



Departamento de Música

**SONATA PARA VIOLINO E PIANO OP.94 BIS DE
SERGEY PROKOFIEV:
HISTORIA E ANALISE COMPARATIVA COM
VERSÃO ORIGINAL**

TRABALHO DE PROJETO

RUI PEDRO MENDES CRISTÃO

Mestrado em Música, interpretação, violino

Aluno nº 6290

Orientado por:

Professor Benoît Gibson

Professor Valentin Stefanov

2012



Departamento de Música

**SONATA PARA VIOLINO E PIANO OP.94 BIS DE
SERGEY PROKOFIEV:
HISTORIA E ANALISE COMPARATIVA COM
VERSÃO ORIGINAL**

TRABALHO DE PROJETO

RUI PEDRO MENDES CRISTÃO

Mestrado em Música, interpretação, violino

Aluno nº 6290

Orientado por:

Professor Benoît Gibson

Professor Valentin Stefanov

2012

Agradecimentos

A todas as pessoas que, de uma forma ou de outra, tornaram possível a conclusão deste trabalho e que, com as sugestões mais diversas, contribuíram para o seu conteúdo e forma.

O meu mais sincero agradecimento.

Resumo

Na realização do Mestrado em Música – Interpretação – Violino foi proposta a elaboração de um Trabalho de Projeto, no qual os alunos escolheriam o tema a abordar.

O tema escolhido e que melhor define a opção para este trabalho é “Sonata para violino e piano op.94 bis de Sergey Prokofiev: história e análise comparativa com a versão original”.

O seguinte trabalho centra-se na análise e comparação de duas sonatas: a sonata para flauta e piano e a sua transcrição para violino e piano, elaboradas pelo compositor russo, Sergey Prokofiev.

Este documento inicia-se com um breve foco da vida e obra do compositor, seguido de uma contextualização das sonatas em análise. Esta sequência informativa permite conhecer e compreender o contexto familiar, social, cultural e político em que Prokofiev se encontrava aquando da elaboração destas obras.

No capítulo destinado às duas sonatas fez-se uma análise e comparação pormenorizada do trabalho de transcrição, sendo apresentados excertos que permitam corroborar com todas as informações expostas.

Por último, este Trabalho de Projeto termina com considerações finais e conclusões da análise previamente apresentada.

Abstract

On completion of a Master's Degree in Music - Interpretation – Violin, students were proposed to do a Project Work, in which they could choose the topic,

The theme chosen that better defines the option for this work is "Sonata for violin and piano op.94 bis Sergey Prokofiev: history and comparative analysis with the original version."

The following work is focused on analysis and comparison of two sonatas: the sonata for flute and piano and his transcription for violin and piano, made by the Russian composer Sergey Prokofiev.

The document begins with a brief focus on the life and work of this composer, as well as the background of the sonatas in analysis. This information sequence allows to know and understand the familiar, social, political and cultural context in which Prokofiev was when he composed these works.

In the chapter dedicated to the two sonatas, a detailed comparison was made and also a review of the transcription work, in which excerpts are given that allow the corroboration of all information exposed.

Finally, this Project Work ends with final remarks and conclusions about the analysis presented previously.

Índice Geral

Índice de Figuras	VI
Índice de Tabelas	VII
I. Introdução	
I.I. Apresentação da ideia, objetivos e motivações	2
I.II. Estrutura da tese	3
II. Programa do Recital	4
III. Biografia de Sergey Prokofiev	
III.I. Os primeiros anos	5
III.II. Período de emigração	6
III.III. Regresso às origens	8
III.IV. As principais obras de Prokofiev	9
IV. Contextualização da obra	
IV.I. A sonata	11
IV.II. Período histórico	12
IV.III. Tendências musicais	13
V. Análise da obra	
V.I. Primeiro andamento	14
V.II. Segundo andamento	25
V.III. Terceiro andamento	30
V.IV. Quarto andamento	33
VI. Considerações finais	42
VII. Glossário de termos musicais	44
VIII. Bibliografia	45

Índice de Figuras

Primeiro andamento

- Fig. I. 1 - Compassos 1-4, sonata Prokofiev versão violino/piano 14
- Fig. I. 2 - Compassos 7-8, sonata Prokofiev versão violino/piano 15
- Fig. I. 3 - Compassos 11-18, sonata Prokofiev versão violino/piano 16
- Fig. I. 4 - Compassos 14-18, sonata Prokofiev versão flauta/piano 16
- Fig. I. 5 - Compassos 19-33, sonata Prokofiev versão flauta/piano 17
- Fig. I. 6 - Compassos 19-29, sonata Prokofiev versão violino/piano 17
- Fig. I. 7 - Compassos 42-47, sonata Prokofiev versão violino/piano 18
- Fig. I. 8 - Compassos 50-53, sonata Prokofiev versão violino/piano 18
- Fig. I. 9 - Compassos 56-57, sonata Prokofiev versão violino/piano 19
- Fig. I. 10 - Compassos 62-64, sonata Prokofiev versão violino/piano 20
- Fig. I. 11 - Compassos 77-78, sonata Prokofiev versão violino/piano 20
- Fig. I. 12 - Compassos 81-84, sonata Prokofiev versão violino/piano 21
- Fig. I. 13 - Compassos 88-97, sonata Prokofiev versão flauta/piano 22
- Fig. I. 14 - Compassos 99-102, sonata Prokofiev versão violino/piano 22
- Fig. I. 15 - Compassos 119-121, sonata Prokofiev versão violino/piano 23
- Fig. I. 16 - Compassos 124-130, sonata Prokofiev versão violino/piano 24

Segundo andamento

- Fig. II. 1 - Compassos 13 e 14, sonata Prokofiev versão violino/piano 25
- Fig. II. 2 - Compassos 61-64, sonata Prokofiev versão violino/piano 25
- Fig. II. 3 - Compassos 103-109, sonata Prokofiev versão violino/piano 26
- Fig. II. 4 - Compassos 147-152 sonata Prokofiev versão violino/piano 26
- Fig. II. 5 - Compassos 153-161, sonata Prokofiev versão violino/piano 27
- Fig. II. 6 - Compassos 171-181, sonata Prokofiev versão violino/piano 27
- Fig. II. 7 - Compassos 183-193, sonata Prokofiev versão violino/piano 28
- Fig. II. 8 - Compassos 241-247, sonata Prokofiev versão violino/piano 29

Terceiro andamento

- Fig. III. 1 - Compassos 1-9 sonata Prokofiev versão para violino/piano 30
- Fig. III. 2 - Compassos 31-38 sonata Prokofiev versão para violino/piano 31
- Fig. III. 3 - Compassos 66 – 75 sonata Prokofiev versão para violino/piano 31
- Fig. III. 4 - Compassos 82 – 87 sonata Prokofiev versão para flauta/piano 32

Quarto andamento

- Fig. IV.1 - Compassos 9 – 12 sonata Prokofiev versão para violino/piano 34
- Fig. IV.2.1 - Compassos 25 – 26 sonata Prokofiev versão para flauta/piano 34
- Fig. IV.2.2 - Compassos 25 – 26 sonata Prokofiev versão para violino/piano 35
- Fig. IV.3 - Compassos 35 – 36 sonata Prokofiev versão para flauta/piano 35
- Fig. IV.4 - Compassos 52 – 54 sonata Prokofiev versão para violino/piano 35
- Fig. IV.5 - Compassos 94-96 sonata Prokofiev versão para violino/piano 36
- Fig. IV.6 - Compassos 105-106 sonata Prokofiev versão para violino/piano 37
- Fig. IV.7 - Compassos 115-116 sonata Prokofiev versão para violino/piano 37
- Fig. IV.8 - Compassos 119-120 sonata Prokofiev versão para violino/piano 38
- Fig. IV.9.1 - Compassos 121-123 sonata Prokofiev versão para flauta/piano 38
- Fig. IV.9.2 - Compassos 121-122 sonata Prokofiev versão para violino/piano 38
- Fig. IV.10 - Compassos 131-132 sonata Prokofiev versão para violino/piano 39
- Fig. IV.11 - Compassos 150-152 sonata Prokofiev versão para violino/piano 39
- Fig. IV.12 - Compassos 159-160 sonata Prokofiev versão para violino/piano 40
- Fig. IV.13 - Compassos 167-169 sonata Prokofiev versão para violino/piano 40
- Fig. IV.14 - Compassos 170-174 sonata Prokofiev versão para violino/piano 41

Índice de Tabelas

- Tab.1 - Obras compostas por Prokofiev entre 1909 e 1953 10
- Tab.2 - Tabela sobre esquema formal do quarto andamento 33

I. Introdução

I.I. Apresentação da ideia, objetivos e motivações

O Trabalho de Projeto intitula-se de Sonata para Violino e Piano op.94 bis de Sergey Prokofiev: história e análise comparativa com a versão original.

A escolha deste título define o interesse em conhecer e analisar a obra de um compositor de excelência do século XX que, apesar de ter vivido durante um período conturbado (1891-1953), com a ocorrência de grandes guerras quer no seu país (União Soviética) quer nos restantes países da Europa, compôs uma sonata melodiosa para flauta e piano (1943), mais tarde reformulada para violino e piano (1944). Esta possui uma história cultural incutida pois, embora apresente alguns traços de ritmo marcial, caracteriza-se por ser agradável, suave e encantadora, contraditando os sentimentos de angústia, desilusão e sofrimento que dominavam a vida social da época.

Com o Trabalho de Projeto apresentado, pretende-se conhecer minuciosamente a sonata; alargar o repertório musical; aprofundar os conhecimentos sobre uma obra do século XX importante para os instrumentos (violino, flauta e piano) e para Música de Câmara; conhecer as alterações entre ambas as versões; reconhecer as características musicais do compositor; aplicar os conhecimentos adquiridos na sua execução, como uma das obras no programa de recital; entre outros.

De salientar, ainda, que a elaboração deste trabalho facilita o conhecimento da vida e obra do compositor, as influências musicais seguidas nas suas composições e o período histórico, social e político vigente.

Para a sua elaboração foi concretizada uma extensa pesquisa, interessante e instrutiva, a diferentes fontes de informação. As diversas informações, relacionadas com a vida do compositor, a história russa da primeira metade do século XX e a análise comparativa das sonatas, foram recolhidas em biografias, cartas, artigos, livros, sítios da internet, entre outros. No decorrer de muita análise, síntese e reflexão, estas informações contribuíram para complementar, estruturar e elaborar este documento. Este trabalho contribuirá para a formação pessoal e profissional do autor, enquanto ouvinte de música e violinista profissional.

