata.

O andamento *Presto* é composto por três secções. A primeira secção é um movimento contínuo de passagens, com uma forma simples ternária que possui uma secção central em Si Maior.

A segunda secção (tema secundário) está na tonalidade de mi bemol menor. É patética em caráter, devido ao movimento ascendente da melodia (ver Figura 9). A seguir, o tema é repetido uma quinta acima, em si bemol menor. Após um desenvolvimento contrastante, ocorre a culminação da secção central nos compassos 61-62 e o tema secundário é reintroduzido (compasso 63).

Figura 9

Sonata-Fantasia, op.19, Presto, Segunda Secção, cc. 41-44



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

A reexposição é reduzida e ligada ao tema secundário por uma pequena ponte de dois compassos (ver Figura 10).

Figura 10

Sonata-Fantasia, op.19, Presto, Ponte, cc. 93-94



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

Uma característica marcante do andamento *Presto* é o tema da secção central apresentar uma forma aberta e só alcança completude na terceira secção, que termina na tonalidade principal (ver Tabela 1).

Tabela 1*Estrutura da Sonata-Fantasia, op.19, Presto*

Secção	Tema	Tonalidade	Compassos
1^a	T1	sol# menor	1 – 16
	Ponte	Si M	17 – 24
	T1	sol# m	25 – 32
	Ponte	sol# m – lá# m	33 – 40
2^a	T2	mib m	41 – 44
	Ponte		45 – 48
	T2		49 – 52
	T1	Ré# M - si m - sib m	53 – 58
	Ponte		59 – 62
	T2		63 – 78
3^a	T1	sol# m	79 – 92
	Ponte		93 – 94
	T2		95 – 110

Harmonia e melodia

Ambas as partes da sonata estão escritas em sol# m, o que suaviza o contraste entre elas, existindo também alguma ambiguidade tonal (ver Figura 3). A apresentação breve e frequente da tonalidade principal cria um carácter de inquietação e ansiedade.

Figura 11

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, cc. 10-11



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

No décimo compasso do primeiro andamento surge a justaposição entre Ré Maior e ré# menor (ver Figura 11). Este início abrupto da segunda frase na tonalidade da dominante menor cria um efeito de surpresa, impedindo a tonalidade de se estabelecer. Apesar disso, a sensação de estabilidade e permanência dentro da tonalidade é mantida graças à aplicação da técnica do *baixo-ostinato* frequentemente usada por compositores russos (ver Figura 4).

O segundo andamento (*Presto*) tem vários momentos de mudança abrupta de tonalidade (ver Figura 12).

Figura 12

Sonata-Fantasia, op.19, Presto, Si Menor – Sib Menor, cc. 57-61



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

São frequentemente utilizadas funções da subdominante. Assim, a exposição termina em Si Maior e a reexposição é apresentada na tonalidade do IV grau, em Mi Maior. Além disso,

Scriabin utiliza o acorde de segunda com sétima (ver Figura 13) e movimentos cromáticos (ver Figura 7).

Figura 13

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, c. 29



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

Os temas da Sonata são unidos por uma afinidade das harmonias. Assim, no primeiro andamento (*Andante*), o T1, *initio*, está escrito nos graus I e V, e no compasso 4, nos graus VI e IV. No segundo andamento *Presto*, predominam os graus V-VI.

São utilizados diatonismo e pentatonismo (acompanhamento do T3 do primeiro andamento *Andante*).

Ritmo e dinâmica

No primeiro andamento, há dinâmicas que vão de *ppp* a *ff*. No segundo andamento, as dinâmicas vão de *pp* a *ff*. A. Scriabin frequentemente utiliza mudanças radicais, como na Figura 14, na secção de desenvolvimento do primeiro andamento, onde se encontra um contraste *ff-p-ff-p*.

Figura 14

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, cc. 70-75



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

De acordo com a edição de N.S. Zhilyaev (1924), “as indicações metronómicas desta sonata são da autoria de Anatoli Liadov”⁸³ (Anexo III). Assim, do primeiro andamento é um *Andante*, com uma semínima = 60, existindo várias indicações de *rubato*. O segundo andamento da *Sonata* é rápido (*Presto*), com indicação metronómica correspondente a mínima = 96-100, sem indicações de *ritenuto*, *ritardando* ou *rubato*, o que confirma a intenção do compositor de criar um contraste definido entre elas.

A escrita de Scriabin traduz uma certa complexidade de encaixe das vozes, apresentando ritmos bastante difíceis de execução, com desfasamentos (cinco notas contra seis, por exemplo).

Timbre e Textura

No primeiro andamento, é apresentado um tipo de escrita a quatro vozes que, apesar da complexidade inerente, deve soar de forma clara, “transparente”. Na melodia são utilizados movimentos ascendentes para criar um efeito lírico. No segundo andamento também há polifonia. Aqui o desenho melódico é ondulante, com passagens ascendentes e descendentes. Dessa forma, a textura da *Sonata-Fantasia* é predominantemente polifónica, com detalhes meticulosamente elaborados com uma escrita de carácter improvisacional, o que cria o efeito de uma fantasia.

⁸³ Tradução livre do original: “the metronome indications for this sonata are by Anatoli Liadov”.

Os temas da Sonata são unidos pela semelhança dos registros. Assim, os intervalos em oitavas “sol#-ré#” no T1 do primeiro andamento e as oitavas “ré#-dó#” no T1 do segundo andamento estão no mesmo registro.

Scriabin não evita o contraste entre o tema principal e o tema secundário, refletindo neles aspetos masculinos e femininos. A ligação entre os dois andamentos é feita através da correspondência de motivos, registros, tonalidades e pulso comum. Por exemplo, o T2 do segundo andamento (*Presto*) é baseado no T2 do primeiro andamento (*Andante*), já que seus motivos iniciais coincidem (ver Figura 3 e Figura 9).

Em suma, nesta *Sonata* predominam tanto as imagens luminosas como as de tempestade, enquanto a tonalidade menor sublinha o seu programa, desenvolvido em dois andamentos.

4.1.2 - Aspectos técnicos e interpretativos

O estilo da escrita de A. Scriabin está relacionado com a sua percepção pianística, transparecendo características que devem ser consideradas ao analisar e executar a *Sonata-Fantasia*, nomeadamente a ampla variedade de som; o uso delicado e habilidoso dos pedais; o fraseado diversificado; a execução *legato* através do toque leve dos dedos, em vez de pressão profunda nas teclas; o pragmatismo a nível de movimento de mãos, isto é, o estritamente necessário em detrimento de movimentos desnecessários.

A partir da análise de Usenko - “New aspects in the study of the performing art of A. Scriabin” (2004) - baseada nas gravações preservadas do compositor, podem-se destacar elementos interpretativos marcantes de Scriabin enquanto intérprete, nomeadamente:

- O movimento ascendente em *crescendo*, com uma ligeira ênfase (ao estilo agógico) no ponto mais alto e destaque dos principais motivos, compensando com um movimento descendente rápido e com recurso a *accelerando*;
- O *accelerando* está frequentemente associado ao *crescendo*, enquanto o *ritardando* é acompanhado de *pianíssimo*;
- A componente rítmica característica é sublinhada por um toque leve, no teclado;
- O destaque concedido os ritmos pontuados para aumentar a sensação de tensão, *pathos* e expressão;
- A textura rica, executada com transparência;
- O movimento para o ponto culminante é acompanhado de *acelerando*;
- A agógica musical como ferramenta de uma métrica mais livre, incidindo em compassos individuais ou pequenas secções (com recurso a *rubato*) e em andamento mais moderado e inalterado, em secções maiores da obra;
- O destaque das notas com função melódica;
- A execução de curtos motivos, em alusão à representação de elementos naturais tais como uma ave em voo, ou uma estrela cadente, de forma “nervosa” e “impulsiva”, enquanto os temas são ritmicamente mais rígidos e articulados (no primeiro andamento *Andante*, o tema em *ben marcato il canto*);
- A mudança de harmonia é acompanhada por alterações agógicas, que conferem à obra um caráter tenso de ansiedade, instabilidade e incerteza;
- A execução de forma improvisada, mantendo rigorosamente a forma da obra: um *accelerando* é complementado por um *ritardando* posterior, mantendo a pulsação geral;

- A exposição da textura polifônica através de desfasamentos rítmicos entre vozes: a entrada de uma nova voz “desvia-se” da métrica, atrasando ou adiantando o andamento geral;
- A importância concedida às pausas – “zonas de silêncio” e “silêncio sonoro”;
- A ausência de um verdadeiro *fortissimo* (acústico), sendo compensado por uma intensidade de acordes em repetição e pela nitidez de *sforzando* inesperado;
- O uso do pedal *sustain*: diminuição gradual da dosagem, desde o pedal prolongado até à cessação da sua ação, criando um efeito de desvanecimento; preenchimento do espaço musical com ressonâncias do pedal nas pausas.

Segundo a indicação presente no início da Sonata, a dinâmica inicial deverá ser *piano*, sendo importante a sua precisão. Uma vez que o T1 consiste em dois elementos, nomeadamente a semicolcheia e salto em intervalo de quinta ascendente e a tercina, é recomendável tocar a semicolcheia um pouco mais curta, direcionada para o “ré#”, portanto uma das tarefas é construir a “dupla subida”. Uma vez representada em “tempo fraco” (do compasso) e sem qualquer indicação associada, a nota curta não deverá soar mais forte do que a mais longa (em tempo forte), enquanto as tercinas ou “afirmações” soam com maior intensidade. Numa perspectiva *pianíssimo* interpretativa, propomos que poderá ser útil imaginar esta progressão da tercina em *crescendo*, sem “travar” na progressão descendente, fazendo um *ritardando* e *diminuendo* logo na segunda nota da tercina (como se fosse um ricochete). O compasso 3 dá início a uma nova ideia, sendo importante destacar a componente rítmica. Este elemento surge ainda de forma reservada, com intenção, mas não de forma agressiva.

A segunda frase começa com um contraste entre *mezzo forte* e *piano* (2º sistema), contudo, após o *sforzando*, existe um certo perigo de começar a fazer um *crescendo* exagerado, que não se encontra previsto na estrutura da sonata. Aqui, é necessário avançar com intenção, de forma a criar uma linha melódica contínua e sólida, iniciando cada frase contrastante com uma nova sonoridade. Não menos importante será manter a clareza no fraseado, mostrando o início e o fim da frase através de respirações.

A partir do compasso 13 dá-se início à ponte que liga ambos os temas, de carácter indefinido, em *pianíssimo*. A textura na voz da mão esquerda requer um cuidado especial, sendo importante a sua execução com bastante descontração na mão (e consequentemente nos dedos). Embora a melodia esteja na voz superior da mão direita, o acorde deverá soar de forma uniforme. Também é importante realizar uma diferenciação tímbrica, no momento do acento na melodia, recorrendo a um ataque mais rápido (com os dedos). Como a melodia depois se

fragmenta, é fundamental planejar o fraseado em cada um destes fragmentos, pensando na sua estrutura dinâmica (*crescendo* e *diminuendo*), compreendendo com clareza a essência de cada frase, executando sem pressa e destacando o final das frases.

O T2 é poético e calmo, mas com uma fluência de movimento constante. Uma das tarefas consistirá em mostrar a frequente alternância das harmonias, que enriquecerá o som em termos de musicalidade e beleza. O intérprete deve pensar na continuidade permanente e nos apoios na construção do fraseado (tempo forte, tempo fraco, etc.). Aqui, todos os movimentos em sentido ascendente deverão ser bem direcionados, de forma a conferir o carácter de leveza – uma das características da obra de Scriabin. A nota imediatamente após a nota longa deverá ser executada com bastante cuidado, em termos de intensidade, evitando a semelhança com a nota que a precede, no que à acentuação respeita. Esta secção apresenta ainda alguns acordes na voz da mão esquerda, escritos com a indicação de execução em arpejo, que deverão ser tocados de forma mais suave, menos presente.

A partir do compasso 37 começa a preparação do T3. Esta secção intermédia é composta por pequenas frases, que deverão ser executadas de forma consequente, sem momentos de paragem evidente, invocando um ambiente mais cósmico, sobrenatural. Há uma alternância que depois emerge, entre a “frase” e o seu “eco”, este último escrito em notas mais graves do que a “frase”. Nas vozes mais agudas, executadas com a mão esquerda, estão patentes pequenos trechos de polifonia, como o momento do intervalo de 12^a ascendente, no compasso 41 (*soprano-contralto-tenor*), que requer um trabalho rigoroso.

O T3 constitui um momento de bastante exigência técnica, para o intérprete, pois Scriabin escreveu a melodia na voz intermédia, com recurso a figuras rítmicas mais longas, enquanto as restantes vozes, periféricas, se encontram escritas em figuras rítmicas de menor duração (mais rápidas) e com intervalos de maior amplitude no teclado, o que poderá induzir o executante a um aumento na dinâmica, o que não é - de todo - o pressuposto. Uma possível solução será encarar a voz principal numa dinâmica mais acentuada (por exemplo *forte* ou *mezzo forte*), destacando-a, executando as restantes vozes recorrendo a um timbre mais “aveludado”, menos presente. Em termos de técnica pianística, a dinâmica *pianissimo* poderá ser de difícil execução, obrigando o executante a bastante descontração, tendo especial atenção aos ataques por parte dos dedos mais pesados da mão (1 e 3). Por outro lado, a melodia exige maior destaque, sendo o ataque dos respetivos dedos, mais pesado. O conjunto deverá ser bastante bem trabalhado, para haver clareza nestes dois aspetos técnicos distintos. Em suma, é necessário trabalhar a diferenciação entre timbres, de forma a evidenciar a voz principal.

O Desenvolvimento tem início com o motivo inicial do T3, que deverá sobressair da textura geral. O intérprete terá pela frente o desafio de proporcionar, ao ouvinte, a percepção clara da melodia, que se encontra na voz do tenor em notas longas (na dinâmica de *piano*). Tal deverá ser obtido por meio de uma diferenciação tímbrica, por oposição a uma diferenciação por meio de acento dinâmico. O exemplo abaixo (Figura 15) ilustra uma parte da voz do tenor, inserida no todo – destacada com um círculo vermelho – que deverá manter-se claramente audível.

Figura 15

Sonata-Fantasia, op.19, Andante, Desenvolvimento, cc.62-65



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

O intérprete poderá criar uma sensação de movimento, tocando cada acorde mais forte do que o anterior. Em termos dinâmicos, nas alternâncias *fortissimo-piano*, é de enfatizar o contraste e mostrar o ponto culminante da melodia, correspondendo à nota si bemol (atribuindo mais peso ao dedo em questão, por exemplo). O clímax é composto por uma progressão de acordes em colcheias, em movimento cromático (em crescendo), devendo ser executado em dinâmica forte, brilhante. Toda a secção de Desenvolvimento da obra assenta em contrastes dinâmicos evidentes, em sucessões de *piano*, *crescendo* e *forte*, portanto, é fundamental evitar executar toda a secção no limite do *fortissimo*. A secção termina com o surgimento do motivo do *initio* e, tratando-se de uma meia-cadência, soará de forma heróica, triunfante, sem qualquer *ritardando*.

