

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

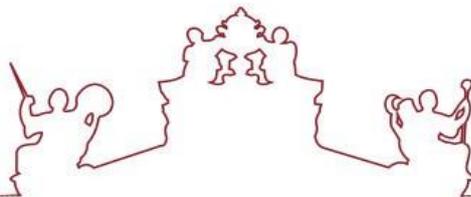
**O violino no repertório a solo e música de câmara de
Fernando Lopes-Graça: estudos de técnica e de
interpretação.**

Lilia Evguenieva Donkova

Orientador(es) | Vanda de Sá

Évora 2019





Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

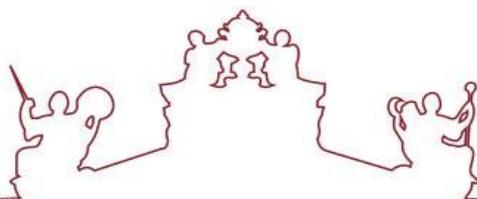
Tese de Doutoramento

**O violino no repertório a solo e música de câmara de
Fernando Lopes-Graça: estudos de técnica e de
interpretação.**

Lilia Evguenieva Donkova

Orientador(es) | Vanda de Sá

Évora 2019



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Instituto de Investigação e Formação Avançada:

- Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)
- Vogal | Carlos Alexandre Mourão de Carvalho e Damas (Universidade de Évora)
- Vogal | Sérgio Azevedo (Escola Superior de Música de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa)
- Vogal | David Wyn Lloyd (Universidade de Aveiro)
- Vogal-orientador | Vanda de Sá (Universidade de Évora)

Évora 2019



À minha família, em especial ao meu filho,
pelo tempo privado de convívio e brincadeira.

Agradecimentos:

À minha família.

Ao meu marido, pela ajuda e apoio moral.

À minha mãe, por cuidar do meu filho nas minhas horas de ausência.

Ao meu pai, pelo apoio e incentivo.

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Vanda de Sá, pela sua disponibilidade e prontidão, pelos seus conselhos e orientação, que me guiaram durante a elaboração desta dissertação e me trouxeram até ao presente momento.

A todos os que contribuíram com a sua disponibilidade e partilha de conhecimento, entre os quais se destacam: Olga Prats, Romeu Pinto da Silva, Sérgio Azevedo e Conceição Correia.

Aos colegas que participaram na realização dos recitais - Gergana Bencheva, Jeanne Antoniuk, Viktoria Chichkova, Joana Gama e Yan Mikirtumov.

Ao Museu da Música Portuguesa e à Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, pela disponibilização de documentos e partituras.

Ao júri, pelas suas sugestões e conselhos.

Resumo

O estudo aqui apresentado pretende analisar os problemas de técnica instrumental e de interpretação do violino no repertório a solo e música de câmara do compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994). Tenciona também proporcionar dados analíticos, assim como sugerir métodos de estudo e formas de preparação para a execução das obras. A investigação enquadrará no conjunto do repertório para violino, um estudo sistemático de quatro obras que levantam problemas diferenciados: *Sonatina N.º1* para violino e piano; *Canto de Amor e de Morte* para quarteto de arcos e piano; *Esponsais* para violino solo; *Adagio doloroso e Fantasia* para violino e piano. Este estudo pretende também contribuir para uma afirmação no cânone de composições que consideramos enriquecer a visão que temos da obra daquele que é um dos mais emblemáticos compositores do panorama musical e cultural português.

Palavras chave: Fernando Lopes-Graça; Violino; Estudos de técnica; Interpretação; Música de câmara;

Abstract

The violin in the solo and chamber music repertoire of Fernando Lopes-Graça: studies of technique and interpretation

This study intends to analyse issues of interpretation and instrumental technique in the repertoire for solo violin and chamber music by (Portuguese) composer Fernando Lopes-Graça (1906-1994). It also seeks to provide analytical data as well as suggest practice methods for the preparation and performance of these works. The research is based on a systematic study of four pieces representing different kinds of issues: *Sonatina N°1* for violin and piano; *Canto de Amor e de Morte* (*Song of Love and Death*) for string quartet and piano; *Esponsais* (*Betrothal*) for solo violin; *Adagio doloroso e Fantasia* for violin and piano. A further aim is to reinforce the importance of these pieces in the canon of works which we consider enrich the view we have of the compositions of one of the most important composers of the Portuguese musical and cultural panorama.

Key words: Fernando Lopes-Graça; Violin; Technique; Interpretation; Chamber music;

Índice geral

Introdução	1
1. Objetivos	1
2. Problemática	2
3. Metodologia.....	3
4. Estrutura da tese.....	4
Capítulo I: Estado da Arte.....	5
1. Fernando Lopes-Graça e o repertório para violino solo e música de câmara	5
2. Análise e estudos de técnica e interpretação.....	8
3. Intérpretes relevantes	10
Capítulo II: Obras para violino solo e música de câmara de Fernando Lopes-Graça...12	
1. Introdução das composições para violino.....	12
2. Apresentação e contextualização das obras selecionadas para estudo	14
2.1. <i>Sonatina Nº1</i> (1931)	14
2.1.1. Estreia e Discografia	15
2.2. <i>Canto de Amor e de Morte</i> (1961)	19
2.2.1. As três versões	20
2.2.2. Estreia e Discografia	20
2.3. <i>Esponsais</i> (1984)	25
2.3.1. Estreia e Discografia	26
2.4. <i>Adagio doloroso e Fantasia</i> (1988)	29
2.4.1. Estreia e Discografia	29

Capítulo III: Aspetos relevantes da linguagem musical de Lopes-Graça no repertório para violino solo e música de câmara..... 32

1. Introdução	32
2. Construção formal e morfologia.	33
2.1. Questões melódicas e harmónicas	34
2.1.1. Motivos/células geradoras	34
2.1.2. Técnicas utilizadas na exploração dos motivos – imitação e variantes	35
2.1.3. Síntese do material temático	39
2.1.4. Intervalos característicos	39
2.1.4.1. Utilização de linhas com intervalos paralelos	41
2.1.4.2. Utilização de intervalos com alteração de acidentes alternada	42
2.2. Questões rítmicas e de andamento.....	43
2.2.1. Ritmos sincopados e alterações da fórmula de compasso	43
2.2.2. Utilização de silêncios (pausas) e repetição de notas ou acordes	45
2.2.3. Subdivisão rítmica	46
2.3. Dinâmica, acentuações e indicações de expressividade	48
2.4. O papel do violino e a utilização dos outros instrumentos	48
2.4.1. Virtuosity <i>versus</i> expressividade tímbrica e sonora	48
2.4.2. Tessitura dos instrumentos	49
2.4.3. Funcionamento dos instrumentos em grupos	49

Capítulo IV: Estrutura e proposta de análise das obras em estudo. 51

1. Introdução	51
2. <i>Sonatina N°1</i>	52
2.1. <i>Moderato</i>	53
2.2. <i>Lento, non troppo</i>	56

2.3. <i>Scherzando</i>	58
2.4. <i>Allegro non troppo</i>	62
3. <i>Canto de Amor e de Morte</i>	67
4. <i>Esponsais</i>	80
5. <i>Adagio doloroso e Fantasia</i>	87
5.1. <i>Adagio doloroso</i>	87
5.2. <i>Fantasia</i>	90
Capítulo V: Estudos de técnica e de interpretação	99
1. Introdução	99
1.1. Arcadas e golpes de arco	99
1.2. Sonoridade e tímbre	100
1.3. Dedilhações e afinação	102
1.4. Vibrato	104
1. 5. Problemática da junção do ensemble	106
2. Levantamento de problemas relativos à interpretação das obras e propostas de resolução dos mesmos.	107
2.1. <i>Sonatina N°1</i>	107
2.1.1. <i>Moderato</i>	107
2.1.2. <i>Lento, non troppo</i>	109
2.1.3. <i>Scherzando</i>	112
2.1.4. <i>Allegro non troppo</i>	114
2.1.5. Problemática da junção do ensemble	118
2.2. <i>Canto de Amor e de Morte</i>	122
2.2.1. Problemática da junção do ensemble	137
2.3. <i>Esponsais</i>	147

2.4. <i>Adagio doloroso e Fantasia</i>	161
2.4.1. <i>Adagio doloroso</i>	162
2.4.2. <i>Fantasia</i>	167
2.4.3. Problemática da junção do ensemble	176
Conclusão	180
.	
Bibliografia	186
Apêndice I Exemplos de intervalos	1-2
Apêndice II Exemplos de diferentes fórmulas de compasso	3-5
Apêndice III Excertos de momentos problemáticos de junção do ensemble	6-12
Anexo 1. Programa Recital I	
Anexo 2. Programa Recital II	
Anexo 3. Programa Recital III	
Anexo 4. Partitura <i>Sonatina Nº1</i>	
Anexo 5. Partitura <i>Canto de Amor e de Morte</i>	
Anexo 6. Partitura <i>Esponsais</i>	
Anexo 7. Partitura <i>Adagio doloroso e Fantasia</i>	

Índice Ilustrações

Ilustração N°1. Programa da primeira audição da <i>Sonatina N°1</i>	16
Ilustração N°2. Programa da estreia do <i>Canto de Amor e de Morte</i> (versão de câmara).....	21
Ilustração N°3. Programa da estreia da <i>Esponsais</i>	27
Ilustração N°4. Programa da estreia do <i>Adagio doloroso e Fantasia</i>	30

Índice Quadros

Quadro N°1. Todas as obras de Lopes-Graça para violino solo e música de câmara com violino	13
Quadro N°2. Quadro das obras em análise	13
Quadro N°3. Discografia que inclui a <i>Sonatina N°1</i>	18
Quadro N°4. Estreias das três versões por ordem cronológica	23
Quadro N°5. Discografia que inclui o <i>Canto de Amor e de Morte</i>	24
Quadro N°6. Quadro das obras para violino solo e música de câmara escritas na década dos anos 80	26
Quadro N°7. Gravações da <i>Esponsais</i>	28
Quadro N°8. Discografia do <i>Adagio doloroso e Fantasia</i>	31
Quadro N°9. <i>Sonatina N°1</i>	53
Quadro N°10. Divisão formal - <i>Moderato</i>	53
Quadro N°11. Divisão formal - <i>Lento, non troppo</i>	56
Quadro N°12. Divisão formal - <i>Scherzando</i>	59
Quadro N°13. Divisão formal - <i>Allegro, non troppo</i>	62
Quadro N°14. Divisão formal - <i>Canto de Amor e de Morte</i>	68
Quadro N°15. Apresentação do material temático por instrumentos	70
Quadro N°16. Divisão formal - <i>Esponsais</i>	81

Quadro N°17. Divisão formal - <i>Adagio doloroso</i>	88
Quadro N°18. Divisão formal - <i>Fantasia</i>	91
Quadro N°19. Relação entre os três fatores de produção de som	101
Quadro N°20. Quadro tipos de vibrato base	105
Quadro N°21. Quadro de indicações de expressividade	125
Quadro N°22. Quadro de indicações de tempo e relação entre as várias secções do <i>Canto de Amor e de Morte</i>	140
Quadro N°23. Esquema da Estrutura do <i>Canto de Amor e de Morte</i>	143

Índice Exemplos

Exemplo 1. <i>Sonatina N° 1, Allegro non troppo</i> , compassos 80 – 85	33
Exemplo 2. <i>Adagio doloroso e Fantasia, Fantasia</i> , compassos 42 – 45	34
Exemplo 3. Célula principal e variante, <i>Sonatina N°1, Finale</i>	36
Exemplo 4. Célula principal e variante, <i>Canto de Amor e de Morte</i>	36
Exemplo 5. Motivo principal e variantes, <i>Quarteto N°2, Grazioso</i>	37
Exemplo 6. Imitação em espelho, <i>Quarteto N°2, Grazioso</i>	37
Exemplo 7. Célula principal e variante, <i>Quarteto N°2, Burletta</i>	38
Exemplo 8. <i>Suite Rústica, Melancólico</i> , compassos 27 – 35	38
Exemplo 9. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 1 – 4	40
Exemplo 10. Final do <i>Adagio doloroso e Fantasia</i>	40
Exemplo 11. Final da <i>Esponsais</i>	40
Exemplo 12. Início da <i>Esponsais</i>	41
Exemplo 13. <i>Prelúdio, Capricho e Galope</i> , compassos 61 – 68 do <i>Galope</i>	41
Exemplo 14. <i>Sonatina N°1, Lento non troppo</i> , compassos 34 – 35	41
Exemplo 15. <i>Adágio doloroso e Fantasia</i> , compassos 108 – 112 da <i>Fantasia</i>	42
Exemplo 16. <i>Esponsais</i> , compassos 53 – 53	42

Exemplo 17. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 60 – 63	43
Exemplo 18. <i>Suite Rústica N°2, Scherzoso</i> , compassos 55 – fim	44
Exemplo 19. <i>Esponsais</i> , compassos 173-175	45
Exemplo 20. <i>Catorze Anotações, N°11</i> , compassos 10 – fim	45
Exemplo 21. <i>Sonatina N°1, Moderato</i> , compassos 26 – 34	46
Exemplo 22. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 122 – 130	47
Exemplo 23. <i>Quarteto N°2, Finale</i> , compassos 193 – 196	49
Exemplo 24. <i>Suite Rústica N°2, Scherzoso</i> , compassos 1 – 17	50
Exemplo 25. <i>Moderato</i> , motivos principais	54
Exemplo 26. <i>Moderato</i> , compassos 27 – 30	55
Exemplo 27. <i>Moderato</i> , compassos 31 – 34	55
Exemplo 28. <i>Lento, non troppo</i> , compassos 1 – 4	57
Exemplo 29. <i>Poco piú</i> , compassos 17 – 20	57
Exemplo 30. <i>Lento</i> , compassos 43 – 45	58
Exemplo 31. <i>Scherzando</i> , motivo principal, compassos 1 – 3 (vln)	59
Exemplo 32. <i>Molto meno mosso</i> , compassos 24 – 29	60
Exemplo 33. <i>Tempo I</i> , compassos 38 – 43	61
Exemplo 34. <i>Tempo I</i> , compassos 55 – 63	61
Exemplo 35. <i>Allegro non troppo</i> , primeiro motivo principal e variantes	63
Exemplo 36. <i>Allegro non troppo</i> , segundo motivo principal e variantes	64
Exemplo 37. <i>Allegro non troppo</i> , compassos 1 – 17	65
Exemplo 38. <i>Tempo I</i> , compassos 68 – 72	66
Exemplo 39. Principais motivos/células geradoras do <i>Canto de Amor e de Morte</i>	71
Exemplo 40. Modificações rítmicas e melódicas	72
Exemplo 41. Variantes com transformação da carga emocional	73
Exemplo 42. Solo viola, compassos 156 – 163	76
Exemplo 43. Solo violoncelo, compassos 352 – 355	77

Exemplo 44. <i>Esponsais</i> , primeiro motivo principal e variantes	82
Exemplo 45. <i>Esponsais</i> , segundo motivo principal e variantes	83
Exemplo 46. <i>Esponsais</i> , terceiro motivo principal e variantes	84
Exemplo 47. <i>Esponsais</i> , compassos 194 – fim	86
Exemplo 48. <i>Adagio</i> , Células principais e transformações ao longo do andamento	89
Exemplo 49. <i>Fantasia</i> , primeira célula, compassos 1 – 2 (vln)	92
Exemplo 50. <i>Fantasia</i> , segunda célula e variantes	92
Exemplo 51. <i>Fantasia</i> , terceira célula e variantes	93
Exemplo 52. Célula do compasso 75 (vln)	94
Exemplo 53. <i>Agitato</i> , compassos 97 – 103	95
Exemplo 54. <i>Allegro</i> , compassos 131 – 142	96
Exemplo 55. Final da <i>Fantasia</i> , compassos 167 – 176	97
Exemplo 56. <i>Moderato</i> , compassos 1 – 4	108
Exemplo 57. <i>Un poco agitato</i> , compassos 13 – 21	108
Exemplo 58. Final do <i>Moderato</i> , compassos 22 – fim	109
Exemplo 59. <i>Lento</i> , compassos 1 – 1	110
Exemplo 60. <i>Poco più</i> , compassos 17 – 24	111
Exemplo 61. <i>Largo</i> , compassos 33 – 37	111
Exemplo 62. <i>Lento</i> , compassos 43 – fim	112
Exemplo 63. <i>Scherzando</i> , compassos 1-1	112
Exemplo 64. <i>Scherzando</i> , compassos 16 – 23	113
Exemplo 65. <i>Scherzando</i> , compassos 52 – fim	113
Exemplo 66. <i>Molto meno mosso</i> , compassos 24 – 40	114
Exemplo 67. <i>Allegro non troppo</i> , compassos 1 – 23	115
Exemplo 68. <i>Un poco pesante</i> , compassos 30 – 45	116
Exemplo 69. <i>Tempo I</i> , compassos 64 – 69	117
Exemplo 70. Final do <i>Allegro non troppo</i> , compassos 129 – fim.	117

Exemplo 71. Questões de junção, <i>Scherzando</i> , compassos 12 – 23	118
Exemplo 72. Questões de junção, <i>Scherzando</i> , compassos 55 – fim	119
Exemplo 73. Questões de junção, <i>Scherzando</i> , compassos 24 – 29	120
Exemplo 74. Questões de junção, <i>Allegro non troppo</i> Compassos 98 – 121	121
Exemplo 75. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , atribuição de adjetivação	124
Exemplo 76. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 1 – 4	128
Exemplo 77. <i>Canto de Amor e de Morte</i> Compassos 26 – 39	129
Exemplo 78. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , variadas sonoridades e timbres	131
Exemplo 79. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , exemplos de possível substituição enarmônica	133
Exemplo 80. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , exemplos de afinação expressiva	135
Exemplo 81. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , exemplos de saltos súbitos	136
Exemplo 82. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , questões de junção, compassos 44 – 55	138
Exemplo 83. Final do <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 347 – fim	145
Exemplo 84. <i>Esponsais</i> , excertos da introdução dos três manuscritos	148
Exemplo 85. <i>Esponsais</i> , compassos 21 – 22	150
Exemplo 86. <i>Esponsais</i> , compassos 41 – 45	150
Exemplo 87. <i>Esponsais</i> , compassos 63 – 66	151
Exemplo 88. <i>Esponsais</i> , compassos 143 – 172	152
Exemplo 89. <i>Esponsais</i> , formas de estudo para os compassos 153 – 154	153
Exemplo 90. <i>Esponsais</i> , compassos 173 – 198	155
Exemplo 91. <i>Esponsais</i> , compassos 194 – final	156
Exemplo 92. <i>Esponsais</i> , exemplos de diferenças entre os três manuscritos	157
Exemplo 93. <i>Adagio</i> , padrão de ligaduras, compassos 1 – 27	163
Exemplo 94. <i>Adagio</i> , padrão de ligaduras, compassos 54 – 59	163
Exemplo 95. <i>Adagio</i> , sugestões de escolhas tímbricas	165
Exemplo 96. <i>Adagio</i> , dúvida de nota no compasso 37	166
Exemplo 97. <i>Fantasia</i> , compassos 1 – 35	167

Exemplo 98. <i>Fantasia</i> , cordas dobradas, compassos 29 – 45	168
Exemplo 99. <i>Fantasia</i> , passagem em <i>détaché</i> , compassos 41 – 62	169
Exemplo 100. <i>Fantasia</i> , cadência, compassos 57 – 73	171
Exemplo 101. <i>Fantasia</i> , secção derivante do <i>Adagio doloroso</i> , compassos 74 – 95	172
Exemplo 102. <i>Fantasia</i> , secção <i>Agitato</i> , compassos 96 – 124	173
Exemplo 103. <i>Fantasia</i> , secção <i>Meno mosso</i> , compassos 121 – 142	173
Exemplo 104. <i>Fantasia</i> , compassos 143 – 152	174
Exemplo 105. <i>Fantasia</i> , compassos 164 – 170	175
Exemplo 106. Final da <i>Fantasia</i> , compassos 171 – fim	176
Exemplo 107. <i>Fantasia</i> , questões de junção, compassos 5 – 15	177
Exemplo 108. <i>Fantasia</i> , questões de junção, compassos 36 – 41	178
Exemplo 109. <i>Fantasia</i> , questões de junção, compassos 97 – 103	178
Exemplo 110. <i>Fantasia</i> , questões de junção, compassos 167 – fim	179

Apêndice I -III

Exemplo 1. <i>Sonatina N° 2, Grave</i> , compassos 1 – 3	1
Exemplo 2. <i>Quarteto N° 2, Burletta</i> , compassos 117 – 121	1
Exemplo 3. <i>Esponsais</i> , compasso 21 – 22, 31	2
Exemplo 4. <i>Adagio doloroso e Fantasia</i> , compassos 123 – 124	2
Exemplo 5. <i>Esponsais</i> , compassos 164 – 174	3
Exemplo 6. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 156 – 159	3
Exemplo 7. <i>Quarteto de arcos N° 2, Burletta</i> , compassos 1 – 19	4
Exemplo 8. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 44 – 67	6
Exemplo 9. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 170 – 174	9
Exemplo 10. <i>Canto de Amor e de Morte</i> , compassos 263 – 280	10

Introdução

Os desafios técnicos e de interpretação no repertório de Fernando Lopes-Graça para violino solo e música de câmara, são o fio condutor desta investigação. Apesar de um crescente interesse neste repertório, denota-se uma carência na produção de conhecimento estritamente focado na análise concernente às questões de execução mencionadas. No decorrer destes factos, verifica-se uma oportunidade de desenvolver um estudo de natureza analítica. Após uma reflexão sobre o repertório em questão e o atual estado de arte, foram escolhidas quatro obras: *Sonatina Nº1* para violino e piano, *Canto de Amor e de Morte* para quarteto de arcos e piano, *Esponsais* para violino solo e *Adagio doloroso e Fantasia* para violino e piano.

1. Objetivos

A seleção destas quatro obras é fundamentada em vários objetivos. Neste sentido, são apresentadas obras que no quadro da música de câmara correspondem a formas musicais e formações instrumentais diferenciadas. O intuito é a exposição e a análise das problemáticas técnicas e interpretativas, que por sua vez também permite estabelecer um paralelismo, considerando a diversidade das obras que Lopes-Graça escreveu para violino. Nomeadamente violino solo, peças com acompanhamento de piano e conjuntos de música de câmara com maior número de instrumentos.

Ao mesmo tempo, procurou-se enquadrar obras que abrangem períodos diferentes do percurso do autor, exercendo também grande peso nesta decisão, a intenção de disseminar e incentivar a execução de obras secundarizadas, como é o caso da *Esponsais* e do *Adagio doloroso e Fantasia*. Quanto a *Sonatina Nº1*, esta é preferida por representar a primeira obra escrita para violino, abrindo possibilidade de um confronto e uma comparação com as outras obras em análise em termos de utilização do instrumento, assim como em termos de desafios técnicos e interpretativos. Neste sentido, são expostos vários aspetos comuns da escrita que exercem uma influência sobre a execução das obras. Após uma identificação dos problemas mais proeminentes, o objetivo é propor métodos de estudo e ideias interpretativas.

No que diz respeito a obras para ensembles maiores, a investigação avançou ainda com o estudo do *Quarteto de arcos N°2*. No entanto, e apesar da diferença de natureza entre esta obra e o *Canto de Amor e de Morte*, a análise permitiu aferir que o grau de complexidade de execução, principalmente em termos de técnica e de ensemble é semelhante em vários aspetos. Isto levou a uma decisão de retirar o *Quarteto N°2*, e aprofundar estas questões expondo-as numa obra de maior preponderância, mais exigente em termos interpretativos.