Numa última instância, este trabalho possibilita ao leitor conhecer as alterações efetuadas pelo compositor, entre a versão original da obra, flauta e piano, e a versão

revista, violino e piano. Associada a esta informação, são apresentados motivos que exigiram tais alterações, suportados pelas explicações sobre a técnica violinista adjacentes.

I.II. Estrutura da Tese

Este Trabalho de Projeto apresenta duas componentes: uma componente prática e uma componente teórica.

Na componente prática, o recital, serão interpretadas diferentes obras, de diferentes compositores, entre eles, a sonata analisada neste documento (Ver p. 4).

A componente teórica, para além deste capítulo, é constituída por mais três capítulos:

- Biografia de Sergey Prokofiev;
- Contextualização da obra;
- Análise comparativa entre as duas sonatas.

No *segundo capítulo* é apresentada uma biografia de Sergey Prokofiev, na qual são referenciadas informações para o desenvolvimento do projeto. São expostas informações como os primeiros anos de vida do compositor na sua terra natal junto da sua família, os primeiros passos na vertente musical e a sua integração nos estudos desta área; a contextualização política e social durante a sua vida; o período de emigração, onde por diversos motivos, se ausenta da U.R.S.S. e procura novas culturas como a Americana e a Europa ocidental; o regresso às origens após os anos de ausência; e algumas das principais obras que compôs ao longo da sua vida.

No *terceiro capítulo*, é apresentada uma contextualização histórica, social e cultural da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, também conhecida de União Soviética ou U.S.S.R.. Neste capítulo destacam-se diversas informações fundamentais sobre a sonata de Prokofiev: contextualiza-se o período histórico da época e as ideologias musicais, bem como se aborda o período de composição das sonatas para piano e flauta e piano e violino.

Esta sequencialidade de informações sobre a vida de Prokofiev permite uma melhor compreensão das influências musicais, sociais e políticas que inspiraram o compositor ou que, por outro lado, lhe foram impostas pelo regime vigente.

Posteriormente, no *quarto capítulo*, é apresentada a análise formal de todos os andamentos e ainda análise às alterações que o compositor efetuou da primeira edição para flauta e piano, até à estreia da versão para violino e piano, feita por David Oistrakh.

II. Programa de Recital

S.Prokofiev - Sonata para violino e piano em Ré Maior op. 94 bis

- *Moderato*
- *Presto*
- *Andante*
- *Allegro com brio*

N. Paganini - Capricho op. 1 nº 24

- *Quasi presto*

R. Shchedrin - In the style of Albéniz op.52

- *Con passione*

P. Tchaikovsky - Valse-Sherzo op. 34

- *Tempo di valse. Allegro*

E. Ysaÿe - Sonata para violino solo op. 27 nº 3

- *Ballade*

III. Biografia de Sergey Prokofiev

III.I. Os primeiros anos

Sergey Sergeievich Prokofiev¹ nasceu a 23 de abril de 1891, na vila rural de Sontsovka, atual Ucrânia, território dominado na altura por Império Russo. Filho de Sergey Alekseyevish Prokofiev, engenheiro agrónomo e de Mariya Grigoryevna Zitkova, pianista, melómana e apreciadora de arte.

Os seus pais proporcionaram-lhe uma educação severa e rigorosa. Como a sua mãe era uma pessoa ligada às artes, o acesso ao ensino de música foi facilitado. Consequentemente, entre os quatro e cinco anos, iniciou as suas primeiras aulas de piano, mostrando especial interesse pela composição. Até aos 11 anos já havia composto algumas marchas e valsas, a ópera “O Gigante” e ainda diversos esboços sem conclusão.

Em 1902, através de um amigo da família que estudava no Conservatório de Moscovo, Prokofiev teve a oportunidade de mostrar, numa audição a Sergey Taneyev, professor do conservatório e compositor, o seu talento. Este ficou impressionado com o trabalho do jovem e solicitou Reinhold Glière, jovem pianista e compositor, seu aluno, a dar-lhe aulas privadas, na sua terra natal, durante os verões dos anos 1902 e 1903. Neste período, a sua educação assentava basicamente nos princípios de teoria musical, piano, composição e orquestração.

Dado o afastamento geográfico de Sontsovka das metrópoles (Moscovo e S.Petersburgo) que ofereciam melhores condições para o seu desenvolvimento musical, a mãe acompanhou-o na mudança para S.Petersburgo, apoiando-o na sua aprendizagem.

No ano de 1903, Prokofiev conhece Alexander K. Glazunov, professor do Conservatório de St. Petersburgo. Glazunov, reconhecendo o seu potencial, aconselha e persuade os seus pais a inscrevê-lo no conservatório em que lecionava.

Preparado pelas explicações de Glière, o jovem pianista/compositor realiza exames de admissão no Conservatório referenciado e alcança bons resultados. Consequentemente, em setembro do ano seguinte inicia os seus estudos no curso de composição nesse estabelecimento de ensino.

¹ Em russo - Сергей Сергеевич Прокофьев

Nos anos seguintes nesta instituição, tem a oportunidade de conviver e aprender com professores de renome, como Nikolay Rimsky-Korsakov e Nikolay Tcherepnin.

Ao completar o curso de composição com as mais altas classificações em 1909, foi-lhe atribuído o título de artista independente, permitindo empenhar-se similarmente no aperfeiçoamento das suas capacidades pianísticas.

A morte do seu pai em 1910 constitui uma viragem na vida profissional de Prokofiev, resultante da conseqüente perda do apoio financeiro familiar. Este acontecimento levou-o a procurar na composição e na carreira de pianista solista, sustento.

Alguns anos mais tarde, durante a Primeira Guerra Mundial (1914/1918), regressou ao Conservatório de St. Petersburgo para iniciar os seus estudos de órgão e evitou, desta forma, o serviço militar.

Posteriormente à viagem a Inglaterra, França e Suíça oferecida numa prenda familiar pela sua graduação, foi-lhe proposta a oportunidade de lançar a sua carreira com apresentações das suas composições, em concertos, por diversas cidades do seu país e da Europa.

III.II. Período de emigração

Devido aos movimentos espontâneos existentes no Império Russo, entre 1905 – 1917, contra o poder absolutista do czar, o clima de instabilidade política e social agravou-se. Este clima, aliado às ideologias que atravessavam o Império Russo influenciaram de forma negativa todas as artes, impedindo-as de evoluir naturalmente. Por sua vez, na música, esta influência evidencia-se na assinalável disparidade evolutiva relativamente à restante Europa.

Em 1917, despontou-se a “Revolução de Fevereiro”, um período catastrófico neste Império que contribuiu com a queda de poder dos czares para um regime republicano e democrático. Este movimento armado ocorreu devido à insatisfação da população com a presença das suas forças militares na Primeira Guerra Mundial.

Esta instável vida política no território gerou uma guerra civil entre os anos 1918 - 1921, onde várias forças ideológicas armadas lutavam pelo poder. Conseqüentemente, este conflito converteu a cidade onde Prokofiev residia num local pouco tranquilo para trabalhar e influenciou negativamente o processo para composição das suas obras.

Devido às diversas circunstâncias do seu país e à perturbação geral na criação artística, em maio de 1918, o compositor decidiu iniciar as suas longas viagens pelo estrangeiro.

Após escolher os E.U.A. como primeiro destino, visitou o Japão, onde o seu trabalho mereceu apreciação positivamente, antes de chegar em setembro do mesmo ano a Nova Iorque.

Enquanto se encontrou nos E.U.A., foi-lhe proposto a realização de diversos concertos, como intérprete de piano, nos quais apresentou não só as suas obras mas também as de outros compositores. Neste país encontrou um público diferente ao que estava habituado na Europa, onde a incompreensão do seu estilo de composição, rico em cromatismos e dissonâncias, dificultaram a sua adaptação. Assim, perante estas dificuldades, o trabalho que apresentou em solo americano foi um fracasso e as complicações financeiras agravaram-se. Consequentemente ao insucesso e à hipótese de ser visto no seu país de forma negativa, muda-se para Paris em 1920 onde encontra um meio favorável para compor.

No ano seguinte, regressou aos E.U.A. para supervisionar a estreia de algumas obras suas que, mais uma vez, não obtiveram apreciação positiva da parte do público, precipitando previsivelmente o retorno ao bem-estar na Europa.

Na procura de público que melhor apreciasse a sua obra, fixou-se em 1922 na Alemanha, onde exibiu as suas composições por todo o continente europeu. No ano seguinte, viajou até Paris onde assistiu à estreia do seu primeiro concerto para violino, a 18 de outubro de 1923, interpretado por Marcel Darrieux. Esta obra não foi bem acolhida junto do grupo de compositores intitulados de “Os Seis”², que a apelidaram de «...antiquada...»³. Esta crítica obteve impacto em Prokofiev que, nas suas palavras - «...recei tornar-me num compositor de segunda categoria.»⁴, passando a evidenciar traços mais vanguardistas nas suas composições.

Durante todas as suas viagens, o compositor manteve contacto com alguns amigos que permaneceram na União Soviética (denominação do território da sua terra natal após o fim da guerra civil iniciada em 1917). Apesar dos pedidos de regresso destes e notícias da execução das suas obras pelas salas de concerto do seu país, o compositor decidiu permanecer na Europa, ainda que promettesse regressar no futuro.

Entretanto ainda que na Europa, Prokofiev tenha obtido um crescente de popularidade e sucesso nas suas obras, o desejo em regressar à sua terra natal

² “Os seis” ou “Les Six” era um conhecido grupo de compositores franceses, parisienses, formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre, da primeira metade do século XX. Este grupo foi intitulado de “Les Six” pelo crítico Henri Collet num artigo onde os relaciona com um grupo de cinco críticos musicais de origem russa.

³ «...old-fashioned...» (SADIE, 2001, p.411)

⁴ «...I felt afraid I might be becoming a composer of the second rank.» (SADIE, 2001, p.411)

umentava. Este desejo levou-o a negociar com as autoridades soviéticas, a realização de uma tournée pelo país, no final de 1926.

III.III. Regresso às origens

Durante as viagens periódicas à U.R.S.S. entre 1927 e 1934, Prokofiev realizou tournées enquanto pianista e supervisor das obras programáticas para cinema e estreias de óperas.