A próxima secção - a Reexposição - invoca a ideia de *reminiscenza*, com maior nostalgia, comparativamente à Exposição. A tonalidade de Mi Maior também contribui para uma sonoridade mais quente e leve. Por isso, propomos que o intérprete deverá manter o seu

foco no fraseado melódico, apelando aos contrastes do mesmo com o restante texto (quase como o contraste entre “luz” e “sombra”), também a nível dinâmico. A melodia apresentada nos cc. 128-136 (semelhante ao T3 da Exposição), centra-se em figuras rítmicas mais longas que o seu acompanhamento (na voz do tenor), este composto em fusas (voz do *soprano*) e semicolcheias (voz do baixo), levantado a questão da coordenação rítmica. As outras possíveis dificuldades técnicas desta secção assemelham-se a várias pré-existentes na obra, como tal descritas anteriormente. É recomendável ao executante o foco no carácter lírico, executando sem pressa e realçando os contrastes sonoros.

O segundo andamento contrasta com o andamento anterior e caracteriza-se por uma energia impulsiva, quase como uma torrente que escorre – violentamente – pela escarpa de uma montanha. Em termos de carácter, é aconselhável evitar uma abordagem excessivamente estável e mecânica, de modo a preservar o carácter dinâmico, de imprevisibilidade e a expressividade deste andamento – *Presto*.

Na primeira secção, a principal dificuldade residirá no trabalho técnico referente às vozes a executar com a mão direita, escrita em tercinas (de colcheias). Será relevante mostrar a presença de uma melodia, que marca o fim de cada frase, nas vozes a ser executadas com a mão esquerda, nos compassos 7 e 8 (Figura 16), assim como nos compassos 15 e 16.

Figura 16

Sonata-Fantasia, op.19, Presto, cc. 6-8



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

A dificuldade será o alcance de uma uniformização a nível sonoro, em dinâmica *piano* e em andamento rápido; no entanto, os saltos, as mudanças de posição da mão e o movimento irregular da melodia aumentam a complexidade desta tarefa. É recomendável dividir cada semi-frase de dois compassos em posições (ver Figura 17), começando por um estudo lento, com os dedos em proximidade às teclas, e em dinâmica suave (por exemplo, *piano*); posteriormente,

deverá aumentar-se o andamento (velocidade), aproximando-a gradualmente do original, nunca descurando o toque leve nas teclas e descontração da mão. Durante a execução da primeira parte da secção, sugere-se considerar a unidade de trabalho em pequenos grupos de dois compassos, de forma a melhor compreender e cumprir o fraseado e a coesão musical. A voz que constitui o acompanhamento (baixo), é constituída por notas em oitava, soando de forma clara e enérgica. É importante evitar o excesso sonoro, de forma a não interromper a linha melódica presente nas notas mais agudas, executadas com a mão direita, que conferem ao andamento a energia e agitação típicas das águas de uma torrente.

Figura 17

Sonata-Fantasia, op.19, Presto, cc. 1-2



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

A segunda parte (a “ponte”) da primeira secção, surge perante a indicação de carácter *dolcissimo*, constituindo um breve momento contrastante, proporcionando um momento de pausa a ambos intérprete e ouvinte. Poderá ser enriquecida com ligeiras variações agógicas. Este segmento é constituído por duas frases, contendo dois sistemas cada, num espectro morfológico semelhante: movimento ascendente em dois compassos, movimento descendente nos restantes dois. As três notas repetidas - “si” e “mi” (cc. 19, 23) - com a indicação de *tenuto*, requerem uma atenção auditiva especial devido à complexidade da textura, onde cada mão desempenha um papel distinto.

Na Reexposição da primeira secção, surgem motivos em tercinas na mão esquerda (pela primeira vez), que devem ser executados de forma clara e proeminente (conforme ilustra a Figura 18). Esta secção culmina numa passagem em sentido decrescente, acompanhada de um *diminuendo*, podendo dar azo a um *ritardando*, o que não é suposto.

Figura 18

Sonata-Fantasia, op.19, Presto, cc.37-38



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

Na segunda secção, surge um novo tema na voz do *soprano*, em semínimas, oferecendo um momento de repouso à mão direita (ver Figura 19). O primeiro segmento compreende três frases, cada qual contendo quatro compassos, sem respirações ou *ritardando* (compassos 41-52). O segmento que se segue (compassos 53-56) apresenta uma mudança a nível de movimento e carácter. É importante cumprir o fraseado de forma precisa, assim como o contraste no início da secção em *pianíssimo* (conforme o exemplo seguinte), que reflete plenamente o estilo do compositor, o que confere um certo ambiente de misticismo. É necessário destacar a voz superior (melodia), assim como as articulações, claras e leves.

Figura 19

Sonata-Fantasia, op.19, Presto, cc. 53-56



Nota: Informação retirada de Scriabin (1898/2023)

Depois, e até ao final do segundo andamento da *Sonata*, a escrita em tercinas passa da mão direita para a esquerda. As secções seguintes apresentam desafios técnicos já mencionados anteriormente, devendo ser trabalhados da mesma forma.

Na execução geral, é essencial ter em mente os contrastes entre os temas, os longos *crescendi*, o carácter agitado e a constante sensação de impulso. Deve-se dar especial atenção ao trabalho técnico pianístico, seguindo o plano de interpretação com racionalidade, sem comprometer o fluxo e a energia da performance.

Desde a sua publicação, a *Sonata* foi interpretada e gravada por vários pianistas, incluindo o próprio compositor, Lev Oborin (1955), Sviatoslav Richter (1955, 1972), Samuil Feinberg, Marc-André Hamelin, Stanislav Neuhaus, Ivo Pogorelich, Vladimir Sofronitsky (1960) e Daniil Trifonov (2013 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin).

Existe um registo áudio do próprio A. Scriabin, datado de 1908, gravado em Leipzig (Hupfeld DEA, Music rolls)⁸⁴. A sua interpretação destaca-se das demais pelos seguintes aspetos: textura polifónica, destaque claro de todos os motivos e temas, fraseado melódico e ênfase nos ritmos pontuados. O compositor atribui grande importância à agógica musical, dando asas a um determinado grau de improvisação. Por vezes a partitura não corresponde exatamente à interpretação do registo: os acordes arpejados, alterações rítmicas (compasso 28, Primeiro andamento) e uso de *accelerando* e *ritardando*.

Scriabin evitou a dinâmica *fortissimo* de forma a não “quebrar” a suavidade do ambiente geral do *Andante*, uma vez que a aura do primeiro andamento alude a um certo mistério, ao desconhecido. Mesmo assim, Scriabin executou o *Desenvolvimento* do primeiro andamento de forma bastante entusiasta, sendo notórias a “aceleração” a nível de *tempo* e acentuação marcada. Além disso, o T3 foi executado num andamento mais lento, com passagens descendentes (acompanhamento) claras e brilhantes. A interpretação do segundo andamento é marcada por um *tempo* relativamente contido, com um foco especial na voz em tercinas, assim como a ocorrência de “respirações” agógicas.

Daniil Trifonov é um pianista cuja ascendência pianística remonta a Stanislav Neuhaus, uma autoridade na interpretação da obra de Scriabin. A sua interpretação desta obra em concreto também merece destaque, sendo de grande qualidade⁸⁵. Não obstante, a estética que confere à obra apresenta diferenças significativas, face à interpretação do próprio compositor, quiçá devido a uma “evolução” no conceito estético mais própria dos dias de hoje. Como exemplo, considerando os dois primeiros compassos de ambos os registos, enquanto Scriabin executa

⁸⁴ Em: <https://classic-online.ru/ru/production/257>

⁸⁵ Em: <https://classic-online.ru/ru/production/257>

ambos os motivos de forma mais pragmática (mais uniforme), Trifonov realça o primeiro motivo, tornando o segundo quase como um “eco” do primeiro. Num panorama geral, toda a obra apresenta um andamento mais rápido com Trifonov. O Desenvolvimento - na interpretação de Trifonov – tem um carácter mais agitado e impulsivo e apresenta contrastes dinâmicos mais acentuados, comparativamente a Scriabin. Todavia, sendo o andamento adotado por Trifonov mais rápido, dá azo a que, por vezes, não se consigam escutar claramente certas linhas melódicas, que são bastante audíveis na interpretação de Scriabin (exemplo: compassos 33 – 34, da primeira secção do segundo andamento).

De uma forma geral, todos os registos previamente mencionados são enaltecendores da grandiosidade da obra de Alexander Scriabin. Prevalece, contudo, o carácter de liberdade interpretativa, resultante do facto de cada qual ser um indivíduo, com uma experiência de vida diferente, com sentimentos e ideias diferentes.

4.2 - *Sonata Reminiscenza*, op.38 de N. Medtner

A *Sonata Reminiscenza* foi escrita entre 1918 e 1919, coincidindo tanto com o período em que Medtner trabalhava como professor de piano no Conservatório de Moscovo (1909-1921), quanto com o período dos acontecimentos revolucionários e a guerra civil na Rússia. Tal Sonata pertence ao opus 38, da obra do compositor, que também inclui sete peças-miniatura contrastantes, de caráter dançante e *cantabile*⁸⁶. A mesma – composta na tonalidade de lá menor – abre o ciclo de peças *Motivos Esquecidos* (composto pelas obras opus 38, 39 e 40), que curiosamente termina na tonalidade de Lá Maior, com a obra *Alla Reminiscenza*, refletindo o desejo do compositor de encerrar o ciclo de forma mais alegre, numa tonalidade maior.

O desígnio de *Motivos Esquecidos* é explicado pela utilização, no ciclo, de temas, motivos e ideias previamente compostos por Medtner (realçadas pela indicação em italiano – *soggetti* - isto é, *assuntos, temas de conversa*). Como a *Sonata Reminiscenza* dá início ao ciclo supramencionado, os seus temas unem todas as obras dos op. 38-40, apresentando na *Canzona Serenata*, op. 38 n.º 6; na *Danza Graziosa*, op. 38 n.º 2; e na *Alla Reminiscenza* (op. 38 n.º 8), esta última baseada no *tema Reminiscenza*.

De acordo com Shin (2018), o compositor trabalhou no op. 38 durante um longo período, fazendo diversas alterações até à data da publicação. As obras foram estreadas no Conservatório de Moscovo a 28 de janeiro de 1921. A apresentação seguinte ocorreu a 10 de abril de 1922, no *Beethoven-Saal* de Berlim, após a mudança de residência do compositor para a Alemanha. A publicação do opus 38 e opus 40 ocorreu em setembro de 1922, pela editora alemã *Zimmermann* (Shin, 2018).

A *Sonata Reminiscenza* é uma das obras mais conhecidas de Nicolai Medtner e faz parte do repertório de muitos intérpretes, entre os quais Yakov Flier (1912-1977), Sviatoslav Richter (1915-1997), Emil Gilels (1916-1985), Evgeny Kissin (1971) e Nicolai Lugansky (1972).

⁸⁶ *Danza graziosa, Danza festiva, Canzona fluviala, Danza rustica, Canzona serenata, Danza silvestra, Alla reminiscenza.*

4.2.1 - Análise formal e estilística

Programa

De acordo com Vasiliev (1962), o carácter programático da Sonata reside no próprio título, *Reminiscenza*, enquanto uma reflexão sobre o passado e a expressão dos mistérios da alma humana. Esta composição é uma das mais contemplativas da obra de Medtner, e o próprio compositor apresenta-se aqui como um pensador.

Segundo Predvechnova (2018), a concepção da Sonata é moldada pelo símbolo das reminiscências, resultando na presença de imagens de tempo e eternidade, que refletem a visão romântica de Medtner sobre o mundo. Aranovsky (1979) interpreta a concepção da forma da Sonata da seguinte maneira: a exposição – “Homem pensante”, o desenvolvimento – “Homem atuante”, a recapitulação – “Homem brincalhão”⁸⁷.

O principal papel na definição do programa desta composição é desempenhado pelo tema *Reminiscenza*, que unifica e constitui a base de todo o ciclo, aparecendo não apenas na *Sonata Reminiscenza*, mas também em *Canzona Serenata*, *Danza Silvestra* e *Alla Reminiscenza*. Este tema está bastante próximo do credo da obra do compositor, como se confirma na sua obra *Musa e moda* (1978):

O maior prazer na apreciação de uma obra musical é o encontro inesperado com imagens esquecidas da eternidade. Mesmo que esses encontros sejam momentâneos e que as imagens da eternidade, por si mesmas, não sejam eternas, essa recordação momentânea na percepção da música tem um valor infinitamente maior do que o entretenimento passageiro, que nos faz esquecer ainda mais aquilo que já estava esquecido. (p. 76)⁸⁸

Estrutura e forma

A Sonata começa com o tema *Reminiscenza*, que serve como introdução-prólogo e prepara a Exposição. Ocupa 16 compassos, inicia-se e termina na tônica *lá menor* e consiste em duas frases (8+8), equilibradas e simétricas, sendo também harmonicamente estáticas.

⁸⁷ Tradução livre do original: “Человек мыслящий”, “Человек действующий”, “Человек играющий”.

⁸⁸ Tradução livre do original: “Наибольшей радостью в восприятии музыкального произведения является неожиданная встреча с забытыми образами вечности. Если встречи эти сами по себе лишь мгновенны, если образы вечности сами по себе не вечны, то все же это мгновенное воспоминание в восприятии музыки представляет собою бесконечно большую ценность, чем мгновенное развлечение, заставляющее нас еще прочнее забыть без того уже забытое”.

Posteriormente, este tema surge entre a Exposição e o Desenvolvimento (cc. 152-167) e no final (c. 415), assemelhando-se a uma canção de embalar com um ritmo moderado e monótono.

A Exposição I contém dois temas. O T1 (c. 17-24), na tonalidade de *lá menor*, é uma variação com base no tema introdutório. Em seguida, “transforma-se” por três vezes em T1a, T1b e T1c. Shin (2018) na sua análise apresenta estas 4 execuções do tema como o primeiro grupo temático. O T2 em *mi menor* tem 15 compassos (c. 61-76).

Na Exposição II, ocorre um reagrupamento do primeiro grupo temático. Assim, esta secção começa com T1c. Em seguida, aparece T3, que se desenvolve com um aumento rítmico, criando um efeito de maior movimento e atingindo o clímax de toda a Exposição. T1a e T1b, escritos em registos mais baixos e com dinâmica de diminuendo, servem como transição para o tema *Reminiscenza* que, por sua vez, desempenha o papel de encerramento da exposição e interlúdio entre as secções.

Tabela 2

Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição I

<i>Secção</i>	<i>Tema</i>	<i>Tonalidade</i>	<i>Compassos</i>	<i>Número de compassos</i>
Introdução	<i>Reminiscenza</i>		1 – 16	16
1º grupo temático	T1	lá m	17 – 24	36
	T1a		25 – 32	
	T1b	Ré M	33 – 40	
	T1c	lá m	41 – 52	
Ponte	----	lá m – mi m	53 – 60	8
2º grupo temático	T2	mi m	61 – 76	23
	T2a	mi m – lá m	76 – 83	
Transição	T1	lá m	84 – 91	8

Nota. Informação retirada e adaptada de Shin (2018, p. 66)

Segundo Shin (2018), “este padrão cíclico de utilizar temas expressa, efetivamente, o processo de reminiscência, a ideia principal desta sonata” (p. 68)⁸⁹.