O objetivo final desta investigação é proporcionar material analítico sobre as quatro obras escolhidas, assim como, uma visão global das características estilísticas do compositor num contexto de todo o repertório camerístico que engloba o violino, para que este material possa ser consultado por quem estiver interessado em conhecer as obras de forma mais detalhada, e sobretudo, para os músicos que procuram formas de melhorar a execução das mesmas. Tenciona - se também proporcionar uma base de estudo que poderá ser aplicada em outras obras do compositor.

2. Problemática

As problemáticas estudadas neste trabalho são de ordem técnica e interpretativa, nomeadamente arcadas e golpes de arco; sonoridade e timbre, dedilhações e afinação; vibrato. São observadas as indicações de expressividade e de dinâmica entre outros. Neste contexto, são abordadas variadas formas de execução através da técnica de mão esquerda e mão direita, e a relação entre ambas na produção do som em situações problemáticas, assim como em momentos de relevante significado musical. Também é abordada a escolha e organização das dedilhações mais adequadas em termos de afinação e segurança. A última problemática está focada na junção do ensemble, que é observada em separado nas obras onde tal se aplica. Para uma melhor compreensão e interpretação das obras, é analisada também a estrutura e a morfologia das mesmas.

3. Metodologia

Este trabalho de investigação é realizado utilizando métodos de estudo mistos. Em primeiro lugar é feito um estudo de contexto sobre o percurso de vida de Lopes-Graça, articulado com o desenvolvimento do seu pensamento e produção musical. São recolhidos dados históricos e biográficos, necessários para um conhecimento e uma melhor compreensão da sua idiossincrasia, do seu percurso artístico e da forma como se desenvolveu a sua linguagem musical, que é indispensável na análise das obras em questão.

A contextualização foi complementada com recolha de dados e pesquisa de documentos, e um estudo contínuo das várias obras para violino solo e música de câmara. Em primeiro lugar é estudada a contextualização biográfica de cada obra, procurando informação sobre o período em que cada uma foi composta. Também são recolhidos dados sobre os intérpretes que estrearam e gravaram as mesmas, identificando todos os registos disponíveis ao público.

Numa segunda etapa é feita uma análise formal e morfológica. Neste sentido são estudadas as partituras, procurando identificar as partes estruturais, observando a linguagem musical através de uma análise de elementos tais como os principais motivos musicais, tratamento rítmico e melódico, entre outros.

Em seguida é feito um levantamento dos problemas de origem técnica e de interpretação. Esta etapa da investigação é baseada em várias formas de estudo, nomeadamente *praxis* instrumental, análise de gravações, concertos ao vivo, troca de experiência e opiniões de vários intérpretes. O intuito é identificar as problemáticas mais proeminentes, procurando ao mesmo tempo meios de solucionar as mesmas através da sugestão de diversos métodos de estudo.

Todos os dados recolhidos são organizados em capítulos, e expostos partindo sempre de uma visão generalizada de todo o repertório para violino solo e música de câmara de Lopes-Graça, seguido de uma exposição pormenorizada das problemáticas em cada uma das quatro obras escolhidas como foco deste estudo.

4. Estrutura da tese

Em primeiro lugar é apresentado o Estado da arte onde é feita uma abordagem geral à literatura relacionada com as obras em estudo, assim como literatura relacionada com as problemáticas analisadas nesta investigação. São nomeados os principais autores, intérpretes e personalidades que se tornaram fontes pertinentes durante a investigação e a elaboração desta tese.

No segundo capítulo é estudada a contextualização histórica de cada obra. São fornecidos dados sobre o período em que cada uma foi composta, complementados com informação sobre os manuscritos, as estreias e a discografia disponível.

No terceiro capítulo é feita uma abordagem geral da linguagem de todo o repertório para violino solo e música de câmara de Lopes-Graça. Neste sentido, são expostas características comuns a todas as obras, que demonstram uma constância na linguagem musical do compositor, não obstante a sua evolução. Esta abordagem permite um conhecimento do estilo de escrita, assim como uma perceção das principais problemáticas que podem ser encontradas neste repertório.

No quarto capítulo é feita uma análise formal e morfológica, que consiste numa explanação das partes estruturais e os principais elementos construtivos de cada uma das quatro obras escolhidas.

O quinto capítulo consiste num estudo de técnica e de interpretação. Em primeiro lugar é feita uma abordagem geral das principais problemáticas analisadas neste capítulo, nomeadamente arcadas e golpes de arco; sonoridade e timbre; dedilhações e afinação; vibrato; problemática da junção do ensemble. O estudo é complementado com referências de autores de literatura relacionada com questões de técnica do violino. Em seguida é observada a forma como estas problemáticas se manifestam dentro das quatro obras escolhidas. Neste contexto são identificados os momentos de maior complexidade, complementados com propostas de métodos de estudo. São observadas todas as indicações específicas colocadas pelo compositor. É feita uma reflexão sobre a construção interpretativa, e sempre que possível, a informação produzida pelos estudos é sistematizada em quadros e tabelas.

Por último, segue-se a conclusão onde é feita uma reflexão sobre os principais resultados desta investigação e a possibilidade de desenvolver futuros trabalhos.

Capítulo I: Estado da Arte

1. Fernando Lopes-Graça e o repertório para violino solo e música de câmara

A bibliografia de Lopes-Graça inclui em primeira linha a produção do próprio compositor que foi muito extensa e de cariz ensaístico diverso, abordando questões relativas à música, à arte do seu tempo e ao pensamento político, cultural e artístico, fornecendo informação ao nível das fontes primárias que se constitui como um importante desafio para quem pretende conhecer de forma mais profunda a personalidade e o pensamento musical e crítico deste autor. Neste sentido são relevantes livros como *Introdução à música moderna* (1946), *A Evolução das formas musicais* (1959), *A música portuguesa e os seus problemas* (1973), *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos* (1976), *Reflexões sobre a Música* (1978), *Música e músicos modernos* (1986), *Dicionário de música I e II* (1996, 1999), entre outros.

A catalogação da obra musical de Lopes-Graça encontra-se estabilizada e revista, e apresenta uma mais valia para os interessados. Os catálogos de Cascudo (1997) e de Silva (2009) são fontes fundamentais na fixação da obra e sua correta contextualização em termos cronológicos, tanto mais que foram acompanhados na sua elaboração pelo próprio compositor. Estes dois livros constituem-se como ponto de partida que levou a investigação em várias direções, tais como análise dos manuscritos que se encontram no Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa (Monte Estoril), contacto pessoal com intérpretes, assim como análise de registos áudio disponíveis no mesmo local. Deve ser referenciado que quase toda a obra de Lopes-Graça seja musical (manuscritos), seja literária, assim como grande parte da sua correspondência com amigos, músicos e musicólogos, figuras do meio artístico, está disponível neste Centro de Documentação. No âmbito do presente trabalho, foram observados vários dos escritos aqui mencionados, tendo sido encontrada muita informação de cariz complementar.

Por outro lado, a nível biográfico, Sousa (2006) fornece informação indispensável para o conhecimento do percurso de vida de Lopes-Graça, quer pessoal, quer artístico. O seu livro revelou-se uma fonte essencial no que diz respeito a vários momentos importantes da vida do

compositor, que de uma ou de outra forma tiveram influência sobre as obras que ele compôs. Também é relatado o contacto do compositor com vários outros músicos, que por exemplo se tornou esclarecedor a nível de dedicatórias de algumas obras.

No que diz respeito às obras escolhidas para análise, Carvalho (2006) expõe questões de utilidade para esta pesquisa. Trata-se de material analítico que abrange elementos da evolução da linguagem musical do compositor e as suas crenças estéticas, propondo alguns modelos analíticos para obras fundamentais como o *Quarteto N.º2*, *Suite Rústica N.º2* e o *Canto de Amor e de Morte*, que é interessante confrontar com a análise desenvolvida no presente estudo. Ao trabalho do musicólogo acresce um efetivo contacto deste com o compositor em vida, que enriquece muito a elaboração crítica que oferece sobre a sua obra e pensamento (nomeadamente político).

Por outro lado, o artigo de Peixinho (1966) que apresenta uma análise morfológica do *Canto de Amor e de Morte*, e também sublinha a importância desta obra não apenas no repertório de Lopes-Graça, mas também na música portuguesa de forma geral, revela-se mais uma fonte importante. Embora de formas diferentes, Peixinho e Carvalho concordam em vários pontos da sua análise. O primeiro autor sublinha elementos morfológicos, enquanto o segundo enfatiza também o estado emocional do compositor que se reflete na linguagem musical desta obra. Embora ambos estudos sejam virados mais numa direção de uma análise teórica e não abrangem questões estritamente de execução instrumental, foi possível extrair elementos que posteriormente foram relacionados com questões de técnica e com a construção das ideias interpretativas. Neste sentido, a divisão formal do *Canto de Amor e de Morte* exposta por Peixinho, serviu de base para a elaboração de um quadro apresentado no capítulo de Estudos de técnica e de interpretação, enquanto a análise exposta por Carvalho, desencadeou um método de análise interpretativa exposto neste mesmo capítulo.

Sobre esta obra, outra fonte extremamente importante é Olga Prats. O profundo conhecimento da pianista vem de uma relação próxima com Lopes-Graça que a levou a interpretar várias das suas obras. Desta ligação entre compositor e intérprete surgem duas gravações distintas do *Canto de Amor e de Morte*. Para além de ser uma pianista com reconhecimento, este facto torna esta intérprete uma testemunha essencial no que diz respeito a ideias interpretativas. Neste sentido, durante o percurso desta investigação, houve vários encontros em que foram colocadas questões e foram discutidas ideias entre a doutoranda e a pianista. Para além deste contacto pessoal, o livro de Prats e Azevedo (2007) revela também informação interessante sobre

questões pessoais e de ponto de vista do percurso artístico do compositor, que ajudam em alguns aspetos a compreensão e a interpretação das suas obras.

A tese de Mestrado de Gomes (2012) revelou-se útil, essencialmente a nível das entrevistas realizadas a violinistas que tiveram contacto com Lopes-Graça e que conhecem (parte ou na íntegra) as suas obras para violino. Neste sentido, foi interessante confrontar com o presente estudo, a opinião dos entrevistados e da investigadora sobre a idiomática violinística deste compositor, encontrando vários pontos em comum, tais como dificuldades técnicas e interpretativas, que no caso do presente trabalho, são expostos em detalhe com propostas de métodos de estudo.

A informação de cariz analítico contido nas notas das gravações existentes das obras *Esponsais* e *Adágio doloroso e Fantasia* (ex.: *Complete Works for Violin and Piano and Solo Violin*, Naxos, 2014), constituem-se como a única fonte relevante, juntamente com um encontro pessoal com o violinista Carlos Damas, onde ele partilhou a sua experiência em estudar e gravar a obra *Esponsais*.

Para além dos já mencionados intérpretes, no âmbito desta investigação surgiram encontros com outras personalidades. Neste grupo incluem-se Romeu Pinto da Silva, amigo e estudioso da obra de Lopes-Graça e autor da *Tábua Póstuma* (2006); Piñero Nagy, intérprete de várias obras (algumas a ele dedicadas) para guitarra, e criador do *Festival de Estoril*, cuja programação incluiu a estreia do *Quarteto de arcos N.º2* (1985); e o compositor Sérgio Azevedo, aluno de Lopes-Graça e conhecedor das suas obras, entre outros.

Foram também recolhidos dados de cariz complementar em Conferências, tais como “*Identidade, liberdade, intervenção: Fernando Lopes-Graça e o seu percurso de compositor*” (Monte Estoril, 17/05/14) ou o Simpósio “*Ciclo – Homenagem Fernando Lopes-Graça: Retrospectiva nos 111 anos do Compositor 1906 – 1994*” (Cascais, 15/12/17), onde se apresentaram oradores como Mário Vieira de Carvalho e José Eduardo Martins entre outros.

2. Análise e estudos de técnica e interpretação

Segundo Rink (2007), a análise, quando relacionada com a performance e o seu processo de preparação, tende a gerar sempre “confusão e controvérsia” (2007, p.25). O autor expõe as diferentes considerações de vários estudiosos sobre a importância e o peso de uma análise “rigorosa e teoricamente informada” (2007, p.25), em oposição a uma análise mais intuitiva. Esta é uma questão recorrentemente levantada devido à dificuldade em nos situar (intérpretes) de forma adequada nesta perpétua dialética. Rink propõe o termo “intuição informada” (2007, p.27), que ao meu ver representa uma descrição interessante e coerente daquilo que deve ser o processo analítico sob o olhar de um intérprete. Para explicar melhor esse termo, Rink enfatiza que esta forma de analisar uma obra sustenta-se por uma “bagagem considerável de conhecimento e experiência”, sendo que a intuição não surge do nada e “não é fruto de um mero capricho” (2007, p.27). Pode-se dizer que o equilíbrio desejável entre estes dois polos é variável consoante alguns fatores fundamentais, como por exemplo: uma linguagem convencional *versus* uma menos convencional. Este conceito de linguagem convencional resulta do quadro de experiência de cada intérprete. Contudo, obras similares às estudadas no presente trabalho, construídas à base de motivos ou células geradoras, e num contexto de uma linguagem, que segundo Azevedo, representa um tratamento rítmico específico com uma textura harmónica variável (ex.: bitonalidade, bimodalismo, pandiatonismo, etc.), requerem uma análise mais pormenorizada em termos estruturais (conversa pessoal, 29/05/18). Esta constatação é fundamentada também pela utilização de uma escrita pormenorizada em vários aspetos, exposta nos capítulos III e IV.

De acordo com diversa literatura sobre técnica instrumental violinística, e formas de tocar em conjuntos instrumentais de música de câmara, a importância dos métodos de preparação visando a performance das obras é essencial para uma execução bem sucedida. O ponto de partida é sempre o estudo individual que decorre de várias etapas, que abrange questões relacionadas com a estrutura, arcadas, som, dedilhações, afinação e vibrato entre outras. Nas obras camerísticas, o estudo requer igualmente um trabalho contínuo em conjunto relativo às questões mencionadas, assim como uma *práxis* que busca uma coesão de execução e uma simbiose sonora e interpretativa.

A literatura sobre a arte de tocar violino é rica e abrange autores desde os grandes pedagogos como Auer, Flesch, ou Galamian, até aos músicos dos nossos dias, que partilham a sua opinião e os seus conceitos, baseados em longos anos de experiência enquanto solistas e intérpretes de música de câmara, ou enquanto professores de violino. Sobre as problemáticas aqui estudadas, podemos referir vários autores.

A assiduidade com que Lopes-Graça modela e transforma o material temático através de diferentes golpes de arco, articulação, dinâmica e indicações de expressividade, requer um bom domínio técnico do instrumento. Neste sentido, Gerle (2011) expõe os aspetos mecânicos e fisiológicos na produção do som, sublinhando as potencialidades do violino enquanto instrumento melódico com grande expressividade. A possibilidade de uma “multiplicidade de cores” sonoras é analisada também nos ensinamentos de Flesch (2000, p. 76), Auer (1980) e muitos outros. Segundo Kjelland (2003), a importância da relação entre os três fatores para produção do som dos instrumentos de arcos é essencial num conjunto. Face a uma escrita onde claramente Lopes-Graça explora as potencialidades sonoras e tímbricas do violino, assim como dos conjuntos instrumentais, a qualidade do som e a sua riqueza em termos de nuances, seja de dinâmica e intensidade, seja de timbre, é fator de grande importância. Flesch (2000) enfatiza também a importância do vibrato enquanto elemento de expressividade, defendendo que este é uma característica individual de cada executante. Por outro lado, Auer (1980) alerta para o perigo de um uso excessivo que leva a maus hábitos e pouca criatividade. Estes dois pedagogos expõem também os seus métodos de estudo de diferentes golpes de arco, que podem ser aplicados em certos momentos problemáticos nas obras aqui estudadas.

A afinação e as diferentes formas de afinar têm sido alvo de vários estudos ao longo de muitos anos, e são um desafio constante para qualquer violinista. O repertório estudado na presente investigação requer um contínuo trabalho de afinação, devido a uma idiomática que representa vários desafios, seja dentro de uma frase, de uma passagem em andamento rápido, nas cordas dobradas, ou de forma harmónica entre diferentes vozes. Segundo Milanov (1970), a afinação temperada é de forma geral, a mais adequada para um violinista, principalmente quando são tocadas obras com piano ou em orquestra, deixando a tal chamada afinação solística, ou afinação expressiva, para os concertos a solo com orquestra. Por outro lado, os músicos do famoso quarteto Guarneri, revelam que quando usada com cautela e um constante controle, a afinação pode ser alternada consoante o discurso musical (Blum, 2000). Fischer (2012, p. 185 – 212) propõe vários modelos de exercícios para afinação, por entre quais, exercícios para meios tons (afinação expressiva), para alteração de acidentes e para cordas dobradas, que podem ser

aplicados no presente trabalho em momentos problemáticos. Pode inferir-se que nas obras estudadas, é possível tirar partido de ambas formas de afinação, dando uma prioridade à temperada, sendo que em algumas situações, uma afinação mais expressiva pode beneficiar os momentos de maior tensão do contorno musical.

3. Intérpretes relevantes

No quadro deste estudo é pertinente considerar algumas referências de intérpretes, cuja contribuição para a divulgação da obra de Lopes-Graça tem sido significativa. A produção musical do compositor inclui os mais variados géneros, nomeadamente música sinfónica, música coral e coral – sinfónica, música vocal, música dramática, repertório de câmara para diferentes ensembles, obras para instrumentos a solo entre muitas outras. Deste leque de criação tão rico podem ser destacadas várias obras, que têm sido incluídas na programação de salas de concerto ou na produção de edição de registos áudio. Alguns músicos envolvidos nestes projetos, tiveram um contacto direto com o compositor quer a nível pessoal, quer no âmbito da produção fonográfica, o que os torna testemunhos importantes. No conjunto do repertório estudado nesta dissertação, ou seja, obras para violino solo e música de câmara, podem ser destacados alguns intérpretes importantes:

O grande violinista Vasco Barbosa, cujo nome ressalta a nível internacional, gravou juntamente com a sua irmã Grazi Barbosa algumas obras de Lopes-Graça para violino solo e com piano, nomeadamente a *Sonatina N.º1*, *Pequeno Tríptico* e o *Prelúdio e Fuga* (Guilda da Música, 1972), entre outras. Este registo é talvez um dos mais importantes que temos de obras para violino deste compositor, pelo facto de juntar numa interpretação a musicalidade e qualidade de um célebre violinista, com as ideias conceptuais passadas ao intérprete pelo próprio compositor.

Outros intérpretes que trabalharam e gravaram em presença do compositor são o Quarteto de cordas da Oficina Musical do Porto (Carlos Fontes e José Manuel Costa Santos – violinos, José Luiz Duarte – viola, Gisela Neves – violoncelo) cujo disco (Portugalsom, 1993) inclui o *Quarteto de arcos N.º2* e o *Canto de Amor e de Morte* com a participação de Olga Prats ao piano.

Por outro lado, temos o privilégio de poder conhecer a arte de Lopes-Graça enquanto intérprete. Neste sentido, existem alguns registos, dos quais o mais relevante para esta investigação é a gravação do *Canto de Amor e de Morte* inserida na coletânea de discos “*Centenário Fernando Lopes-Graça*” (Arquivos RDP, 2006), onde podemos escutar a obra tocada pelo próprio compositor e os seguintes intérpretes: Rafael Couto e João Nogueira (violinos), Alberto Nunes (viola) e Filipe Louriente (violoncelo).

Das gerações atuais, para além do violinista Carlos Damas já acima referido, outros intérpretes promotores de obras de Lopes-Graça são o duo Doppio Ensemble (Evandra Gonçalves – violino, e Ana Queiroz – piano), cujo repertório concertista inclui várias peças para violino e piano. Neste quadro de peças dispomos de um disco gravado por Bruno Monteiro (violino) e o pianista João Paulo Santos, com toda a obra de Lopes-Graça para violino solo e violino e piano (Naxos, 2014). Entrevistas feitas a estes interpretes podem ser encontradas na tese de Gomes (2006).

O ensemble Quarteto Lopes-Graça (Luís Cunha e Anne Vitorino de Almeida¹ – violinos, Isabel Pimental – viola, Catherine Strynckx – violoncelo), também é outro grupo que se dedica à execução de obras de música de câmara, contribuindo com um disco que inclui o integral das obras para quarteto e piano com a participação da pianista Olga Prats (Naxos, 2013).

Informação mais pormenorizada em relação à discografia disponível das obras estudadas nesta investigação pode ser encontrada no Capítulo II.

¹ Posteriormente, Cecília Branco tornou-se membro residente deste grupo no lugar de segundo violino.

Capítulo II: Obras para violino solo e música de câmara de Fernando Lopes-Graça

1. Introdução das composições para violino

Sempre que um intérprete pretende realizar um estudo profundo de uma obra, é necessário haver uma investigação complementar à *praxis* instrumental, que inclui uma recolha de dados que passa por vários aspetos. O primeiro aspeto consiste na contextualização da obra sob uma perspetiva histórica, que levará o músico a ter um melhor conhecimento sobre questões relacionadas com as vivências pessoais do autor, sobre a ideia por detrás da composição (quando tal informação existe, ou quando é possível extraí-la de outras fontes), de maneira a melhorar a compreensão e a interpretação da mesma. Na falta de possibilidade de um contacto direto com o compositor, o intérprete é obrigado a procurar esta informação junto das fontes existentes tais como bibliografia, testemunhos e discografia, entre outras.

Por conseguinte, neste capítulo vai ser apresentada informação geral sobre as obras em análise por ordem cronológica, com algumas referências a outras obras onde tal informação possa ser considerada útil. O texto incluirá informação sobre as estreias das obras e os intérpretes, assim como informação geral sobre a discografia disponível.

No seu repertório para violino solo e música de câmara, Lopes-Graça incluiu várias obras de estruturas formais diversas, escritas para formações instrumentais diferentes. Como já foi referenciado na introdução, este estudo é baseado em quatro das suas composições, cada uma escolhida com um propósito específico, com o intuito de representar problemáticas técnicas e interpretativas de obras de variadas estruturas formais e ensembles instrumentais. Para uma maior clareza, em seguida são expostos dois quadros que representam por ordem cronológica as obras escritas para violino:

Quadro N°1

Todas as obras de Lopes-Graça para violino solo e música de câmara com violino

Ano	Obra	Opus	Formação instrumental
1931	<i>Sonatina N°1</i>	Op.10	violino e piano
1931	<i>Sonatina N°2</i>	Op.11	violino e piano
1938-1963	<i>Quarteto para Violino, Violeta, Violoncelo e Piano</i>	Op.26	violino, violeta, violoncelo, piano
1941	<i>Prelúdio, Capricho e Galope</i>	Op.33	violino e piano
1959	<i>Trois Pièces</i>	Op.118	violino e piano
1960	<i>Pequeno Tríptico</i>	Op.124	violino e piano
1960-1961	<i>Prelúdio e Fuga</i>	Op.137	violino solo
1961	<i>Canto de Amor e de Morte</i>	Op.140	quarteto de arcos e piano
1964	<i>Quarteto N°1</i>	Op.160	quarteto de arcos
1965	<i>Suite Rústica N°2</i>	Op.166	quarteto de arcos
1966	<i>Catorze Anotações</i>	Op.170	quarteto de arcos
1980	<i>Quatro Miniaturas</i>	Op.218	violino e piano
1982	<i>Quarteto N°2</i>	Op.227	quarteto de arcos
1984	<i>Esponsais</i>	Op.230	violino solo
1988	<i>Adagio Doloroso e Fantasia</i>	Op.242	violino e piano

Quadro N°2

Quadro das obras em análise

1931	<i>Sonatina N°1</i>	Op.10	violino e piano
1961	<i>Canto de Amor e de Morte</i>	Op.140	quarteto de arcos e piano
1984	<i>Esponsais</i>	Op.230	violino solo
1988	<i>Adagio Doloroso e Fantasia</i>	Op.242	violino e piano

2. Apresentação e contextualização das obras selecionadas para estudo

2.1. *Sonatina N°1* (1931)

Fica claro no Quadro N°1, que Lopes-Graça escreveu duas *Sonatinas* para violino e piano, compostas no ano – 1931, e revistas mais tarde em 1951 (*Sonatina N°1*) e 1970 (*Sonatina N°2*). Ambas são dedicadas a músicos amigos do compositor. A primeira (analisada neste trabalho) é dedicada ao violinista Augusto da Mota Lima, quem, juntamente com os seus dois irmãos António M. Lima (violonista e pianista), e Aquiles M. Lima (violoncelista), exerceram influência importante na apresentação da música de câmara em vida do autor.