Em 1929, o compositor regressou por um breve período à sua terra natal. Na União Soviética presidia um poder Stalinista o que contribuiu com o antagonismo entre a Europa e a América livre e a União Soviética comunista. Este conflito estendeu-se pelos diversos domínios do país – cultural, social, económico e político – e a pressão do poder face a estes domínios influenciou a recusa da população por todas as obras de ideologia diferente. Consequentemente, dada a emigração do compositor pela Europa a América, o seu trabalho começou a não ser bem apreciado pelos seus compatriotas.

Nas viagens efetuadas pela Europa e E.U.A., o compositor foi enriquecendo a sua escrita através das diversas influências adquiridas pelas diferentes correntes musicais que encontrou. Contudo, a adaptação musical consequente do regresso às suas origens obrigou Prokofiev a abandonar as referidas conceções devido às exigências das autoridades soviéticas.

As alterações impostas pelas autoridades assentavam, nomeadamente, na simplificação harmónica e no uso temático típico do regime. Em obras líricas o uso de textos de dirigentes da U.R.S.S. era fundamental para divulgar o idealismo político e cultural. A aplicação destas exigências levou a uma estagnação no progresso pessoal das influências contemporâneas da época, bem como uma mudança de estilo de orquestração, passando a adotar recorrentemente instrumentação mais pesada.

Após viagens periódicas à União Soviética em 1927-1934, onde realizou tournées enquanto pianista e supervisionando obras programáticas para cinema e estreias de óperas, no verão de 1936 fixa-se, juntamente com a sua mulher (Lina Prokofiev) e dois filhos (Sviatoslav e Oleg Prokofiev), em Moscovo. Apesar de argumentar, para amigos franceses, «...nostalgia.»⁵ e «...sentimento patriótico...»⁶ como motivos para a sua mudança, as verdadeiras causas não são explícitas, dado o

⁵ «...homesickness.» (SADIE, 2001, p.413)

⁶ «...patriotic feeling...» (SADIE, 2001, p.413)

conhecimento de Prokofiev das dificuldades patentes da vida das artes junto ao regime soviético.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, a aproximação da U.R.S.S. à Alemanha cortou as relações existentes com a França, Grã-Bretanha, Estados Unidos e restantes países aliados. Consequentemente, Prokofiev deixou de viajar para o Ocidente e foi impedido de realizar tourneés fora da União Soviética sob a ameaça de perseguição, deportação ou execução.

Anos mais tarde, em 1941, com a Alemanha a declarar guerra à U.R.S.S., as autoridades soviéticas, como medida de precaução, encaminharam todos os líderes culturais de Moscovo, entre eles Prokofiev, para as repúblicas do sul do país (Cáucaso), com receio que fossem possíveis alvos de espionagem alemã. Nesse ano, sofre o primeiro de uma série de ataques cardíacos que debilita a sua saúde.

Com a fuga dos líderes culturais, Prokofiev afastou-se da sua família. Em 1947, o poder político decretou que os cidadãos soviéticos não podiam casar com estrangeiros. Esta lei contribuiu para o aumento de deportações e execuções sob acusações falsas. Afastado de Lina, Prokofiev conheceu Mira Mendelssohn, uma poetisa soviética que o ajudou nas suas composições, e com quem casou e viveu até ao fim da sua vida. Algum tempo depois da união, Lina foi presa sob acusações falsas de espionagem.

Desde 1941 a 1953, a atividade profissional do compositor foi sequentemente diminuindo, devido aos problemas de saúde que apresentava. Os médicos que o acompanhavam sugeriram que a dedicação prestada à música fosse reduzida a duas horas diárias, sugestão pouco perfilhada dada a continuação de obras compostas.

Aos 61 anos, a 5 de março de 1953, faleceu. Apesar de ser um compositor bastante popular no seu país, a sua morte «sobreviveu na véspera da de Estaline e, por esse facto, passou praticamente despercebida» (TRANCHEFORT, 1998, p. 594). Como o compositor vivia junto à Praça Vermelha, o seu corpo só pode ser retirado de casa e encaminhado para os serviços fúnebres, após terminarem os festejos fúnebres do líder soviético, sendo sepultado no cemitério de Novodevichy.

III.IV. As principais obras de Prokofiev

Ao longo da sua vida, Sergey Prokofiev elaborou um repertório diversificado de obras musicais. Derivado de um percurso académico notável e das viagens que realizou pela América e Europa, o compositor adquiriu uma escrita musical variada

influenciado pelas diversas culturas com que conviveu. As relações pessoais também merecem destaque nas suas composições, dado que muitos solistas, orquestras, companhias de ballet e óperas conceituadas estrearam as suas obras, continuando a merecer destaque no repertório destes agrupamentos no presente.

Sequentemente, Prokofiev compôs entre os anos 1909 e 1953 diversas composições entre sinfonias, concertos, músicas de câmara, bandas sonoras, óperas, ballets e peças oficiais (obras compostas propositadamente para serem servidas como ferramenta de propaganda ao regime soviético), perfazendo um total de 102 obras.

	Entre 1891 e 1909	Entre 1909 e 1917	Entre 1917 e 1926	Entre 1926 e 1936	Entre 1936 e 1945	Entre 1945 e 1953	Total
Sinfonias		1	1	2		3	7
Concertos		3	1	3	1	1	9
Músicas de Câmara		10	9	11	13	3	46
Bandas Sonoras				3	7	1	11
Óperas		2	3		3	1	9
Ballets		2	2	3	1	2	10
Peças oficiais					6	4	10
Total		18	16	22	31	15	102

Tab. 1 – Obras composta por Prokofiev entre 1909 e 1953

Na sua vasta obra, de realçar:

- As óperas *Igrok* (O Jogador) op. 24 e *Lyubov'k tryom aplesinam* (O Amor das Três Laranjas) op. 33;
- Sete sinfonias completas;
- Cinco concertos e nove sonatas para piano;
- Dois concertos e duas sonatas para violino;
- O bailado *Romeo i Dzhuletta* (Romeo e Julieta) op. 64;
- A música programática para filme *Ivan Groznyi* (Ivan, o Terrível) op. 116;
- O Conto Musical *Petya i volk* (Pedro e o Lobo) op. 67.

IV. Contextualização da obra

IV.I. A sonata

A versão original da sonata para flauta e piano op.94, concluída em 1943, foi estreada por Nikolai Kharkovsky e Sviatoslav Richter, no dia 7 de dezembro de 1943, no conservatório de Moscovo. Esta estreia foi muito elogiada pelo público presente, particularmente por David Oistrakh⁷ que sugeriu ao compositor que efetuasse uma versão para violino e piano.

A ideia foi bem recebida pelo compositor que começou desde logo a trabalhar na obra. Para este trabalho, Prokofiev contou com o apoio de Oistrakh que transmitiu ideias relevantes na reestruturação de ligaduras e em algumas passagens tecnicamente mais problemáticas para o violino. Devido à inexistência de alterações que interferissem com a partitura de piano, o compositor optou por a manter inalterada.

Através das crónicas de Oistrakh é perceptível a boa parceria, neste trabalho.

«Tudo aconteceu muito rapidamente. Como Sergey sugeriu-me, eu fornecia duas ou três variantes para cada local da sonata que tinha de ser reescrito. Eu numerei e enviei por carta. Ele marcou a lápis o que era mais apropriado e fez algumas correções. Minimizando as discussões, entre ambos, na conclusão da versão para violino.»⁸

A sonata para violino e piano op. 94 bis, assim conhecida após a transcrição, foi estreada por Lev Oborin e David Oistrakh, em 17 de junho de 1944, no conservatório de Moscovo, tornando-se «uma obra popular graças à sua elegância brincalhona»⁹

⁷ David Oistrakh nasceu em Odessa, território do Império Russo, atual Ucrânia, em 1908. Pertencia a uma família de músicos, seu pai era músico amador e sua mãe solista de ópera. Desde cedo se interessou por esta arte e com cinco anos frequentou a escola local onde aprendeu a tocar violino e viola, com o mestre musical Piotr Solomonovich Stoliarsky. No entanto, foi como violinista que se formou no Conservatório de Odessa. Em 1920 iniciou as suas tournées, executando em salas de concerto totalmente reservadas. Na década de trinta, tornou-se professor do Conservatório de Moscovo. Oistrakh é considerado um músico de excelência do século XX, tendo-lhe sido permitido colaborar com numerosas orquestras e músicos de diferentes partes do mundo, nomeadamente, União Soviética, Europa e Estados Unidos. Faleceu a 1974, em Amesterdão, sofrendo de um ataque cardíaco.

⁸ «Tout se passait très vite. Comme Serge me l'avait suggéré, je fournissais deux ou trois variantes pour chaque endroit de la sonate qui devait être réécrit. Je les numérotais et les lui donnais en lecture. Il marquait au crayon ce qu'il trouvait convenable et apportait quelques corrections. C'est ainsi qu'avec le minimum de discussion la version violon de la sonate fut menée à bien» (DORIGNÉ, 1994, p.591).

⁹ «a popular piece thanks to its playful elegance» (MORGAN, 1991, p. 415)

IV.II. Período histórico

As duas sonatas – sonata para flauta e piano op. 94 e sonata para violino e piano op. 94 bis – foram compostas entre 1942 e 1944, período histórico muito conturbado, por coincidir com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Tal como, em diversos países do mundo, também na União Soviética, local onde o compositor se encontrava, se sentia a instabilidade causada pela guerra e dificuldades sociais, políticas e culturais associadas.

Apesar das tentativas do líder Soviético, Stalin, em manter afastada a hipótese de invasão da U.R.S.S. pela Alemanha com um acordo com o líder Nazi, a tensão na Europa aumentou com o avanço das tropas alemãs. Em 21 de junho de 1941, data em que a Alemanha declarou guerra a U.R.S.S., o receio do alastramento da guerra para esta região da Europa tinha-se consumado. Como medida preventiva, tomada pela União Soviética, para salvaguardar todos os artistas mais importantes, entre eles, Prokofiev, foram evacuados para Nalchik no norte do Cáucaso. Durante este conflito militar foram várias as deslocações deste grupo que em novembro de 1941 mudou-se para Tbilisi, em junho de 1942 para Alma-Ata, em junho de 1943 para Perm nos montes Urais e, finalmente, para Moscovo em outubro de 1943.

Neste período, a música tinha um papel fundamental na propaganda das ideologias socialistas, ou seja, era essencial, no caso de música oratória, o uso de textos que promovessem o regime soviético, transmitisse grandiosidade, emotividade revolucionária e triunfadora.