Tabela 3

Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição II

<i>Secção</i>	<i>Tema</i>	<i>Tonalidade</i>	<i>Compassos</i>	<i>Número de compassos</i>
1º grupo temático	T1c	lá m	92 – 103	12
Ponte		lá m – mi m	104 – 117	14
2º grupo temático	T3	mi m	118 – 139	22
Encerramento	T1a	mi m	140 - 147	28
	T1b		148 - 151	
	<i>Reminiscenza</i>		152 - 167	

Nota. Informação retirada de Shin (2018, p. 66)

O Desenvolvimento *svegliando (con moto)* representa a parte mais dramática da Sonata. Pode ser dividida em três secções, cujo desenvolvimento temático e dinâmico gradual também cria um efeito de tensão e drama, nomeadamente, o Desenvolvimento dos temas do segundo grupo temático (T2 e T2a); a justaposição dos temas do primeiro e do segundo grupo temático, concretamente T1c e T2 (c. 198-229). A partir do compasso 214, esses temas são apresentados de forma condensada, e o *crescendo* adiciona confusão e inquietação; e, por fim, o Desenvolvimento dos temas do primeiro grupo temático. Surge o tema-*Reminiscenza* em *piano subito, tenebroso*, que atinge um clímax e depois diminui. Em seguida, o T1 entra e se desenvolve, alcançando o clímax em longos arpejos, que foram preparados ao longo de toda a fase de Desenvolvimento.

⁸⁹ Tradução livre do original: “this cyclic pattern of using themes effectively expresses the process of the remembrance, the main idea of this sonata”.

Tabela 4*Sonata Reminiscenza, op.38, Desenvolvimento*

Secção	2º grupo temático	Ponte	1º + 2º grupos temáticos	1º grupo temático	
Tema	T1c		T1c + T2	<i>Reminisc.</i>	T1
Tonalidade	lá menor – mi menor	sib menor – lá menor		lá m – mi m – lá m	
Compassos	168-190	190-197	198-229	230 - 276	
Número de compassos	23	8	32	47	

Nota. Informação retirada e adaptada de Shin (2018, p. 69)

Na Reexposição, os temas do primeiro grupo temático são repetidos exatamente (em perfeição). T1 entra já em *forte*, ao contrário de T1 em *mezzo-forte* na Exposição, e a ornamentação antes do primeiro acorde confere um carácter resolutivo. Após T1b, que termina em Ré M, surge um novo tema em Sol M (T4), deslocando a introdução de T1c em *dó menor* para o compasso nº 323. Este tema é otimista e luminoso, mas não apresenta uma função de contraste forte.

A secção que serve como uma ponte (c. 340-363) prepara o retorno do desenvolvimento temático, aumenta a tensão e é composta por duas vozes contrapontísticas com síncopas, que apareceram na Exposição e no Desenvolvimento. Estas vozes nesta secção são mais desenvolvidas, atingindo 23 compassos. A partir do compasso 363, o desenvolvimento temático do segundo grupo é retomado – secção *Poco maestoso, ma sempre a tempo*.

A sonata termina com a repetição exata do *tema Reminiscenza*, com a adição de um “lá” sustentado no registo de contralto durante quatro compassos.

Assim, a Forma Sonata desta composição apresenta duas características especiais: 1) dupla exposição onde, ao invés de uma repetição completa do tema principal, uma nova ideia secundária é introduzida; 2) a introdução de um novo tema em Sol M na Reexposição, iluminando a obra (Vasiliev, 1962).

Tabela 5*Sonata Reminiscenza, op.38, Reexposição*

Secção	1º grupo temático					Ponte	2º grupo temático			Encerramento	
Tema	T1	T1a	T1b	T4	T1c		T2	T3	T2a	T1	<i>Remin.</i>
Tonalidade	lá menor		Ré M	Sol M	dó m	V grau de lá m	la menor				
Compassos	227-284	284-292	292-300	301-322	323-334	335-362	363-380	381-397	397-404	405-414	415-430
Número de compassos	24			22	12	28	42			10	16

Nota. Informação retirada e adaptada de Shin (2018, p. 72)

Estilo e género

Na *Sonata Reminiscenza*, refletem-se os princípios clássicos e a visão idealista do compositor, por exemplo com recurso frequente ao estilo cânone, sendo a obra uma composição bastante completa do ponto de vista da sua morfologia. Para revelar a ideia da obra, Medtner utiliza a *diatónica*, enriquecida com cromatismos, como a principal construção tonal, assim como uma síntese dos métodos lírico (a ideia da reminiscência e a fragmentariedade do pensamento), épico (a narração, o contraste das secções da forma) e dramático (a Forma Sonata e o material temático variado em termos de alcance emocional).

De acordo com Medtner (1978), a complexidade da *Sonata Reminiscenza* está ligada à “forma de canção”. A composição é rica em temas e contrapontos, o que a aproxima das tradições da canção russa. As melodias são flexíveis e expressivas, a métrica, a extensão e os elementos do contracanto aproximam-nas das canções líricas russas (ver Figuras 20-22).

Figura 20

Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição I, T3 (Contraponto), cc. 126-129



Nota: Informação retirada de Medtner (1922/1999)

Figura 21

Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição I, Ponte, (Contraponto), cc. 51-60



Nota: Informação retirada de Medtner (1922/1999)

Figura 22

Sonata Reminiscenza, op.38, Exposição I, T2, (Extensão da Melodia), cc. 61-65



Nota: Informação retirada de Medtner (1922/1999)

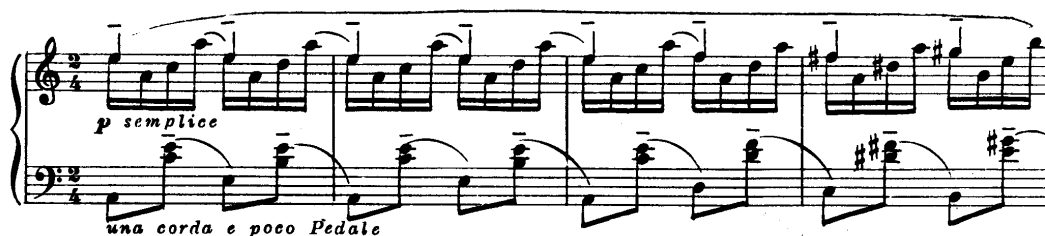
Timbre e textura

Existe uma prevalência de dois tipos de textura, homofônica e polifônica, sintetizadas entre si. A textura homofônica é caracterizada pela seguinte estrutura: voz melódica + acompanhamento (composto pelas vozes do baixo e vozes intermédias). As linhas melódicas, presentes nos temas da sonata, poderão ser compreendidas em dois tipos: estilo cantabile (T2, T4) e estilo instrumental (T1a). O acompanhamento apresenta texturas diversificadas entre figurações harmônicas, melódicas e a fusão de ambas.

Conforme Pavchinsky (1979), os temas, na sua repetição, desenvolvem-se através dos seguintes métodos: imitação contrapontística (ver Figura 23); combinação de temas; pequenas e grandes alterações nos ritmos e harmonias.

Figura 23

Sonata Reminiscenza, op.38, Introdução, Tema Reminiscenza, cc. 1-4



Nota: Informação retirada de Medtner (1922/1999)

Na textura polifônica prevalece a abundância de contrapontos e intonações. O recurso à polifonia deve-se à função de enriquecimento do material temático, aquando do seu

desenvolvimento. Um exemplo marcante é o uso do contraponto no *tema Reminiscenza*, que é construído em combinação das funções de tônica e subdominante. Este tema é citado nas seguintes obras do ciclo de Medtner: *Canzona serenata* op. 38 nº 6, *Danza silvestra* op. 38 nº 7, *Alla reminiscenza* op. 38 nº8.

Os elementos polifónicos são amplamente utilizados na secção do *Desenvolvimento*, tal como no segundo segmento (compasso 198), onde figura a combinação dos dois temas como parte integrante dos acordes, que fluem num movimento arpejado. A complexidade da textura musical da *Sonata* de Medtner apela a uma utilização diversificada e consciente a nível tímbrico.

Harmonia e melodia

A estrutura tonal é um dos fatores organizadores no que respeita à composição da sonata. A tonalidade menor é predominante ao longo da obra, através das tonalidades de lá menor e mi menor. É utilizada a escala dórica (menor natural com sexta elevada). A Exposição e a reexposição estão compostas em relações tonais conexas (em proximidade entre si). Contudo, o Desenvolvimento utiliza relações tonais complexas: mib m, sib m, si m e fã# m.

Na Exposição, é bastante perceptível que N. Medtner recorreu, predominantemente, à diatónica como tonalidade estável. Nas secções de *Desenvolvimento* recorre ao cromatismo, enriquecendo a linguagem harmónica.

É de salientar que, embora permanecendo na mesma tonalidade, o compositor criou habilmente a ilusão da sua mudança. Tal é perceptível na relação entre o *tema Reminiscenza* e o início do T1 (onde ocorre uma nota pedal na voz do baixo), no qual figura a utilização da escala menor melódica seguida da escala dórica, em contraste com a harmonia natural do *tema* anterior, gerando o efeito de introdução de uma nova tonalidade, para a parte principal, e distinguindo-a do início da obra.

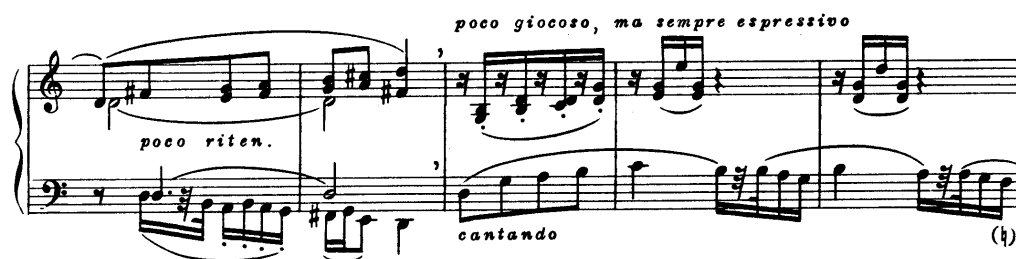
Ritmo e dinâmica

Medtner utiliza amplamente a mudança de tempos e contrastes dinâmicos para destacar o contraste entre os temas (cc. 17-59). Os contrastes dinâmicos e as variações rítmicas também criam mudanças de carácter e intensidade no desenvolvimento. Medtner emprega uma variedade de abordagens rítmicas que enriquecem a obra, como o caso de desfasamento rítmico entre vozes, notas suspensas que abrangem o último tempo de um compasso e início do seguinte, que conferem a sensação de um compasso ternário dentro de dois compassos binários (hemiolas, como por exemplo nos compassos 132-133), ritmos sincopados e outros ritmos pontuados

(Huang, 2024). Frequentemente utiliza-se o *rubato* para separar as frases musicais, como na secção de *Reexposição* (ver Figura 24).

Figura 24

Sonata Reminiscenza, op.38, Reexposição, T2, (Preparação da Entrada do T4), cc. 299-303



Nota: Informação retirada de Medtner (1922/1999)

4.2.2 - Aspectos técnicos e interpretativos

No trabalho “Musa e Moda” (1978), N. Medtner aponta três aspectos relevantes aos quais se deve atribuir bastante importância, na interpretação:

- Clareza da linguagem harmônica e estreita ligação entre harmonia e polifonia. Deve considerar-se tanto a linha vertical das vozes, como o contraponto horizontal;
- A *forma* é inseparável do conteúdo de uma obra. Assim, a análise da estrutura contribui para uma compreensão clara do conteúdo;
- O *tema* contém elementos simbólicos importantes da peça, pois dá início à “narração” e expressa a individualidade do autor. Para Medtner, a melodia nem sempre representa o tema (que deverá ser claramente executado e desenvolver-se de forma lógica).

A partir do livro de Dolinskaya (2013), das cartas de Medtner e das memórias registradas pelos seus alunos, podem ser destacadas as seguintes características principais do estilo interpretativo do compositor:

- A fluidez nas transições entre a execução melódica (*bel canto* pianístico) e a expressividade declamatória;
- A precisão na realização do caráter da obra e das indicações de dinâmica, agógica, andamento e ritmo;
- As vírgulas e pausas no texto musical contêm um significado especial, no que concerne à respiração interna da peça: a vírgula representa o momento de respiração, enquanto a pausa é um elemento expressivo, que dá continuidade ao “movimento”;
- O desenvolvimento constante da capacidade de atenção auditiva por parte do intérprete, frequentemente através da exclusão do apoio visual (ou seja, o recurso à partitura). N. Medtner afirma: “Quanto mais difícil o trecho musical, mais calmo e imperturbável deve ser o estado geral do organismo do intérprete”⁹⁰ (Dolinskaya, 2013, p. 233);
- A execução da obra sem acentos desnecessários, tendo por objetivo a eliminação movimentos desadequados (por parte do executante) e sons abruptos, que alterem o sentido da composição.
- A associação do desenrolar da obra a imagens, sentimentos (etc.), evitando uma interpretação mecânica, impessoal, tentando o alcance da clareza na sua forma;
- O enaltecimento da ideia artística, das nuances musicais, em detrimento do virtuosismo;

⁹⁰ Tradução livre do original: “Чем труднее место, тем спокойнее, невозмутимее должно быть общее состояние организма исполнителя”.

- A integridade e fluidez nas linhas de movimento das mãos, privilegiando um tipo de toque leve dos dedos no teclado;
- A exigência da capacidade de reação por parte do intérprete;
- A execução sem pedal e *non legato*, durante o estudo, com o âmbito de uma melhor percepção dos elementos que compõem um determinado segmento da obra (por exemplo, aspetos técnicos, de articulação, etc.), conferindo ao pedal uma função de complemento enriquecedor;
- A importância da agógica e da improvisação, que surgem como resultado de um trabalho prolongado e produtivo.

A complexa estrutura da *Sonata Reminiscenza*, bem como a sua densa textura (que é construída sobre vários intervalos, fragmentos melódicos e padrões rítmicos), solicitam, ao intérprete, o desafio inerente à possível resolução das diversas questões de ordem técnica emergentes, obrigando a um trabalho detalhado e planeado.

Antes de começar a trabalhar na obra, é de bastante utilidade, ao intérprete, o aprofundamento dos conhecimentos no que concerne à obra do compositor e ao seu estilo de escrita. Deverá compreender a ideia principal da composição e estabelecer associações com outras formas de Arte. Por exemplo, pertencendo esta Sonata ao Período Romântico da História da Música Ocidental, terá certamente inspiração na Literatura Clássica Russa da Era Romântica, de Aleksandr Pushkin (1799-1837), Vladimir Odoievsky (1803-1869), Nikolai Gogol (1809-1852) e Mikhail Lérmontov (1814-1841).

A ideia principal da composição é apresentada no título *Sonata Reminiscenza*. A obra começa precisamente com o *tema Reminiscenza* - que soa de forma simples e clara. A principal tarefa (e desafio) do intérprete, assentará, primeiramente, na obtenção da clareza tímbrica das vozes, como se de vários instrumentos distintos se tratasse. Não menos importante é o fraseado, devendo ser bastante perceptíveis a voz que contém o tema – *soprano* – e a voz onde se encontra o contraponto – tenor. Para atingir este objetivo, é recomendável utilizar o movimento correto das mãos, assim como uma rigorosa utilização do pedal *sustain*: a mão direita deverá destacar a linha melódica superior (a voz do *soprano*), acompanhando as semicolcheias na voz do *contralto*, enquanto o pedal *sustain* liga a segunda e a terceira colcheias do acompanhamento, de forma a cumprir a indicação de *legato* indicada na partitura.