O ano 1931 é um ano de instabilidade em Portugal, é o ano da primeira revolta contra a Ditadura. Lopes-Graça sendo um jovem já fortemente interessado e envolvido nos acontecimentos sociais e políticos do país, e principalmente da sua cidade natal (Tomar), sofreu consequências, inclusivamente a prisão. Foi acusado de

"...ter pintado legendas nas paredes do Cemitério e nas escadas da Capela da Nossa Sra. da Piedade na sequência da Revolta da Madeira... Fica a eterna dúvida se Lopes-Graça terá participado e sido denunciado, ou se a Polícia aproveitou tal denúncia para também incriminar o compositor..." (Sousa, 2006, p. 114-115).

Segundo a mesma fonte (p. 117), neste mesmo ano e já debaixo de prisão, Lopes-Graça fez a sua prova para Professor de Piano do Conservatório Nacional, com uma apresentação brilhante, ficando classificado em primeiro lugar com dezoito valores. Um dos membros do júri era o grande compositor português Luís de Freitas Branco. Lamentavelmente, após a prova, Lopes-Graça foi transportado sob custódia pela Polícia para Tomar.

Na sequência destes acontecimentos, o autor passou momentos difíceis da sua vida, e terá sido algures nesta altura de tantas perturbações que compôs as duas *Sonatinas* para violino e piano. No entanto, a *Sonatina N°1* não revela uma carga emocional pesada e profunda, constatada no *Canto de Amor e de Morte* escrito mais tarde em 1961, que também coincide com um momento desfavorável da vida do compositor.

A *Sonatina N^o1* é a sua décima obra, deixando de fora algumas tentativas juvenis que o próprio considerou inaceitáveis, entre as quais se incluem quatro peças para piano solo, uma obra para orquestra de arcos – *Poemeto* – destruída pelo autor, uma obra para orquestra sinfónica, uma obra para canto e piano, uma obra para um conjunto de câmara – *Estudo “Humoresca”* – destruído pelo autor, e uma obra teatral. Para além de existir uma tentativa de escrever uma *Sonata* para piano que ficou só na memória do compositor, a *Sonatina N^o1* para violino e piano, (embora sendo uma *Sonatina* e não uma *Sonata*), é a primeira obra deste género no repertório de Lopes-Graça. O compositor vai aliás escrever várias sonatas posteriormente, sobretudo para piano.

Apesar de se tratar da primeira obra que o autor compôs para o instrumento violino, é importante sublinhar que nela podem encontrar-se muitas características da sua forma de escrita, cuja evolução pode ser observada nas obras analisadas neste trabalho.

2.1.1. Estreia e Discografia

Durante a investigação surgiu uma dúvida quanto à data exata da estreia desta obra. No *Catálogo do espólio musical de Fernando Lopes-Graça* (1997) de Teresa Cascudo e na *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes Graça* (2009) de Romeu Pinto da Silva, é referido que a primeira audição tomou lugar em Paris, na Sala Le Tryptique a 28 de Maio de 1947, na interpretação de Robert Gendreno no violino e Hélène Boschi no piano. Relativamente a esta data, foi possível obter uma cópia do programa nos arquivos do Museu de Música Portuguesa, no entanto, a data que consta neste documento é 28 de Abril e não de Maio (programa exposto mais abaixo). Por outro lado, Gomes (2006) refere na sua Tese de Mestrado sobre obras para violino e piano de Lopes-Graça, três críticas sobre a execução da *Sonatina*, que apontam para uma execução desta obra com data 10 de Abril de 1943, às 21h30 no Sindicato Nacional dos Músicos, na interpretação de Silva Pereira no violino e o próprio autor no piano. Não foi possível encontrar o programa de sala desta data, pelo que em seguida é apresentada uma cópia do programa obtido nos arquivos do Museu da Música Portuguesa.

Em termos de registos auditivos, existem duas gravações desta obra. Conforme mencionado no estado da arte, o violinista português Vasco Barbosa e a sua irmã Grazi Barbosa gravaram a *Sonatina Nº1* juntamente com outras obras para violino e piano (deste compositor) em 1972. Esta gravação saiu em primeiro em LP (1972), e mais tarde reeditada em CD por duas editoras de música (1995 e 2006, ver Quadro Nº3 abaixo apresentado). Embora Barbosa tenha mencionado ter vontade em regravar, pois não estava contente com os resultados (Correia, 20/02/2015, conversa pessoal), este registo oferece uma excelente interpretação por um dos grandes violinistas portugueses de nível internacional. Segundo uma entrevista feita a Barbosa, a interpretação (desta obra e das restantes que constam neste disco) foi trabalhada com o próprio compositor e está o mais possível dentro das suas ideias (Gomes, 2006, p. 68), facto que acentua ainda mais a importância deste registo.

Em Março de 2014 foi lançado um disco com as obras integrais para violino solo e violino e piano de Lopes-Graça, interpretadas pelo violinista Bruno Monteiro e pelo pianista João Paulo Santos. Embora seja audível que a primeira gravação é mais antiga pela presença de alguns ruídos e pela qualidade da gravação em si, estes dois registos permitem aos interessados uma comparação entre duas interpretações, que diferem na escolha estética e na escolha dos meios técnicos de execução. Algumas das diferenças que podem ser observadas verificam-se ao nível de escolha do tipo de vibrato, e expressividade do som, utilização de *glissandos*, diversidade na articulação das notas, e algumas diferenças no tempo. Segue um quadro informativo das gravações:

Quadro N°3

Discografia que inclui a *Sonatina N°1*

Registo áudio	Obras	Intérpretes	Editora	Ano
LP	<i>Obras para Violino e Piano</i> (várias obras de Lopes-Graça)	Vasco Barbosa (vln) Grazi Barbosa (pn)	Guilda da Música	1972
CD	<i>Obras para Violino e Piano</i> (várias obras de Lopes-Graça)	Vasco Barbosa (vln) Grazi Barbosa (pn)	Strauss	1995
CD	<i>Obras para Violino e Piano</i> (várias obras de Lopes-Graça)	Vasco Barbosa (vln) Grazi Barbosa (pn)	Companhia Nacional de Música	2006
CD	<i>Complete Works for Violin and Piano and Solo Violin</i>	Bruno Monteiro (vln) João Paulo Santos (pn)	Naxos	2014

É interessante sublinhar que a *Sonatina N°1* foi revista pelo compositor, facto que levanta questões sobre a existência de duas partituras manuscritas. Após uma pesquisa no Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa, ficou confirmado que a partitura disponível hoje em dia corresponde à redação de 1951. Cascudo (1997) faz a descrição completa da mesma. Está prevista a edição desta obra pela editora AVA¹.

¹ Segundo a mesma editora, também é prevista a edição do *Canto de Amor e de Morte* e do *Adagio Doloroso e Fantasia*

2.2. *Canto de Amor e de Morte* (1961)

Lopes-Graça compôs várias obras que afirmaram a sua importância e o seu talento enquanto compositor, destacando-se o *Canto de Amor e de Morte* para quarteto de arcos e piano. O seu valor do ponto de vista estrutural e de linguagem musical foi sublinhado pela pianista Olga Prats (1938), conhecedora e destacada intérprete das obras de Lopes-Graça, e pelo compositor Jorge Peixinho (1940 – 1995) no seu artigo *Canto de amor e de morte – Introdução a um ensaio de interpretação morfológica* (1966), que descreve esta obra como uma cúpula na música portuguesa escrita até a altura. Conforme mencionado no Estado da arte, o musicólogo Mário Viera de Carvalho também contribuiu para tal distinção apresentando uma análise histórica e social da obra (2006), proporcionando um maior esclarecimento sobre a mesma.

O *Canto de Amor e de Morte* foi escrito em 1961, ano em que Lopes-Graça se encontrava numa fase difícil da sua vida, devido a diversos fatores e acontecimentos acumulados ao longo de vários anos. Para além dos problemas associados à vida social e ao assédio contínuo pela polícia política, naquilo que diz respeito à sua vida familiar, o compositor sofre a morte da sua mãe em 1953, e oito anos mais tarde (1961), do seu pai. Como consequência destes acontecimentos, ele perde a sua casa de Tomar, facto que contribui para um crescente desgosto e um progressivo distanciamento das suas origens. Perante estes factos é acrescida uma questão de ordem artística. Lopes-Graça vive um momento de incerteza, pois as suas crenças enquanto compositor são postas em causa devido à sua longa luta para a criação de uma linguagem nacional. Estas inquietações são visíveis no seu artigo publicado em 1961 – *Para onde vai a música portuguesa?* – onde o compositor expõe a sua opinião sobre as tendências vanguardistas da linguagem musical em Portugal. Neste artigo é feita uma forte crítica aos compositores portugueses pela falta de continuidade na criação de uma linguagem musical com carácter nacional, e pela constante importação de modas estrangeiras. Lopes-Graça considerava imprescindível encontrar formas de assimilar os avanços no desenvolvimento da linguagem musical europeia mas sem deixar para trás a tradição nacional portuguesa.

Todas estas circunstâncias reforçam o momento de crise pessoal do compositor revelada através de uma profunda angústia, desejo de isolamento e introspeção. Fatores estes que contribuíram para uma alteração na sua forma de escrever. É precisamente neste momento que o artista reencontra o caminho ao aproximar a sua escrita à atonalidade da escola vienense introduzindo a utilização de novas técnicas na sua linguagem musical.

2.2.1. As três versões

“O *Canto de Amor e de Morte* começou por ser uma peça para piano solo que o compositor decidiu inutilizar, logo após a conclusão da versão de câmara, com o intuito de impedir a sua execução futura” (Silva, 2009, p. 180-181). Este facto seria desconhecido se a partitura desta versão não tivesse sido encontrada pelo próprio Lopes-Graça em 1994, facto que foi testemunhado por Romeu Pinto da Silva – autor da *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes Graça* (2009) onde está catalogada esta mesma versão sem número de opus.

No mesmo ano, 1961, foi escrita a versão de câmara (Op. 140) e em 1962 o autor compôs uma terceira versão (Op. 151), desta vez para orquestra grande. Na opinião do compositor, a última versão deve ser considerada como uma nova obra e não como uma orquestração da versão de câmara (Silva, 2009, p. 189).

A versão de câmara do *Canto de Amor e de Morte* é a primeira obra de Lopes-Graça escrita para um conjunto instrumental que inclui um quarteto de cordas completo e um piano (ver Quadro Nº 1). Na verdade, o *Quarteto com piano*, sendo a obra mais semelhante em termos de instrumentação - vln., vla., vc., pn., foi escrito em 1938 e revisto em 1963.

2.2.2. Estreia e Discografia

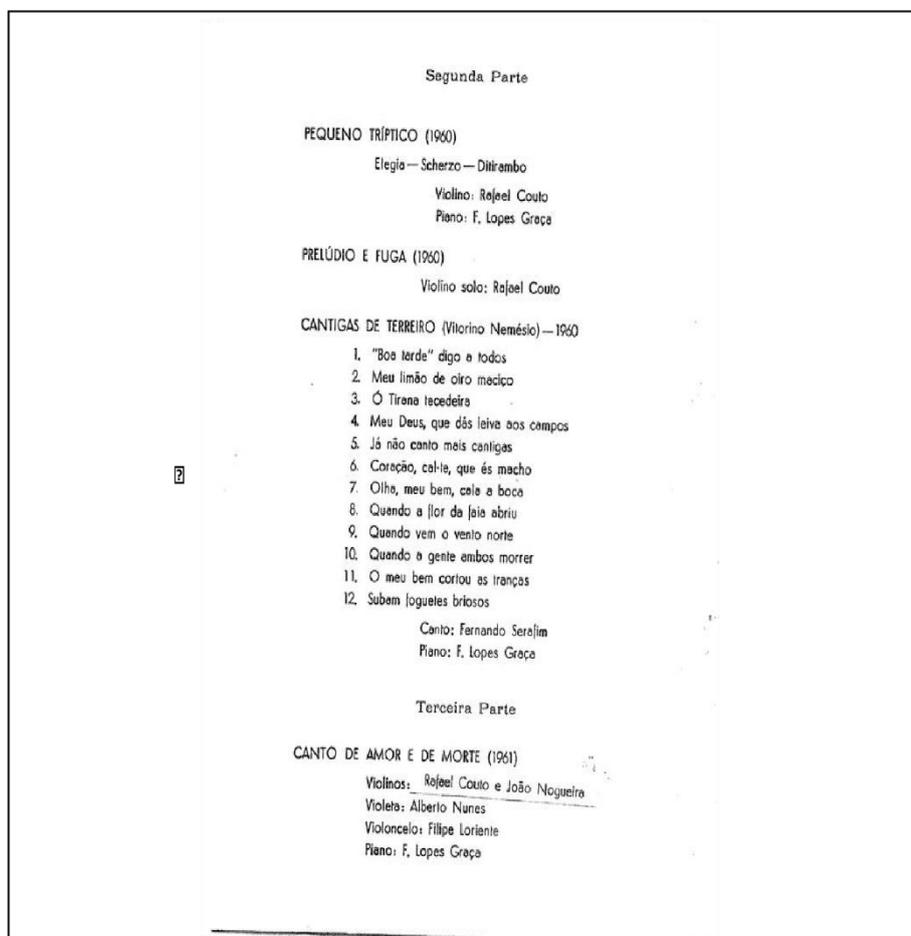
O *Canto de Amor e de Morte* (na versão de câmara) foi estreado no dia 8 de Novembro de 1961 no Auditório Calouste Gulbenkian. Existe uma dúvida sobre o nome do pianista que atuou na estreia. No *Catálogo do espólio musical de Fernando Lopes-Graça* (1997) de Teresa Cascudo, encontramos o nome de Jorge Peixinho enquanto pianista, no entanto, na *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes Graça* (2009), de Romeu Pinto da Silva, é mencionado o nome do próprio Lopes-Graça ao piano. O local, a data e os nomes dos restantes membros do conjunto coincidem. Neste sentido, é interessante apresentar o programa de sala deste concerto para comprovar que foi o próprio compositor que fez a estreia da sua obra.

Ilustração Nº2 Programa da estreia do *Canto de Amor e de Morte*

(versão de câmara)



Primeira página.



Cópia digitalizada do programa de sala (pág. 1 e 4 de 5), domínio público, fornecida por Romeu Pinto da Silva

A estreia da versão orquestral foi realizada em 1964, dois anos após ter sido escrita. Apesar da intenção inicial de Lopes-Graça de não permitir a execução da versão para piano solo (2009, Silva), após a sua morte, o pianista brasileiro José Eduardo Martins teve acesso à partitura através de Romeu Pinto da Silva. Devido ao interesse artístico da obra, após uma análise profunda das várias versões, em 2010, Martins decide fazer a estreia seguida de mais alguns concertos, daquela que hoje podemos considerar a versão original do *Canto de Amor e de Morte*. Em seguida é apresentado um quadro com as datas das estreias das três versões por ordem cronológica.

Quadro N°4

Estreias das três versões por ordem cronológica

Versão	Intérpretes	Local	Ano
<i>Canto de Amor e de Morte</i> (versão de câmara)	Rafael Couto, João Nogueira (vln) Alberto Nunes (vla) Filipe Louriente (vc) F. Lopes-Graça (pn)	Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian	1961 (8 de Novembro)
<i>Canto de Amor e de Morte</i> (versão orquestral)	Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional Dir. Gérard Devos	Coliseu dos Recreios, Lisboa	1964 (16 de Maio)
<i>Canto de Amor e de Morte</i> (versão piano solo)	José Eduardo Martins (pn)	Academia de Amadores de Música	2010 (19 de Maio)

Existem gravações de todas as versões do *Canto de Amor e de Morte*. Conforme mencionado no estado da arte, em 2006 foi editada uma coletânea de discos “*Centenário Fernando Lopes-Graça*”, Arquivos RDP, onde no CD VI, temos o privilégio de encontrar o registo da versão de câmara interpretado pelo próprio Lopes-Graça e os mesmos músicos que tocaram na estreia, que foi gravado pouco tempo depois desta. Outra gravação é de 1993, feita pelo Quarteto da Oficina Musical do Porto e a pianista Olga Prats, editada pela Portugalsom. Recentemente, a intérprete regravou esta obra com os membros do quarteto Lopes-Graça, editada pela Naxos (2013).

Segue um quadro informativo com todas as gravações disponíveis nas suas três versões:

Quadro N°5

Discografia que inclui o *Canto de Amor e de Morte*

Registo áudio	Obras	Intérpretes	Editora	Ano
LP	<i>Canto de Amor e de Morte, Quatro Bosquejos</i>	Orquestra Sinfónica do Estado Húngaro, Tamás Pál	A voz do dono/ Valentim de Carvalho	1974
CD	<i>String Quartet N°2, Song of Love and Death</i>	Oficina Musical do Porto, Olga Prats	Portugalsom	1993
CD	Obras para orquestra, <i>Canto de Amor e de Morte</i>	Orquestra Sinfónica do Estado Húngaro, Tamás Pál	EMI Classics/ Valentim de Carvalho	1994
CD	<i>Centenário Fernando Lopes-Graça (1906-1994)</i> Várias obras	Rafael Couto, João Nogueira (vln) Alberto Nunes (vla) Filipe Louriente (vc) F. Lopes-Graça (pn)	RDP, Radiofusão Portuguesa	2006 (1961)
CD	<i>Centenário Fernando Lopes-Graça (1906-1994)</i> Várias obras	Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, Silva Pereira	RDP, Radiofusão Portuguesa	2006 (1967)
CD	<i>Canto de Amor e de Morte, Músicas Fúnebres, Música de piano para as crianças, Cosmorama</i>	José Eduardo Martins	Portugalsom/ Numérica	2012 (2010)
CD	<i>Canto de Amor e de Morte, Quarteto com piano, Toda a obra para quarteto</i>	Olga Prats, Quarteto Lopes-Graça	Naxos	2013

Ao analisar as primeiras duas gravações da versão de câmara, ficam à vista algumas diferenças significativas. As mais destacadas são as disparidades de tempo verificadas maioritariamente nas secções mais rápidas da peça, que no caso da primeira gravação (com Lopes-Graça ao piano) são tocadas num tempo mais lento. É importante mencionar que na segunda gravação realizada na presença do compositor, existe uma alteração no acorde final do piano, exigida por ele próprio no ato do registo¹. Quanto ao último registo, na opinião da própria intérprete Olga Prats, há uma maior liberdade no piano, mais timbres, e maior proximidade entre piano e quarteto.

A partitura original da obra encontra-se no Centro de documentação do Museu da Música Portuguesa, e a descrição do seu estado é referida por Cascudo (1997).

2.3. *Esponsais* (1984)

No seu repertório Lopes-Graça deixou um número considerável de obras para instrumentos a solo, incluindo quarenta e uma obras para piano solo, quatro obras para solo guitarra, duas obras para flauta solo, duas obras para violoncelo solo, duas obras para violino solo e uma obra para cravo solo. Sendo um instrumento melódico e não harmónico, o violino, possui um repertório mais reduzido de obras a solo. No entanto, o compositor dedicou duas obras a este instrumento: *Prelúdio e Fuga* (1961) e *Esponsais* (1984), dos quais a primeira aparenta ser mais conhecida e mais tocada, havendo registos auditivos assim como uma partitura editada.

Assim como o próprio nome sugere, Lopes-Graça escreveu esta peça para o casamento do seu amigo Miguel Oliveira da Silva que para além de ser médico, era também melómano e violinista. A obra foi composta em 1984 (Parede). No mesmo ano, Lopes-Graça compôs também *Dez novos sonetos de Camões* (Op. 231) para canto e piano, e *Andante e allegro* (Op. 232) para flauta e piano. Durante a década dos anos 80, o compositor escreveu obras para diferentes conjuntos, dos quais destacam-se a *Sinfonieta – Homenagem a Haydn* (1980) para orquestra de câmara, o *Quarteto de arcos N.º2* (1982), *Em louvor da paz* (1986) para orquestra sinfónica, entre outras.