Em suma, dada a contextualização histórica desta sonata na instável história social, cultural e política do seu período de composição, os traços negativistas deste período são amenizados na sua escrita. Assim, pode-se considerar que esta obra antagoniza-se com o clima envolvente na sua composição e com o próprio estado de saúde de Prokofiev, mascarando sentimentos negativos com melodias líricas, festivas e grandiosas.

IV.III. Tendências musicais

Prokofiev é considerado um compositor com forte ligação à corrente neoclássica¹⁰.

Desde as suas obras antes do período de emigração, onde se engloba a Sinfonia Clássica (estreada em 1918), que a sua escrita evoluiu, mantendo por base o modelo clássico.

Durante as suas viagens obteve influência das ideologias impressionista¹¹ e expressionista¹² que predominavam no continente europeu. Estas, embora muito distintas entre si, contribuíram para a procura de Prokofiev na sua identidade musical.

Embora se possa identificar alguns traços de impressionismo nesta sonata, a adaptação musical resultante do seu regresso à URSS é bem patente, verificando-se retrocesso da escrita musical audaz que possuía durante o período de emigração.

Dado o estilo de composição neoclássica, pode-se fazer um paralelismo desta obra com as sonatas de G. F. Haendel - *Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois Con Basso Continuo*, op.1. (publicadas em 1732). Estas obras de Haendel, constituem um marco na evolução do conceito de música de câmara no séc. XVI devido à sua versatilidade na execução instrumental, proveniente do conhecimento técnico dos instrumentos da altura. Distanciadas por 200 anos de evolução dos instrumentos e das respectivas técnicas adjacentes, as sonatas op.94 de Prokofiev comprovaram que o método de transcrição entre violino - flauta e vice-versa, continuou a ser utilizado no séc. XX.

¹⁰ Ligada ao compositor Igor Stravinsky (n. 1882, m. 1971) como principal impulsionador, contraria os modelos expressionista e impressionista. O conceito musical baseia-se na junção de elaboradas conduções de linhas melódicas com a escrita tonal (modos ecléticos, politonalidade, etc.) utilizando formas de composição clássica (suite, sonata, etc.).

¹¹ De origem francesa, impulsionada pelos compositores Claude Debussy (n. 1862, m.1918) e Maurice Ravel (n.1875, m. 1937), esta ideologia distingue-se pelo exagero dos valores sensoriais e tímbricos onde a procura de “cores” sonoras se superioriza à clareza formal.

¹² Originária da segunda escola de Viena e impulsionada pelos compositores Arnold Schönberg (n.1874, m.1951), Alban Berg (n. 1885, m. 1935) e Anton Webern (n. 1883, m. 1945). Esta ideologia caracteriza-se fundamentalmente num ultraromantismo psicológico, onde as formas musicais tradicionalmente clássicas (suite, rondo, etc.) aliadas às linguagens atonal e dodecafónica, procuram transmitir, de forma “violenta”, sensações através da música

V. Análise comparativa entre as sonatas

Sonata para flauta e piano op. 94 e Sonata para violino e piano op. 94 bis

Neste capítulo, as partituras usadas para a elaboração da análise comparativa foram as da editora Leeds Music Corporation (piano/violino e flauta). Publicada em 1946 (após 2-3 anos da estreia de ambas as versões), esta edição pode conter alguma indicação adicionada pelo compositor após as estreias mas apresentam um elevado grau de fidelidade devido à regularidade com que é utilizada pelos executantes de violino e flauta.

Embora outras editoras apresentem pequenas discrepâncias com as partituras analisadas neste documento, esta análise foca-se na adaptação da partitura de flauta para a técnica de violino presente na partitura na editora Leeds Music Corporation.

V.I. Primeiro andamento

O primeiro andamento composto na tonalidade de *ré Maior*, seguindo a forma sonata, apresenta dois temas característicos «...muito melódicos...»¹³: o primeiro, na tonalidade de *ré Maior*, presente no compasso 1 (Fig. I.1) e o segundo, na tonalidade de *lá Maior*, no compasso 21 (Fig. I.5 e Fig. I.6). Ambos são “trabalhados” ao longo de todo o andamento surgindo, muitas vezes, com pequenas alterações. Na secção central, os ritmos de carácter marcial, ricos em tercina de semicolcheia, misturados com variações dos temas iniciais desenvolvem um sentimento de imprevisibilidade ao ouvinte com esta «...esplêndida simbiose...»¹⁴. A finalizar, todos os temas iniciais são reproduzidos uma última vez.

¹³ «...très mélodiques...» (DORIGNÉ, 1994, p. 591)

¹⁴ «...splendide symbiose...» (DORIGNÉ, 1994, p. 592)



Fig. I.1 –Compassos 1-4, sonata Prokofiev versão violino/piano

Analisando o primeiro andamento, pode-se encontrar nos compassos iniciais, alterações relevantes: o segundo tempo do compasso 2 (Fig. I.1) foi reescrito em *tercina*, adicionando ao tempo seguinte um *ornamento (condução melódica)*. Estas mudanças não só alteram o caráter da exposição, no tema inicial, tornando-o mais ondulante, como quebram a uniformização do andamento que existia na partitura original. Para completar, verifica-se ainda a escrita de ligaduras de continuidade em todo o compasso. Esta situação repete-se no compasso 6.



Fig I.2 – Compassos 7-8, sonata Prokofiev versão violino/piano

No compasso 7 (Fig I.2) a alteração da oitava de *ré*, no quarto tempo, possibilita uma maior articulação com a nota anterior.

Nesta adaptação, em diversos momentos, Prokofiev explorou a capacidade em executar oitavas no violino, sobressaindo algumas passagens em *forte*. Estas oitavas enriqueceram timbricamente a sonata, mas o seu uso deveu-se essencialmente às diferentes capacidades de projeção sonora dos dois instrumentos. Esta diferença denota-se em grande parte nos *forte* e *fortíssimo* que, por apresentar uma projeção mais “rápida”, a flauta faz-se sobressair naturalmente, em igual circunstância do piano e violino.

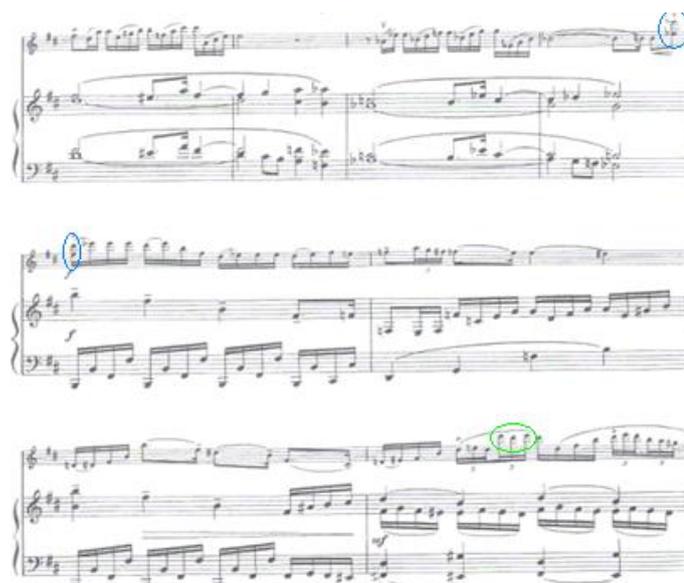


Fig. I.3 - Compassos 11-18, sonata Prokofiev versão violino/piano

No compasso 14 (Fig. I.3 e Fig. I.4) observa-se um exemplo de acréscimo de uma nota, formando uma oitava de mi bemol. Posteriormente, no compasso 15, o compositor adiciona *fá sustenido* no primeiro tempo. Estas alterações não só beneficiam o crescendo ao *forte*, como amplia textura harmónica com a quinta do acorde de *si menor*.



Fig. I.4 - Compassos 6-18, sonata Prokofiev versão flauta

Nos compassos 16 e 17 (Fig. I.3 e Fig. I.4), o carácter da passagem sofreu uma pequena alteração com o acrescento de ligaduras e traços sobre as notas. Estas mudanças beneficiam maior ligação entre os compassos e conseqüente junção com o piano, através de uma execução mais tenuta, quer nas semínimas dos compassos 16 e 17, quer nas semicolcheias do compasso 17.



Fig. I.5 - Compassos 19-33, sonata Prokofiev versão flauta

Em seguida, nos compassos 18 e 19 (Fig. I.3 e Fig. I.5), o compositor transpõe até ao terceiro tempo do compasso 19, o texto musical numa oitava superior, favorecendo, desta forma, o diminuendo até ao compasso 20. Ainda de salientar que neste compasso, a alteração no terceiro tempo que consiste numa pequena adaptação da ordem das notas da versão original, faz uma melhor ligação com a transposição anterior.

Fig. I.6 - Compassos 19-29, sonata Prokofiev versão violino/piano

A transcrição para uma oitava descendente dos compassos 21 a 29 (Fig. I.6) deve-se, sobretudo, ao registo do texto musical do piano. Nos compassos 20 e 21, depara-se com uma introdução ao segundo tema que começa na anacrusa do compasso 22, no violino. Constata-se, ainda, a reestruturação das ligaduras, com o intuito de manter o sentido frásico da versão original e a projeção sonora, apesar da dinâmica *piano*.

Entre os compassos 30 - 38, a reestruturação de ligaduras é semelhante do início do segundo tema.

Fig. I.7 - Compassos 42-47, sonata Prokofiev versão violino/piano

Nesta transcrição foram adicionadas, dos compassos 42 a 47 (Fig. I.7), notas *mi* (executadas em corda solta). Esta capacidade de execução de duas notas em simultâneo, cordas soltas, no violino, enriquece o carácter marcial deste excerto. Ainda, no compasso 45, o compositor transcreve o primeiro tempo na oitava superior, procurando obter, desta forma, maior variedade sonora.

Fig. I.8 - Compassos 50-53, sonata Prokofiev versão violino/piano

Nos compassos 50 e 51 (Fig. I.8), as mudanças nas ligaduras foram motivadas pela dinâmica *fortíssimo*, no compasso 50, e pelo crescendo de *mezzo-forte* a *forte*, no compasso 51. No primeiro caso, as ligaduras marcadas na versão original não favorecem a execução no violino, dada a sua extensão em *fortíssimo*, dinâmica que envolve o uso de muito arco, já no compasso 51 a falta de ligaduras, aliada ao

crescendo dificulta o desenvolvimento da dinâmica. Assim, a reestruturação das ligaduras possibilita no compasso 50 o uso de mais arco, enquanto no compasso 51 (com ligaduras por tempo) permite um crescendo mais eficaz.