Medtner indica, em cada tempo, um *crescendo*, conferindo assim uma sensação constante de movimento na linha melódica. Tal *crescendo* deverá ser executado com bastante atenção, para que a voz no qual ocorre não interfira na progressão e clareza da melodia. Nesta

(melodia), há duas notas que representam o ponto culminante de ambas as frases: a nota lá, na primeira frase; a nota dó, na segunda frase, sendo importante os seus destaques. Não menos importante será evitar a execução de uma respiração agógica, contribuindo para a clareza e lógica da construção frásica.

Deverá ser evitado tocar a voz do baixo (1º e 2º tempos) com articulação de um *staccato* excessivo. Assim, é recomendável não destacar demasiado o baixo, que tem uma função de suporte, secundária, não devendo estar demasiado presente. O equilíbrio entre as vozes é essencial, nesta secção; assim, nas vozes executadas pela mão direita, as semicolcheias que cujas hastes estão voltadas para baixo, deverão ser tocadas de forma menos presente, enquanto as semínimas, cujas hastes se encontram escritas para cima, deverão ser consideradas de forma precisamente oposta – com destaque. Tal deverá ser alcançado através da distribuição do peso da mão (considerando sempre a importância do pulso descontraído) na dualidade melodia / acompanhamento, devendo o ataque às notas melódicas ser mais pesado que o ataque às notas com função de acompanhamento. Segundo a indicação de Medtner, durante toda a secção será utilizado o pedal abafador do piano.

O T1 contrasta com o *tema Reminiscenza*, sendo executada a indicação *concentrando* com recurso apenas ao pedal *sustain*. Apesar de a melodia soar em uníssono, a três vozes, será necessário prestar especial atenção à voz do *soprano*, ornamentada com apogiatura. A primeira exposição do T1 consiste em seis compassos, culminando com dinâmica *piano*, com a indicação *calando* e com uma *fermata*, que fomenta uma respiração entre o T1 e o T1a. Aqui é importante que o intérprete evite um grande *ritardando* para não interromper o “movimento”.

O T1a é apresentado na voz do *contralto*, dando maior protagonismo aos dedos 1, 2 e 3 da mão direita. A principal tarefa do pianista será a de destacar a melodia, sem perder a clareza e a leveza dos acordes. Para tal, serão utilizados dois tipos de toque no teclado, nomeadamente um toque denso e profundo, mais pesado para a melodia, e uma execução delicada, menos tensa, com menos peso, para o acompanhamento.

Na segunda frase do T1a, o tema é apresentado na voz do *soprano*. Aqui, as possíveis dificuldades consistem em realizar uma diferenciação a nível do timbre e a resolução da passagem rápida - que prepara a primeira nota sol do tema - escolhendo uma dedilhação confortável e posicional, promovendo a fluência da mesma.

O T1b inicia na tonalidade de Ré Maior, transportando o carácter da obra para algo mais alegre, reforçado com a correta execução da indicação *leggero*. Este *tema* representa um momento de luz antes de um longo desenvolvimento agitado, o que sublinha a sua importância. Assim, o intérprete deverá encarar esta secção com um timbre menos brilhante, e como tal,

proceder a uma abordagem no teclado oposta à previamente descrita para o T1a. O volume sonoro de cada voz é um aspeto importante a considerar: os arpejos na mão esquerda são impulsionadores do movimento, devendo ser tocados de forma clara, mas sem exageros dinâmicos, soando tímbrica e dinamicamente menos presentes, comparativamente à melodia da mão direita. Nos dois últimos compassos, as indicações *ritardando* e *diminuendo* anunciam o final do tema.

O T1c é relevante na preparação do T2. Aqui, o tema passa para a mão esquerda, sendo apresentado em intervalos de sexta. Uma vez mais, será relevante considerar a diferenciação tímbrica e dinâmica entre as vozes pensar em níveis das vozes, realçando cuidadosamente cada sequência. Devido à linha melódica presente na voz do *soprano*, a mão direita também desempenha um papel importante. A principal dificuldade desta secção será o longo desenvolvimento das sequências (cada uma representada num pequeno segmento) apoiadas pela dinâmica, o que reforça uma execução tensa, menos “estável” e métrica. Assim, é pertinente recorrer à agógica, em especial no momento do movimento descendente.

O segundo grupo temático apresenta novas ideias. O T2 é uma referência à inocência, o que aliás espelha o carácter tranquilo da *Introdução*. N. Medtner acrescentou as seguintes indicações: “Under veil; absolute peace and quiet!”⁹¹ e “Harmonic notes are to be suspended”⁹². Assim, o intérprete deverá centrar-se na linha melódica, evitando uma articulação excessiva na parte do acompanhamento, exposto na mão direita. A indicação *legatissimo* apela a uma sonoridade leve, mas com um toque profundo, devendo a mão estar completamente relaxada. Na nota de rodapé, Medtner instrui no sentido de se manter as notas harmónicas (o baixo), mas sem que estas prejudiquem a fluidez da linha melódica. Será aconselhável seguir a dinâmica indicada pelo compositor, efetuando um *diminuendo* em cada sequência. O tema contém as seguintes indicações: *expressivo*, *meditamente*, *cantando*. Aqui, a primeira nota - *si* – surge de forma acentuada, enquanto a pausa entre as frases funciona como uma respiração antes de um novo ataque à mesma nota (*si*), que inicia a frase seguinte. Será importante utilizar uma sonoridade “suave”, com recurso a ambos os pedais do piano: pedal *abafador* e pedal *sustain*.

O T2a invoca um carácter alegre, sendo baseado no T1b. Nesta secção, são apresentadas duas vozes principais, que deverão ser bem realçadas, quer a nível tímbrico, quer a nível de fraseado. A mão direita contém apogiaturas, que poderão causar dificuldades a nível técnico ao executante. O ponto culminante é o momento do D7 (sétima da dominante, compasso 83) e

⁹¹ Tradução livre do original: “Все под вуалью, абсолютная тишина и спокойствие!”.

⁹² Tradução livre do original: “Задерживая гармонические ноты”.

deverá soar em *forte*, em contraste com as restantes vozes - mais próximas da dinâmica *piano*. O primeiro dedo da mão esquerda repete a nota “mi”, numa clara alusão ao *tema Reminiscência*.

A Exposição II contém novas variações melódicas. Antes da entrada do T3, um novo segmento (compassos 109-117) continua o desenvolvimento dramático do T1c. Será importante realçar as vozes do *soprano* e do *tenor* “mi – ré – dó – si – lá – sol – fá# – fá” (esta última pertencente às vozes do acompanhamento), que criam um diálogo de caráter agitado. O pianista deverá tocar em *legato* de forma *cantabile* e expressiva, distribuindo corretamente o peso da mão. A tarefa principal na execução do T3, consiste na realização de um toque *legatissimo* e profundo na parte executada pela mão esquerda. Além disso, a presença de textura polifônica torna a execução de maior complexidade. Assim, este segmento pode ser mais flexível em termos agógicos, não antecipando o movimento que se dirige às notas alteradas ou culminantes.

A parte que antecede a entrada do T1a consiste em apenas dois compassos e deverá ser bem realizada, no que concerne à realização de um *crescendo* significativo - no *tutti* - destacando o baixo cromático (nos compassos 138-139). No final da Exposição II, será importante recuperar o estado de “espírito” do início, para tornar o *tema Reminiscenza* mais nostálgico.

O Desenvolvimento desta sonata é o clímax da obra. Desde o primeiro compasso da secção em análise (compasso 168) inicia-se um movimento contínuo, que se prolonga até ao início da Reexposição. Assim, um dos principais desafios será conseguir manter este clima de tensão, transmitindo o caráter dramático do Desenvolvimento.

O mesmo tem início com a parte de alternância entre o T2 (acompanhado por rápidos arpejos descendentes) e o T2a, soando o primeiro de forma mais resoluta. Na execução do T2, existe uma propensão para o desenvolvimento de tensão na mão, devido à posição aberta que a passagem necessita, pelo que requer bastante atenção da parte do executante. O T2 começa de forma abrupta (*strepitoso*) e, no decurso da passagem, apela a um diminuendo, seguido de um novo crescendo acentuado (de acordo com as indicações do compositor). Aqui a linha melódica deverá ser executada em concordância a seguinte sequência: *forte* – *diminuendo* – *crescendo* – *forte*. Existe uma indicação *all'improvvisa*, o que confere uma certa liberdade de execução, permitindo ligeiras variações agógicas. No que concerne às vozes, o principal foco do intérprete será a voz do *soprano*.

A segunda parte do Desenvolvimento poderá ser considerada uma das mais difíceis a nível técnico, devido ao contraponto (T2 e T1c). Para desenvolver a independência das vozes, será necessário distribuir corretamente o peso, cumprir as indicações dinâmicas e trabalhar as vozes melódicas e o acompanhamento de forma separada, atribuindo bastante relevância à

indicação *legatissimo*. Os compassos 214-229 deverão ser executados em *piano* e com uso rigoroso (e habilidoso) do pedal *sustain*. É recomendável fazer ouvir as notas *fã* e *sol#* presentes na voz do *soprano*, enquanto as restantes vozes deverão assumir um papel mais secundário, ou seja, executados de forma mais leve. No meio deste diálogo, ao realizar tais alternâncias entre as vozes, é de destacar a indicação *crescendo*, que irá culminar no compasso 228, em *forte*.

A terceira parte do Desenvolvimento é construída com base no tema *Reminiscenza*. Contudo, a partir do compasso 238, é utilizada a técnica de contraponto (na segunda semicolcheia da voz do baixo), o que carece de um trabalho técnico idêntico ao dos compassos 198-210. No compasso 254 inicia-se um longo *crescendo*, preparando o clímax. Aqui são apresentadas indicações de agógica (*allargando* e *acelerando*), mas é importante manter a métrica geral. Os arpejos finais deverão ser tocados de forma confiante, *fortissimo* e sem *diminuendo*. A distribuição dos grupos de notas, que compõem os arpejos, entre ambas as mãos, é suscetível de causar irregularidades sonoras, sendo importante o trabalho rigoroso destas transições. Deverão ser executados em *legatissimo*, sem muito peso, começando por estudar devagar e continuando a aumentar a velocidade.

A *Reexposição* exige uma abordagem metodológica (de trabalho) idêntica à da *Exposição*. No entanto surge um novo tema – T4, numa indicação de *poco giocoso, ma sempre espressivo*, de carácter mais “descontraído”. Será importante recorrer a características de índole técnica adequadas (por exemplo, uma articulação mais saliente) e tocar a melodia de forma *cantabile*, encarando o acompanhamento (grupos de notas na voz aguda, em tempos fracos) como um “eco”, de forma ligeira e distante.

A partir do compasso 340, surge uma “ponte”, cujo propósito será o de preparar a entrada do T2, o qual se modifica (face ao seu semelhante T2, na *Exposição*) passando a soar em *fortissimo*. Assim, é necessário distribuir o volume do som entre os compassos 349-363, percorrendo o espectro entre as dinâmicas *piano* e *fortissimo*, alargando também o tempo antes do compasso 363. Segue-se o T3, na sua derradeira aparição, mais flexível, em termos de andamento. Além disso, os baixos devem ser audíveis, mas tocados sem um acento forte para evitar um peso-acento excessivo. A voz superior na mão esquerda contribui muito mais para o carácter *appassionato* do que os acordes, que também têm a melodia na voz do *soprano*; portanto, o papel principal cabe à mão esquerda. No final da obra em análise, é essencial manter as duas vozes na mão direita de forma a serem tão claras quanto no início.

Assim, compreender e cumprir tais tarefas, permite ao intérprete construir a estrutura geral da obra: a *Exposição I* poderá ser entendida como o início da “narrativa”, invocando as reminiscências; a *Exposição II* revela novas ideias; o *Desenvolvimento* é pleno de dramatismo,

sendo pertinente afirmar que enaltece a parte sentimental da obra; a Reexposição, como um acordar do sonho e regresso à realidade, ao ponto de partida. Deste modo, na execução geral da obra, será fundamental destacar três secções culminantes:

- Na Exposição II (após o T3);
- No final do Desenvolvimento – sendo mais notável, devido ao seu carácter emocional;
- Na segunda metade da Reexposição (no momento do T2).

Assim, após a realização da análise interpretativa, foram perceptíveis as seguintes dificuldades e estabelecidos os objetivos gerais de interpretação da *Sonata Reminiscenza*:

- Enquadrar cada *tema* no todo, a fim de enaltecer o sentido lógico da obra.
- A presença de múltiplos *temas* requer uma rápida mudança de foco, por parte do intérprete;
- Realçar o trabalho de cada voz, individualmente, tendo por objetivo o alcance de um melhor reconhecimento auditivo de cada qual, uma maior clareza no fraseado e uma articulação precisa, ausente (ao máximo) de tensão, contribuindo para o conforto do intérprete;
- Ouvir, compreender e demonstrar as mudanças harmónicas;
- Conhecer e perceber a estrutura formal da obra e as indicações escritas (textuais), da parte do compositor, na tentativa de contribuir para uma eficaz transmissão do conteúdo;
- Elaborar e ser fiel a um plano interpretativo, considerando o elemento criativo como bastante relevante (a importância da improvisação), evitando assim a execução mecânica e impessoal;
- Manter o tempo *Allegretto tranquillo* (ou *Andantino con moto*): Segundo a indicação de Medtner: “All fluctuations in tempo should be almost imperceptible, with the general tempo-axis being always maintained”⁹³;
- Respeitar rigorosamente os elementos de silêncio (pausas) e as *fermatas*.

Para lá do conteúdo previamente mencionado, a obra literária de Dolinskaya (2013) inclui ainda as seguintes indicações (de Nikolai Medtner) respeitantes à *Sonata Reminiscenza*: “Nada de *articollando*; total precisão e plasticidade no toque e no levantamento dos dedos das teclas, assim como nos movimentos do restante aparelho; uma técnica completamente diferente; suavidade do som e duração das notas longas. Ouvir até ao fim! A linha melódica-tema é o fio condutor. Nada de acentos rígidos – a mão deve ser sempre suave! Uniformidade na perspetiva

⁹³ Tradução livre do original: “Все колебания темпа должны быть едва заметными и всегда постепенными, с сохранением общей темповой оси” (Medtner, 1922/1999)

e no movimento”⁹⁴ (Dolinskaya, 2013, p. 235). Dado que a partitura contém comentários e indicações de Medtner, o pianista deverá seguir rigorosamente as orientações fornecidas pelo compositor, respeitando o seu estilo. Contudo, apesar do perfeccionismo do Medtner nas suas próprias interpretações, há espaço para a expressão criativa e a imaginação do intérprete.

Existem vários registos áudio desta sonata, gravados por intérpretes tais como Grigory Ginzburg (1957), Yakov Flier (1959), Sviatoslav Richter (1981), Geoffrey Tozer (1991, The Maltings Snape, Reino Unido), Evgeny Kissin (2005, Sony Music Entertainment), Boris Berezovsky (Moscovo, 2018) e Dmitry Masleev (2021)⁹⁵.

A interpretação de Evgeny Kissin (1971), realizada para a Sony Music Entertainment, a 10 de abril de 2005, é merecedora de uma atenção especial⁹⁶. A única professora de Kissin foi Anna Kantor (1923-2021), aluna de Abram Shatskes (1900-1961), que, por sua vez, estudou no Conservatório de Moscovo com Nikolai Medtner. Assim, Kissin pode ser considerado um herdeiro direto da escola de Medtner.