¹ Esta alteração está marcada na partitura da pianista Olga Prats e será incluída na futura edição desta obra pela editora AVA

Para uma maior clareza, em seguida é apresentado um quadro com as obras para violino (inclusive música de câmara) escritas na década dos anos 80 por ordem cronológica:

Nº6 Quadro das obras para violino solo e música de câmara escritas na década dos anos 80

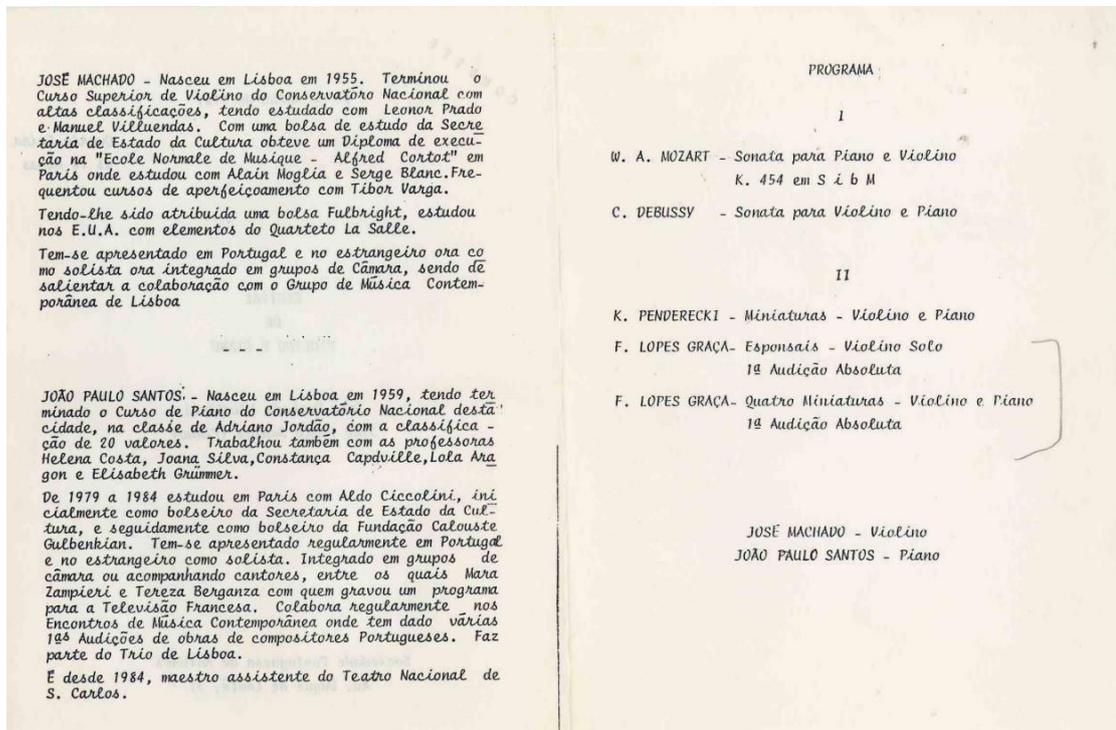
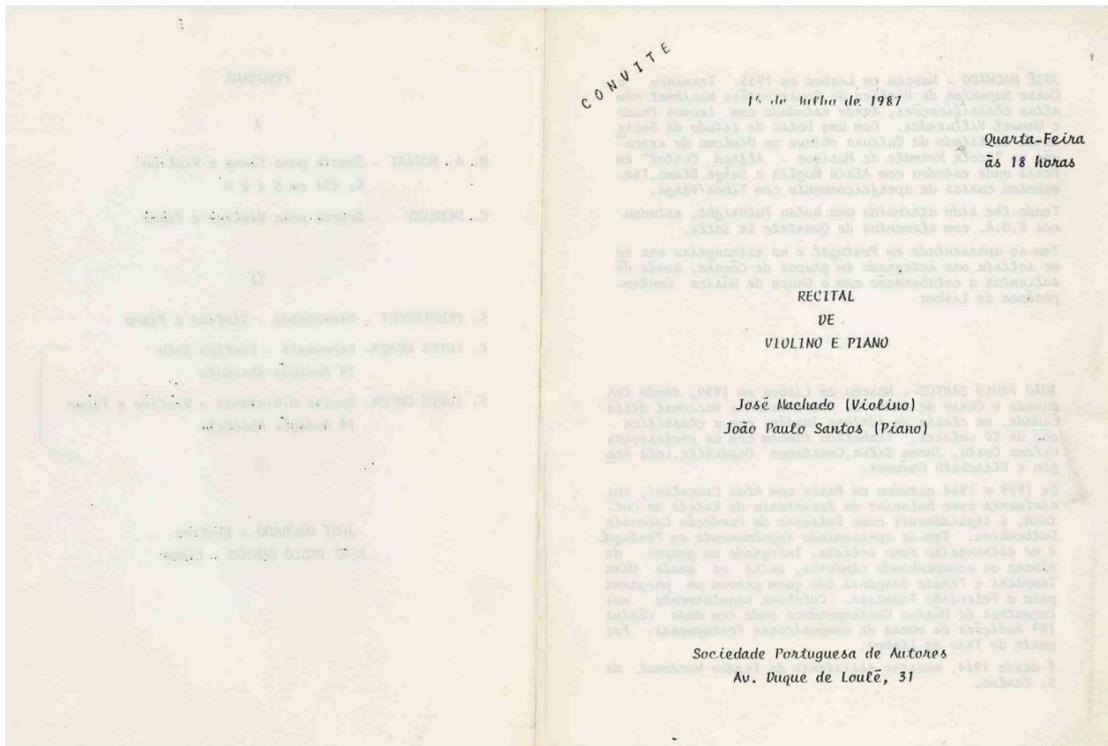
Ano	Obra	Opus	Formação instrumental
1980	<i>Quatro Miniaturas</i>	Op. 218	Violino e piano
1982	<i>Quarteto de arcos Nº2</i>	Op. 227	Quarteto de arcos
1984	<i>Esponsais</i>	Op. 230	Violino solo
1988	<i>Adágio doloroso e fantasia</i>	Op. 242	Violino e piano

Observando este quadro, torna-se evidente que só em oito anos (1980-1988) Lopes-Graça compôs três obras para violino e um quarteto. Na altura em que escreveu *Esponsais*, o compositor já detinha uma experiência de mais de meio século de vida artística.

A dificuldade interpretativa desta obra decorre da sua estrutura dividida em várias secções curtas. O intérprete é obrigado a intercalar de forma contínua a sua habilidade de execução entre secções com passagens de carácter técnico e secções de carácter mais melódico.

2.3.1. Estreia e Discografia

Durante o trabalho de pesquisa surgiu uma dúvida relativamente a data de estreia da *Esponsais*. Cascudo (1997) e Silva (2009) referem a mesma como sendo no dia 16 de Julho de 1987, na Sociedade de Autores em Lisboa. O intérprete foi José Machado. No entanto, o programa de sala da estreia desta obra que se encontra no Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa, tem como data 15 de Julho de 1987. O local e o intérprete coincidem. O estado do documento não permite uma perfeita visualização da data, no entanto, no canto de cima direito, está escrito com palavras “Quarta-Feira às 18 horas”. Após uma consulta do calendário do ano em questão, ficou esclarecido que dia 15 de Julho de 1987 foi uma quarta-feira. Segue um quadro com o programa de sala:



Grande parte das obras de compositores conceituados de épocas passadas são bem conhecidas e podem ser consultadas em diversas gravações assim como ouvidas ao vivo. Por um lado, este facto é uma vantagem para os músicos que querem explorar estas obras, por outro, pode ser uma condicionante para uma interpretação própria, levando os músicos a ficarem influenciados pelas variadas interpretações de outros, ou estéticas já criadas e conotadas. Neste sentido, a *Esponsais* ainda faz parte das obras pouco tocadas e menos distinguidas dentro do repertório para violino do compositor Lopes-Graça. Em termos de discografia, atualmente existem duas gravações desta peça. Segue um quadro informativo que demonstra que somente doze anos após a morte do compositor é que foi realizada a primeira gravação desta obra.

Quadro N°7 Gravações da *Esponsais*

Registo áudio	Título/Obras	Intérpretes	Editora	Ano
CD	<i>Modern Solo Violin Music</i>	Carlos Damas (vln)	Dux	2007
CD	<i>Complete Works for Violin and Piano and Solo Violin</i>	Bruno Monteiro (vln) João Paulo Santos (pn)	Naxos	2014

Estas duas gravações correspondem a interpretações que diferem em aspetos tais como o carácter da música, o tempo e a forma como são interpretados os elementos agógicos. Também são audíveis algumas diferenças de notas, que provavelmente advêm do facto de existirem três manuscritos, alguns dos quais apresentam dificuldade de leitura em certos momentos.

Estes três manuscritos estão distinguidos com notas, provavelmente escritas pelo próprio compositor (na capa) que constam – “há cópia melhor”, “cópia boa” e uma sem qualquer referência extra. Segundo Cascudo (1997), esta é a ordem de escrita.

Após uma observação das três partituras, ficou claro que não houve mudanças do material com a exceção de um compasso que consta na partitura com referência “cópia boa”, que aparece riscado por cima, provavelmente tendo sido um erro. O que se verifica são alterações a nível de articulação. Na partitura com referência “há cópia melhor” estão escritas várias arcadas a lápis que aparentam ser colocadas pelo próprio compositor. Algumas destas indicações aparecem de forma diferente nas outras duas partituras, levantando por conseguinte, algumas questões sobre

a escolha das arcadas e articulações na execução dos excertos em questão. Exemplos concretos vão ser dados no capítulo de Estudos de técnica e interpretação.

As três partituras encontram-se no Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa.

2.4. *Adagio doloroso e Fantasia* (1988)

As peças escolhidas como foco desta investigação abrangem períodos de criação diferentes. O repertório para violino inicia com as *Sonatinas* em 1931, e termina com o *Adagio doloroso e Fantasia* para violino e piano em 1988. Esta pesquisa ficaria incompleta se não fosse incluída uma abordagem a esta obra que pode ser considerada como um ilustre exemplo da profundidade emocional do compositor. No ano anterior – 1987, Lopes-Graça dedica-se essencialmente à composição de obras para canto e piano, inspiradas em diversos poemas de Fernando Pessoa. Todas estas composições foram unidas numa edição e publicadas em 1988, ano de celebração do centenário do poeta. Não foi possível encontrar nenhuma prova de que o *Adagio doloroso e Fantasia* tenha qualquer ligação direta com algum poema de Fernando Pessoa, no entanto, o seu profundo e comovente carácter, juntamente com o facto do compositor estar imerso na literatura deste poeta, poderá levantar eventuais suposições.

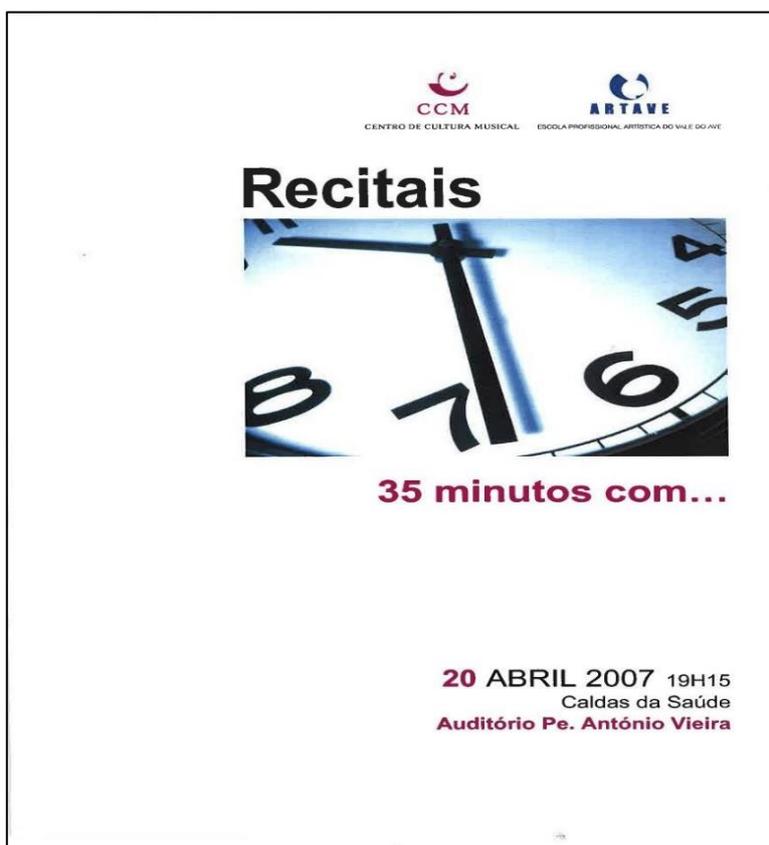
Conforme ficou evidente no Quadro Nº 6, durante a década dos anos 80 Lopes-Graça compôs quatro obras para o instrumento violino, sendo que o *Adagio doloroso e Fantasia* faz parte das últimas dez de todo o seu repertório. A linguagem musical aqui utilizada diferencia-se das restantes obras em análise, principalmente na forma como o violino é utilizado, e na forma como o material temático é tratado. A dificuldade de execução é de nível elevado devido à forma de escrita, e em termos de interpretação é exigente pela existência de vários momentos portadores de carácter e carga emocional contrastantes.

2.4.1. Estreia e Discografia

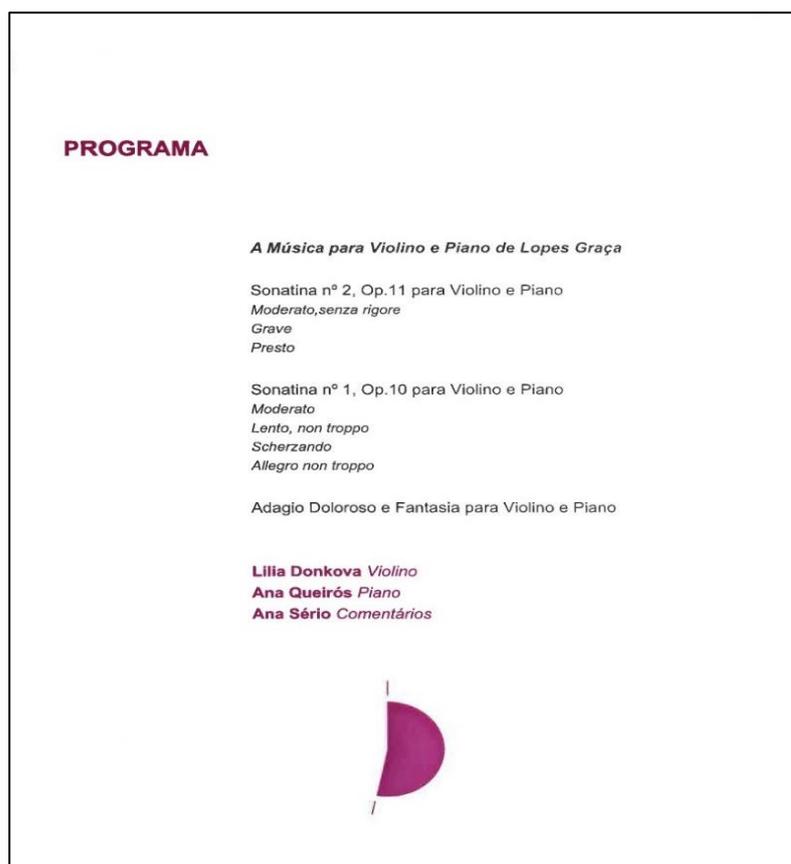
Esta obra é dedicada ao violinista de renome internacional Tibor Varga (1921 – 2003), a quem outros compositores dedicaram suas obras. Ganhou parte da sua fama interpretando obras primas do século XX tais como os concertos para violino de B. Bartók, A. Berg, e de A. Schoenberg. Quanto à sua relação com Lopes-Graça, esta surgiu no âmbito do Festival do

Estoril na década dos anos 80. Varga veio atuar por várias vezes a convite de Piñeiro Nagy (fundador do festival), e demonstrou interesse em conhecer a música de compositores portugueses, chegando inclusive a gravar mais tarde (1995) as *Sonatas* para violino e piano de Freitas Branco. Foi durante esse período que o compositor teve contacto direto com a arte deste grande violinista, criando admiração por ele enquanto músico (Nagy, 19/12/17, conversa pessoal). Infelizmente, Varga não chegou a tocar a obra que Lopes-Graça lhe dedicará, tendo a mesma sido estreada já após a morte do compositor, no dia 20 de Abril de 2007 no Auditório Pe. António Vieira nas Caldas da Saúde por Lilia Donkova no violino e Ana Queiroz no piano¹. Segue uma cópia do programa de sala:

Ilustração Nº4. Programa da estreia do *Adágio doloroso e Fantasia*



¹ Silva (2006) indica a data de estreia de 9 de Dezembro de 2007 na Casa Verdades de Faria (Museu da Música Portuguesa), no entanto, a verdadeira estreia decorreu no âmbito de um concerto comentado conforme no programa exposto



Exemplar do programa encontra-se na posse da própria doutoranda

Tendo sido estreado apenas em 2007, o *Adagio doloroso e Fantasia* é uma obra quase desconhecida para o público geral.

Em termos de discografia, está disponível uma gravação. Segue um quadro informativo desta:

Quadro N°8

Discografia do *Adagio doloroso e Fantasia*

Registo áudio	Título/Obras	Intérpretes	Editora	Ano
CD	<i>Complete Works for Violin and Piano and Solo Violin</i>	Bruno Monteiro (vln) João Paulo Santos (pn)	Naxos	2014

A partitura original encontra-se no Museu da Música Portuguesa. Cascudo (1997) faz a descrição do seu estado.

As quatro obras escolhidas para análise foram expostas, permitindo não só uma contextualização e uma familiarização com as mesmas, mas também fornecendo informação sobre fontes onde é possível extrair conhecimento que pode auxiliar o processo de preparação e execução deste mesmo repertório.

Capítulo III: Aspectos relevantes da linguagem musical de Lopes-Graça no repertório para violino solo e música de câmara

1. Introdução

Após a apresentação geral das obras, a investigação prossegue com a próxima etapa de estudo, que consiste numa análise generalizada da linguagem do repertório para violino solo e música de câmara, que permite a quem esteja interessado em interpretar estas obras, um conhecimento estilisticamente enquadrado, e uma possibilidade de fazer comparação, assim como de encontrar alguns paralelismos da complexidade de execução das mesmas.

Uma observação morfológica do repertório permitiu identificar vários elementos comuns. No seguimento, são expostos aqueles que podem ser considerados os mais notados, com o intuito de compreender a sua função e identificar a sua relação com eventuais questões de ordem técnica e interpretativa.

A explanação tem como foco as quatro obras em estudo, no entanto, vão ser exemplificados excertos também de outras obras deste repertório. Segundo Tabakova, “uma questão importante para a formação da interpretação de uma obra é conhecer e investigar também outras obras do mesmo compositor” (2014, p. 107¹).

¹ Tradução livre pelo autor

2. Construção formal e morfologia

A análise permitiu constatar que de forma geral, as obras deste repertório são compostas por várias secções, que podem ser relativamente pequenas. Este tipo de construção exige que os intérpretes procurem descobrir as variações de carácter de cada secção, assim como qualquer contraste sonoro, tímbrico ou agógico. Por outro lado, as várias pequenas secções podem levar a uma execução que soe fragmentada. Para evitar essa eventualidade, os intérpretes devem sempre procurar ter uma clara visão da corelação entre secções e ao mesmo tempo, nunca perder a visão global da obra (ou de cada andamento).

A divisão formal das obras estudadas pode ser descoberta com uma relativa facilidade. Isso deve-se ao facto de existirem distintos tipos de indicações que permitem identificar a passagem de uma secção para outra, tais como:

- Barra dupla
- Suspensão
- Apostrofe (vírgula)

Frequentemente, cada secção é acompanhada por uma alteração de tempo que pode ser brusca ou ligeira. Lopes-Graça é muito claro nas suas exigências e coloca marcações de tempo, que por vezes indicam uma mudança de apenas dois ou três pontos. Também em muitos casos, a finalização de cada secção é acompanhada por um *rallentando* ou um *accelerando*, sendo que a dinâmica também é utilizada para realçar tais variações no andamento. Seguem dois exemplos de transições:

Exemplo 1. *Sonatina N° 1, Allegro non troppo*, compassos 80 – 85



The image shows a musical score for Example 1, measures 80-85. The score is written for piano and features a transition between sections. The notation includes a double bar line, a comma, and a change in tempo and dynamics. The tempo changes from *Allegro non troppo* to *Poco più mosso (♩. = 66)*. The dynamics change from *pp* to *top (ucc)*. The score also includes the instruction *sul tasto*.

Mudança de secção com indicação de barra dupla, vírgula e alteração de andamento, assim como de dinâmica

Exemplo 2. *Adagio doloroso e Fantasia, Fantasia*, compassos 42 – 45

Mudança de secção com indicação de *ritardando*, *diminuendo*, barra dupla, suspensão e alteração de andamento

Segundo Prats, a utilização de barra dupla entre secções também é presente no repertório para piano, e em alguns casos é colocada mesmo quando não há indicação de alteração de tempo. A pianista explica que “O Lopes-Graça faz isso para que o intérprete saiba que mudou de secção mas que não mudou o ritmo e a pulsação.” (Prats, 2007, pág. 114). Por outro lado, ela refere que o compositor exigia dos músicos que trabalhavam com ele, um rigor de andamento e ficava descontente com oscilações que não fossem indicadas, principalmente a utilização de *rubato* (22/04/13, conversa pessoal). Neste contexto, é importante considerar e tentar cumprir todas as marcações de andamento.

2.1. Questões melódicas e harmónicas

2.1.1. Motivos/células geradoras

Olhando para as obras de uma forma mais pormenorizada ou morfológica, fica evidente que um dos traços mais fortes de Lopes-Graça é a utilização de motivos musicais ou células geradoras. Tais motivos são apresentados no início da obra, andamento ou até de uma secção, e em seguida são explorados através de várias técnicas de escrita. A importância destes motivos é grande, uma vez que através dos mesmos, o compositor constrói as obras e muitas vezes transmite o carácter e a carga emocional de uma secção inteira. Este traço composicional é

evidente desde o início do seu percurso de autor. Podemos observar a existência de tais motivos logo na sua primeira obra para violino (*Sonatina Nº1*), em cada um dos seus andamentos, sendo que nas próximas obras para violino, a importância e a evidência dos métodos de exploração dos motivos torna-se cada vez mais acentuada. Obras como o *Canto de Amor e de Morte* ou o *Adagio doloroso e Fantasia* são um excelente exemplo do talento de Lopes-Graça de explorar até ao máximo as potencialidades de cada motivo ou célula, atribuindo-lhes uma diversidade no carácter. Em muitos dos casos, através desta exploração, de um motivo ou célula surgem variantes, que por sua vez podem dar origem a um novo motivo ou uma nova célula.

2.1.2. Técnicas utilizadas na exploração dos motivos – imitação e variantes

Um dos meios utilizados com maior frequência no desenvolvimento do material temático (modificação e criação de variantes dos motivos/células iniciais) é a repetição ou imitação, seja exata seja com alterações. A transformação dos motivos acontece através de uma variação rítmica (mantendo a relação intervalar que compõe o motivo mas alterando o ritmo), ou através de uma alteração melódica (transformando a relação intervalar dentro dos motivos). A conjugação destas técnicas resulta numa textura musical onde se distinguem muitas variantes. No que diz respeito à *praxis* instrumental, a utilização de imitação obriga os intérpretes a procurarem uma uniformização, ou uma diferenciação (conforme cada situação) na forma de execução dos motivos ou do material temático em termos de carácter, de golpes de arco e tipo de som entre outros.

Para exemplificar de melhor forma as variantes que surgem da técnica de imitação, são expostos em seguida exemplos retirados das várias obras do repertório que abrange o instrumento violino:

-Manter os intervalos e a direção do motivo inicial, alterando o ritmo através de uma diminuição proporcional dos valores das notas.

Exemplo 3. Célula principal e variante, *Sonatina N°1, Finale*

Compasso 1- 2 (vno)



Célula principal

Compasso 68-69 (pn)



Subdivisão rítmica

- Manter os intervalos e a direção do motivo inicial, alterando o ritmo através de um aumento dos valores das notas que pode ser proporcional ou não, assim como criar uma alteração na carga emocional deste motivo.

Exemplo 4. Célula principal e variante, *Canto de Amor e de Morte*

Compasso 31 (1° vln)



Célula principal

Compassos 296 – 297 (1° vln)



Variante com aumento dos valores e alteração na carga emocional

- Manter a direção do motivo inicial, fazendo alteração intervalar, e/ou dos valores das notas.

Exemplo 5. Motivo principal e variantes, *Quarteto N°2, Grazioso*

Compassos 7 – 8 (1°vln)



Motivo principal

Compassos 15 – 16 (1°vln)



Alteração intervalar

Compassos 39 – 40 (2°vln)



Alteração rítmica

- Imitação em forma de espelho que pode ser exata ou com pequenas alterações intervalares e ou rítmicas.

Exemplo 6. Imitação em espelho, *Quarteto N°2, Grazioso*

Compassos 135 – 141

Un poco passionato (♩=122)

arco f (non troppo)

arco

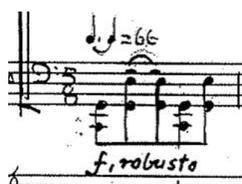
arco contendo molto

Imitação em espelho com alteração rítmica e intervalar entre a voz do violoncelo e o violino

- Repetição/imitação na íntegra, ou repetição de uma parte essencial de um motivo, com ou sem alterações intervalares e rítmicas.

Exemplo 7. Célula principal e variante, *Quarteto N°2, Burletta*

Compasso 1 (vc)



Célula principal

Compasso 64 (vc)



Variante com alteração rítmica

Exemplo 8. *Suite Rústica, Melancólico*, compassos 27 – 35 (ver compassos 31 – 35)

Imitação da célula com variante rítmica

Em todas as obras com maior número de instrumentos, mas também nas obras para violino e piano, podem ser encontrados os vários tipos de imitação acima mencionados que passam pelas vozes dos diferentes instrumentos. Através destas técnicas e em combinação com outras indicações tais como alterações de andamento, dinâmica ou golpes de arco, o compositor consegue por exemplo aumentar ou diminuir a intensidade, alterar o caráter da música, ou criar diferentes ambientes.

2.1.3. Síntese do material temático

No seguimento da utilização de elementos como a repetição ou imitação, é importante mencionar que maior parte das obras ou dos andamentos concluem com citações dos principais motivos/células ou fragmentos dos mesmos. Deste modo, o compositor reforça a importância do material temático, e ao mesmo tempo mantém uma ligação entre as diferentes secções estruturais e transmite uma união.