No início do compasso 52, o acorde adicionado em *condução melódica*, apesar de ser uma duplicação das notas do piano, auxilia a percepção sonora do acorde de dó sustenido. Todavia, a ambiguidade encontrada, comparativamente à análise realizada nos compassos iniciais entre as duas versões, verifica-se no compasso 53, onde o tema original é reescrito com quatro semicolcheias.

Tratando-se do desenvolvimento do andamento, esta secção caracteriza-se por apresentar modulações de tonalidade ambígua, bem como variações do material temático. Contudo, o compositor altera o tema inicial, optando por manter o material do desenvolvimento. Assim, na versão para flauta, o ouvinte só reconhece esta passagem como desenvolvimento, através da sua resolução (compasso 54). Já na versão para violino, esta pequena mudança permite ao ouvinte, distinguir estes compassos, do início do andamento.

The image displays a musical score for measures 56 through 61 of the Sonata for Violin and Piano, Op. 94 Bis by Sergey Prokofiev. The score is presented in three systems, each with a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 56-57) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment of eighth notes. The second system (measures 58-59) shows the violin playing a sustained note (F#) while the piano accompaniment continues with eighth notes. The third system (measures 60-61) continues the melodic development in the violin and the rhythmic accompaniment in the piano. Dynamics such as *mf* and *ff* are indicated throughout the score.

Fig. I.9 - Compassos 56-61, sonata Prokofiev versão violino/piano

Os compassos 56 e 57 (Fig. I.9) caracterizam-se por apresentarem uma passagem onde o violino acompanha o piano, insistindo na nota *fá sustenido*. Aqui, o compositor, apesar de respeitar a versão original de flauta, elabora alterações utilizando harmónicos artificiais, alternância entre várias oitavas de *fá sustenidos* e um

ornamento rítmico baseado em tercinas de semicolcheias em contraponto, semelhante ao utilizado no piano.

Na anacrusa de 58 até 62, bem como nos compassos 67–68 e 74–75 existe uma reutilização do material do compasso 22, com uma ligeira alteração no conceito frásico. As ligaduras, comparativamente à passagem anterior, foram reduzidas nas duas versões. Esta reorganização deveu-se à dinâmica *mezzo-forte* mas, sobretudo, ao crescendo até *forte* no compasso 62, possibilitando adaptar a arcada para baixo, no início do mesmo.

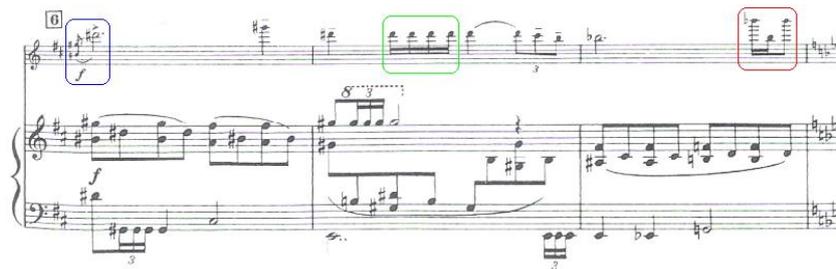


Fig. I.10 - Compassos 62-64, sonata Prokofiev versão violino/piano

No começo do compasso 62 (Fig. I.10), o uso do tema inicial modificado, o acréscimo, em condução melódica, de *sol* e *si sustenidos*, proporciona amplificação sonora da passagem através da duplicação das notas do piano. De seguida, no compasso 63 a utilização de semicolcheias no segundo tempo assemelha-se ao compasso 52, porém, na sua conclusão, quarto tempo do compasso 64, encontra-se uma transcrição de oitava numa semicolcheia. Esta mudança confere a esta passagem um caráter virtuoso, apesar da aparente facilidade de execução de oitavas no violino.



Fig. I.11 - Compassos 77-78, sonata Prokofiev versão violino/piano

No compasso 71, o compositor adiciona uma oitava de *lá*, facilitando a projeção sonora do violino face ao piano e concede ainda uma textura sonora mais densa. Este processo é repetido na anacrusa do compasso 78 (Fig. I.11), desta vez numa oitava de *ré*.

No compasso 72, face às mudanças de cordas que este compasso requer, a reorganização das arcadas por tempo permite o uso de mais arco.

Fig. I.12 - Compassos 81-84, sonata Prokofiev versão violino/piano

Nos compassos 81 a 84 (Fig. I.12) foi produzida uma alteração do material entre as duas versões. Este excerto corresponde ao fim do desenvolvimento, preparando a sonoridade de *si bemol* tendo por base a repetição de *ré*, direcionando a harmonia para a reexposição (em *ré Maior*). A alteração que o compositor efetua tem como base uma reestruturação do clímax da passagem. Na versão para flauta, o desenho rítmico é igual em dois compassos, enquanto na versão para violino, o compositor efetua uma pequena modificação da ordem das notas e aceleração do ritmo. Aqui, Prokofiev usa diferentes figuras rítmicas entre os compassos 81-82 (quatro semicolcheias) e 83 (tercinas de semicolcheia) atribuindo, de forma gradativa, uma aceleração natural do ritmo até ao clímax (compasso 84).

No compasso 81 e 82 observa-se na versão para flauta um desenho rítmico composto de sextinas, contrastando com a versão para violino onde se encontra, no mesmo compasso, um conjunto de quatro semicolcheias com cordas dobradas. Esta alteração propiciou uma reorganização das notas em função da capacidade do violino

em executar cordas soltas de *ré*, simultaneamente à oitava superior de *ré* e *fá sustenido*, verificando-se também nas notas *fá sustenido* e *si bemol*.



Fig. I.13 - Compassos 88-97, sonata Prokofiev versão flauta/piano

No começo da reexposição, compasso 89 (Fig. I.13) depara-se com uma alteração já esperada. Tal como na exposição da versão de violino, encontra-se no compasso 90 uma tercina de *lá* com um *ornamento (lá)* no terceiro tempo.

Todas as outras alterações protagonizadas na exposição são repetidas na reexposição: ajuste de articulação no compasso 90, quarto tempo, reorganização de ligaduras nos compassos 91-92 e 98 e mudança para uma oitava inferior de *ré* no compasso 95, quarto tempo.

Fig. I.14 - Compassos 99-102, sonata Prokofiev versão violino/piano

Nos compassos 100 e 101 (Fig. I.14) encontram-se várias alterações sonoras relevantes. No compasso 100, primeiro tempo, para além do acréscimo, na primeira semicolcheia, da nota *ré* executado em corda solta e transcrição das duas primeiras notas uma oitava superior, o compositor muda as duas últimas notas de *si-ré*, na versão para flauta, para *fá-mi* na versão para violino. Embora não apresente a mesma resolução da exposição, estas alterações visam a facilitar a diferença tímbrica das

duas vozes. Esta diferença permite que a altura das notas não se misture como na versão para flauta. No segundo grupo de tercina em semicolcheias do tempo seguinte a organização da versão para flauta não é cumprida, repetindo *fá-sol-fá* numa oitava superior. No restante compasso e ainda no primeiro tempo do compasso seguinte a transcrição numa oitava superior possibilita uma adaptação tímbrica gradual às alterações anteriores.

Nos compassos 103 a 115 o compositor adapta as extensas ligaduras presentes na versão para flauta. Esta adaptação baseia-se na multiplicação de várias ligaduras, favorecendo a mobilidade da mão esquerda, divisão de notas no arco e mudanças entre cordas diferentes, respeitando o sentido frásico presente na versão original.

Fig. I.15 - Compassos 119-121, sonata Prokofiev versão violino/piano

No último tempo dos compassos 119 e 120 (Fig. I.15), o compositor reformulou as notas mantendo a base harmónica da versão para flauta. Caso o texto original fosse executado no violino, a obrigatoriedade de passagem por várias cordas no mesmo tempo, aliada à velocidade normal deste andamento, causaria dificuldades acrescidas ao intérprete. Deste modo, esta alteração possibilita não só uma melhor preparação com o começo dos compassos seguintes, mas também facilita a execução de toda esta passagem.

Já no primeiro e segundo tempos do compasso 121 (Fig. I.15) o compositor utiliza uma das notas na versão para flauta para dobrar o início de cada tercina na versão para violino, usufruindo mais uma vez da capacidade do instrumento em executar notas em simultâneo. Esta capacidade possibilita, na versão para violino, maior aptidão natural para o crescendo, através da altura das notas nos grupos de

tercina em semicolcheias, juntamente com a arcada editada (por tercina), aumentando a riqueza sonora deste segmento.



Fig. I.16 - Compassos 124-130, sonata Prokofiev versão violino/piano

No fim do andamento encontram-se mais duas alterações. No compasso 127 (Fig. I.16), correspondente à coda, último uso do tema inicial, em fá menor, o compositor aplica, como no princípio do andamento, tercinas no segundo tempo, optando, desta vez, por não adicionar nenhuma nota em ornamento, no terceiro tempo. Por último, no compasso 129, a adaptação da nota original da versão para flauta num harmónico artificial para a versão de violino, reformula a sonoridade desta resolução, consequente da sonoridade típica desta técnica violinística.

V.II. Segundo andamento

O segundo andamento, nomeado pelo compositor de *Scherzo* escrito na tonalidade de *lá menor*, apresenta-se em divisão ternária (3/4) com a indicação de tempo *Presto*. Composto por dois temas característicos: o primeiro baseia-se num «... tipo de dança muito rústica com acompanhamento em *staccato* que é sentido com algumas sugestões de valsa.»¹⁵ e o segundo tema, coincidente à parte central (trio), compasso 2/2, *poco più mosso*, baseia-se num «...tema interrogativo...»¹⁶ com raízes russas.



Fig. II.1 - Compassos 13 e 14, sonata Prokofiev versão violino/piano

No compasso 14 (Fig. II.1) encontra-se uma alteração recorrente neste andamento. Esta alteração sonora consiste na transcrição de três colcheias mi numa oitava superior e execução da nota do terceiro tempo em *pizzicato*. A aplicação desta técnica nesta secção ajuda a definir o carácter do tema inicial e o fim desta primeira frase. Esta alteração é ainda aplicada nos compassos 41, 130, 235 e 262, uniformizando todos os excertos do tema inicial.