A interpretação de E. Kissin distingue-se pelo seu apurado sentido dramático, pelo seu dinamismo, clareza e rigor a nível da forma da obra. O intérprete realça o ponto culminante das linhas melódicas de forma magistral. Desde as primeiras notas do T1, surge um movimento contínuo e intensivo, apoiado pelo contraste e pela dinâmica e alternância entre *cantabile* e declamativo. O pianista apresenta as linhas melódicas de forma claramente definida, traçando um caminho bastante coerente, de fusão entre os diversos temas. Até mesmo a nota de menor duração, a menos presente (ornamentações incluídas), é escutada como parte relevante da melodia. Kissin não evita o uso de *ritardando*, sendo que consegue manter a métrica geral. Em suma, a expressividade melódica, a atenção ao detalhe na estrutura musical, a utilização de diferentes cores sonoras, a riqueza tímbrica, a execução precisa das indicações do compositor e a presença de uma filosofia interpretativa própria, são as características distintas da sua interpretação. Assim, com base nos comentários dos contemporâneos e nas gravações e princípios interpretativos de Nikolai Medtner, esta interpretação aproxima-se da maneira como o próprio compositor poderá ter executado esta Sonata.

⁹⁴ Tradução livre do original: “Долой пальцевое *articollando*; полная точность и пластичность взятия, снятия нот и движений; абсолютно иная, но техника; плавность звука и длительность выдержанных нот. Слушать до конца! Красная нить мелодии-темы. Долой твердые акценты – всегда мягкая рука! Ровнота перспективы и движения”.

⁹⁵ São indicadas datas de gravações.

⁹⁶ Em: <https://www.youtube.com/watch?v=uYsEUTc4Dm0>

4.3 - Sonata n^o 3, op. 46 de D. Kabalevsky

A Sonata foi composta em 1946, quando o estilo de escrita do compositor já estava estabelecido, e constitui um ciclo composto por 3 andamentos: *Com moto*, *Cantabile*, *Giocoso*, com Forma Sonata Allegro no primeiro andamento.

Numa carta de N. Miaskovsky de 14 de agosto de 1946, depreende-se que o trabalho na sonata foi metuculoso. D. Kabalevsky escreve: “Como resultado, hoje terminei a Terceira Sonata para piano, na qual tão infrutiferamente trabalhei em Moscovo. Como sabes, fiquei preso na terceira página. Trouxe estas três páginas para cá, e tudo se revelou muito simples. Bastou-me rasgar as segunda e terceira páginas, e, à primeira página, acrescentar toda a sonata” (Viktorov, p. 348)⁹⁷.

⁹⁷ Tradução livre do original: “В результате я сегодня закончил третью фортепианную сонату, над которой пыжился столь безуспешно в Москве. Как ты знаешь, меня заело на третьей странице. Привез я сюда эти три страницы, и все оказалось очень просто. Пришлось только выбросить вторую и третью, а к первой приписать всю сонату”.

4.3.1 - Análise formal e estilística

Programa

Nesta Sonata além de uma ligação com a tradição musical e com o carácter nacional da música, nota-se também uma referência aos temas da contemporaneidade. As imagens musicais desta peça foram inspiradas pela Segunda Guerra Mundial, assim, são utilizados temas de lamentos tristes do povo pelos falecidos no segundo andamento e a alegria dos sinos da vitória no terceiro andamento. Portanto, pode-se concluir que a Sonata possui um programa oculto.

Os andamentos da Sonata diferem em carácter e sonoridade. O primeiro andamento é liricamente brilhante e tem um sentimento romântico. Apesar do tema principal ser leve, animado e espontâneo, há temas de patriotismo, marcha e guerra. Por exemplo, o desenvolvimento com os seus ritmos e tensões lembra o tema da *Invasão* da 7ª Sinfonia de D. Schostakovich.

O segundo andamento é liricamente corajoso, majestoso, e tem um tema de reflexão. O terceiro é animado, *caprichoso* e *scherzoso*, com traços humorísticos. O papel deste andamento é expressar a esperança por um futuro brilhante, portanto aqui encontram-se tais temas promovidos pelo Partido da União Soviética, como heroísmo, pioneirismo, determinação e alegria de viver.

Estrutura e forma

Andamento I: Com moto

Este andamento foi escrito em Forma Sonata. A sua estrutura segue a tradição clássica, mantendo três secções: exposição, desenvolvimento e reexposição. Segundo a Tabela 6, exposição é composta por três temas, cada um dos quais é repetido duas vezes e desenvolvido antes do aparecimento do próximo.

Tabela 6

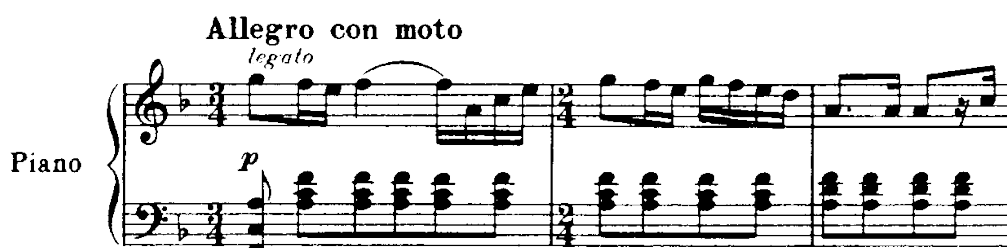
Sonata n.º3, op.46, Primeiro andamento, Exposição

Secção	1º grupo temático		Ponte	2º grupo temático		
Tema	T1	T1a		T2	T2a	T3
Tonalidade	Fá M	Dó M	ré m	Dó M	Dó M -	lá m
Compassos	1-12	13-30	31-48	49-66	67-102	103-122
Número de compassos	12	18	18	18	36	20

O tema principal soa leve e sem esforço. O acompanhamento é tranquilo, consistindo em acordes em primeira e segunda inversão, que se combinam entre si com base em ligações horizontais e melódicas em movimento descendente (ver Figura 25).

Figura 25

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Tema Principal, cc. 1-3



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A seguir, o tema é repetido em Dó Maior, antecipando o tema secundário e desenvolve-se ainda mais. Esta técnica que usou Kabalevsky é diferente das formas clássicas, onde se evitava a repetição das intonações do tema principal para evitar a sua desvalorização. Surge o segundo elemento do tema, baseado em ritmos pontuados.

O T2 está em Dó Maior, tonalidade da dominante, e não contrasta fortemente com o T1. No entanto a melodia é lírica, escrita com valores mais longos e em um registo mais baixo. O movimento é ascendente o que releva o carácter ativo. O acompanhamento consiste no baixo e no acorde no tempo fraco, o que lhe confere um carácter dançante. A distância entre o baixo e o tema é grande (ver Figura 26).

Figura 26

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Tema Secundário, cc. 49-52



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A segunda frase do T2 começa com uma escrita canónica, continuada em duplicação em oitavas. A tensão é acentuada pelas combinações de acordes maior-menor. A partir da parte *poco agitado* o tema é apresentado em aumento no forte, acompanhado por acordes densos. No meio da textura surgem elementos do tema principal, aumentando a tensão. Este desenvolvimento do T2 indica um desenvolvimento extenso; no entanto, as tonalidades são poucas (mi bemol menor, Mi bemol Maior, Dó Maior) e não atingindo um nível de clímax dramático. No final do T2, não há cadência conclusiva, pois após o *poco ritenuto* começa o tema de fecho (T3) conciso e tranquilo (ver Figura 27). No T3 encontram-se motivos da segunda frase do T2.

Figura 27

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Tema de Fecho, cc. 103-105



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A seguir, depois de um *ritenuto*, começa a secção de Desenvolvimento, que pode ser dividida em três partes e possui dois pontos culminantes (ver Tabela 6).

Tabela 7

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento

Secção	1 ^a	2 ^a	3 ^a	Ponte
<i>Tema</i>	T2	T3	T1	T2
<i>Tonalidade</i>	Fá M-fá m	sol m-dó# m	sib m-mib m	mib m-Fá M
<i>Compassos</i>	123-163	164-203	204-239	240-251
<i>Número de compassos</i>	41	40	36	12

No início desta secção está exposto o T2, que já se apresentou na Exposição, em Fá M, a tonalidade principal, modulando depois para fá m. O uso do *marcato* releva um tom tenso e sinistro. A linha melódica é construída com base em duas linhas que se afastam cromaticamente a partir do uníssono, criando dissonâncias rígidas (ver Figura 28). Na primeira onda de culminação são utilizados saltos com predominância de trítomos e intervalos de segunda menor.

Figura 28

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, T2, cc. 123-128

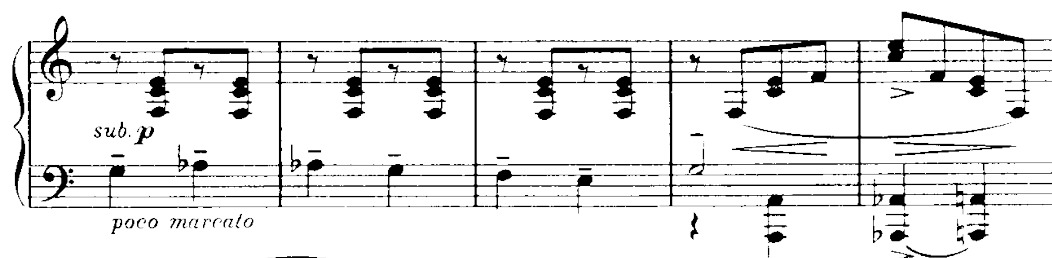


Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Após o ponto culminante da primeira parte do Desenvolvimento, entra e desenvolve-se o T3, acompanhado por acordes postos no tempo fraco (ver Figura 29).

Figura 29

Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, T3, cc. 164-168

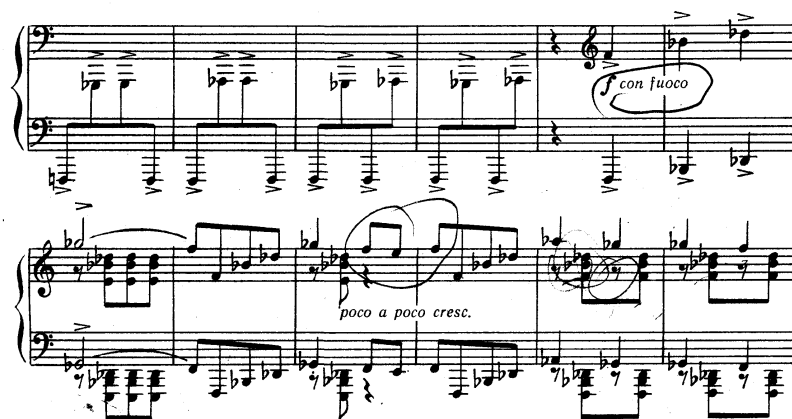


Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

O segundo ponto culminante prepara a parte baseada em um elemento do tema principal (ver Figura 30).

Figura 30

Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, T1



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Assim, a partir do compasso 240 a Ponte começa a preparar a entrada da Reexposição (c. 252) onde os temas repetem-se em outra ordem (ver Tabela 8).

Tabela 8

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Reexposição

Secção	1º grupo temático		Ponte	2º grupo temático		Coda
<i>Tema</i>	T1	T1a		T3	T2	T1
<i>Tonalidade</i>	Fá M	Láb M		mi m-fá m	Fá M	Fá M
<i>Compassos</i>	252-263	264-274	275-296	297-321	322-340	341-360
<i>Número de compassos</i>	12	11	22	25	19	20

Tradicionalmente, surge o tema principal, que permanece inalterado durante 9 compassos, modulando depois para Láb M. O tema é otimista e descontraído, não sendo influenciado pelos acontecimentos no Desenvolvimento devido ao seu caráter melódico e à ausência de impulsos para conflito. A seguir, em vez do T2 surge o T3 (*tenutissimo*) em mi m (ver Figura 31).

Figura 31

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Reexposição, T3, cc. 297-300



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A partir do compasso 322 começa o T2 *a tempo più mosso* em duplicação, que, pelo seu caráter, renuncia a coda (ver Figura 32).

Figura 32

Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Reexposição, T2, cc. 322-326



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A coda *a tempo* está escrita sobre o primeiro tema e conclui o primeiro andamento (ver Figura 33).

Figura 33

Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Reexposição, Coda, cc. 341-347



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Andamento II: Cantabile

Este andamento está escrito na forma de rondó e apresenta dois temas relacionados entre si. Conforme Figura 34 a secção A possui o T1 em Sib M, que depois passa mais uma vez em si m.

Figura 34

Sonata n°3, op.46, Segundo Andamento, Secção A, T1, cc. 1-4



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A partir do compasso 30 surge o outro tema em sib m, iniciando a secção B (ver Figura 35). O T2 retorna mais duas vezes em dó# m: nos compassos 38 e 43.

Figura 35

Sonata n°3, op.46, Segundo Andamento, Secção B, T2, cc. 30-32



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Segue-se imediatamente a secção A onde volta o T1 em Si M acompanhado pelas figuras da secção anterior (ver Figura 36).

Figura 36

Sonata n.º3, op.46, Segundo Andamento, Secção B (cc. 50-53) e Secção A (cc. 54-57)



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Em seguida, o compositor escreve uma pequena ponte de 4 compassos (cc. 64-67) *Poco meno mosso* para preparar a entrada da secção B com o tema secundário em Sib M. A última vez que o primeiro tema aparece é no compasso 75, com uma mudança rítmica.

Desta forma, segundo andamento da *Sonata n.º3* de D. Kabalevsky tem a seguinte estrutura: A (cc. 1-29) – B (cc. 30-53) – A (cc. 54-67) – B (cc. 68-74) – A (cc. 75-85).

Andamento III: Giocoso

Está escrito na forma ternária A-B-A, onde cada secção, devido à sua estrutura, pode ser dividida em três partes.

A secção A apresenta os seguintes temas: tema introdutório, T1, T2, T3 e codetta (ver Figura 37, Figura 38, Figura 39 e Figura 40). A codetta em um estilo de marcha que está escrita na base do T1 do primeiro andamento e do T2 do terceiro andamento da Sonata, tem um carácter guerreiro (cc. 82-106).

Figura 37

Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, Tema Introdutório, cc. 1-4



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Figura 38

Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, T1, cc. 9-12



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Figura 39

Sonata n°3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, T2



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Figura 40

Sonata n.º3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, T3



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A secção B tem a seguinte estrutura: A (cc.107-133) – B (cc.134-159) – C (cc.160-185) – *codetta* (cc.185-197) (ver Figura 41, Figura 42 e Figura 43). Ela contrasta fortemente com a primeira secção através da mudança de métrica, tonalidade (mi bemol menor) e registo para um mais baixo. O carácter da secção B é sombrio e tenso.

Figura 41

Sonata n.º3, op.46, Terceiro Andamento, Secção B, Tema A, cc. 107-109



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Figura 42

Sonata nº3, op.46, Terceiro Andamento, Secção B, Tema B, cc. 134-136



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Figura 43

Sonata nº3, op.46, Terceiro Andamento, Secção B, Tema C, cc. 160-162



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A *codetta* (cc. 185-196) consiste em fragmentos de uma escala cromática e uma escala diatónica, finalizando com o tema da introdução e trilos no registo alto. A última secção A sofre as alterações na parte de acompanhamento.

Desta forma, no terceiro andamento é utilizada uma forma cíclica para unir os temas.

Estilo e género

A *Sonata* apresenta características relacionadas tanto com as origens vocais, como com as instrumentais:

- Vocalidade (linha ondulante da escrita melódica com ornamentação do tom principal no tema principal do primeiro andamento, predomínio da diatónica, metro variável livre, variação do desenvolvimento do elemento inicial do tema, grande extensão da melodia).
- Instrumentalidade (ausência de grandes pausas para a respiração natural, abundância de ritmo pontuado e durações curtas, intervalo estreito no início, grandes saltos).