2.1.4. Intervalos característicos

Durante a análise ficou evidente que Lopes-Graça dá uma predominância a certos intervalos. Estes intervalos compõem os motivos/células principais, mas também aparecem em vários outros momentos, nas linhas melódicas ou na harmonia, e por conseguinte, em vários casos, devem ser sublinhados através de utilização de vibrato, variação de nuance do som, acentuações entre outros. Naturalmente, um olhar minucioso permitirá descobrir a utilização de qualquer intervalo, no entanto, o importante aqui é realçar, que cada secção ou cada andamento pode ter um intervalo característico que se distingue e predomina. Esta distinção acontece sob várias formas como por exemplo, a já observada técnica de imitação e as suas variantes, ou a soma entre a primeira e a última nota de um motivo ou uma sequência de notas (exemplos específicos podem ser observados no Apêndice I).

A análise permite constatar que nas obras em estudo, os intervalos que são utilizados com maior frequência, e muitas vezes em momentos importantes tais como as culminações ou as terminações de uma secção ou um andamento, são a segunda, e principalmente a segunda menor e as suas inversões, a sétima maior e menor, e também a nona. Vejamos alguns exemplos:

Exemplo 9. *Canto de Amor e de Morte*, compassos 1 – 4

Triste, sempre tranquillo (♩ = 72-76)
 Tutti legato, à la corde e con sordini

Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello

pp
 p
 pp
 Espresso.
 GRV

Exemplo 10. Final do *Adagio doloroso e Fantasia*

riten *zurvando* *in tempo*

6
 p
 f
 ff
 Total: ca 12 m.
 Paredes, 19. Ag. 88

Exemplo 11. Final da *Esponsais*

2 tempo

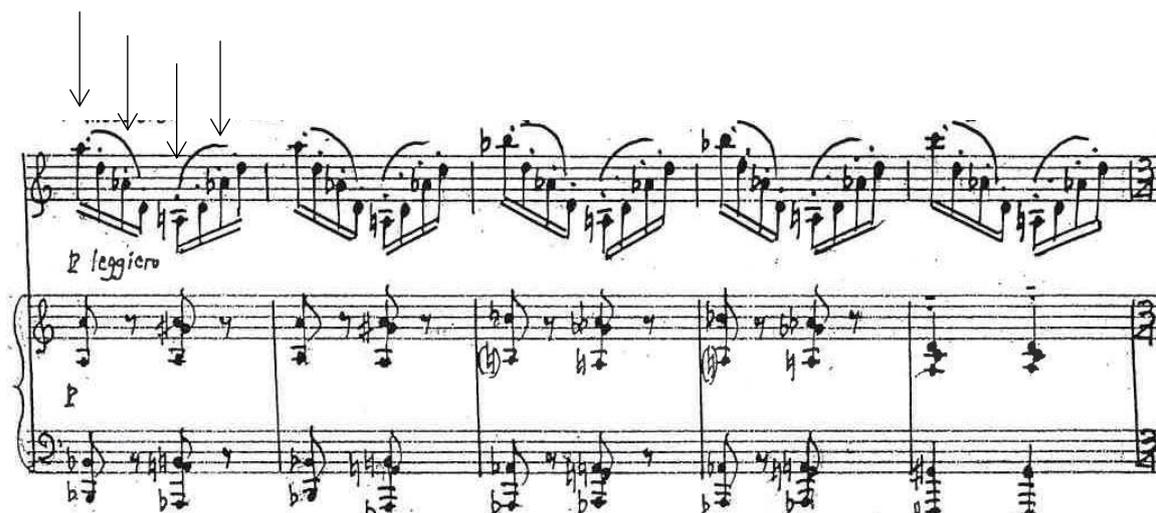
6
 f
 ff
 rit.
 Paredes 4.4.84

2.1.4.2. Utilização de intervalos com alteração de acidentada

Outra característica da escrita de Lopes-Graça é a utilização de uma determinada nota ou um determinado intervalo que é repetido de uma forma direta, ou dentro de uma sequência de várias notas, mas sempre com uma alteração de acidentada, variando entre o intervalo ou nota inicial e a versão alterada. Isto acontece muitas vezes com o intervalo de oitava, mas não só, e requer uma especial atenção na organização mental e na interiorização das dedilhações durante a *práxis*.

Seguem dois exemplos:

Exemplo 15. *Adagio doloroso e Fantasia*, compassos 108 – 112 da *Fantasia*



The musical score for Example 15 consists of two systems. The first system is the right hand, marked *p leggiero*, showing a melodic line with slurs and ties. Four arrows point to specific notes in the first four measures, highlighting the intervallic structure. The second system is the left hand, marked *p*, showing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Exemplo 16. *Esponsais*, compassos 53 – 53



The musical score for Example 16 is a single system in the right hand, marked *p*. It shows a melodic line with slurs and ties, illustrating the intervallic structure.

2.2. Questões rítmicas e de andamento

2.2.1. Ritmos sincopados e alterações da fórmula de compasso

O tratamento rítmico nas obras de Lopes-Graça é um dos elementos que causa maiores dificuldades de execução em termos de junção do ensemble, principalmente nas obras com maior número de instrumentos, tais como os *Quartetos* ou o *Canto de Amor e de Morte*. Isto acontece devido a uma linguagem que utiliza com frequência ritmos sincopados e alterações da fórmula de compasso. Quando este tratamento rítmico é aplicado simultaneamente nas diferentes vozes, e em alguns casos em andamentos rápidos, com momentos com indicações de *accelerando* ou *ritardando*, a dificuldade de sincronização entre as várias vozes é acrescida. Vejamos dois exemplos:

Exemplo 17. *Canto de Amor e de Morte*, compassos 60 – 63

The musical score for Example 17, measures 60-63, is presented in a system of four staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, the third is for Viola, and the bottom two are for Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The score shows complex rhythmic patterns with syncopation and changes in meter (7/4, 2/2, 5/4, 2/2). Dynamics include 'meno f' and 'meno f ma sempre marc.'. There are also markings for 'arco' and 'pizzicato (l'istesso tempo)'.

Conjuração de diferentes ritmos sincopados nas cordas enquanto o piano mantém padrão de colcheias com alterações da fórmula de compasso.

Exemplo 18. *Suite Rústica N°2, Scherzoso*, compassos 55 – fim

The image displays a musical score for the piece "Suite Rústica N°2, Scherzoso", specifically measures 55 through 65. The score is written for four staves, likely representing a string quartet. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including syncopation and the use of triplets, as indicated by the "8..." marking above measure 55. Dynamic markings such as *piu f*, *meno f*, and *ff* are present throughout. Performance instructions include *Riten. con Vivo (d. 126)* and *martellato*. The score concludes with a final measure marked "1'15".

Alterações de fórmulas de compasso e utilização de ritmos sincopados através de tercinas com ligaduras de prolongação dos valores

Em vários casos, os ritmos sincopados são utilizados em momentos onde um ou mais instrumentos tocam linhas de acompanhamento, ou quando tocam linhas ritmicamente contrastantes em relação às demais. Por outro lado, as alterações de fórmulas de compasso ajudam a criar um efeito de aumento, alteração ou diminuição da carga emocional, ou criam uma sensação de irregularidade rítmica. Obras como o *Canto de Amor e de Morte*, os *Quartetos de arcos*, a *Suite Rústica N°2*, o *Pequeno Tríptico* e *Esponsais* são um excelente exemplo (para ver exemplos complementares consulte Apêndice II).

2.2.2. Utilização de silêncios (pausas) e repetição de notas ou acordes

À semelhança da utilização de fórmulas de compasso diferentes e com o intuito de criar um aumento ou diminuição da intensidade da música, em vários momentos importantes tais como numa culminação ou na finalização de uma secção ou um andamento, o compositor introduz silêncios súbitos através de utilização de pausas. Pode ser observado que em muitos dos casos, nestes momentos é repetida a mesma nota, intervalo ou acorde. Vejamos dois exemplos:

Exemplo 19. *Esponsais*, compassos 173-175



Diminuição da intensidade

Exemplo 20. *Catorze Anotações, N°11*, compassos 10 – fim

A multi-staff musical score for strings. It shows measures 10 through 15. The score includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'arco'. There are also markings for 'cresc' and 'd = 66'.

Aumento da intensidade

2.2.3. Subdivisão rítmica



Outra característica da escrita de Lopes-Graça é a subdivisão rítmica que inclui quase sempre a passagem pela figura tercina. Este elemento de escrita é utilizado frequentemente na repetição de um intervalo (ou motivo, conforme mais acima mencionado) com a função de o realçar. Acontece maioritariamente na finalização de frases e/ou serve para transitar de uma secção para outra. Prats refere sobre esta questão: “Ele (Lopes-Graça) faz o tempo flutuar e alterna muito colcheias com tercinas de colcheias quando quer mudar de tempo ou secção, é uma característica do seu estilo...” (Prats, 2007, p. 108). Normalmente a subdivisão rítmica é acompanhada por indicação de *accelerando* ou *ritardando*. O mesmo processo embora menos frequente, acontece no sentido inverso. Ambos são utilizados também para criar uma alteração, um aumento ou uma diminuição da intensidade em termos de carga emocional, e transmitem uma sensação de finalização, de uma acalmia ou de avanço conforme cada caso. Seguem dois exemplos:

Exemplo 21. *Sonatina N°1, Moderato*, compassos 26 – 34



Crescendo e aumento da intensidade, pronunciando a finalização do andamento

Exemplo 22. *Canto de Amor e de Morte*, compassos 122 – 130

125

ff
meno f
ff marc.

ff
meno f

ff marc.

130

cal - - man - - - do

meno f
dim.

meno f
dim

meno f
dim

meno f
dim.

meno f
dim.

meno f
dim.

Teneramente (♩=48)
Tutti con sordini

Teneramente (♩=48)
cantando, sempre un
dolce (u.c.)

Diminuição da intensidade e preparação de uma alteração no caráter na mudança de secção

2.3. Dinâmica, acentuações e indicações de expressividade

Assim como nas indicações de tempo, Lopes-Graça é muito preciso nas suas exigências em relação à dinâmica, expressividade e aos vários tipos de acentos. As diferentes secções, as frases melódicas ou os próprios motivos principais são quase sempre acompanhados por uma indicação de expressividade, que encaminha os intérpretes para a descoberta do som e timbre mais adequados. Todos estes elementos são utilizados com o propósito de reforçar a importância do material temático, assim como de criar um impacto forte do ponto de vista rítmico. Neste sentido, frequentemente os vários tipos de acentuações são colocados para reforçar os diferentes momentos de sincopação, assim como os momentos de repetição de acordes com silêncios. Juntamente, e para intensificar o impacto musical destas acentuações, o compositor coloca também de uma forma pormenorizada diferentes golpes de arco que serão analisados no capítulo sobre as questões de técnica e de interpretação (Capítulo V).

2.4. O papel do violino e a utilização dos outros instrumentos

2.4.1. Virtuosity *versus* expressividade tímbrica e sonora

Apesar do violino se constituir como o foco deste trabalho, não se pode deixar de mencionar também algumas das características na forma de utilização dos outros instrumentos de cordas e do piano. Ao examinar as obras, torna-se claramente visível uma forma de utilização de todos os instrumentos, que privilegia a exploração tímbrica e sonora em relação as potencialidades virtuosísticas dos mesmos. Obviamente, a parte do violino nas peças a solo ou com acompanhamento de piano é mais elaborada, no entanto, denota-se que o compositor evita o brilho virtuosístico deste instrumento, dando prioridade à expressividade do mesmo durante a construção do discurso musical. Esta constatação aplica-se ainda mais nas obras de conjuntos maiores, onde em muitos casos os restantes instrumentos também têm papel importante na construção e na apresentação do material temático.

2.4.2. Tessitura dos instrumentos

Quanto à tessitura dos instrumentos, constata-se que de forma geral, as cordas são utilizadas dentro do registo médio, médio-baixo ou médio-alto, sem que sejam atingidos os registos mais agudos. No caso do violino, as notas agudas mantêm-se dentro da primeira metade da terceira oitava que muito raramente é ultrapassa. Quanto ao piano, de forma geral este disfruta de uma amplitude mais alargada.

2.4.3. Funcionamento dos instrumentos em grupos

Nas obras de câmara com maior número de instrumentos, é destacada em vários momentos uma textura musical bem organizada e compacta. Neste sentido, existem muitas linhas onde os instrumentos funcionam em grupos, tocando o mesmo ritmo e seguindo o mesmo desenvolvimento melódico. Nestes casos, a uniformidade de execução em termos técnicos é essencial para o bom funcionamento do conjunto (ex.: qual o ponto do arco utilizado num determinado golpe, e qual a extensão do mesmo). Seguem dois exemplos:

Exemplo 23. *Quarteto N°2, Finale*, compassos 193-196

The image displays a musical score for four staves, likely representing the string quartet. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The first staff (Violin I) features a melodic line with a box around the measure number '195'. The second staff (Violin II) follows a similar melodic contour. The third staff (Viola) and fourth staff (Cello/Double Bass) provide harmonic support with a more active, rhythmic pattern. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings such as 'f' and '>'. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of each staff.

Exemplo 24. *Suite Rústica Nº2, Scherzoso*, compassos 1 – 17

The image shows a musical score for a piece titled "Scherzoso (J. 92)". The score is written for four staves, likely representing a piano and a violin/viola. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegretto" with a metronome marking of 126. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 10. The second system contains measures 11 through 17. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, f, p, p leggiero, marc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "senza diminuire" and "a im.". Measure numbers 5, 10, and 15 are enclosed in boxes. The piece concludes with a fermata over a final chord.

Também podem ser observadas outras formas de construção do tecido musical onde o compositor escreve linhas mais solísticas (de um instrumento) com acompanhamento dos restantes, ou linhas onde dois instrumentos apresentam material temático importante e os restantes acompanham.

A observação exposta até aqui, permite uma visão global de certas características encontradas no repertório em estudo. No próximo capítulo, estas características vão ser analisadas de forma mais pormenorizada, em cada uma das quatro obras escolhidas como foco desta investigação.

Capítulo IV. Estrutura e proposta de análise das obras em estudo

1. Introdução

Após a apresentação das características estilísticas do repertório em questão, a investigação prossegue com uma análise formal e morfológica das quatro obras escolhidas. Esta análise consiste em identificar as partes estruturais de cada obra, assim como, identificar de forma mais detalhada os elementos construtivos, tais como motivos/células musicais, padrões rítmicos, intervalos característicos e pontos culminantes entre outros. Esta análise revela-se necessária para que haja um melhor conhecimento e compreensão da forma e do material temático das obras.

Tabakova alega que um dos princípios fundamentais da interpretação é “estar convicto de que se tenha compreendido o pensamento do autor, a construção formal e o conteúdo emocional, e transmitir estas ideias através de um olhar próprio, sem nunca perder nem por um instante, a ideia principal do compositor” (Tabakova, 2014, p. 107¹). No seu artigo *Análise e (ou?) performance*, Rink explora “a dinâmica existente entre o pensamento intuitivo e o consciente, que caracteriza potencialmente o exercício da análise relacionada à performance” (Rink, 2007, p.26). Tal como Tabakova, o autor revela a necessidade de uma análise, no entanto, alerta para as limitações ou constrangimento que uma abordagem demasiado académica poderá vir a impor sobre a performance. Neste contexto e conforme mencionado no Estado da arte, ele propõe o termo “intuição informada” que consiste numa análise que reconhece,

não apenas importância da intuição no processo interpretativo, como também o facto de ela ser geralmente sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência – com outras palavras, que a intuição não deve surgir do nada e muito menos ser fruto de um mero capricho (Rink, 2007, p.27).

Considerando tudo o que foi exposto até aqui, e face as características estilísticas reveladas no capítulo anterior, pode concluir-se que um conhecimento mais profundo das obras através de uma abordagem morfológica, pode ser benéfico para uma execução sentida e convincente, sem

¹ Tradução livre pelo autor.

que seja menosprezada a intuição de cada intérprete durante a *práxis* instrumental e durante o processo de formação das ideias interpretativas. Nesta perspetiva, as ideias interpretativas não se baseiam apenas numa análise teórica, mas também nascem e desenvolvem-se durante o processo de estudo quer individual, quer em conjunto, e por vezes, podem evoluir após cada performance (atuação pública, gravação, etc.).

2. *Sonatina N°1*

Sendo uma das primeiras obras que Lopes-Graça compôs não só para este instrumento mas em todo o seu repertório, a *Sonatina N°1* é um bom exemplo de algumas características da sua linguagem musical, que se observam também mais tarde nas suas diversas composições, e apresentam vários desafios do ponto de vista de execução.

No *Dicionário de Música*, a sonatina é designada como

“Sonata de reduzidas proporções, mas conservando a forma e as características gerais do género. Especialmente concebida pelos compositores clássicos (Clementi, Diabelli, Dussek, Kuhlau e outros) com fins didáticos, a sonatina libertou-se modernamente dessa cláusula, podendo ser considerada uma peça de concerto.” (Borba, Lopes-Graça, 1999, volume II, p. 574).

Composta por quatro andamentos com carácter diferente, apresentados no quadro que se segue, a *Sonatina N°1*, enquadra-se dentro da forma estrutural da sonata do período clássico tardio e do período romântico, respeitando mais ou menos a mesma relação entre os seus andamentos. Frequentemente Lopes-Graça escrevia nos manuscritos a duração das suas obras, sendo que nesta obra cada andamento tem uma marcação própria visível no quadro abaixo:

Quadro N°9

Sonatina N°1

I.	<i>Moderato</i> (1'40')	
II.	<i>Lento, non troppo</i> (3'45')	
III.	<i>Scherzando</i> (1'30')	
IV.	<i>Allegro non troppo</i> (2'10')	Total: 9'5'

Duração dos andamentos conforme marcado no manuscrito.

Observando este quadro, fica evidente que se trata de um encadeamento que começa por um primeiro andamento em tempo *moderato*, um segundo andamento lento, e terceiro e quarto andamentos rápidos. De seguida será apresentada uma breve análise de cada andamento.

2.1. *Moderato*

O *Moderato* é composto por duas pequenas partes e distingue-se com a utilização de momentos com carácter cadencial entre o violino e o piano. Segue um quadro com a devida divisão:

Quadro N°10

Divisão formal - *Moderato*

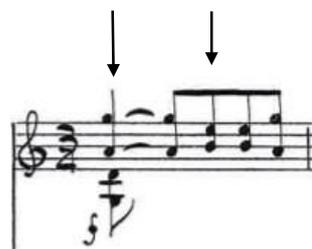
Indicação da secção	Compassos	♩ = ?	Observações
<i>Moderato</i>	1-14	♩ = 84	1ª parte com momentos cadenciais nos dois instrumentos e apresentação do motivo principal.
<i>Un poco agitato</i>	15-30	♩ = 96	2ª parte onde é apresentado o segundo motivo; dividida em duas pequenas subsecções.
<i>Come prima</i>	31-34	(sem indicação)	Conclusão com o primeiro motivo.

As duas partes são construídas na base da utilização de dois motivos, que por sua vez são compostos por dois elementos: um elemento melódico e um elemento rítmico. O elemento melódico baseia-se no intervalo de terceira maior/menor, e o elemento rítmico baseia-se na utilização da figura rítmica de semínima ligada com quatro colcheias. Estes elementos aparecem quase sempre simultaneamente, unificando desta maneira todo o andamento. Todas as linhas e o próprio fraseado são desenvolvidos a partir destes dois motivos e na base destes dois elementos.

Vejamos quais são:

Exemplo 25. *Moderato*, motivos principais

Compasso 1 (vln)



Primeiro motivo principal

Compasso 15 (vln)



Segundo motivo principal

Durante a segunda parte, o intervalo de terceira, ora maior, ora menor, continua a ser sublinhado na parte do violino numa sequência de linha melódica ascendente que atinge a sua culminação através da repetição das notas utilizando subdivisão rítmica. Ao mesmo tempo, a partir do compasso 22, o piano faz uma continuação da linha do violino em forma de imitação. Neste sentido, a construção do fraseado deve ser considerada, assim como o grau de importância de cada linha. Vejamos a finalização desta linha:

2.2. *Lento, non troppo*

O *Lento, non troppo* diferencia-se com um carácter expressivo e algo solene e está dividido em três partes:

Quadro N°11

Divisão formal - *Lento, non troppo*

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Lento, non troppo</i>	1-16	♩ = 44	1ª parte onde o tema principal é tocado pelos dois instrumentos com base no intervalo de quinta perfeita.
<i>Poco più</i>	17-27	♩ = 52-54	2ª parte onde é apresentado um novo motivo e uma variante que servem de base para toda esta secção. As linhas são construídas utilizando a técnica de imitação.
<i>Tempo I</i>	28-33	♩ = 48-50	Pequena secção que funciona como uma cadência do violino solo.
<i>Largo</i>	34-42	♩ = 42	3ª parte onde o tema principal é repetido em constante aumento de intensidade.
<i>Lento</i>	43-45	♩ = 46	Conclusão

Analisando o início do andamento onde o tema principal é apresentado pelo piano em quatro compassos num fraseado de dois mais dois, fica evidente que o intervalo base na linha melódica é a quinta perfeita. A conjugação rítmica de uma semínima, outra semínima ligada com duas colcheias e mais uma semínima funciona como elemento unificador. A nota *ré* aparece como a nota de apoio. Na parte harmónica, distinguem-se também os intervalos de quarta e a sétima.

Vejam os elementos:

Exemplo 28. *Lento, non troppo*, compassos 1 – 4

Após a apresentação do tema pelo piano, o mesmo é repetido pelo violino com indicação *molto espressivo*. Apesar de que a indicação de expressividade esteja colocada apenas na entrada do violino, ambos instrumentos devem frasear o tema de forma idêntica.

A segunda parte caracteriza-se por um novo motivo e uma variante do mesmo, que introduzem uma alteração no caráter. São apresentados em primeiro pelo piano, e logo em seguida o violino dá continuidade em forma de imitação. Vejam este motivo e a sua variante:

Exemplo 29. *Poco più*, compassos 17 – 20

A técnica de imitação é um dos elementos mais usados no desenvolvimento deste andamento. Este facto deve ser considerado pelo ensemble com intenção de serem respeitadas as linhas com maior importância, como também a direção das frases. Nas seguintes secções o tema principal

é repetido variando entre duplas na parte do violino e arpejos na parte do piano, criando um aumento de intensidade. Exemplos específicos assim como questões relacionadas com técnica e interpretação vão ser expostos no capítulo seguinte.

A conclusão acontece nos últimos três compassos (43 – 45) onde aparece por um breve instante o motivo do tema da segunda parte do andamento:

Exemplo 30. *Lento*, compassos 43 – 45

2.3. *Scherzando*

O terceiro andamento desta *Sonatina* distingue-se com um caráter *scherzando* indicado pelo próprio título. É construído com a forma ternária de ABA com um contraste na parte do meio. Segue um quadro com a devida divisão:

Quadro N°12

Divisão formal – *Scherzando*

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Scherzando</i>	1-23	♩ = 63	1ª parte, baseada no primeiro motivo principal. O violino é o instrumento predominante.
<i>Molto meno mosso</i>	24-38	♩ = 112	2ª parte, contrastante em caráter na parte do violino.
<i>Tempo I</i>	39-63	(sem indicação)	3ª parte, reposição do material temático da primeira parte.

O andamento inicia com a apresentação do motivo principal no compasso 1 tocado pelo violino com indicação de *leggiero*. A frase funciona em três compassos, dois em linha ascendente e um em linha descendente:

Exemplo 31. *Scherzando*, motivo principal, compassos 1 – 3 (vln)



Toda a primeira parte é desenvolvida na base deste motivo/frase e o violino apresenta-se como o instrumento com papel predominante. A execução do ponto de vista de caráter é muito importante. Questões relacionadas em termos técnicos serão abordadas no próximo capítulo.