Fig. II.2 - Compassos 61-64, sonata Prokofiev versão violino/piano

¹⁵ «...en une sorte de danse assez rustre sur un accompagnement staccato suivi d'envolées qui peuvent faire sentir quelques effluves de valse.» (DORIGNÉ, 1994, p. 592)

¹⁶ «...thème interrogateur...» (DORIGNÉ, 1994, p. 592)

Nos compassos 62 e 63 (Fig. II.2), a ligadura presente na versão original foi adaptada à técnica de violino. Neste instrumento, dada a execução desta passagem ser alternada entre as cordas *lá* e *mi*, a redução da ligadura para o fim do compasso 62 possibilita a preparação do acento com a mudança de arco, contribuindo para uma execução mais espontânea. Esta alteração pode-se encontrar ainda nos compassos 65 a 75 e 283 a 295.

Na passagem do compasso 85 para 86, a ligadura presente na versão original é eliminada na versão para violino, sendo substituída por um acento, no primeiro tempo deste segundo compasso. Esta alteração homogeneiza os acentos marcados desde o compasso 83, mantendo a percepção frásica por compasso.

No compasso 87, a introdução de uma ligadura nas duas primeiras colcheias, na versão para violino, permite ao executante realizar uma arcada mais confortável.

Entre os compassos 98 a 101, a redução da ligadura original possibilita uma melhor execução do crescendo, mas também uma melhor distribuição de arco para cada nota.

Fig. II.3 - Compassos 103-109, sonata Prokofiev versão violino/piano

Uma alteração semelhante encontra-se nos compassos 103 e 104 (Fig. II.3). Na versão para flauta, os dois compassos encontram-se ligados, enquanto na versão para violino, o compositor optou por separar a primeira nota do compasso 104, aplicando ainda um ponto sobre a nota. Como anteriormente, esta alteração promove um encadeamento de arcadas mais favorável ao executante.

Fig. II.4 - Compassos 147-152 sonata Prokofiev versão violino/piano

Nos compassos 149 a 152 (Fig. II.4), o compositor opta por alterar uma nota em todos os terceiros tempos. Esta consiste na alteração de *fá sustenido*, na versão original, para *lá* na versão revista, derivado da colocação dos dedos da mão esquerda, no violino. Assim, dada a velocidade do excerto, a execução de corda solta de *lá* possibilita a permanência dos dedos da mão esquerda no mesmo sítio, antecipando a repetição dos compassos seguintes, bem como à chegada do compasso 153 (Fig. II.5), preparar a nota *lá*, segundo tempo.

Fig. II.5 - Compassos 153-161, sonata Prokofiev versão violino/piano

Nos compassos 153 a 155 (Fig. II.5), o acréscimo de *lá*, executado em corda solta, na versão para violino, realça a resolução deste tema (equivalente ao início da ponte para o trio do andamento) e reforça a massa sonora para o *fortíssimo*.

A reestruturação das ligaduras, entre os compassos 157-173, possibilita ao executante uma melhor gestão do arco. Assim, a construção frásica deste segundo tema mantém-se igual, apesar de as ligaduras sugerirem uma organização por dois compassos.

Fig. II.6 - Compassos 171-181, sonata Prokofiev versão violino/piano

Nos compassos 174-175 e 178-179 (Fig. II.6), o compositor, com o intuito de alterar estas duas passagens, explora diferentes tipos de sonoridade do violino. No primeiro grupo de compassos, a tercina presente no segundo tempo de 174, versão original, é substituída por um grupo de semicolcheias, adaptando as notas existentes e adicionando *lá* e *ré*. No terceiro e quarto tempos do mesmo compasso, consequente da alteração anterior, as oitavas das notas presentes na versão original são alteradas em forma de espelho. No segundo grupo de compassos, o compositor mantém as adaptações do segundo e terceiro tempos do compasso 174, optando pelo uso de harmônicos naturais duplos no primeiro tempo de ambos os compassos e no terceiro tempo do compasso 178, bem como a transposição para uma oitava superior no segundo e terceiro tempos de 179. A concluir este pequeno segmento, nos compassos 177 e 181 foi adicionado uma *nota pedal* de *ré*.

Nos compassos 187 a 191 (Fig. II.7), o compositor reestruturou as ligaduras por compasso, obtendo desta forma a manutenção da qualidade sonora apesar da dinâmica *piano*.

Fig. II.7 - Compassos 183-193, sonata Prokofiev versão violino/piano

Nos compassos 190 a 193 (Fig. II.7), observa-se a melodia do segundo tema presente no piano, cabendo ao violino acompanhar através da mesma base harmônica usada nos compassos 162 a 165. Assim, o compositor reformula estas notas de acompanhamento para harmônicos naturais duplos de *lá* e *ré*, alterando ainda o ritmo desta passagem. Este processo é repetido nos compassos 198 a 202, onde diferencia somente na alteração da nota da versão original do compasso 199 para *lá*, bem como

a transposição do texto para uma oitava superior, nos compassos 200 a 202. A concluir este conjunto, de referir ainda a alternância entre o uso de harmônicos artificiais duplos com harmônicos naturais simples.

Nos compassos 202-203 e 205-206, as mudanças realizadas anteriormente são repetidas.

Nos compassos 306-307 e 314-315, o compositor adiciona, no início dos compassos, notas *lá*, executadas em corda solta.

Nos compassos 306 a 307, a pequena cisão da ligadura original, possibilita ao executante efetuar os acentos de forma mais prática e eficaz.

Do compasso 336 a 341, a reformulação das ligaduras, permite uma reprodução mais prática do texto, derivado da arcada para baixo no começo de cada conjunto de quatro colcheias. Esta solução converte o material destes compassos para uma execução mais confortável, dada a sua rapidez, repetição constante e dinâmica *forte*.



Fig. II.8 - Compassos 341-347, sonata Prokofiev versão violino/piano

Nos compassos 343 e 344 (Fig. II.8), o acréscimo da indicação *pizzicato* fornece a esta secção, caracterizada pela ligação que faz à *coda* do andamento, um ambiente diferente à versão original. Derivado desta capacidade do violino, o compositor adiciona ainda um *pizzicato* com a mão esquerda na nota *lá*, transposta uma oitava superior, no compasso 343.

O acréscimo de notas *lá*, executadas em corda solta, nos compassos 348 e 354-355 proporciona uma ampliação da massa sonora como anteriormente, concebendo maior ênfase à última apresentação desta frase carismática do andamento.

V.III. Terceiro andamento

Na terceira parte desta sonata, o andamento Andante escrito em 2/4, na forma ABA', distingue-se pelo seu caráter melancólico, sendo o único «...repouso...»¹⁷ da mesma. Este caráter é desde logo perceptível no início, aquando da apresentação do primeiro tema (Fig. III.1) (A), alternada entre ambos os instrumentos, desta melodia pesarosa. No compasso 34 (Fig. III.2) (B), dá-se início do motivo em sextinas de semicolcheias adicionando algum movimento ao caráter inicial. Aqui, o uso constante deste motivo rítmico alternado entre os instrumentos, aliada à breve reutilização no piano do tema inicial em *sol bemol Maior*, compassos 66 a 73, proporciona um «...toque fugaz de impressionismo...»¹⁸. A completar, o compositor presenteia o ouvinte com uma reexposição (A') do tema inicial e uma breve conclusão, terminada por uma cadência imperfeita.



Fig. III.1 – Compassos 1-9 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Neste andamento, as alterações protagonizadas pelo compositor limitam-se na reestruturação das arcadas devido às especificidades do violino. As exclusivas diferenças de notas entre as duas versões encontram-se no compasso 69 e 72 (Fig. III.3).

¹⁷ «...repos...» (DORIGNÉ, 1994, p. 593)

¹⁸ «...touche fugace d'impressionisme...» (DORIGNÉ, 1994, p. 593)



Fig. III.2 – Compassos 31-38 sonata Prokofiev versão para violino/piano

No compasso 69 (Fig. III.3), primeiro tempo, a alteração de uma das oitavas de ré facilitou a elaboração de uma arcada que não quebrasse o estilo ondulante deste acompanhamento da melodia no piano. No mesmo compasso, segundo tempo, o compositor utilizou a mesma ideologia que na alteração anterior, transcrevendo a última tercina uma oitava abaixo, permitindo maior ligação com o compasso seguinte. No compasso 72, para uniformizar a passagem do mesmo modo, o compositor altera duas notas formando oitavas de sol/.



Fig. III.3 – Compassos 66 – 75 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Na reestruturação de arcadas, foi considerado a manutenção do sentido frásico já existente, optando, em muitos casos, por dividir as arcadas por compasso ou até à terminação da frase melódica.

Analisando as ligaduras na partitura para violino, verifica-se o propósito em garantir maior diferença sonora, quer na sua amplitude quer no seu timbre. Estas oferecem ao executante a capacidade de escolher uma interpretação mais personalizada, influenciando também o material do piano, enquanto “acompanhador” e, mais tarde, no papel de mais destaque (tema principal).

Nos compassos 1 a 17, as mudanças baseiam-se em desdobramentos das arcadas originais. Entre os compassos 19 a 33, desta feita na qualidade de “acompanhador” do tema, existe um procedimento bastante semelhante das ligaduras nos compassos antecedentes, cabendo ao executante definir a solução sonora que melhor se adequa com o tema no piano.

Nos compassos 42 a 49 a ideologia manteve-se, optando por uma arcada por compasso, facilitando a distribuição de notas por arco. Apesar disto, no compasso 45 esta distribuição foi interrompida devido ao texto musical.

Dos compassos 60 a 67 o procedimento manteve-se ao nível das arcadas.

No compasso 69 (Fig. III.3), Prokofiev reescreve o segundo tempo numa oitava superior adquirindo, desta forma uma maior ligação ao nível tímbrico com o compasso seguinte.

As mudanças de notas e oitavas, no compasso 72 (Fig. III.3), favorecem o desenho do motivo musical que se estende ao compasso 74.

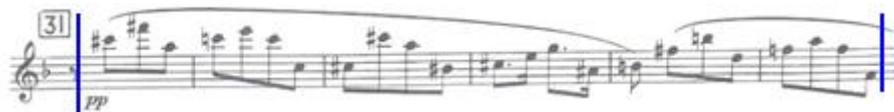


Fig. III.4 – Compassos 82 – 87 sonata Prokofiev versão para flauta/piano

Do compasso 74 ao fim do andamento, as mudanças encontram-se novamente nas ligaduras da partitura de violino. Estas alterações visam a facilitar a distribuição de arco, não prejudicando a direção frásica, devido à mudanças entre cordas e excesso de notas por arco como observado na Fig. III.4.