Os temas nesta Sonata desenvolvem-se gradualmente e de forma orgânica, não contêm conflitos e antagonismos e não contrastam entre si. Eles são reconhecíveis, melódicos e sonoros, com citações frequentes.

Timbre e textura

A textura é transparente e clara. Combina com a complexidade harmónica, acordes densos e melodia em posições desconfortáveis.

Encontram-se escrita canónica, temas duplicados e saltos abruptos (ver Figura 44).

Figura 44

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, cc. 141-144



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A textura também tem as seguintes características distintivas: duplicação em oitavas em registos distantes, aumento rítmico, grandes subidas ondulantes especialmente na secção do desenvolvimento do primeiro andamento, utilização de um amplo registo do instrumento, predominância da textura homofónica, utilização da escrita polifónica, utilização da técnica contrapontística.

Harmonia e melodia

Kabalevsky emprega uma técnica popular no século XX que consiste na combinação de várias (normalmente duas) funções num único acorde. Assim, a Figura 26 apresenta combinação de Dó M e dó m no tema secundário do primeiro andamento.

O compositor também utiliza cromatismos, sonoridades drásticas, contrastes entre maior e menor e funções de subdominante (característica distintiva da escola de composição russa). Por exemplo, na secção de Desenvolvimento do primeiro andamento começando da *parte con fuoco* sobem cromaticamente sequências sib m, si m, dó m, dó#m, mib m, fá m. Muitas vezes acordes são tríades com sétima ou nona (ver Figura 45).

Figura 45

Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, c. 220



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Encontram-se fragmentos não relacionados com a função de um acorde, chamados apogiatura (ver Figura 42).

A tonalidade torna-se clara graças à exposição das principais tonalidades. Apesar da transição para harmonias distantes, as sequências decorrem gradualmente. Existem dissonâncias, que são apresentados na Figura 46.

Figura 46

Sonata n°3, op.46, Primeiro Andamento, Desenvolvimento, cc. 236-240



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Em resumo, destacam-se as seguintes principais características da melodia da *Sonata n°3* de D. Kabalevsky:

- Imitação de canções populares russas;
- Lirismo;
- As melodias consistem em intervalos simples e motivos numa extensão reduzida;

- Frequentemente, o motivo inicial é melodicamente expandido (Andamento II);
- O movimento da melodia é passo a passo, combinando diatónica e cromatismo;
- Encontram-se melodias expostas numa ampla extensão;
- Existem temas instrumentais com grandes saltos, onde a oitava é deslocada.

Ritmo e dinâmica

Na *Sonata* são utilizadas métricas como o tempo duplo e o tempo triplo, que podem variar de secção para secção, criando contrastes entre elas. Por exemplo, o terceiro andamento começa em 2/4, mas a secção B está escrita em 3/4 (ver Figura 47).

Figura 47

Sonata nº3, op.46, Terceiro Andamento, Secção B, cc. 197-198



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

A mudança de métrica também ocorre através dos acentos colocados pelo compositor. Frequentemente, padrões rítmicos são repetidos, ligando as secções.

A dinâmica desta peça é detalhadamente escrita e varia de *pp* a *fff*.

4.3.2 - Aspetos técnicos e interpretativos

Conselhos de D. Kabalevsky acerca da interpretação:

- O rigor na transmissão das “imagens musicais” concretas, alusivas ao carácter da obra;
- A importância no cumprimento preciso das indicações musicais (por exemplo, as indicações de andamento);
- Clareza em cada fase da obra, destacando o seu ponto culminante;
- A execução consciente, evitando uma abordagem com recurso a *accelerandos* desnecessários, nomeadamente em andamentos rápidos;
- Uso da criatividade por parte do intérprete no sentido de evitar a realização de uma repetição de forma exata, assim como frases ou motivos previamente apresentados, mas, ao invés, desenvolvê-los tentando alcançar novas variações e sonoridades;
- Precisão a nível de forma musical, ritmo, de harmonia e sonoridade, a fim de interpretar de forma clara e simples, conforme estilo do Realismo Socialista, transmitindo sentimentos positivos, o humanismo e a ideia democrática do conteúdo.

O primeiro andamento da sonata obedece, em termos formais, à Forma Sonata, destacando-se três temas – T1, T2 e T3. Composto com a indicação de carácter *allegro com moto*, apresenta uma escrita fluída, rápida, havendo momentos passíveis de constituir um certo desafio (a nível técnico) para o intérprete. Um outro desafio prende-se com o facto de Kabalevsky não ter colocado qualquer indicação de dedilhação, ou qualquer indicação acerca do uso do pedal *sustain*, deixando tal trabalho, na íntegra, a cargo do executante. O uso do pedal está inteiramente dependente da articulação e do sentido que se pretende conferir ao andamento (ou seja, um pedal mais contido, mais métrico e controlado nas passagens onde se pretende fazer sentir, de forma mais evidente, a articulação, por comparação a um uso do pedal mais consistente, mais profundo, de forma a evidenciar a fusão harmónica e o *legato* em passagens onde se pretende obter um maior brilho ou noutras de cariz mais tranquilo).

O T1 sugere um cariz alegre, sendo pertinente a abordagem ao teclado de forma ligeira, ausente de tensão nas mãos, fluída. O acompanhamento consiste numa progressão de acordes, que deverá ser abordada com relativo cuidado, leve e com um timbre adequado, para que não tenha uma interferência significativa (a mais do que o suposto) no discurso melódico. Na exposição constam indicações relativas a articulação, por parte do compositor (*staccato*, *legato*, *marcato*, acentos diversos), que surgem, no texto, em alternância (compassos 31 – 38), obrigando a um trabalho rigoroso quer a nível analítico, quanto técnico, na tentativa de realizar

as mudanças entre si, de forma natural e precisa. Não menos rigoroso será o trabalho face aos saltos entre notas seguidas, por vezes tão significativos quanto duas oitavas (compassos 85 – 100).

O T2 é contrastante face ao T1, carecendo de uma abordagem tímbrica cuidada, facto que Kabalevsky reforça com a indicação *cantando*. Cada frase deverá ser bastante coerente, com sentido. Um possível obstáculo será a realização dos blocos de duas notas, que constituem o acompanhamento (nomeadamente a nota superior), que deverão ser executados como que em plano secundário, não devendo interferir na clareza da linha melódica. Os motivos temáticos, que ocorrem de forma sequenciada, contribuem significativamente na narrativa da secção, sendo reforçados pela indicação dinâmica *crescendo*. É algo frequente que a melodia destes motivos seja repartida por ambas as mãos (compasso 86, por exemplo). Assim, para que possa fluir naturalmente, sem qualquer acentuação indevida oriunda da mudança de mão, será pertinente efetuar um trabalho de aperfeiçoamento com vista à uniformização do motivo.

O T3 (*dolce e legatissimo*) surge, de forma contrapontística, nas vozes do *soprano* e *contralto*. O realce de cada uma das vozes é fundamental, destacando a importância de cada qual no contexto da secção. Aqui, o fraseado assume um papel de bastante relevância, conferindo a sensação de “movimento”.

A secção de *Desenvolvimento* tem início com uma mudança de carácter: *più mosso com agitazione*. A criar da tensão nesta secção deve ser feita com delicadeza, mantendo um carácter de leveza nas vozes do acompanhamento, a articulação em *staccato*, sendo bastante relevante o destaque da voz do *baixo* (presente no primeiro tempo de cada compasso: dó, fá, dó...). Esta poderá ser executada com recurso ao dedo 5 da mão esquerda, devendo ter um ligeiro destaque face à voz do *tenor*. No que concerne à linha melódica, o executante deverá direccionar o seu movimento de encontro à nota mais longa, destacando-a para que não se deixe de ouvir, enquanto fluem as restantes vozes. Em sentido contrário, as vozes do acompanhamento deverão ser de bastante subtilidade, na tentativa de não ofuscar a nota suspensa da melodia. Também será necessária a distribuição do peso da mão, no que respeita às duas vozes sobrepostas executadas com a mão direita, de forma a destacar a voz do *soprano* (melodia).

Dois pontos de possível dificuldade acrescida, são os compassos 142 – 143 e 167 – 168, que se traduzem em passagens que forçam à mudança de posição da mão (no teclado), em intervalos amplos, isto é, onde a mão se encontra em posição “aberta”. O ponto culminante do *Desenvolvimento* encontra-se entre os compassos 231 – 249, sendo antecidos por um *poco a poco crescendo* situado no compasso 204.

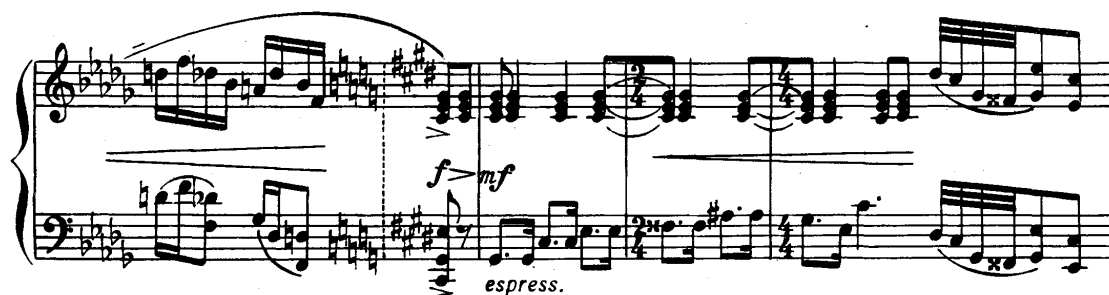
A Reexposição poderá ser executada com recurso a uma sonoridade mais suave (mais leve e luminosa), comparativamente à Exposição, destacando-se claramente do cariz “militar”, heróico, ao estilo “marcha” do Desenvolvimento. A segunda aparição do T1 é mais curta (escrita na tonalidade de Lá bemol Maior) do que a sua correspondente na secção da Exposição. A escrita musical consiste em passagens cromáticas, arpejos e notas distantes entre si, podendo constituir uma certa dificuldade técnica para o executante. Aqui, os objetivos interpretativos são semelhantes do da Exposição, sendo, contudo, que na secção da *coda* se dê azo a uma alteração na sonoridade, a uma forma de execução mais cristalina, sem *ritardandos* indevidos. Isto porque o desenrolar da própria escrita já sugere um abrandamento natural, com a melodia a adotar notas mais longas.

O segundo andamento apresenta um carácter completamente diferente, representado pela indicação *cantabile* e reforçado pela indicação metronómica de semínima entre as 66 e as 69 batidas por minuto. A melodia, compacta e de simples percepção auditiva, sugere um ambiente de calma, ao estilo de uma canção de embalar. Este andamento, situado entre outros dois de acentuado “dinamismo” (de maior destreza, portanto), é quase como que um período de “descanso”, onde a sua exigência foge do carácter virtuosístico. O intérprete deverá ter especial atenção ao timbre de cada uma das vozes, para que se mantenha o efeito pretendido (o de tranquilidade, canção de embalar). O andamento é composto por dois temas (T1 e T2): no T1 a melodia flui na voz do *contralto*, acompanhada pela voz do *baixo* completada por acordes. É frequente a melodia passar da voz do *contralto* para a nota mais aguda destes acordes (executados com a mão esquerda), regressando posteriormente à voz do *contralto*. Tais casos poderão ser de difícil execução, pois terá de haver um destaque evidente da nota mais aguda do acorde – com função melódica – face às outras duas que o complementam; o T2 inicia com uníssonos nas vozes executadas por ambas as mãos, que se dividem em motivos ao estilo “pergunta – resposta”, fluindo até encontrar novamente o T1 (quatro compassos após). O T2 é contrastante face ao T1 não somente a nível estrutural, mas também no contraste dinâmico que evidencia. A secção B é caracterizada por uma certa “reminiscência” do andamento anterior, no que ao fator tensão concerne. Tal está representado nos longos *crescendos*, motivos compostos por figuras bastante rápidas (grupos de 4 fusas) seguidos de duas colcheias, cromatismos tanto na voz da melodia (seguidos entre si e mais evidentes) como na voz do *baixo* (menos evidentes, na primeira colcheia do primeiro tempo seguida da última colcheia do terceiro tempo, conforme se poderá verificar entre os compassos 43 – 48) e as oitavas em sequência ascendente entre os compassos 48 – 50, apoiados por uma dinâmica em *crescendo*, culminando na dinâmica de *fortissimo*. Assim, ao longo desta secção, será fundamental proceder em conformidade com a

diversificada panóplia dinâmica, desde o pianíssimo do compasso 30 ao *fortissimo* do compasso 50, passando por pequenas secções de movimentos dinâmicos mais bruscos (por exemplo, a transição do compasso 38 para o 39, Figura 48).

Figura 48

Sonata n.º3, op.46, Segundo Andamento, Secção B, cc. 38-39



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

No regresso da secção A (posterior à secção B, compasso 54) as dificuldades (e a abordagem no sentido de resolução) são semelhantes. Todavia, surge um elemento presente na secção B (mais concretamente entre os compassos 50 – 53), composto por cinco semicolcheias seguidas de nota (mais) longa. Uma dificuldade “acrescida” surge no final do andamento (compassos 82 e 83), com ornamentos (*appoggiatura*) de quatro notas rápidas, sendo a última nota suspensa com a nota melódica, seguida de um intervalo de nona menor. Tal ornamento não deverá atrasar a métrica da melodia, dado que, posteriormente, surge a indicação de *rit. poco a poco*, isto é, um abrandar de andamento até final.

De um modo geral, ao longo do andamento, a utilização do pedal *sustain* deve ser bastante rigorosa e pensada, de forma a nunca poluir a melodia, ofuscando a sua clareza. Assim, o *legato* efetuado pelos dedos é um excelente e fundamental complemento à utilização de tal pedal, desta forma evitando também o surgimento de intervalos dissonantes indesejados (por exemplo, intervalo de segunda menor no terceiro compasso, último tempo da melodia).

Com o terceiro andamento, regressa um carácter mais alegre, mais divertido, sob a indicação *giocoso*, algo semelhante com o carácter do primeiro andamento. Este andamento é uma *marcha*, um pouco mais movimentada, leve e de cariz dançante. O tema introdutório consiste em oito compassos sem qualquer indicação de fraseado, por parte de Kabalevsky, sendo, no entanto bastante imprescindível que seja realizado, de forma evidente. A linha do baixo não deverá prejudicar a linha melódica, com a indicação *sotto voce*. O T1 apresenta motivos que invocam algo divertido (compassos 9 - 12), com uma certa semelhança à música

utilizada na dança tradicional russa. Tais motivos são compostos por seis notas, sendo a última com a indicação *marcato*, as restantes em *staccato*, menos a segunda nota que se liga à terceira com recurso a *legato*.

O T2 ocorre numa secção onde a dinâmica gira à volta de *piano*, sendo importante que não se desvie significativamente da mesma. O ponto culminante da secção A ocorre no compasso 81, com uma dinâmica *fortissimo*, como uma reminiscência do primeiro andamento (ver Figura 49).