Por outro lado, na segunda secção que inicia no compasso 24, a linha motora é dada ao piano com indicação *leggiero*, mantendo desta forma uma continuidade no carácter *scherzando*. Ao mesmo tempo, o violino toca uma linha contrastante em carácter com ritmos sincopados, ligaduras e com indicação *espressivo*:

Exemplo 32. *Molto meno mosso*, compassos 24 – 29

Molto meno mosso (♩ = 112)

p, leggiero

p, espress.

Na terceira parte deste andamento é repetido o material temático inicial, desta vez com alteração de dinâmica para *f*. O violino toca o mesmo motivo uma oitava em cima, no entanto, as notas iniciais das sequências mudam, mas o ritmo mantém-se inalterado. Na parte do piano há uma ligeira alteração rítmica e acentos no primeiro e último tempo dos primeiros dois compassos da frase, algo que dá ênfase ao carácter da mesma:

Exemplo 33. *Tempo I*, compassos 38 – 43

Musical score for Example 33, measures 38-43, marked *Tempo I*. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*.

A dinâmica mantém-se mais ou menos igual até logo antes do último acorde que finaliza o andamento em *pp*:

Exemplo 34. *Tempo I*, compassos 55 – 63

Musical score for Example 34, measures 55-63, marked *Tempo I*. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has a melodic line with the lyrics "cres - cen - do" written below it. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*. The key signature has one sharp (F#). The score ends with a double bar line and a rehearsal mark.

2.4. *Allegro non troppo*

O *Allegro non troppo* é o andamento mais extenso e mais elaborado desta *Sonatina*. Tem uma estrutura interessante no sentido que demonstra traços característicos da técnica de escrita de Lopes-Graça. É constituído por três partes principais e coda. Segue um quadro com a devida divisão:

Quadro N°13

Divisão formal - *Allegro, non troppo*

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Allegro non troppo</i>	1-32	♩.= 69	1ª parte onde são apresentados os dois principais motivos. O tema passa do violino para o piano.
<i>Un poco pesante</i>	33-67	♩.= 160	2ª parte com mudança de carácter. Tem uma ponte entre os compassos 53-67.
<i>Tempo I</i>	68-82	(sem indicação)	3ª parte onde o piano toca o tema com ritmo fragmentado e o violino acompanha com uma variação do segundo motivo.
<i>Poco più mosso</i>	83-97	♩.= 66	Pequena secção onde o tema é apresentado pelo violino em <i>tremolo</i> .
<i>Allegro</i>	98-114	♩.= 96	Coda. Existe uma pequena subsecção de <i>Più allegro</i> (♩.= 120) entre os compassos 115-134, em diminuendo e depois em crescendo, onde o violino e o piano tocam linhas em direcções opostas. A partir do compasso 135 inicia a finalização em <i>Presto</i> (♩.= 144) onde é repetido o motivo inicial.

A base de construção são dois motivos que são transformados ao longo do andamento e servem para o desenvolvimento das linhas melódicas. Neste sentido, é interessante expor a forma de tratamento do material temático que se torna num dos principais traços de escrita do repertório estudado.

Vejamos o primeiro motivo que aparece na parte do violino logo ao início e desenvolve-se no tema principal. As suas variantes podem ser observadas ao longo das várias secções. Vejamos alguns casos:

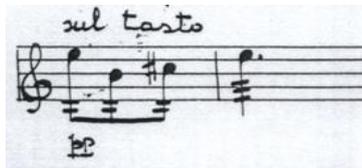
Exemplo 35. *Allegro non troppo*, primeiro motivo principal e variantes

Compasso 1- 2 (vln)



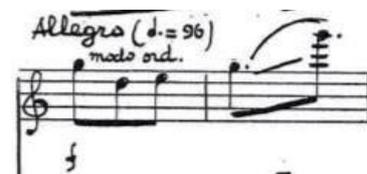
Motivo principal

Compassos 83 -84



Em *tremolo*

Compassos 98-99



Com *glissando* e oitava

Compassos 68 - 69 (pn)



Ritmicamente fragmentado e em acordes

O segundo motivo é construído na base de um grupo de seis semicolcheias e mantém uma certa ligação com o primeiro, seguindo a mesma direção melódica mas com uma fragmentação rítmica. Este novo motivo também é transformado e aparece ao longo do andamento. Vejamos algumas variantes:

Exemplo 36. *Allegro non troppo*, segundo motivo principal e variantes

Compassos 16 – 17 (vln)



Segundo motivo principal

Compassos 69 – 70 (vln)



Variante com alteração da direção e acorde

Compassos 33 – 36

Un poco pesante (♩ = 160)

Variante com alteração da direção e da carga emocional, que dá início à segunda parte do andamento

Olhando de forma geral, a apresentação da melodia principal é feita pelo violino nos compassos 1 – 15 utilizando o primeiro motivo, sendo que no compasso seguinte (compasso 16), a mesma passa para a mão direita do piano, enquanto o violino apresenta o segundo motivo com caráter dançante que se repete em sequência com pequenas alterações intervalares e introduz um contraste entre os dois instrumentos.

Exemplo 37. *Allegro non troppo*, compassos 1 – 17

IV

Allegro non troppo (♩ = 69)

A segunda parte inicia com a apresentação de uma transformação do segundo motivo em direção oposta e com alteração da carga emocional (ver os exemplos dos motivos acima colocados, compassos 33 – 35). O compositor exige *energico, non legato* na parte do piano, e *martelato (col talone)* na parte do violino. Todas as questões relacionadas com execução técnica das diferentes articulações e golpes de arco será abordada no capítulo seguinte. Esta secção é construída utilizando técnica de imitação do material temático num diálogo espaçado por um compasso que quase sugere uma competição entre os dois instrumentos.

No compasso 68 começa o *Tempo I* onde voltam os motivos iniciais, desta vez com papéis invertidos – o piano toca a parte melódica igual ao início, mas com subdivisão rítmica, enquanto o violino toca uma variação do segundo motivo:

Exemplo 38. *Tempo I*, compassos 67-72

The image shows a musical score for measures 67-72 of a piece in *Tempo I*. The score is written for violin and piano. The violin part is on the top staff, and the piano part is on the bottom staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Tempo I' is at the top. The word 'jetta' is written above the violin staff in measure 69. Two ovals are drawn around specific musical phrases: one around a melodic phrase in the violin part in measure 69, and another around a rhythmic phrase in the piano part in measure 68.

As seguintes secções são elaboradas na base de variações do motivo inicial. Em alguns sítios, na parte do piano são utilizadas ligaduras de prolongação, assim como *sf* em tempos fracos, com o intuito de criar uma contraposição rítmica entre os dois instrumentos. A culminando acontece no *Presto* onde o motivo é repetido pelo violino oito vezes na sua versão original (duas oitavas em cima), até à chegada do último acorde, interrompido por um compasso vazio. Este acorde é igual ao acorde inicial do primeiro andamento, tocado pelo violino solo (desta vez com o *sol* uma oitava em cima). Esta forma de terminar a peça acresce uma sensação de conclusão e união de toda a obra.

Pode concluir-se que a *Sonatina N.º 1* tem uma estrutura formal clara e permite uma organização fácil das diferentes secções. Mesmo sendo uma obra juvenil, principalmente a partir do último andamento, nela pode ser observada a forma como Lopes-Graça utiliza motivos musicais baseados em intervalos ou figuras rítmicas, e elabora-os através das já mencionadas técnicas de escrita que tornar-se-ão ainda mais evidentes nos anos posteriores. Comparando-a com as restantes obras em estudo, e devido a altura em que foi escrita, nela o violino desempenha um papel mais solístico e de instrumento melódico. Apenas na última obra (*Adagio doloroso e Fantasia*) o violino pode ser observado novamente como o instrumento predominante.

3. Canto de Amor e de Morte

O *Canto de Amor e de Morte* pode ser considerado como uma das obras primas de Lopes-Graça. Tem uma duração de aproximadamente 17 minutos (valor que tem por base as gravações), e segundo Peixinho (1966, p. 35), é construído com uma “economia extrema de material”. Corresponde a uma demonstração de um trabalho que resulta de um método de elaboração e transformação de motivos ou células baseadas principalmente em intervalos dissonantes¹, que são explorados ao limite e que transportam uma forte carga emocional no decorrer de toda a obra.

Sobre a linguagem, Peixinho expõe ainda que,

“não é legítimo falar de funções tonais hierarquicamente definidas e muito menos de tonalidades, mas sim de centros virtuais de polarização tonal. A dialéctica entre diatonismo e cromatismo é, por conseguinte, resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal mas de um processo sistemático de organização intervalar, coerente e unificador” (Peixinho, 1966, p. 35).

O *Canto de Amor e de Morte* é composto por diversas secções que variam em carácter e andamento. De seguida é apresentado um quadro que demonstra a divisão da obra conforme as diferentes indicações, tais como barra dupla ou marcações de andamento. O mesmo servirá também de base para a elaboração de um outro quadro, este de indicações de tempo, que será apresentado no capítulo de estudos de técnica e de interpretação, com o intuito de servir de uma ferramenta complementar no processo de interiorização da corelação e das transições entre secções.

¹ O conceito de dissonância tem as suas especificidades no contexto histórico. Neste trabalho é utilizado para facilitar a leitura e designar intervalos como segundas e nonas menores e sétimas maiores, que num contexto tonal são ou podem ser considerados como intervalos dissonantes. Na estética da linguagem de Lopes-Graça, estes intervalos podem não ser necessariamente dissonantes, uma vez que não há uma clara definição de tonalidade.

Quadro N°14

Divisão Formal – *Canto de Amor e de Morte*

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Triste, sempre tranquilo</i>	1 – 48	♩ = 72 - 76	Secção com pequenas alterações de tempo, que mantem um carácter mais ou menos igual. São apresentados três motivos/células principais. É dividida em duas partes principais (divisão no compasso 22 – 23), ambas com pequenas subsecções. Transita para a secção seguinte com <i>poco accelerando</i> .
<i>Animato</i>	49 - 58	♩ = 152	Episódio de transição com pequenas alterações de tempo.
<i>Agitato</i>	59 - 65	♩ = 100	Episódio de transição sem alterações de tempo.
<i>Passionato (Lí stesso tempo)</i>	66 - 88	♩ = 100	Secção de maior intensidade e agitação. Apresentação de outro motivo principal que contrasta em carácter.
<i>Un poco agitato</i>	89 - 129	♩ = 96	Secção dividida por pequenas subsecções marcadas com alterações de andamento (<i>Poco meno mosso</i> entre os compassos 107 - 118, e <i>Agitato</i> entre 119 – 129) com variedade em dinâmica e carácter. Apresentação de mais um motivo nos compassos 107 – 109.

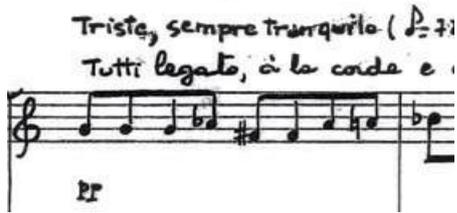
Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Teneramente</i>	130 - 152	♩ = 48	Secção lenta que inicia com uma transformação do motivo inicial. Pequenas alterações de tempo e diálogos entre o quarteto e o piano.
<i>Tranquilo</i>	153 - 182	♩ = 40	Piano começa com o motivo inicial. Destaca-se uma linha melódica e solística na viola. Existem pequenas subsecções com ligeiras alterações de andamento: <i>Tranquilo</i> - compassos 153 – 162, <i>Lento, doloroso</i> 163 – 182 (<i>Poco piu</i> no compasso 168).
<i>Passionato</i>	183 - 210	♩ = 100	Secção rápida a semelhança do <i>Passionato</i> do compasso 66.
<i>Misterioso</i>	211 - 224	♩ = 50	Episódio em <i>pp</i> com efeitos sonoros.
<i>Lento</i>	224 - 262	♩ = 46	Transita da secção anterior. Espécie de cadência no piano com <i>affretando</i> e <i>animando</i> no final com aumento gradual de intensidade. No compasso 238 sucede um episódio (<i>Con trasparto ma sempre un poco rubato</i>) com maior agitação que prepara a chegada da próxima secção.
<i>Passionato</i>	263 - 283	♩ = 96	Secção com linhas em ritmos idênticos nas cordas, semelhante ao <i>Un poco agitato</i> do compasso 89. Transita para a secção seguinte cedendo no tempo na parte final.
<i>Poco meno mosso</i>	284 - 295	♩ = 76	Episódio de transição e preparação para um momento de grande intensidade.

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Con elevazione</i>	296 - 334	♩ = 58	Momento de culminação com linhas compactas nas cordas, e linhas contrastantes no piano com oscilações de tempo. Pequenos episódios com ligeira alteração de andamento e indicações de caráter (ex.: <i>In Tempo ma um poco piú deciso; Con rabbia</i>).
<i>Largo, doloroso</i>	335 - 348	♩ = 50	Momento culminante em <i>ff</i> com gradual diminuição de dinâmica que transita para a Coda. Citações de motivos.
<i>Lento.</i>	349 - 359	♩ = 52	Coda . Citações de motivos, destaca-se um momento de maior importância no violoncelo que toca um curto solo. Finaliza com <i>Molto sostenuto</i> .

Para uma melhor percepção da análise morfológica, em seguida são indicados os principais motivos/células geradoras desta obra:

Exemplo 39. Principais motivos/células geradoras do *Canto de Amor e de Morte*

Compassos 1 – 2 (1° vln)



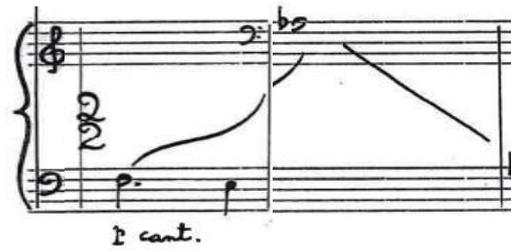
Compasso 4 (1° vln)



Compasso 31 (1° vln)



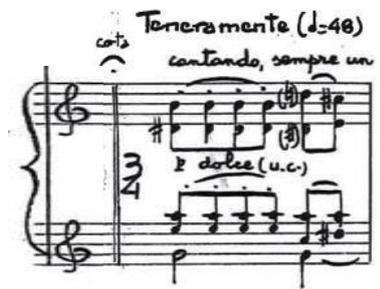
Compasso 107- 108 (pn)



Compasso 66 (1° vln)



Compasso 130 (pn)



Estes motivos são a base de construção de toda a obra e surgem ao longo das várias secções. A sua importância no contorno musical é essencial visto que neles pode ser descoberto o conteúdo emocional de toda a obra. São construídos predominantemente com intervalos de segundas e as suas respetivas inversões, no entanto, é importante referir o intervalo de terceira menor ascendente (observado no compasso 130 na passagem do segundo para o terceiro tempo do exemplo acima colocado), cujo aparecimento gera uma alteração na carga emocional dos motivos que se reproduzem consecutivamente, e que marcam momentos muito importantes da obra (esta transformação será abordada no capítulo seguinte). É distinta a forma como Lopes-Graça transforma estas células, utilizando algumas das já mencionadas técnicas, alterando desta forma as suas características no contexto da construção da obra, contudo, mantendo uma unidade da mesma a um nível notável. Vejamos alguns exemplos de modificações rítmicas e melódicas de um dos motivos principais:

Exemplo 40. Modificações rítmicas e melódicas.

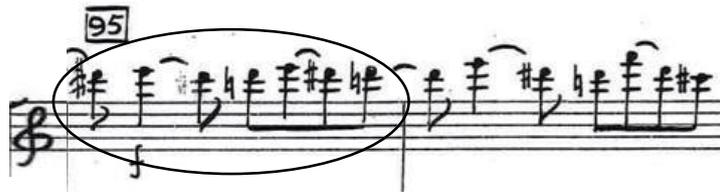
Compasso 4 (1º vln)

Célula principal.

Compasso 59 (pn)

Compasso 83 (pn)

Compassos 95 – 96 (1° vln)



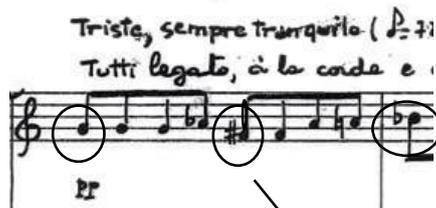
Compasso 100 (pn)



Seguem exemplos de outros motivos, estes também com ênfase na transformação da carga emocional:

Exemplo 41. Variantes com transformação da carga emocional.

Compassos 1 – 2 (1° vln).



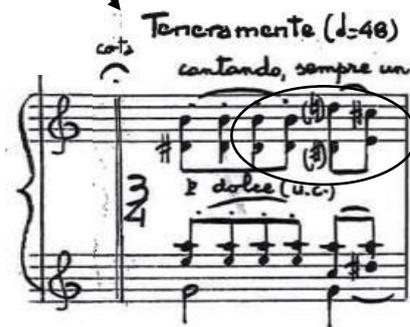
Motivo inicial

Compassos 108 – 109 (vln).



Modificação rítmica e alteração da indicação de expressividade

Compasso 130 (pn)



Modificação da direção melódica do motivo inicial para ascendente; esta modificação marca o início da segunda parte da obra e dá uma alteração na carga emocional do motivo

Compassos 238 – 239 (pn)

*Con traspunto ma sem-
pre un poco rubato (♩=96/♩=48)*

Compassos 349 – 350 (pn)

Lento (♩=52)

Transformação contínua do exemplo anterior.

Compasso 31 (1° vln)

con dolore

Compasso 163 (1° vln)

Lento, doloroso (♩=46)

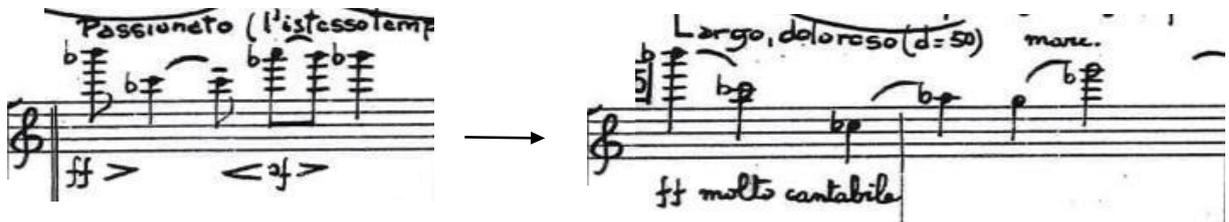
Compasso 31 (1° vln)

Con elevazione (♩=58)

Imitação em espelho; modificação rítmica e alteração da indicação de expressividade transformando a carga emocional

Compasso 66 (1º vln)

Compassos 335 – 336 (1º vln)



Modificação rítmica, alteração da direção e alteração da indicação de expressividade, transformando a carga emocional. Esta transformação do motivo marca o ponto de culminação de toda a obra

A análise dos motivos revela-se ainda mais necessária ao constatar que toda a obra tem uma utilização parca das características melódicas dos instrumentos de cordas, nenhum virtuosismo e salvo algumas exceções, é construída usando uma dualidade na forma de utilização do piano e do quarteto. Na primeira parte sente-se uma separação entre o quarteto e o piano que são utilizados sucessivamente (ex.: compassos 5 – 7), ou simultaneamente embora com papéis diferentes (ex.: início do *Agitato*, compassos 59). Com o avançar da obra, esta separação dissolve-se e por conseguinte, o piano integra-se cada vez mais no conjunto (ex.: compassos 211 – 217) até ser atingido um equilíbrio (ex.: compassos 309 – 311, 335 – 337).

Em toda a peça encontram-se apenas dois sítios onde um dos instrumentos de cordas se destaca com uma linha melódica verdadeiramente solística. Trata-se de um solo da viola que se prolonga durante cinco compassos (compassos 157 – 161), e um solo de dois compassos no violoncelo (compassos 353 – 354) cuja importância em termos de carga emocional será abordada no capítulo seguinte. Vejamos estes exemplos:

Exemplo 43. Solo violoncelo, compassos 352 – 355

Face esta forma de escrita, é natural questionar o grau de importância de cada instrumento do conjunto, para mais tarde poder analisar as principais problemáticas técnicas e interpretativas neste contexto. Neste sentido são indicados em seguida, enquanto referência auxiliar, os vários momentos que servem de apoio na construção musical da obra cuja importância deve ser realçada:

- 1 Compasso 1 – Motivo no 1º violino
- 2 Compasso 4 – Motivo no 1º violino
- 3 Compasso 31 – Motivo - 1º violino
- 4 Compasso 49 – Motivos - piano
- 5 Compasso 66 – Motivo - 1º violino
- 6 Compasso 89 – Motivo - viola
- 7 Compasso 107 – Motivo - piano
- 8 Compasso 130 – Motivo - piano
- 9 Compasso 157 – Motivo - viola
- 10 Compasso 163 – Motivo - 1º violino

- 11 Compasso 183 – Motivo - 1º violino
- 12 Compasso 187 – Motivo - violoncelo
- 13 Compasso 205 – Motivo - piano
- 14 Compasso 238 – Motivo - piano
- 15 Compasso 263 – Motivo - 1º e 2º violinos
- 16 Compasso 284 – Motivo - 1º violino
- 17 Compasso 296 – todos os instrumentos
- 18 Compasso 335 – todos os instrumentos
- 19 Compasso 318 – Motivo - todos os instrumentos
- 20 Compasso 335 – Motivo -1º violino
- 21 Compasso 349 – Motivo - piano
- 22 Compasso 353 – Motivo - violoncelo
- 23 Compasso 355 – Motivo - violino

Estes momentos têm como base os motivos/células principais e as suas elaborações mais acima apresentadas

A lista apresentada permite tirar as seguintes conclusões:

Quadro N°15 Apresentação do material temático por instrumentos

Instrumento	Material temático principal (apresentação dos motivos pela primeira vez, e momentos de maior relevância)
1º violino	7x
Piano	7x
violoncelo	4x
Viola	4x
2º violino	3x

Esta classificação constata que o papel predominante na construção da obra cabe ao 1º violino e ao piano. O papel do 1º violino pode ser analisado em dois planos visto que também existe uma dualidade na forma como este é utilizado:

- Enquanto líder do quarteto, sendo que cabe a ele ou ao piano a primeira apresentação dos motivos principais.
- Enquanto elemento construtivo com papel igual aos outros instrumentos do conjunto.

Esta dualidade é bem visível durante toda a peça. Exemplos específicos serão apresentados no capítulo seguinte.

Observando o papel do 2º violino, são constatadas três formas de utilização:

- Enquanto um elemento complementar harmónico.
- Enquanto um elo de ligação entre as partes dos restantes instrumentos.
- Enquanto um apoio do 1º violino (tocando linhas paralelas em conjunto).

São poucos os sítios onde o 2º violino apresenta material temático. Como exemplo podem ser observados os compassos 75 – 76 e 111 – 112.

É também significativa a forma como os dois violinos são utilizados no desenvolver da obra em termos de tessitura do instrumento. Constata-se uma lógica em função da intenção do compositor em termos expressivos. Assim, observa-se que nas secções com tempos mais lentos, o violino toca num registo médio ou médio-baixo como fica patente no início da obra. Nas secções mais agitadas, servindo de exemplo o início da secção do *Passionato*, passa para um registo médio-alto. É de sublinhar que com o desenvolver da obra, o registo dos violinos vai subindo gradualmente, atingindo as notas mais agudas nos momentos de culminação perto do fim – a secção *Con elevazione* e a *Coda* – onde o 1º violino atinge a nota mais aguda de toda a obra - dó# da 4ª oitava (compasso 338). Estes factos são mais uma prova da excelente lógica de construção por parte de Lopes-Graça.