V.IV. Quarto Andamento

No fim desta sonata, o andamento *Allegro* com brio em 4/4 em ré Maior, composto na *forma rondó* (Tab. 2), apresenta vários momentos contrastantes. No início, o tema (A1 e A2) executado no violino com acompanhamento harmónico do piano apresenta carácter festivo e marcial. No episódio 1 (B), *poco meno mosso*, o destaque é mais repartido por ambos os instrumentos mas a sua característica principal é a utilização de ornamentos virtuosos como acompanhamento, aquando da execução do tema, simultaneamente em três oitavas, no piano. Seguido da repetição do tema inicial no compasso 54 (Fig. IV.4) e do episódio 1, *poco meno mosso* no compasso 67, existe «...um breve episódio lírico...»¹⁹ diferente de qualquer material temático explorado até então, em *fá Maior* no compasso 72 (episódio 2). De seguida, antecedendo o *Allegro com brio* (A1) «...magistral...»²⁰ final, correspondente à coda do andamento, o compositor desenvolve uma última vez o tema inicial e o episódio 1.

Secção	Motivo	Tonalidade	Compassos
Tema	A1 e A2	Ré M	1-29
Episodio 1	B	Lá M	30-53
Tema	A1 e A2	Ré M	54-66
Episódio 1	B	Lá M	67-71
Episódio 2	C	Fá M	72-121
Tema	A1 e A2	Ré M	122-144
Episódio 1	B	Ré M	145-160
Tema (Coda)	A1	Ré M	161-174

Tab. 2 – Tabela sobre esquema formal do quarto andamento

Inicialmente, nos compassos 1-3 e 6-8, as ligaduras auxiliam a percepção auditiva do desenvolvimento frásica da melodia acentuando, de forma natural, o início de cada compasso.

¹⁹ «...un bref épisode lyrique...» (DORIGNÉ, 1994, p. 593)

²⁰ «...magistral...» (DORIGNÉ, 1994, p. 593)



Fig. IV.1 – Compassos 9 – 12 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Do compasso 9 a 11 (Fig. IV.1), o acréscimo de acentos nas colcheias reforça a importância deste motivo, repetido até ao compasso 13. Ainda, no terceiro tempo do compasso 11, a adaptação do acorde, executado em *pizzicato*, permite definir o final do tema inicial.



Fig. IV.2.1 – Compassos 25 – 26 sonata Prokofiev versão para flauta/piano

Os compassos 12 a 30, designados de tema inicial modificado (a'), sofrem as mesmas alterações que o início do andamento. No entanto, pode-se encontrar algumas exceções: nos compassos 20 e 23 adaptou-se as ligaduras da passagem às características do instrumento e nos compassos 24 a 28 uniformizou-se a dicção com o recurso às mesmas ligaduras e pontos sobre as notas. Nos segundos e terceiros tempos dos compassos 25 e 26 (Fig. IV.2.1 e Fig. IV.2.2), o compositor alterou de forma ligeira as notas, mantendo a harmonia.



Fig. IV.2.2 – Compassos 25 – 26 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Nos compassos 35 e 36 (Fig. IV.3), o compositor altera algumas notas na *condução melódica*, revelando uma preocupação em favorecer o executante, adicionando algumas cordas soltas. O material melódico manteve-se inalterado, à exceção do compasso 36 que o compositor reformula a nota *mi* para *lá*.



Fig. IV.3 – Compassos 35 – 36 sonata Prokofiev versão para flauta/piano

No intervalo dos compassos 37 a 49 de salientar as seguintes alterações: nos compassos 37, 42 a 46, a reorganização das ligaduras permite uma execução instintiva ao intérprete e nos compassos 47 a 49, o compositor divide de forma gradual o número de notas por arco facilitando o crescendo da dinâmica.

Como repetição do material apresentado nos compassos 35 e 36, os compassos 49 e 50 mantiveram as mudanças anteriores.

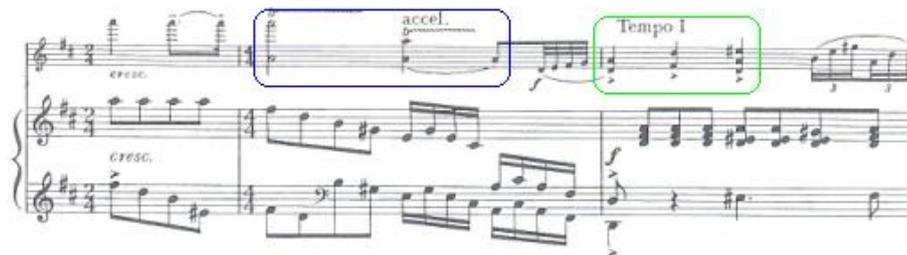


Fig. IV.4 – Compassos 52 – 54 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Os compassos 52 e 53 (Fig. IV.4) caracterizam-se como a ponte à *reexposição* do tema. Na partitura para violino, como já observamos noutras situações, as alterações das ligaduras procuram favorecer o crescendo. Neste caso, para além da reorganização necessária das ligaduras, o compositor adiciona uma oitava de *lá* (corda solta) facilitando o aumento da amplitude sonora.

Na *reexposição* do tema que se inicia no compasso 54, as arcadas presentes no início do andamento são repetidas neste segmento. Comparativamente a estas duas apresentações do tema, no mesmo compasso, o compositor adiciona notas nos três primeiros tempos. Estas notas já figuravam na parte de piano na sonata para flauta, por conseqüente, pode-se concluir que esta adição na partitura de violino favorece uma harmonia mais densa e maior dinâmica nesta secção do andamento.

Nos compassos 67 a 72, as ligaduras mantiveram-se iguais à passagem anterior nos compassos 35 a 37. Também, no tratamento das notas da *condução melódica*, o processo manteve-se através da eliminação de certas notas, facilitando a sua execução. Todavia, as notas base foram mantidas, equivalendo esta passagem aos compassos 35 a 37, alterando somente a nota *mi* por *lá* (compasso 68).

O material melódico apresentado a partir da anacrusa para o compasso 87 distingue-se pela novidade, uma vez que ainda não tinha sido utilizado até então. A entrada do violino culmina numa pequena introdução, desde o compasso 72, realizada pelo piano, referente a uma conjugação de cromatismos na mão esquerda que termina na chegada ao intervalo de terceira *lá-dó*. Aqui, a reorganização das ligaduras, possibilita uma execução mais confortável, sem nunca perder o sentido frásico da melodia.



Fig. IV.5 – Compassos 94-96 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Nos compassos 94 a 96 (Fig. IV.5), o compositor introduz uma novidade com a utilização de uma técnica violinística nova nesta sonata. Esta, nomeada *ricochet*, possibilita uma dicção semelhante à usada na flauta para a mesma passagem, bastando reajustar as ligaduras no compasso 83, para que se faça este golpe de arco com a arcada para baixo, apesar de na imagem 4.5, esteja impresso V.

Nos compassos 98 e 99, o compositor volta a fragmentar o número de notas por arco, de modo a facilitar a projeção sonora da passagem.

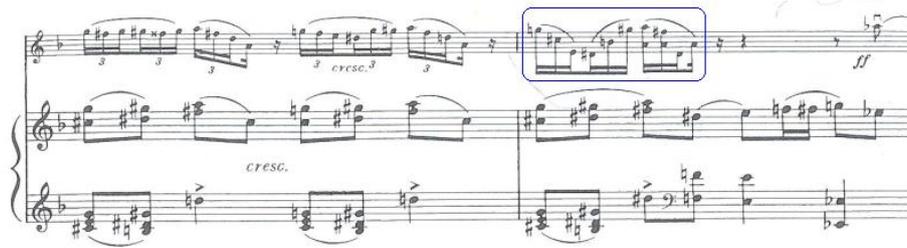


Fig. IV.6 – Compassos 105-106 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Entre os compassos 102 e 112, tratando-se de material já utilizado, apesar com algumas alterações, o seu tratamento ao nível de ligaduras manteve-se, excepto nos compassos 107 e 108, que por a dinâmica ser *ff* e exigir mais arco, a reorganização das mesmas foi feita de modo a apresentar menos notas por arco. Nos compassos 105 e 106 (Fig. IV.6), o compositor manteve a resolução das três passagens em tercinas de semicolcheia, alterando o primeiro tempo destes compassos e adicionando textura (cordas dobradas) no compasso 106. Assim, o material não é repetido, proporcionando mais diversidade à passagem e favorecendo o crescendo até ao compasso 107.



Fig. IV.7 – Compassos 115-116 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Nos compassos 113 a 121, correspondente à ponte para a *reexposição* do tema inicial, o texto musical é distinto de todo o andamento até então. Nesta secção encontra-se um acréscimo de notas (oitava da nota principal), em *ornamento*, no compasso 116 (Fig. IV.7), de forma a uniformizar o movimento presente desde 113. Ainda, no compasso 118 e 119, a adição de colcheias, algumas em cordas soltas, consolidam a textura harmónica sobrepondo notas já efetuadas pelo piano. A terminar este segmento, outra alteração relevante é a substituição da *condução melódica* pelo intervalo *lá - fá sustenido*, no compasso 120, favorecendo, de forma natural, o *fortíssimo* no início do compasso.



Fig. IV.8 – Compassos 119-120 sonata Prokofiev versão para violino/piano

O compasso 122 (Fig. IV.9.1 e Fig. IV.9.2) caracteriza-se pelo reaparecimento do tema inicial. Aqui, o compositor adiciona oitavas nos três primeiros tempos e altera a ordem das notas do quarto tempo, possibilitando a execução simultânea de notas *ré* e *lá* (executadas em corda solta). Ainda, de realçar o acréscimo de notas pertencentes ao acorde de *ré Maior* até ao compasso 126, aplicando maior textura harmónica aos referidos compassos.



Fig. IV.9.1 – Compassos 121-123 sonata Prokofiev versão para flauta/piano

No compasso 127, encontra-se uma alteração semelhante à realizada início da *reexposição* do tema, sendo acrescentado, desta vez, notas pertencentes ao acorde de *dó Maior*.



Fig. IV.9.2 – Compassos 121-122 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Nos compassos 131 e 132 (Fig. IV.10), a utilização da técnica *pizzicato* no primeiro e terceiro tempos, juntamente com o piano, apresenta novidade dadas as resoluções dos temas anteriores. No compasso 132 e 133, o compositor reescreve a passagem, empregando as notas originais da *condução melódica* em intervalos, obtendo, desta forma, maior amplitude sonora.