Figura 49

Sonata n.º3, op.46, Primeiro Andamento, Tema principal, Primeiro Motivo do T1, c. 1



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

Figura 50

Sonata n.º3, op.46, Terceiro Andamento, Secção A, c. 81



Nota: Informação retirada de Kabalevsky (1947)

O T3 não foge à “regra” da aura dançante do andamento. Cada frase consiste em seis compassos. A realização frásica clara não será uma tarefa fácil, pois cada frase é formada por variados e curtos motivos que formam pequenas frases entre si. A passagem seguinte deverá ser executada de forma ligeira, contida num gesto técnico único, com a mão em posição aberta, distribuída por duas posições no teclado. Nesta secção (assim como nas restantes) a maioria das passagens deverão ser efetuadas com recurso a um gesto técnico semelhante, privilegiando a igualdade sonora entre notas.

Uma passagem que carece de um trabalho técnico rigoroso é a variação do T2 entre compassos 52 – 59: é necessária a evidência da voz do *soprano* face às restantes, sendo fulcral a retirada de brilho às vozes que constituem o acompanhamento. A mão esquerda, que decerto se encontrará em posição aberta, deverá evitar acentuações nos dedos extremos da mão.

A secção B é precedida por uma passagem a uma só voz, composta por figuras mais longas (sugerindo, por si só, uma espécie de *ritardando*) e acentuadas. Esta secção é plena de movimento, de agitação, tensão, reforçada com dinâmicas em *fortissimo*, com uma sonoridade dura, áspera. O ponto culminante decorre entre os compassos 185 – 197. Nesta secção deverá prevalecer a articulação em *marcato*, um tipo de toque pesado, rígido, na fluência de um movimento constante.

Ocorrem pequenos episódios, em dinâmica *piano* (por exemplo, entre os compassos 134 - 140), cuja escrita não é de fácil execução, apresentando ornamentação no movimento descendente em posição de mão aberta (intervalo de nona menor descendente).

O ponto culminante desta secção deverá soar conforme as indicações *strepitoso* e *marcatissimo*. Na secção do climax, surge – na voz superior – um motivo em forma de trilo (em semicolcheias), que “adensa” a partir do compasso seguinte, sendo adicionada mais uma nota em sobreposição com a nota ímpar de cada grupo de quatro semicolcheias. Tal passagem é propícia à indução de tensão na mão / braço do executante, sendo necessária uma abordagem técnica incidindo na “rotação” (ou oscilação) do pulso, minimizando a tensão.

A secção A (seguinte à secção B) é composta por motivos semelhantes aos da “prévia” secção A, sendo os possíveis desafios técnicos semelhantes e, como tal, resolvidos de maneira igualmente semelhante. O uso do pedal *sustain* é semelhante ao do primeiro andamento, no entanto, no momento do ponto culminante é aconselhável mudar o pedal no primeiro tempo de cada compasso.

Após a análise interpretativa, destacaram-se seguintes objetivos gerais quanto à execução da *Sonata*:

- Manter o carácter *con moto*, isto é, uma execução sem “quebras”, evitando a realização de *rallentando* onde não existe a indicação do compositor;
- O rigor no cumprimento correto do compasso binário (no 1º e 3º andamentos), frequentemente utilizado em marchas (que é o caso) e ritmos populares;
- A realização de um trabalho detalhado, a fim de cumprir – rigorosamente – todos os aspetos interpretativos evidenciados pelo compositor;

- O rigor face a aspetos típicos do “estilo” Realismo Socialista, tais como a escrita sugestiva de uma articulação “percussiva”, reforçada com indicações como *marcato*, *staccato*, etc;
- Uma linguagem harmónica clara e concisa, apesar da sua complexidade de realização;
- Escrita “fragmentada” e direta, carecendo de uma abordagem atenta e exigente, por parte do intérprete;
- A realização de frases curtas (quase motivos), que interagem de forma contrapontística nas diversas vozes, requerendo bastante rigor na sua execução;
- Transmissão precisa e coerente da forma da obra: a Forma Sonata.

Vasily Shcherbakov (1969) é um pianista, compositor e professor russo, descendente de Kabalevsky (sobrinho-neto), estando o seu trabalho profissional intrinsecamente relacionado com a obra do seu tio-avô. É embaixador da obra do compositor, quer a nível interno (Rússia), quer a nível externo, sendo membro regular do júri do Concurso Kabalevsky, que se realiza anualmente na Rússia. No seu repertório constam – maioritariamente – as obras do seu familiar, tendo algumas sido estreadas em palco por si. A sua gravação da *Sonata n.º 3* em Fá Maior que data de 2005, pela Classical Records⁹⁸, é de grande qualidade, bastante rigorosa em termos de andamento (com uma aproximação notável à indicação metronómica), de articulação, sendo claramente perceptíveis os detalhes de articulação “percutida”. Transparece uma sensação de clareza e segurança nas “ideias” que pretende transmitir, na sua execução, com um recurso perspicaz a agógica (sem qualquer indicação nesse sentido).

⁹⁸ Em: <https://classic-online.ru/ru/production/6534>

Considerações finais

O interesse da autora do presente trabalho de projeto pelo repertório em questão está amplamente relacionado com a utilização da forma sonata, por compositores russos, no final do século XIX até meados do século XX. As sonatas selecionadas para o recital final, assim como a elaboração do trabalho de projeto, refletem a evolução da forma sonata entre os séculos XVI – XX, com incidência na abordagem composicional e interpretativa de A. Scriabin, N. Medtner e D. Kabalevsky. Esta pesquisa teve, como objetivo principal, evidenciar a forma como tais compositores desenvolveram diferentes abordagens estilísticas e composicionais, no que à Sonata e Forma Sonata concerne, assim como o seu impacto na interpretação pianística.

O trabalho de projeto assenta na investigação qualitativa aliada à prática interpretativa da autora, o que facultou uma abordagem mais abrangente e detalhada. A pesquisa sobre a base estilística e teórica de cada uma das três sonatas, bem como o enfrentamento e a superação das diversas dificuldades surgidas ao longo do processo de aprendizagem, contribuíram para a realização da análise comparativa e, conseqüentemente, para a concretização da componente prática deste trabalho de projeto.

Apesar da existência de um vasto número de trabalhos de investigação e bibliografia dedicada à técnica e interpretação pianística, bem como de estudos musicológicos e teóricos que analisam detalhadamente o estilo, a biografia e a obra dos compositores que escreveram sonatas para piano, poucos são os trabalhos de investigação que incidem - em profundidade - na temática da análise interpretativa. De facto, não existe um modelo unificado, ao contrário do que acontece, por exemplo, com a análise de forma musical. Neste contexto, a análise interpretativa da componente prática do presente trabalho baseia-se na experiência pessoal da autora.

A partir da análise das três sonatas, em complemento com a pesquisa bibliográfica realizada, é possível traçar uma linha contributiva de cada um dos três compositores, no que à forma sonata respeita. A *Sonata Fantasia* de Scriabin apresenta uma diferença significativa para com a sonata clássica: se esta última é composta por três ou quatro andamentos, a obra de Scriabin é composta apenas por dois: *andante* e *presto*. O compositor fundiu os dois primeiros dois andamentos num só, terminando a sonata com o andamento de carácter agitado, dinâmico e dramático, em claro contraste com o antecedente. A sonata foi composta em alusão ao mar, sendo esse o motivo pelo qual apresenta o desígnio de *Sonata Fantasia*, quase como que uma fusão entre uma peça, como uma fantasia, e uma sonata: a estrutura da obra é pouco clara, no

sentido de a forma sonata não ser evidentemente perceptível num primeiro contacto, para o ouvinte. Os temas não são contrastantes entre si (não existindo a relação *tónica – dominante*, em representação do tema principal e tema secundário, respetivamente). A alusão ao mar revoltado, tempestuoso, encontra-se patente em diversos detalhes, tais como as mudanças abruptas de tonalidade, desenhos melódicos ondulantes e na escrita de carácter “improvisatório” com amplo recurso à agógica, conferindo o carácter de imprevisibilidade e de irregularidade típicos da essência marítima.

A sonata de N. Medtner sugere o objeto de inspiração do compositor: uma memória, provavelmente perpetuada na sua mente, algo que é amplamente corroborado pelo próprio desígnio da obra: *Sonata Reminiscenza*. A ideia (tema) surge em evidência ao longo de toda a obra, repetindo-se de forma semelhante (diferindo na tonalidade, por exemplo) nas diversas secções (introdução, exposição, desenvolvimento e reexposição). O tema surge também sob a forma de variações, enriquecendo e conferindo “corpo” à obra. A sonata consiste num só andamento, uma herança proveniente das sonatas do Período Romântico (da História da Música Ocidental), apresentando, evidentemente, alterações oriundas de uma adaptação temática, por parte de Medtner: a dupla-exposição e a introdução de um novo tema na reexposição, por exemplo.

A *Sonata* de Kabalevsky surge de uma junção dos princípios do Realismo Socialista com o novo conceito do “Neo-Classicismo”. Numa mescla entre as tendências dos Períodos Clássico e Romântico, difere amplamente das sonatas escritas nos meados do século XX. O compositor terá tido - como provável foco de inspiração - a abordagem ao tema da Segunda Guerra Mundial (um tema bastante em voga naqueles tempos), “transportando” para a sua obra elementos alusivos à mesma, de perceptível cariz militar, bélico, surgindo num tipo de escrita clara e plena de harmonias dissonantes. A obra decorre em três andamentos: *con moto* (Forma Sonata *Allegro*), *cantabile* (forma *Rondo*), *giocoso* (forma ternária A – B – A).

As sonatas supra-mencionadas apresentam alguns pontos convergentes entre si:

- A transmissão de ideias através da Música com recurso à forma sonata;
- A ligação evidente à cultura tradicional russa, ao ideal nacionalista, um contributo face à preservação das tradições da escola russa;
- O carácter temático das obras, com inspiração provável em experiências de vida dos próprios compositores;

- Indícios de reminiscências, que estão bem patentes na escrita de cada compositor, seja através da própria forma, seja através da repetição de motivos e temas ao longo das obras.

A partir da análise realizada, conclui-se os seguintes pontos divergentes entre as três sonatas:

- Construção das obras em si, a sua estrutura: *Sonata-Fantasia* de Scriabin – 2 andamentos; *Sonata Reminiscenza* de Medtner – 1 andamento; *Sonata n° 3* de Kabalevsky – 3 andamentos.
- Contraste no que concerne ao carácter das obras: *Sonata-Fantasia* de Scriabin – paisagem natural (o mar revolto...); *Sonata Reminiscenza* de Medtner – alusão ao “sentimento” típico do Período Romântico (reminiscências); *Sonata n° 3* de Kabalevsky – descrição verdadeira e historicamente concreta da realidade.
- O estilo intrínseco a cada compositor, marcado, de forma significativa, na interpretação das respetivas obras: *Sonata-Fantasia* de Scriabin – estilo expressivo e visionário, com um tipo de escrita de elevada complexidade (rítmico, por exemplo); *Sonata Reminiscenza* de Medtner – escrita densa, com texturas polifónicas num estilo romântico; *Sonata n° 3* de Kabalevsky – a dificuldade da simplicidade.

A interpretação pianística consiste na simbiose entre uma imagem musical, no estilo da obra e suas características de execução (parte técnica, por exemplo). Numa dimensão interpretativa pianística, apesar de alguns elementos partilhados, relacionados com a tradição russa, a escrita de cada compositor é efetivamente diferente, requerendo do pianista uma abordagem específica nas dimensões técnica e tímbrica, assim como no entendimento do carácter de cada uma das obras. Em suma, o estudo aprofundado e respetiva análise das obras, escritas em final do século XIX e início do século XX, traduziu-se numa ferramenta importante para o aprofundamento da noção da Forma Sonata, assim como do estilo de escrita dos compositores russos deste período. Tal impactará, certamente, na abordagem interpretativa de cada uma das obras (no recital de conclusão de curso), na busca pela conformidade para com as ideias de cada compositor.

Este trabalho teve um impacto significativo na formação da autora, contribuindo para o seu desenvolvimento enquanto intérprete e professora, além de constituir uma ferramenta para futuras investigações sobre este tema. Estas poderão aprofundar a história da Forma Sonata na música russa, esclarecendo o seu fenómeno e a sua relevância para os compositores na Rússia. Além disso, a análise de sonatas de outros compositores russos deste período permitirá uma

compreensão mais abrangente das características que distinguem a forma sonata no repertório pianístico russo.

Referências

- Alexander, A. (1951). Nicholas Medtner: An Appreciation. *Tempo*, 22, 3–27.
<http://www.jstor.org/stable/943070>
- Aranovsky, M. (1979). Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов [Symphonic searches: problems of the symphony genre in soviet music 1960-1975]. Compositor Soviético.
- Argan, G. (1992). *Arte Moderna*. Companhia das letras.
- Belza, I. (1983). *Александр Николаевич Скрябин* [Alexander Nikolaevich Scriabin]. Muzyka.
- Bitzan W. (2018). *The Sonata as an Ageless Principle*. [Dissertação de doutoramento não publicada]. University of Music and Performing Arts Vienna
<https://musiconn.qucosa.de/api/qucosa%3A35073/attachment/ATT-0/>
- Collet, R. Works for Piano and Orchestra. In Walker, A. & Sitwell, S. (1970). *Franz Liszt: The man and his music* (248 – 278). Barrie & Jenkins.
- Cvejić, Z. (2016). *The virtuoso as subject: The reception of instrumental virtuosity, c. 1815–c. 1850*. Cambridge Scholars Publishing
- Daragan, D. (2001). Kabalevsky, Dmitry Borisovich. *Grove Music Online*. Consultado a 10 Mar. 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014573>.
- de Castro Boechat, J. (2017). *Sentidos em Scriabin: por uma performance multimídia da Sonata op. 70 n. 10*. [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Delson, V. (1961). Фортепианные сонаты Скрябина [Scriabin's piano sonatas]. State Music Publishing House.
- Dolinskaya, E. (2013). *Николай Метнер* [Nikolay Medtner]. Muzyka.
<https://notkinastya.ru/dolinskaya-e-b-nikolaj-metner-2013/>
- Fernandes, S. (2015). *O desenvolvimento do estilo de Alexander Scriabin através das suas quatro primeiras sonatas para piano*. [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade de Évora.
- Frolova-Walker, M., Powell, J., Bartlett, R., Zemtsovsky, I., Slobin, M., Niemi, J., & Sheikin, Y. (2001). Russian Federation. *Grove Music Online*. Consultado a 17 Abr. 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040456>.