É fácil observar o significativo aumento da presença dos motivos (ou das suas transformações) na parte final, facto que leva a supuser que o compositor construiu a obra de uma forma estratégica, utilizando todos os elementos ao seu dispor, sem ultrapassar um limite que ele

próprio estabeleceu, atingindo deste modo uma união entre eles que contribui para uma sensação de homogeneidade e de perfeição.

4. *Esponsais*

Esponsais é uma peça com duração de aproximadamente 7 min. (valor que tem por base as gravações), que exemplifica a clara visão arquitetónica de Lopes-Graça no processo de criação das suas obras. A escrita musical é facilmente reconhecida como sendo deste compositor. São usados intervalos típicos à sua linguagem como as segundas e terceiras, que são elaboradas nas suas versões de menor e maior, assim como nas suas inversões. Sente-se uma utilização de centros modais misturados com cromatismos. Existem frases e linhas melódicas irregulares criadas através de alterações de ritmo e métrica. Apesar da complexidade técnica de execução, sente-se que o violino não é tratado como um instrumento virtuosístico, dando prioridade à variedade tímbrica do mesmo através de um trabalho de elaboração dos motivos principais. As várias secções e as suas subsecções transmitem ambientes diferentes ora festivos, ora intimistas, ou por vezes até de carácter rude.

Esponsais é construída na base de dois elementos principais, típicos da linguagem deste compositor:

- Elemento de união formal (ex.: utilização contínua de determinados intervalos, figuras rítmicas, etc.), visível na elaboração dos motivos ao longo da peça.
- Elemento de contraste, (ex.: alteração de dinâmica, de carácter, de andamento, alteração de golpes de arco, etc.) utilizado para destacar as diferentes partes estruturais.

A obra inicia com uma introdução e está dividida em duas partes principais sublinhadas por barra dupla, sinal de corte e suspensão (compassos 21, 89 e 175), que por sua vez estão divididas em secções mais pequenas de carácter diverso. Para uma clara visão da obra, em seguida é apresentado um quadro com a sua divisão detalhada:

Quadro N°16**Divisão formal - *Esponsais***

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
(sem indicação)	1-20	♩ = 98	Introdução em quintas paralelas.
(sem indicação)	21-40	♩ = 132	1ª parte principal com carácter festivo. Apresentação de dois motivos.
<i>Un poco tranquilo</i>	41-89	♩ = 98	Secção com mudança de andamento e carácter, indicação de <i>cantabile</i> .
(sem indicação)	90-104	♩ = 98	Curta secção que começa com uma pequena introdução à semelhança do início da obra, e com a mesma indicação de andamento. Sugere um falso início da 2ª parte principal, servindo de ponte para a mesma.
(sem indicação)	105-175	♩ = 144	2ª parte principal com carácter e andamento contrastantes, com uma variedade nas indicações de articulação e dinâmica.
(sem indicação)	176-196	♩ = 88	Início da Coda, indicação de <i>dolce</i> .
(sem indicação)	197-210	♩ = 132	Conclusão final onde aparecem os três motivos principais.

Para um conhecimento mais morfológico e para expor a relação entre as diferentes secções, em seguida vão ser exemplificados os motivos principais. Conforme consta no quadro, a introdução é construída na base de quintas paralelas e de alguma forma lembra melodias do cante alentejano. Este intervalo também é visível logo no início da primeira parte, na apresentação do primeiro motivo principal, mantendo desta forma uma ligação entre as duas secções. Este motivo funciona como um elemento dinamizador e de movimento, e é utilizado em vários momentos ao longo da peça sob formas diferentes. Vejamos alguns exemplos:

Exemplo 44. *Esponsais*, primeiro motivo principal e variantes

Compassos 21 – 22



Motivo baseado numa inversão melódica

Compassos 41 – 42



Compassos 140 – 141



Variantes com alteração rítmica e intervalar

Compassos 56 – 57



Compassos 180 – 182



Variantes com aumento proporcional dos valores das notas.

Em muitos casos, a transformação do motivo é utilizada para obter um contraste do caráter, e por conseguinte, exige uma maior atenção durante a execução, obrigando o intérprete a procurar cores diferentes do som (ex.: compassos 41 – 42; compassos 140 – 141).

Poucos compassos após a apresentação do primeiro motivo, é citado o segundo motivo principal (compasso 25), que desempenha um papel importante ao longo de toda a peça. É baseado no intervalo de segunda maior. Utilizando técnicas como a subdivisão rítmica e o seu processo inverso, ou a alteração intervalar entre outras, o compositor consegue modificar a expressividade deste motivo, passando por um motivo gerador de energia, para variantes geradoras de instabilidade, mas também de relaxamento. Seguem alguns exemplos:

Exemplo 45. *Esponsais*, segundo motivo principal e variantes

Compasso 25



Segundo motivo principal

Compassos 53 – 54



Movimento

Compassos 168 – 172



Gerando surpresa e instabilidade

Estes dois motivos principais funcionam constantemente em conjunto, complementam-se, e são a base do material temático de toda a primeira parte.

O terceiro motivo¹ principal tem um forte impacto rítmico e é apresentado no início da segunda parte. É explorado de várias formas. Observam-se repetições onde o compositor utiliza intervalos diferentes tais como segundas, terceiras, sétimas e quintas (cordas dobradas), assim como alterna fórmulas de compasso e introduz silêncios para dar uma maior afirmação e impacto. É notória também a utilização de cordas soltas. Este específico efeito tímbrico é utilizado muitas vezes pelos compositores para transmitir um carácter rústico. A variedade de golpes de arco, de acentuações e de indicações de dinâmica (que serão abordadas no capítulo seguinte) ajudam a aumentar a intensidade e a energia gerada através deste motivo. Vejamos alguns exemplos retirados desta secção:

Exemplo 46. *Esponsais*, terceiro motivo principal e variantes

Compassos 105 – 106



Terceiro motivo principal

Compassos 109 – 110



Compassos 137 – 139



Alteração intervalar para sétima e introdução de silêncios (pausas)

¹ A origem deste motivo pode ser observada no final da secção anterior nos compassos 74 – 78

Compasso 144



Subdivisão rítmica

Compassos 159 – 162



Alternância de fórmulas de compasso

A Coda inicia com uma linha de caráter quase cadencial até o aparecimento do motivo da primeira parte nos compassos 180 – 182, desta vez num andamento mais lento. É interessante observar esta parte final da *Esponsais*, onde em curto espaço são feitas citações dos motivos (ou fragmentos) utilizados ao longo da peça. É como se estivéssemos a assistir a uma síntese de todo o material essencial, finalizando com um único momento onde o violino é utilizado de uma forma mais virtuosística, subindo até ao lá da terceira oitava, onde depois de uma citação variada do segundo motivo, de uma forma rápida e brusca, a linha desce ganhando força, e sobe novamente até ao *lá*. No compasso seguinte, a obra finaliza com um fragmento do terceiro motivo de dois acordes em *pizzicato*, deixando uma sensação de incerteza:

Exemplo 47. *Esponsais*, compassos 194 – fim

The image shows a handwritten musical score for the piece "Esponsais", measures 194 to the end. The score is written on five staves. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and dynamics. Three specific sections of the violin part are circled in red: 1) Measures 194-195, marked "poco ced." and "dim. pp". 2) Measures 196-197, marked "Un poco rit." and "p subito". 3) Measures 198-199, marked "pizz." and "ff". The piano part includes the lyrics "eres... cen... de ad sur... ven... de". The score concludes with a "Parade 4.4.84" marking.

Pode concluir-se que o desenvolvimento do material temático de *Esponsais* é feito na base de três motivos. O primeiro é gerador de movimento, utilizado na preparação do desenvolvimento e o aparecimento de outros motivos. O segundo, é gerador de movimento, energia, mas também de relaxamento. É utilizado em momentos de maior importância como nas culminações (ex.: compassos 60; 68; 168 – 169) e na finalização das secções. O terceiro é gerador de dramatismo. É utilizado como elemento de criação de tensão e de contraste.

Como em outras obras deste compositor, a variedade tímbrica é sobreposta às potencialidades virtuosísticas do violino. Toda a peça é desenvolvida numa tessitura média e média baixa deste instrumento, e unicamente em momentos de culminação formal, sobe para a terceira posição ou pouco acima.

5. Adagio doloroso e Fantasia

O *Adagio doloroso e Fantasia* é uma obra de aproximadamente 12min. (duração escrita na partitura pelo próprio compositor). É constituída por dois andamentos, um lento e outro rápido. Em comparação com as restantes obras em análise, nesta, o violino tem um papel mais destacado principalmente em termos de exigências técnicas. A própria dedicação ao grande violinista *Tibor Varga* pressupõe uma escrita muito mais ambiciosa e solística para este instrumento. Prova disso é o facto de que todo o material essencial é apresentado pelo violino, o registo em que este toca é mais alargado, assim como no meio da *Fantasia* existe uma cadência. De forma geral, o piano tem um papel de acompanhamento, e de criar tensão harmónica ou rítmica. Apenas em poucos momentos, este iguala o papel do violino.

Lopes-Graça mantém o seu habitual método de desenvolvimento do material temático, no entanto, nesta peça e principalmente na parte da *Fantasia*, este processo acontece de forma mais camuflada. A identificação dos motivos/células, a elaboração dos mesmos, e a sua relação mútua torna-se menos óbvia. No entanto, encontra-se sempre uma ligação através de figuras rítmicas, de intervalos, ou mesmo de golpes de arco, embora de forma mais fragmentada. Neste sentido, aqui pode-se considerar que em maior parte dos casos, o termo célula geradora é mais adequado. Os dois andamentos, e sobretudo a *Fantasia*, são divididos em secções mais pequenas reforçadas por barra dupla e indicações de andamento.

5.1. Adagio doloroso

O *Adágio* tem um carácter expressivo e carregado, indicado pelo próprio título (*doloroso*), e é dividido em três pequenas secções. Segue um quadro que apresenta a sua divisão:

Quadro N°17

Divisão formal – *Adagio doloroso*

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Adagio doloroso</i>	1-26	♩ = 58	1ª parte onde é apresentada a célula principal com destaque do intervalo de segunda.
(sem indicação)	27-56		2ª parte principal onde destaca-se uma célula baseada no intervalo de sétima que leva sempre à célula principal.
sem indicação)	57- 73	♩ = 108	Finalização em diminuendo.

Também como nas outras obras analisadas, o compositor utiliza elementos que unem as diferentes secções. No caso do *Adagio*, encontramos uma figura rítmica (compassos 11 – 12, vln.) e uma célula melódica (compassos 13 – 14, vln.). Repetidas em vários momentos e com algumas variações, sempre tocadas pelo violino, estas duas células representam a forma como todo o andamento é desenvolvido, enquanto o piano mantém um papel de acompanhamento com as típicas linhas sincopadas. Em vários momentos são utilizados intervalos dissonantes como segundas, sétimas, nonas, oitavas e quartas aumentadas, que têm uma importância e presença permanente durante toda a obra. Vejamos as duas células principais e a sua transformação conforme o decorrer do andamento:

Exemplo 48. *Adagio*, Células principais e transformações ao longo do andamento

Compasso 11 – 12 (vln)



Célula rítmica principal

Compassos 13 – 14 (vln)



Célula melódica principal

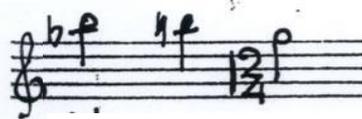
Compassos 24– 27 (vln)



Compasso 29 – 30 (vln)



Compassos 41 – 42 (vln).



Compassos 38 – 39 (vln).



Compassos 45 – 47 (vln).



Compassos 50 – 51 (vln)



Compassos 55 – 57 (vln)



Compassos 61 – 66 (vln)



De forma gradual, através destas transformações, o violino cria pontos de apoio baseados no intervalo de segunda (menor e maior) que devem ser sublinhados dentro do fraseado, atingindo uma culminação nos compassos 22 – 23.

A segunda parte inicia destacando o intervalo de sétima que aparece em vários momentos, servindo de célula de movimento dentro do fraseado, que leva ao reaparecimento de variantes da célula melódica (ex.: compassos 29 – 32; 41 – 42, acima colocados).

A última secção inicia com uma variação da célula rítmica (ver compasso 57), destacando os intervalos de segunda e oitava. A finalização acontece numa linha de harmónicos em diminuendo na parte do violino, enquanto o piano faz um acompanhamento em linha de oitavas quebradas.

Questões relacionadas com execução técnica vão ser abordadas no próximo capítulo.

5.2. *Fantasia*

O segundo andamento – *Fantasia*, é construído na base de um contraste entre secções rápidas e secções mais tranquilas, dividido no meio por uma cadência do violino. Cada parte estrutural tem os seus momentos de maior importância ou de culminação em termos de carga emocional. Neste sentido, durante a análise vão ser expostos os elementos de maior importância. Segue um quadro com a divisão formal:

Quadro N°18

Divisão formal – *Fantasia*

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Fantasia</i>	1- 30	♩ = 108	Secção rápida onde aparecem as células principais com carácter contrastante.
<i>Tranquillo</i>	31- 43	♩ = 76	Secção mais calma em duplas na parte do violino, funciona como um momento de pequena cadência com um acompanhamento subtil do piano. Faz a transição para a secção seguinte.
<i>Mosso</i>	44- 58	♩ = 112	Secção rápida, com carácter motor, cria impacto através de repetição das mesmas figuras rítmicas.
<i>Un poco riten.</i>	59-73	♩ = +84	Cadência do violino.
<i>Andante</i>	74- 95	♩ = 69	Secção que deriva da linguagem do <i>Adagio doloroso</i> mas com carácter mais lírico, com indicação de <i>cantabile</i> e com destaque do intervalo de sétima e de segunda menor.
<i>Agitato</i>	96- 122	♩ = 112	Secção rápida com maior equilíbrio e diálogo entre o violino e o piano. Existem dois momentos com indicações de alteração de andamento nos compassos 114: ♩ = +-66 ; e 122: ♩ = 112
<i>Meno mosso</i>	123- 136	♩ = 80	Secção mais lenta com uma linguagem cromática nos dois instrumentos, introduz contraste no carácter com indicação de <i>dolce</i> .
<i>Allegro</i>	137- 157	♩ = 116	Secção rápida com bravura com uma síntese do material temático.
<i>Lo stesso tempo</i>	158- 176	(sem indicação	Conclusão onde existe um diálogo entre o violino e o piano, novamente com citações das principais células.

Conforme pode ser esperado do próprio título *Fantasia*, este segundo andamento desenvolve-se de forma mais livre e menos repetitiva em termos de modelos rítmicos ou melódicos, no entanto é possível seguir e destacar algumas células geradoras que aparecem ao longo das várias secções. A identificação das mesmas é importante, visto que elas transmitem o caráter e introduzem contrastes dentro das secções em termos sonoros e rítmicos.

Neste sentido, logo no início do andamento aparece a seguinte célula na parte do violino, que transmite um impacto rítmico e um caráter mobilizador:

Exemplo 49. *Fantasia*, primeira célula, compassos 1 – 2 (vln)



Poucos compassos a seguir, aparece outra célula rítmica que transforma o caráter *robusto* da frase inicial, introduzindo uma nova expressividade tímbrica no violino, através de alteração de dinâmica e articulação. Esta célula dá origem às figuras rítmicas com ligaduras de prolongação.

Vejamos a célula e algumas variantes da mesma:

Exemplo 50. *Fantasia*, segunda célula e variantes

Compasso 7 (vln)



Célula principal

Compassos 24 (vln)



Compassos 19 – 20 (vln)



Alteração intervalar, mantendo a ligadura de prolongação e o ritmo

Pouco mais tarde, e na sequência de uma linha criada na base desta célula com ligaduras de prolongação, surge uma outra célula rítmica com maior importância, que pode ser considerada como um elemento que aparece em vários momentos importantes na construção deste andamento, tais como culminações. Vejamos esta célula e algumas das suas transformações, seja rítmicas, seja intervalares:

Exemplo 51. *Fantasia*, terceira célula e variantes

Compasso 13 (vln)



Célula principal

Compasso 24 (vln)



Compasso 29 (vln)



Compassos 34 (vln)



Alteração de caráter na secção de *Tranquilo*.

Compasso 36 (vln)



Compasso 43 (vln)



Compassos 162 – 163 (vln)



Compasso 54 (vln)



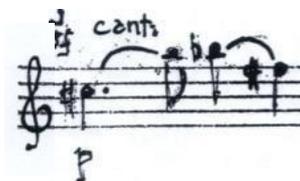
Alteração rítmica na culminação do *Mosso*.

Todas as células e as suas variantes até aqui apresentadas surgem ao longo das várias pequenas secções, e ajudam a modificar o carácter ou fazer ligação entre as diferentes partes estruturais.

Durante as primeiras divisões deste andamento, o piano apresenta-se como um instrumento de acompanhamento, com muitos momentos de ritmos sincopados. Também sente-se uma predominância dos intervalos de sétima e segunda em ambas as partes instrumentais. A cadência do violino (compassos 59 – 73) onde o mesmo toca linhas de cordas dobradas exigentes em termos de execução, faz uma clara divisão do andamento.

Na secção seguinte – *Andante*, o violino tem novamente um papel dominante e expressivo que faz lembrar o *Adagio doloroso*, no entanto, aqui o carácter é menos dramático, é mais lírico e de alguma forma nostálgico com indicação de *cantabile*. Novamente pode ser observada uma célula rítmica e o intervalo de sétima, que juntos funcionam como a base do desenvolvimento desta secção (ex.: ver compassos 75, 77, 85, 87 – 88, 91, etc.). Vejamos esta célula:

Exemplo 52. Célula do compasso 75 (vln)



Durante a secção do *Agitato*, pela primeira vez o papel do piano é muito mais ativo, dialogando com o violino, e desta forma trazendo um maior equilíbrio entre os dois instrumentos. A linha do violino é construída na base de acordes e arpejos, enquanto na parte do piano são utilizados maioritariamente acordes. O compositor cria uma sensação de agitação utilizando frases em semicolcheias, alternando fórmulas de compasso diferentes, introduzindo pausas em momentos diferentes na parte de ambos instrumentos, e utilizando uma variedade na dinâmica e golpes de arco que serão abordados no capítulo seguinte. A intensidade oscila até atingir culminação no compasso final (ver compasso 122), onde pode ser observada uma transformação da célula rítmica principal do compasso 13. Vejamos um curto exemplo desta secção:

Exemplo 53. *Agitato*, compassos 97 – 103

The image shows a handwritten musical score for measures 97 to 103. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left and right staves) and a violin part (top staff). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, marked with 'fz' and 'mar.'. The violin part has a melodic line with accents and slurs. The second system continues the piano and violin parts, with the piano part showing some triplet markings and the violin part continuing its melodic development. The score is written in ink on aged paper.

Mais uma vez, durante o *Allegro* final e a conclusão (*Lo stesso tempo*), Lopes-Graça faz uma recapitulação do material temático já utilizado durante a peça, exigindo dos executantes uma flexibilidade e rapidez na transição entre as diferentes células em termos de caráter, e por conseguinte em termos técnicos. A secção começa com uma variação da célula inicial e vai juntando aos poucos outros fragmentos. A obra termina com claras citações destes elementos através de curtas e bruscas intervenções dos dois instrumentos. Vejamos alguns exemplos:

Exemplo 54. *Allegro*, compassos 131 – 142

The image displays a musical score for measures 131 to 142. The top system consists of a violin staff and a piano accompaniment. The violin part begins with a dynamic marking of *mf* and includes the instruction *poco ritard.* above the staff. The tempo marking *Allegro (♩=116)* is positioned above the right side of the violin staff. A circled section at the end of the violin staff indicates a variation of the initial cell. The piano part also begins with *mf* and includes the instruction *f marc.* below the staff. A circled section at the end of the piano part indicates a variation of the line at the beginning of the *Mosso* section. The bottom system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a melodic line and a bass line respectively.

Na parte do violino - variação da célula inicial; Na parte do piano variação da linha do início do *Mosso*

Exemplo 55. Final da *Fantasia*, compassos 167 – 176

Handwritten musical score for Example 55, Final da *Fantasia*, measures 167 – 176. The score is written on three systems of grand staff notation (treble and bass clefs).

The first system (measures 167-170) features a treble clef staff with complex chords and a circled measure at the end. The second system (measures 171-174) includes a circled measure in the treble clef and a "do" marking in the bass clef. The third system (measures 175-176) contains a "riten" marking, a "crescendo" hairpin, and a circled measure. The piece concludes with a double bar line and the text "Paredes, 19. Ag. 88" and "Total: ca 12 m."

Conforme pode ser visto no último exemplo, nos compassos finais da obra, o compositor utiliza os intervalos de segunda, sétima e nona, que têm sido portadores do caráter dramático e doloroso.

Pode concluir-se que como em muitas das suas obras, Lopes-Graça utiliza motivos ou células carregadas de significado, criando pontos de apoio, e constrói a peça apontando e direcionando o executante para estes pontos que são destacados de uma forma melódica (através de intervalos) ou rítmica (através de figuras rítmicas). De novo, conclui-se que, na parte final pode ser observada uma concentração e repetição do material temático mais importante, finalizando com um grande impacto, utilizando os principais intervalos e figuras rítmicas já mencionadas, que servem como fator de unificação e de união de toda a obra.

A análise formal das quatro obras foi concluída, possibilitando aos leitores um conhecimento mais pormenorizado da estrutura e da morfologia das mesmas, que tornar-se-á um complemento importante na abordagem de todas as questões relacionadas com a sua execução.

Capítulo V: Estudos de técnica e de interpretação

1. Introdução

Após a conclusão da análise formal e morfológica, prossegue a última etapa deste trabalho, onde vão ser abordadas as principais problemáticas relacionadas com a execução técnica e a interpretação musical das obras. Distinguem-se questões relacionadas com arcadas e golpes de arco, sonoridade e timbre, dedilhações e afinação, e vibrato. Por último, o estudo é focado na problemática da junção do ensemble, que se aplica a todas as obras camerísticas, porém, aquelas com conjuntos maiores apresentam maiores desafios e carecem de maior cuidado.

De seguida, será apresentada uma abordagem das problemática através de uma visão transversal das obras do repertório para violino e música de câmara, e posteriormente, estas serão observadas de forma pormenorizada dentro de cada uma das quatro obras em análise. Para complementar estes estudos, vão ser apresentados vários exemplos acompanhados de ideias sugestivas com um cunho pessoal, sem pretensão de serem soluções únicas. O intuito é procurar ajudar no processo de estudo e na busca de uma interpretação genuína, autêntica e cativante, com possibilidade de despertar novas ideias interpretativas.

1.1. Arcadas e golpes de arco

É de conhecimento geral que a escolha das arcadas e dos golpes de arco são frequentemente as primeiras questões a serem abordadas aquando o estudo de uma obra. Segundo Flesch,

“os intérpretes são obrigados a observar atenciosamente as próprias indicações do compositor e respeitá-las incondicionalmente, desde que estas respeitem as características do próprio instrumento a ser utilizado. Caso tal não aconteça, é possível permitir-nos algumas alterações, com a condição de respeitar as intenções musicais do compositor” (Flesch, 2000, p. 137¹)

¹ In choosing bowings, we are...compelled to carefully research the wishes of the composer and respect them unconditionally only if they take into account the characteristics of the instrument. If such is not the case, we may allow ourselves certain alterations, on the condition that they do not detrimentally affect the purely musical intentions of the composer

Neste contexto, devem ser considerados fatores tais como o número e tipo de instrumentos utilizados, o registo em que cada um toca, como também as indicações de golpes de arco e de expressão, entre outros. Deste modo, o intérprete consegue formar as suas ideias e empregar a sua técnica de melhor forma. Em termos específicos de arcadas, as partituras das obras estudadas não contêm muitas marcações (marcações para baixo ou para cima), mas os fraseados são claramente indicados por ligaduras, acentuações, dinâmica etc., e a escolha (da direção do arco) pode ser baseada em todos estes elementos. Por outro lado, Lopes-Graça é um compositor bastante claro nas suas exigências em termos de golpes de arco, deixando poucas ou nenhuma dúvida, devido às claras marcações, assim como indicações de terminologia escrita em italiano que normalmente tem duas funções: de especificar com palavras o golpe exigido (ex.: *spiccato*, *staccato*, *marcato*, etc.), ou de especificar através de indicações de expressividade o próprio carácter, sonoridade ou dinâmica exigida (ex.: *cantabile*, *sonoro*, *a la corda*, etc.). Na abordagem de cada obra serão expostos exemplos de diferentes golpes que apresentam diversos desafios, assim como sugestões de métodos de estudo referentes.