Fig. IV.10 – Compassos 131-132 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Dos compassos 140 a 144, a reorganização das arcadas levada a cabo pelo compositor possibilita uma execução mais confortável, baseando-se, na sua essência, em desdobramentos das arcadas originais.



Fig. IV.11 – Compassos 150-152 sonata Prokofiev versão para violino/piano

No compasso 145 inicia-se a última apresentação do primeiro tema e ao contrário das anteriores exibições, esta encontra-se na tonalidade de *ré menor*. Proporcionando um carácter sombrio a esta passagem, o compositor acrescenta *notas pedal* (executado em corda solta), de *ré* nos compassos 145 a 147 e *sol* nos compassos 150 e 151 (Fig. IV.11), preparando o fim do andamento.

No compasso 154, o compositor proporciona melhor ligação tímbrica com o compasso anterior, bem como do restante texto, alterando algumas notas do primeiro tempo e transpondo-o numa oitava superior. Ainda de salientar, o tratamento dos *ornamentos (condução melódica)* eliminando algumas notas de forma a beneficiar a sua execução no violino.



Fig. IV.12 – Compassos 159-160 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Nos compassos 159 e 160 (Fig. IV.12), Prokofiev altera o desenho da versão original e reescreve a passagem numa progressão de sextas ascendentes no compasso 159 e descendentes no compasso 160.

Fig. IV.13 – Compassos 167-169 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Após a anacrusa para o compasso 161, início da *coda* do andamento, as mudanças realizadas, aquando da última reexposição do tema, são repetidas. No compasso 168, a alteração no seguimento das notas, possibilita a manutenção do texto numa oitava mais aguda, no compasso 169 (Fig. IV.13). Esta alteração consiste na variação entre cromatismos e intervalos diatónicos. No compasso 169, o compositor antecipa a textura mais densa do final do andamento, adicionando às notas da versão original, notas pertencentes ao acorde de *ré Maior*.

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 170-174 of Prokofiev's Sonata Op. 94 Bis. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part with chromatic lines and a piano accompaniment with block chords. A red box highlights the final cadence in measure 174.

Fig. IV.14 – Compassos 170-174 sonata Prokofiev versão para violino/piano

Na anacrusa para o compasso 170 (Fig. IV.14), o compositor prepara o final da sonata com uma sucessão de cromatismos entre *dó sustenido* e *ré*. Prokofiev adiciona uma linha de acompanhamento no violino, do compasso 170 a 173, formando cromatismos de quintas perfeitas, imitando trilos e criando, desta forma, uma sensação de indecisão ao ouvinte. Nos compassos 172 e 173, as notas adicionadas pertencem todas elas ao acorde de *sol* Maior, muitas vezes, beneficiando das cordas do violino. Por fim, no último compasso do andamento, o compositor reforça a cadência perfeita, juntando notas da cadência na partitura de violino, nos primeiros dois tempos.

VI. Considerações finais

Com a realização do Trabalho de Projeto pretendeu-se conhecer e analisar três aspetos fundamentais que estão correlacionados: a vida do compositor, o período histórico e a sonata. Para se analisar minuciosamente a sonata foi essencial conhecer inicialmente a vida de Sergey Prokofiev. Como tal, tomar conhecimento do seu percurso académico; das influências que sofreu com as aprendizagens nas diversas viagens realizadas; e do período histórico em que viveu e compôs permitiu coadjuvar na análise da sonata. Sequentemente, analisar a sonata permitiu conhecer algumas características de composição de Prokofiev.

O trabalho desenvolvido pelo compositor, na sonata, pode-se relacionar com o fim do período barroco (século XVIII) e início do período clássico (segunda metade do século XVIII e início do século XIX), onde algumas sonatas eram compostas para um instrumento solista (e.g. violino, flauta (german flute ou traversiere) ou oboé (hoboy ou hautbois)) com acompanhamento de cravo ou baixo contínuo.²¹ Assim, tratando-se Prokofiev de um compositor neoclássico, o paralelismo entre as duas sonatas é evidente, apesar da evolução das técnicas de ambos os instrumentos.

Com análise realizada no capítulo V às duas versões da sonata, concluí-se que as alterações entre ambas não foram muito exuberantes. Contudo, estas só se verificaram na partitura de flauta/violino, enquanto que a do piano manteve-se intacta. Obtendo auxílio de David Oistrakh neste trabalho, as alterações efetuadas por Prokofiev resumem-se na adequação das ligaduras na técnica de violino; adição de textura harmónica (notas dobradas); e ornamentação do carácter da sonata com diversas tipologias sonoras (e.g. *ricochet*, *pizzicato*, *staccato*, harmónicos simples e duplos).

Assim, no primeiro andamento, ainda que o ritmo do tema principal tenha sido alterado, o compositor alterna de forma invariável oitavas e completa a partitura de violino com notas executadas em simultâneo.

No andamento seguinte, Prokofiev conjuga a sonoridade do *pizzicato* no tema inicial com os harmónicos duplos na secção *poco più mosso*.

O terceiro andamento requereu poucas alterações, restringiu-se apenas na adaptação das ligaduras para a partitura do violino.

²¹ G. F. Haendel - *Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois Con Basso Continuo*, op.1

No último andamento, o compositor utiliza todas as técnicas usadas até então, aliando-as a um uso recorrente de conduções melódicas e a uma fugaz utilização da técnica de ricochet.

Apesar desta sonata para violino e piano apresentar traços de impressionismo (diversidade timbre) e neoclassicismo (nas formas musicais utilizadas), Prokofiev caracteriza-se como um compositor de melodias facilmente compreendidas pela sua beleza e pela sua simplicidade, sem que essa dualidade impeça o uso de harmonias e ambientes diversos.

No enquadramento desta sonata no restante repertório desta forma musical para violino e piano, os intérpretes deverão demonstrar uma capacidade técnica desenvolvida devido às exigências da obra, um conhecimento profundo da obra original escrita para flauta e da complexidade frásica da mesma.

Em suma, Prokofiev é considerado como um dos compositores mais importantes do seu tempo devido à junção de «...características corajosas e coloridas dos nacionalistas do séc. XIX e o estilo do séc XX...»²², aliadas ao «...humor, originalidade e irresistível apelo popular...»²³ patente em grande parte da sua obra.

²² (KENNEDY, 1994, p.564)

²³ (MAGALHÃES, 1974, p.1213)

VII. Glossário de termos musicais

CONDUÇÃO MELÓDICA – Nota ou grupo de notas que precede uma nota principal, mas que, pela sua disposição, não pode ser classificada como apogiatura, mordente ou trilo.

OPUS (op.) – Termo que permite determinar a situação cronológica de uma dada obra, geralmente de acordo com a data de publicação, ou, por vezes, com a data de composição das obras do compositor.

ORNAMENTO – Nota ou grupo de notas, escritos em caracteres mais pequenos, que se empregam para enriquecer a melodia.

PIZZICATO - Nos instrumentos de arco, técnica que consiste em beliscar as cordas com os dedos.

SCHERZO – Palavra italiana para brincadeira. Desígnio musical geralmente utilizado para carácter vivo e festivo.

STACCATO – Golpe de arco utilizado para nota/s de duração curta.

TENUTA - Nota executada na sua totalidade e expressiva, sendo muitas vezes utilizada como ênfase numa frase musical.

TRILOS - Ornamento musical corrente. Consiste na alternância mais ou menos rápida de uma dada nota com a sua nota conjunta superior; elemento de coloração instrumental, efeitos de virtuosismo.

VIII. Bibliografia

Livros:

- Adler, Samuel (1928). *The Study Of Orchestration*, London. W.W. Norton and Company.
- Almeida, António de (2008). *Toda a música que conheço da alvorada do séc. XX até à actualidade* – volume II. Cruz quebrada: Oficina do livro, p.325-335
- Azevedo, M. (2001). *Teses, relatórios e trabalhos escolares. Sugestões para estruturação da escrita* (2ª edição). Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Dorigné, Michel (1994). *Serge Prokofiev*. Paris: Editions Fayard
- Estrela, E., Maria Almira Soares e Maria José Leitão (2006). *Saber escrever um tese e outros textos* (3ª edição). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Kennedy, M. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Círculo de Leitores (traduzido), p.564-565
- Michels, Ulrich (2007). *Atlas de Música*, vol. II. Lisboa: Editora Gradiva. (Trabalho original em alemão em 1985) p. 515-525.
- Michels, Ulrich (2007). *Atlas de Música*, vol. II. Lisboa: Editora Gradiva. (Trabalho original em alemão em 1985) p. 529-535.
- Morgan, Robert P. (1991). *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. Yale University, NY: W.W. Norton & Company, p.235-244
- Magalhães, António Pereira Dias e Manuel Alves de Oliveira (1974). *Enciclopédia Luso-Brasileira de cultura*: volume 8, p.179. Lisboa: Editorial Verbo

- Magalhães, António Pereira Dias e Manuel Alves de Oliveira (1974). *Enciclopédia Luso-Brasileira de cultura*: volume 13, p.1830-1831. Lisboa: Editorial Verbo
- Magalhães, António Pereira Dias e Manuel Alves de Oliveira (1974). *Enciclopédia Luso-Brasileira de cultura*: volume 15, p.1212-1213. Lisboa: Editorial Verbo
- Magalhães, António Pereira Dias e Manuel Alves de Oliveira (1976). *Enciclopédia Luso-Brasileira de cultura*: volume 18, p.355-358. Lisboa: Editorial Verbo
- Magalhães, António Pereira Dias e Manuel Alves de Oliveira (1974). *Enciclopédia Luso-Brasileira de cultura*: volume 15, p.1212-1213. Lisboa: Editorial Verbo
- Piston, Walter (1955). *Orchestration*, London. Victor Gollancz Ltd.
- Sadie, Stanley (2001). *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians* (2ª ed.): Vol. 20. Oxford: Oxford University Press, p. 405-422.
- Samuel, Claude (1960). *Prokofiev*. Collections microcosme, Éditions du Seuil
- Tranchefort, François-René (1998). *Guia da Música Sinfónica*. Editora Gradiva. (Trabalho original em francês publicado em 1986) p.594-610, 873-879.

Sítios na internet:

- <http://www.prokofiev.org>, Outubro 2011.