- Garcia, S. (2000). Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas. *19th-Century Music*, 23(3), 273–300. <https://doi.org/10.2307/746881>
- Gerstlé, H. S. (1924). The Piano Music of Nicolai Medtner. *The Musical Quarterly*, 10(4), 500–510. <http://www.jstor.org/stable/738471>
- Godlovitch, S. (1993). The Integrity of Musical Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4), 573–587. <https://doi.org/10.2307/431890>
- Goryukhina, N. O. (1973). *Эволюция сонатной формы (2^a ed.)*. [Evolution of sonata form]. Musical Ukraine. <https://search.rsl.ru/ru/record/01007255675>
- Green, D. (1965). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis* (1^a ed.). Holt, Rinehart and Winston.
- Gurvich, M.A., Lukomsky L.G. (1979). *Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек (2^a ed.)*. [The everyday work of a pianist and composer: Pages from notebooks]. Muzyka.
- Hartmann, E. (2012). Os Poemas opus 69 para Piano de Scriabin: relações entre o Acorde de Prometeu e a Estrutura Formal. *Música e Linguagem-Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo*, 1(1).
- Hepokoski, J. & Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory*. Oxford University Press.
- Huang, Y. (2024). From unfamiliarity to mastery -- a deep dive into preparing “from Forgotten melodies, Sonata Reminisce in a minor op. 38 no. 1” for performance. *International Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, (5), 98-103.
- Ivashkin, A. (2014). Who's Afraid of Socialist Realism?. *Slavonic & East European Review*, 92(3), 430-448.
- Kabalevskaya, M.D. (2008). *Краткий очерк жизни творчества Д.Б. Кабалеvского* [A brief sketch of the life of D.B. Kabalevsky's creative work]. Moscow City University. <https://st.storeland.ru/11/2297/510/short-essay.pdf>
- Kabalevskaya, M.D. (SD). *Дочь об отце* [A daughter about her father]. https://st.storeland.ru/7/2443/904/M._D._Doch_ob_otce.pdf
- Kabalevsky, D. (1947). *Соната №3* [Sonata No.3] [Partitura para piano]. Anglo-Soviet Music Press Ltd.
- Kabalevsky, D. (1982). *Сам о себе* [About yourself]. Дмитрий Борисович Кабалеvский. Consultado a 5 de maio de 2024. <http://kabalevsky.ru/page/regards>
- Keldysh, G. (1954). Soviet Music Today. *Tempo*, (32), 23-28.
- Keldysh, Y. (2011). *Рахманинов. Соната для фортепиано No. 1, ре минор*. [Rachmaninoff. Piano Sonata No. 1, d minor]. Belcanto.ru. Consultado em 18 de abril de 2024. https://www.belcanto.ru/rachmaninov_op28.html
- Kennedy, M., & Kennedy, J. (2013). *The Oxford dictionary of music*. Oxford University Press,

USA.

- Lindsey, S. (1964). A Study of the Solo Piano Music of Dmitri Kabalevsky. [Dissertação de doutoramento não publicada]. Eastern Illinois University.
- Mangsen, S., Irving, J., Rink, J., & Griffiths, P. (2001). Sonata. *Grove Music Online*. Consultado a 16 Sep. 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>.
- Martens, F. H. (1919). The Modern Russian Pianoforte Sonata (Based on an Interview with M. Serge Prokofieff). *The Musical Quarterly*, 5(3), 357–363.
- Martyn, B. (2001). Medtner, Nicolas. *Grove Music Online*. Consultado a 8 Mar. 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018517>.
- Matthay, T. (1913). *Musical interpretation, its laws and principles: and their application in teaching and performing*. The Boston music Company.
- Medtner, N. K. (1999). *Забывтые Мотивы* [Forgotten Tunes] [Partitura para piano]. Muzyka. (Obra original publicada 1922).
- Medtner, N. K. (1978). *Муза и Мода* [Muse and Fashion]. YMCA PRESS. <https://www.medtner.org.uk/Muza%20i%20moda.pdf>
- Medtner, N. K. (1981). *Воспоминания* [Reminiscences]. Soviet Composer. <https://notkinastya.ru/n-k-metner-vospominaniya-stati-materialy-sost-z-a-apetyan-1981/>
- Medtner N. K. (1973). *Письма* [Letters]. Soviet Composer. <https://notkinastya.ru/n-k-metner-pisma-1973/>
- Miller, S. (1941). Medtner's Piano Music: An Appreciative Study. *The Musical Times*, 82(1184), 361–363. <https://doi.org/10.2307/922149>
- Miranda C. (2016). *Nikolai Medtner: performing imagination in his Sonata Reminiscenza, op.38 nº.1*. [Dissertação de doutoramento não publicada]. Indiana University Jacobs School of Music.
- Moore, D. (2008). *Guia dos estilos musicais*. Edições, 70.
- Moskalets, Y. (2004). *Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи*. [Russian piano sonata of the turn of the 19th-20th centuries in the atmosphere of artistic quest of the era]. [Dissertação de doutoramento não publicada]. Gnessin State Musical College.
- Pavchinsky, S. E. (1979). *Сонатная форма произведений Скрябина*. [Sonata form of Scriabin's works]. Muzyka.
- Poluektova, M. A. (2021). Эволюция жанра фортепианной сонаты. [Evolution of the Piano Sonata genre]. *Science and Education Today*, 4 (63), 95-102.

<https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-zhanra-fortepiannoy-sonaty>

- Powell, J. (2001). Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich. *Grove Music Online*. Consultado a 5 Mar. 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025946>.
- Predvechnova (2018). *Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: особенности стиля и семантики* [Sonatas para piano de N.K. Medtner: peculiaridades de estilo e semântica]. [Dissertação de doutoramento não publicada]. Conservatório de Novosibirsk.
- Radzinsky, E. (2005). *Alexander II: the last great tsar*. Simon and Schuster.
- Rosen, C. (1988). *Sonata forms*. WW Norton & Company.
- Rosen, C. (1998). *Classical Style: Haydn Mozart Beethoven*. WW Norton & Company.
- Rubcova, V. (2012). Preface. Piano Sonata no. 2 in g# minor op. 19 (Sonate-Fantasie). G. Henle Verlag.
- Samson, J. (2001). Romanticism. *Grove Music Online*. Consultado a 8 Jan. 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023751>.
- Schwarz, B. (1965). Soviet Music since the Second World War. *The Musical Quarterly*, 51(1), 259–281. <http://www.jstor.org/stable/740904>
- Semykin, V. (2017). *Одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты*. [Sonata para piano em um andamento do século XIX - primeiro terço do século XX: aspetos composicionais e dramáticos]. [Dissertação de doutoramento não publicada]. Academia Russa de Música Gnessins.
- Shedlock, J. S. (1964). *The pianoforte sonata; its origin and development*. Methuen & Company. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/17074/pg17074-images.html>
- Shin H. (2018). *Nikolai Medtner's Forgotten Melodies, op. 38: sources, analysis, and interpretation*. [Dissertação de doutoramento não publicada]. Boston University.
- Slonimsky, N. (1950). The Changing Style of Soviet Music. *Journal of the American Musicological Society*, 3(3), 236-255. <https://doi.org/10.2307/829735>
- Spencer, P., & Temko, P. M. (1994). *A practical approach to the study of form in music*. Waveland Press.
- Skriabin, A. (2023). *Соната №2* [Sonata n°2] [Partitura para piano]. Compositor. (Obra original publicada 1898).
- Swan, A. J. (1927). The Present State of Russian Music. *The Musical Quarterly*, 13(1), 29-38. <http://www.jstor.org/stable/738554>

- Taruskin, R. (1997). *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv15r5dmx>
- Taruskin, R. (2006). *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.
- The Musical Times. (1987). *Dmitry Kabalevsky*. 128(1731), 287–287. <http://www.jstor.org/stable/965138>
- Todd, R. L. (Ed.). (2004). *Nineteenth-century piano music*. New York: Routledge.
- Tomás, L. (1993). *O poema do fogo: mito e música em Scriabin*. Annablume. https://books.google.pt/books?id=c5Ovri2-KxUC&pg=PA5&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false
- Usenko, N. (2004). Новые аспекты в исследовании исполнительского искусства А. Скрябина [New aspects in the study of the performing art of A. Scriabin]. *Yuzhno-Rosiiskii almanakh*.
- Vasiliev, P. (1962). Фортепианные сонаты Метнера [Metner's piano sonatas]. Musgiz.
- Viktorov, V. I. (1974). *Дмитрий Кабалевский* [Dmitri Kabalevsky]. Soviet Composer.
- Webster, J. (2001). Sonata form. *Grove Music Online*. Consultado a 13 Dez. 2023, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197>.
- Whitehead, L. L. (2014). *Transcendent Sounds: The Early Piano Music of Alexander Scriabin*. [Dissertação de doutoramento não publicada]. University of Victoria.

Anexos

Anexo I.

“Вы знаете мое резко отрицательное отношение к додекафоническому идолу, которому сегодня поклоняется великое множество преимущественно бездарных композиторов. Как законченная и последовательно проводимая в творчестве система – додекафония представляет собой явление пагубное со многих точек зрения.

Полностью порывая со всей классической и народной музыкой всех времен и народов, включая музыку лучших композиторов XX века, додекафония не имеет под собой никакой реальной жизненной почвы. Она принципиально антидемократична - до сих пор никому еще не удалось (и, готов голову отдать на отсечение, никогда не удастся) сочинить ни одной додекафонной песни (ни взрослой, ни детской), которую можно было бы спеть, а ведь львиная доля людей на земном шаре живет с песней и без песни жить не может! Представляя собой искусственно сконструированную, умозрительную, кабинетную систему, в которой безраздельно господствует вычислительно-расчетная техника, додекафония “освобождает” композитора от всякого идейно-творческого начала, не говоря уже о начале народно-национальном” (Viktorov, 1974, p. 210).

“Conhecem a minha atitude negativa ao ídolo dodecafónico, ao qual atualmente se curva uma grande quantidade de compositores, maioritariamente desprovidos de talento. Como sistema completo e consistentemente aplicado na criação musical, o dodecafonismo é um fenómeno prejudicial em muitos aspetos.


Ao romper totalmente com toda a música clássica e popular de todos os tempos e povos, incluindo a música dos melhores compositores do século XX, o dodecafonismo não tem base na realidade. É fundamentalmente antidemocrático - até hoje, ninguém conseguiu (e, estou disposto a apostar a minha cabeça, nunca conseguirá) compor uma única canção dodecafónica (tanto para adultos como para crianças) que possa ser cantada, e a grande maioria das pessoas no planeta vive com música e não pode viver sem ela! Sendo uma construção artificial, teórica e de gabinete, na qual predomina a técnica computacional, o dodecafonismo “liberta” o

compositor de qualquer elemento criativo e ideológico, sem mencionar o elemento nacional-popular” (Viktorov, 1974, p. 210)⁹⁹.

⁹⁹ Tradução livre da autora.

Anexo II


EASTMAN SCHOOL OF MUSIC OF THE UNIVERSITY OF ROCHESTER, WALTER HENDL, DIRECTOR



REQUIEM

TO THE MEMORIES OF THOSE WHO WERE
KILLED IN THE STRUGGLE AGAINST FASCISM

DMITRI KABALEVSKY · OPUS 27



Words by
ROBERT ROZHDDESTVENSKI

Translated from the Russian by
RONALD V. HARRINGTON

English Setting by
GIL GALLACHER

Western Hemisphere Premiere
WALTER HENDL, CONDUCTING

EASTMAN THEATRE

ROCHESTER, NEW YORK · DECEMBER 16, 1965

Nota: programa de concerto em Rochester (EUA). Retirado de Viktorov (1974, p. 251)

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

MEXICO
1959

PRESENTA EN EL

FESTIVAL
MUSICAL RUSSO

A

Dmitri Kabalevsky

y

Alexandre Gauk

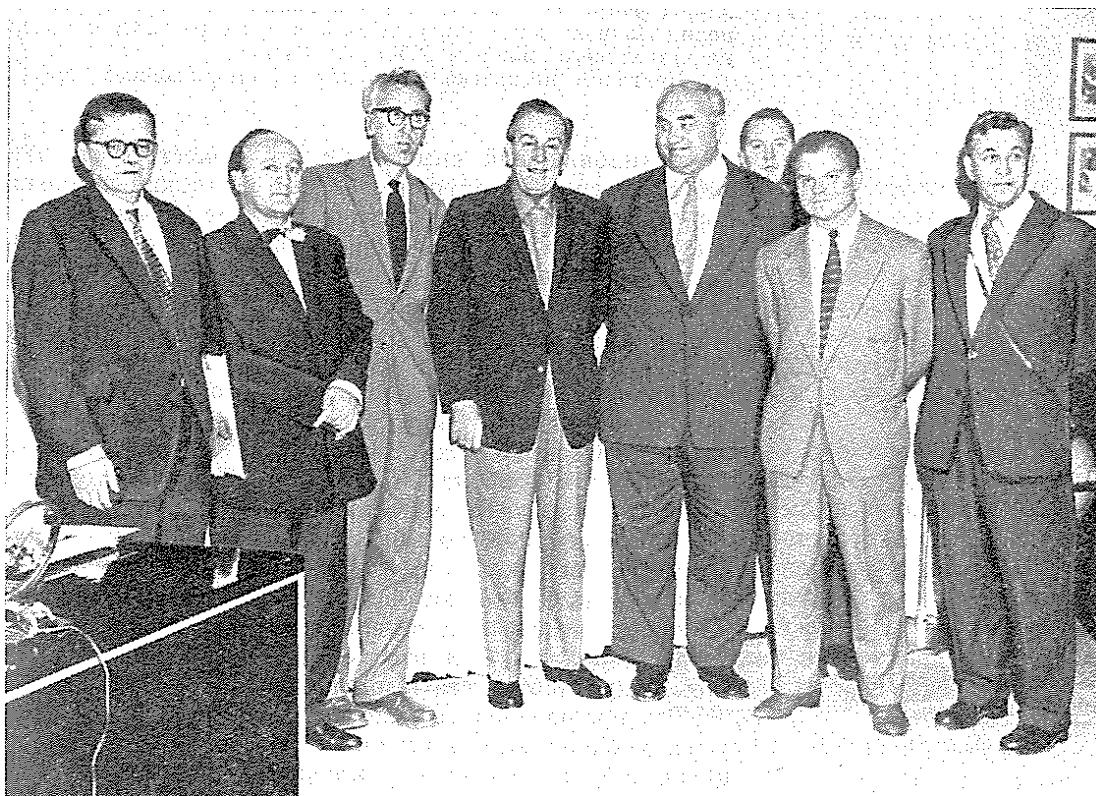
Dirigiendo a la

ORQUESTA
SINFONICA
NACIONAL

Solista: IGOR BEZRODNI

VIERNES 27 DE NOVIEMBRE A LAS 21.45 HS.
PALACIO DE BELLAS ARTES

Nota: Programa do concerto na Cidade do México. Retirado de Viktorov (1974, p. 251)



Nota: Encontro com Walt Disney, 1959. Da esquerda para a direita: Dmitri Schostakovich, Fikret Amirov, Dmitri Kabalevsky, Walt Disney, Kostiantyn Dankevych, Tikhon Khrennikov, Boris Yarustovsky. Retirado de Viktorov (1974, p. 241)



Nota: Em turnê na Inglaterra. Manchester, 1952. No centro - o maestro John Barbirolli, à esquerda - o pianista Alexander Erokhin, à direita - o violinista Igor Bezrodny.

Anexo III

34

SONATE ~ FANTASIE (SONATE Nr. 2)

I

Andante $\text{♩} = 60^{*)}$

Op. 19 (1892 - 1897)

The musical score for the first movement of the Sonata-Fantasia, Part I, consists of 15 measures. The tempo is marked 'Andante' with a metronome indication of a quarter note equal to 60 beats per minute. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written for piano and includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *sf* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). It also features trills, triplets, and various articulation marks like asterisks and circles. Measure numbers 4, 8, 12, and 15 are indicated in boxes.

*) Die Metronomangaben zu dieser Sonate stammen von Anatoli Ljadov.

**) Hinweis des Herausgebers: die hier wiedergegebenen originalen Pedalbezeichnungen dürfen nicht streng befolgt werden.

Les indications pour le métronome pour cette sonate sont par Anatoli Liadov.

Remarque de l'éditeur: les indications de pédale de l'original, reproduites ici, ne doivent pas forcément être exécutées.

The metronome indications for this sonata are by Anatoli Liadov.

Editor's note: the original pedal-markings given here must not be strictly followed.