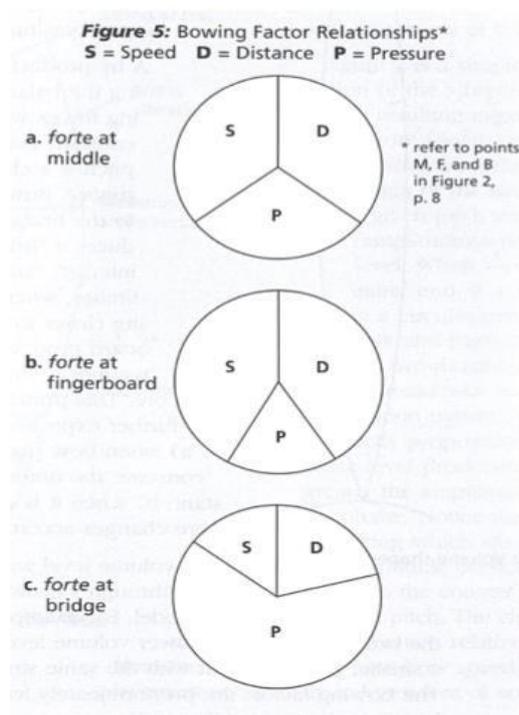
1.2. Sonoridade e Timbre

Na sequência do referido sobre as indicações de expressividade, é interessante mencionar que estas são utilizadas com frequência, e aparecem quase sempre na apresentação de um motivo/célula musical, ou na sua transformação, para reforçar o seu carácter ou para demonstrar uma mudança de secção. Também podem aparecer como indicação sobre apenas uma nota. Estes fatores ajudam o intérprete na descoberta das nuances do som e o timbre mais adequado para a execução de cada motivo/célula, linha melódica ou uma secção inteira. Para ter uma variedade sonora e tímbrica, é necessário haver um trabalho específico que passa pela técnica de produção do som em combinação com uma variedade no vibrato e na escolha das diferentes possibilidades que o instrumento proporciona em termos de dedilhações. A prevalência da exploração tímbrica e sonora dos instrumentos constatada neste repertório, exige ainda maior ponderação sobre estes elementos. Segundo Flesch, “a mão direita ocupa-se em produzir as diferentes nuances da dinâmica, enquanto que a mão esquerda transmite o fluxo emocional e espiritual. A combinação das duas providencia as nuances agógicas” (Flesch, 2000, p. 78¹).

¹ The right arm deals with dynamic differences, the left hand transmits the spiritual and emotional “fluidum” (aura). The two hands in combination provide the agogic (tempo) nuances

No que diz respeito ao trabalho de técnica da mão direita, é útil utilizar o esquema de James Kjelland, elaborado no seu livro *Orchestral Bowing: Style and Function* (2003), que apresenta a relação entre os três fatores para a produção de som: Pressão do arco, Distância do cavalete e Velocidade do arco. Utilizando as diversas combinações entre estes três fatores, consegue-se uma rica paleta do som. Segue este esquema:

Quadro N°19. Relação entre os três fatores de produção de som



Speed – Velocidade; Distance – Distância; Pressure – Pressão (Aderência)
Exemplo retirado do livro *Orchestral Bowing: Style and Function* (Kjelland, 2004, p.10)

Kjelland enfatiza ainda a importância entre a proporção da corda vibrante e a posição do arco em relação ao cavalete, sendo que de forma generalizada, quanto menor o comprimento da corda, menor é a distância entre o arco e o cavalete.

Outro autor que utiliza o mesmo tipo de esquema para sublinhar a importância destes três fatores na produção do som enquanto contributo para a expressividade do instrumento violino, é Gerle (2011). Flesch (2000) considera o dedo indicador com maior importância no exercício da pressão e na pureza das vibrações e na criação de nuances de dinâmica.

No caso das obras com maior número de instrumentos, este esquema pode ser utilizado como base de trabalho na procura de um equilíbrio sonoro e uma uniformização na forma de execução por parte de todos os instrumentistas de cordas.

No que diz respeito às indicações de dinâmica, mais uma vez, Lopes-Graça não deixa dúvidas aos intérpretes devido a uma forma de escrita muito pormenorizada e concreta, que acompanha todos os momentos de material temático importante e a sua evolução, assim como o material secundário. Todos estes fatores conduzem à conclusão de que o compositor constrói as suas obras dando importância a vários detalhes que devem ser considerados pelos intérpretes. Neste sentido, para uma boa execução, são necessários boa flexibilidade e domínio técnico do instrumento.

1.3. Dedilhações e afinação

A escolha das dedilhações é outra questão a ser considerada logo no início do estudo de uma obra. Para além da óbvia procura de um conforto e segurança¹, que segundo Auer (1980) é uma questão individual, tal como nas arcadas, essa escolha tem de ser baseada no estilo de escrita da obra, no conjunto instrumental (número e tipo de instrumentos), o registo em que cada instrumento toca, como também nas indicações de expressão exigidas pelo compositor. Num dos seus livros, Flesch divide a escolha das dedilhações em três grupos: dedilhações do ponto de vista técnico; dedilhações enquanto ferramenta de expressão; dedilhações relacionadas com cores do som (Flesch 2000).

A evolução da linguagem musical e estilística das diferentes épocas teve um impacto direto sobre a evolução e alteração dos padrões utilizados em termos de dedilhação. Por exemplo, de forma geral, no período Barroco, as dedilhações funcionam mantendo-se nas posições mais baixas. No período Clássico, as dedilhações utilizadas passam a ter um movimento mais horizontal ou diagonal com mudanças de posição que atingem já os registos mais agudos do instrumento. Quanto mais se avança no tempo da história da música erudita, mais importante

¹ A palavra segurança é referida dentro do contexto da afinação no caso das dedilhações. Em relação aos golpes de arco, ela é referida enquanto elemento que assegura a coerência do conjunto

se torna o papel das dedilhações em termos expressivos. Obviamente, isto funciona em combinação com outros elementos da técnica instrumental tal como o vibrato e as técnicas de produção do som.

A linguagem de Lopes-Graça vista em várias das suas obras, e que segundo Azevedo pode ser considerada eclética, devido a uma constante variação dentro do próprio discurso, que engloba uso de modalismo, de bitonalidade e de cromatismos entre outros (conversa pessoal, 29/05/18), exige em muitos casos um pensamento específico, livre de padrões convencionais de dedilhação (ex.: padrões relacionados com uma tonalidade, ou com certos tipos de mudanças posicionais). Isto pode trazer dificuldades na execução do ponto de vista técnico e de afinação. Os momentos mais problemáticos constatados são as passagens em andamentos rápidos, os saltos súbitos pouco cómodos de uma nota para outra, as mudanças de corda ou de posição por apenas uma ou poucas notas. Mesmo nas obras como a *Sonatina Nº1* ou *Esponsais* que têm uma escrita claramente mais confortável ao instrumento violino, surgem excertos complicados. Em todas estas situações, a escolha das dedilhações é essencial. É necessário trabalhar para atingir uma rapidez do raciocínio, e procurar interiorizar e mecanizar ao máximo os momentos de maior complexidade. Em alguns casos, a substituição enarmónica de certas notas no processo de estudo poderá ser uma ferramenta para melhor organização mental das dedilhações, e por conseguinte, uma melhor afinação.

Vários violinistas que se depararam com repertório de Lopes-Graça, referem que a sua idiomática é em muitos casos pouco convencional ou pouco violinística. Deve ser referido que a grande quantidade de intervalos dissonantes, ora em linhas verticais, ora em linhas horizontais, também exige muito trabalho de afinação. Outro aspeto relacionado com problemas de afinação é a já constatada utilização de excertos com cordas dobradas, e em movimento de intervalos paralelos.

Tais exemplos podem ser observados em obras como a *Sonatina Nº1*, *Esponsais* e o *Adagio doloroso e Fantasia*, e requerem uma maior atenção.

Milanov (1970), refere-se aos escritos de Garbusov sobre a afinação zonal, defendendo que os violinistas devem aproximar a sua forma de afinar ao sistema temperado, devido à vasta utilização deste instrumento em conjuntos de música de câmara e orquestra, e também pelo facto de que grande parte do repertório violinístico camerístico é com acompanhamento de piano. Outros, são favoráveis à dita afinação solística ou expressiva, que de forma geral consiste, por exemplo, em exagerar a afinação das notas líder dentro de uma frase, ou pensar

os sustentados mais para cima e os bemóis mais para baixo, dando uma maior tensão aos intervalos, e transmitindo de melhor forma a direção da linha melódica. Fischer escreveu exercícios específicos de afinação expressiva que podem ser consultados num dos seus livros (2012, p.198). Michael Tree, violetista do famoso quarteto Guarneri, e o violinista John Dalley do mesmo grupo, alertam para o uso controlado da afinação expressiva, alegando que todos deveriam possuir uma flexibilidade que permite empregar as variadas formas de afinar consoante cada momento (Blum, 2000). Pode deduzir-se que a afinação é um permanente ajuste que depende de diversos fatores contextuais.

Por último, deve ser referenciado que devido à importância das indicações de expressividade, dinâmica e marcações de articulação, a escolha das dedilhações mais adequadas deve ser pensada sempre em conformidade e em prol do carácter pretendido. Nos momentos de destaque temático deve ser dada prioridade à expressividade sonora, enquanto nos momentos de equilíbrio sonoro, deve ser dada prioridade à unificação na execução.

1.4. Vibrato

Conforme já mencionado, Lopes-Graça é um compositor que privilegia o papel desempenhado pela sonoridade e pelo timbre. Neste sentido, o vibrato é outro elemento de expressão que deve ser considerado com atenção, pelo facto de proporcionar uma diversidade na paleta sonora. Segundo Flesch, “o vibrato aquando produzido com liberdade mecânica e sem constrangimentos técnicos, contribui para a mais profunda expressão dos nossos sentimentos espirituais e emocionais de forma subconsciente (Flesch, 2000 p.78¹). Por outro lado, Auer enfatiza que muitos violinistas abusam do uso de ferramentas de expressividade tais como o vibrato ou o *portamento*, criando um “hábito vicioso” que resulta numa “falta de bom gosto” (Auer, 1980, p.23). Para ele, o vibrato é

“um efeito, um embelezamento de som, que pode dar um toque de expressividade celestial aos pontos culminantes de uma frase ou de uma passagem, no entanto, tal acontece apenas quando o executante tem em si cultivado um sentido delicado da proporção de uso desta ferramenta²”.

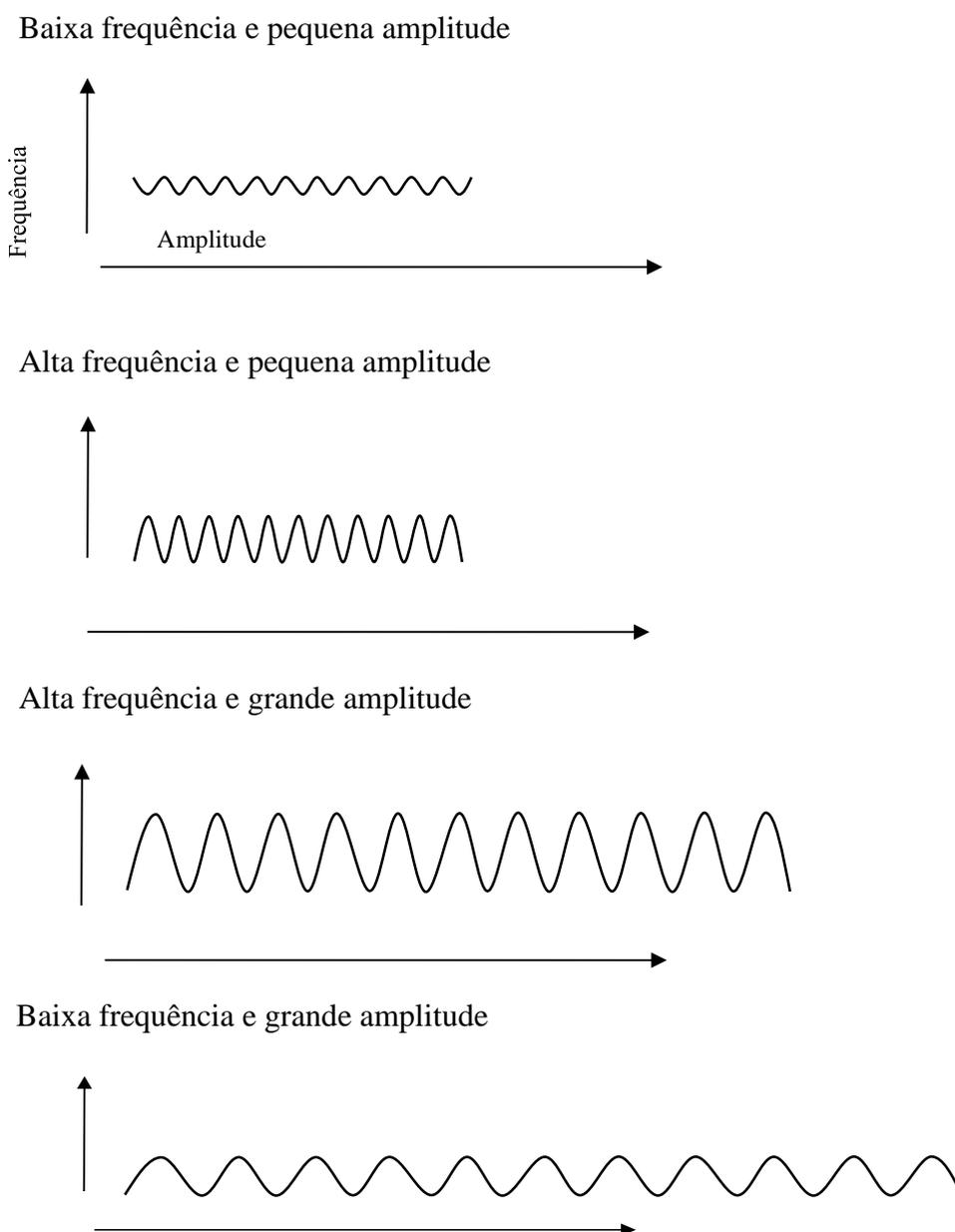
¹ A vibrato which is free of faulty habits, and which can function with complete mechanical freedom, gives the most profound expression to our subconscious spiritual and emotional feelings.

² ...the *vibrato* is an effect, an embellishment; it can lend a touch of divine pathos to the climax of a phrase or the course of a passage, but only if a player has cultivated a delicate sense of proportion in the use of it.

Os vários tipos de vibrato resultam da combinação de diferentes técnicas baseadas na amplitude e a frequência do movimento. Em seguida é apresentado um quadro que foi elaborado com o intuito de demonstrar a relação física de quatro tipos de vibrato base:

Quadro N° 20

Quadro tipos de vibrato base



Flesch (2000) menciona ainda que cada músico tem um vibrato pessoal. Neste sentido, nas obras estudadas onde são utilizados mais instrumentos, é necessário ter uma abordagem sempre

tendo em conta que se trata de um ensemble maior, procurando uma base para a unificação desta ferramenta nos devidos momentos. Seguindo a linha de pensamento de Auer, é importante refletir sobre a interpretação musical da obra, sobre o resultado final desejado, explorando a variedade ou mesmo ausência de vibrato. Os dados obtidos na análise formal e morfológica ajudam a identificar os pontos culminantes, os momentos temáticos, as linhas que devem sobressair ou não, etc., e por conseguinte, direcionam para a escolha do tipo de vibrato mais indicado para cada situação. Novamente, o facto de haver muitas harmonias dissonantes, exige que o tipo de vibrato a ser utilizado seja cuidadosamente ponderado em prol de uma boa afinação, principalmente quando o ensemble é maior.

1.5. Problemática da junção do ensemble

A problemática da junção do ensemble é uma constante nas obras de Lopes-Graça, quer em conjuntos pequenos (violino e piano), quer em grupos maiores (quarteto ou quinteto). Na análise formal ficou exposta a forma como o compositor faz constantes alterações de andamento entre as variadas secções, e utiliza com frequência ritmos sincopados, subdivisão rítmica, ou combinações de células rítmicas com ligaduras de prolongação. Por este motivo, uma das principais problemáticas que se manifesta durante o processo de preparação, é sem dúvida a questão da organização rítmica e agógica. Também deve ser tomado em consideração o facto de que em vários momentos, a dificuldade de execução técnica, poderá perturbar a fluidez da pulsação e o andamento, e por conseguinte, trazer problemas de junção. Nas obras com maior número de instrumentos, é muito importante haver uma concordância na forma de contar os tempos, que deve ser baseada na fórmula de compasso, na forma de escrita das linhas principais, como também na indicação de unidade de tempo (ex.: contar a dois ou contar a quatro; em compassos compostos – organizar a divisão do compasso da mesma forma).

Todos estes momentos exigem uma especial atenção, sendo necessário haver uma boa interiorização das alterações de tempo por parte de todos os instrumentistas. Também é importante procurar ter uma visão global das obras para que no momento de execução não haja uma perceção fragmentada das mesmas. A estes elementos, são acrescentadas as já abordadas questões sobre unificação de execução dos golpes de arco, vibrato, som, equilíbrio sonoro e ideias interpretativas.

2. Levantamento de problemas relativos à interpretação das obras e propostas de resolução dos mesmos

2.1. *Sonatina N° 1*

Das quatro obras em análise, a *Sonatina N°1* é aquela que contem maior utilização de frases verdadeiramente melódicas, observadas sobretudo nos primeiros dois andamentos. Indicações de expressividade tais como *cantabile*, *molto cantabile*, *espressivo*, *molto espressivo*, *con calore*, etc., estão presentes em vários momentos, e proporcionam ao executante uma exploração da variedade tímbrica e sonora do violino. Por outro lado, temos um terceiro andamento que se define com um carácter de *scherzando*, que conforme designado no *Dicionário de Música* significa “A brincar, com ligeireza e graça” (Borba & Lopes-Graça, 1999, p.520). Neste contexto, a caracterização dos motivos através dos diferentes golpes de arco é essencial. Na análise formal ficou evidente que o último andamento é o mais elaborado, tomando uma predominância em relação aos demais. A dificuldade de execução técnica também atinge aqui um nível superior. Os andamentos desta obra são relativamente curtos, e pelo mesmo motivo, as suas secções são bastante pequenas e frequentemente mudam de carácter, seja de uma forma contrastante, seja apenas em nuances. Por conseguinte, a interpretação correta das indicações de expressividade é extremamente importante para que a execução da obra seja bem sucedida.

2.1.1. *Moderato*

A frase inicial do *Moderato* é de grande importância uma vez que dá início a toda a obra, e também apresenta o primeiro dos dois motivos principais deste andamento. É tocada pelo violino solo, facto que exige uma assertividade na forma de execução. O piano faz uma intervenção com indicação *un poco a piacere*, e apesar de não estar indicado, a frase do violino também tem um carácter de quase cadência. A sonoridade que se forma advém da utilização de intervalos de quintas, sétimas e quartas em cordas dobradas, com dinâmica em *f*, e exige um

bom contacto do arco com as cordas, sublinhado pelo timbre derivado da utilização de cordas soltas. A nota sol aparece como nota de apoio e deve ser destacada também pela utilização de um vibrato intenso. Vejamos este excerto:

Exemplo 56. *Moderato*, compassos 1 – 4



Por outro lado, o tema do violino que dá início à segunda parte do andamento (começando no compasso 15), exige a utilização de uma cor e um timbre diferentes, pelo que a velocidade e a aderência do arco devem ser consideradas. Pode-se jogar começando com menos aderência, e variando consoante as marcações de dinâmica. A indicação de expressão é de *molto cantabile*, *rubato*, e o compositor exige que a frase seja tocada na IIIª corda (corda ré).

Exemplo 57, *Un poco agitato*, compassos 13 – 21



Durante a construção desta linha, podem ser feitas pequenas alterações nas arcadas para obter um melhor efeito de *cantabile*. No exemplo acima colocado, o terceiro e quarto tempo dos compassos 15 - 18 podem ser tocados na mesma direção do arco, assim como, entre os compassos 19 – 21, a colcheia que fica numa arcada separada, poderá também ser tocada na mesma direção do arco, sem retirar a sua importância, apenas ajudando desta forma a manter

uma boa distribuição do arco e uma sonoridade equilibrada, evitando que haja demasiada saliência desta nota.

No compasso 22 começa a última construção em direção crescente onde o piano toca a melodia baseada no segundo motivo, enquanto o violino acompanha com uma linha que cresce em intensidade e que atinge culminação no compasso 31, onde aparece o motivo inicial para dar conclusão ao andamento através de uma repetição da frase inicial. Novamente a variedade tímbrica e a intensidade do som e do vibrato devem ser considerados, assim como o balance entre os dois instrumentos, principalmente nos momentos de acompanhamento seja por parte do piano, seja por parte do violino. Vejamos este excerto:

Exemplo 58, Final do *Moderato*, compassos 22 – fim

The musical score for Example 58, Final of *Moderato*, measures 22-31, is presented in three systems. The top system shows the piano part with a melodic line starting on a half note, followed by quarter notes, and ending with a crescendo. The middle system shows the violin part with a rhythmic accompaniment of eighth notes, followed by a ritardando. The bottom system shows the piano part with a rhythmic accompaniment of eighth notes, followed by a ritardando. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2.1.2. *Lento, non troppo*

Quanto ao segundo andamento, este destaca-se com o seu caráter mais expressivo e profundo, que permite ao intérprete uma maior exploração das possibilidades tímbricas do seu instrumento. Logo na primeira frase do violino, é necessário procurar uma sonoridade em conformidade com a indicação de *molto espressivo* e a indicação de tocar na corda *sol*, que leva para um som mais quente, cheio e profundo. Por norma, este tipo de indicações de

expressividade podem conduzir para a utilização de um vibrato mais intenso, no entanto, esta escolha deve ser ponderada procurando evitar uma sonoridade que transmite romanticismo. Neste sentido, também a própria dinâmica que varia entre *mf* e *p* estabelece um certo limite. Cabe aqui realçar a importância da colcheia do segundo meio tempo do motivo, que deve ser tocada com vibrato, assim como a velocidade do arco deve ser considerada para manter uma homogeneidade sonora. Vejamos este excerto:

Exemplo 59. *Lento non troppo*, compassos 1 – 16



Conforme foi visto na análise formal, o intervalo de quinta perfeita é recorrente neste tema, e tendo em conta que tem de ser tocado na corda *sol*, exige logo um trabalho específico de mudanças de posição. Neste sentido, é necessário que o executante defina se deseja atingir a nota superior com ou sem *portamento*, e em concordância com esta escolha, devem ser trabalhadas as mudanças de posição e o momento certo de mudança da direção do arco.

A próxima secção de *Poco più* (compasso 17), também deve ser tocada de forma expressiva, no entanto, é necessário procurar cores sonoras diferentes jogando com a relação entre a aderência, a velocidade do arco e a distância do cavalete. Aqui a linha pode iniciar com um som mais leve e com menos aderência, e variar consoante o fraseado e a dinâmica. A escolha das dedilhações também é importante em termos tímbricos, sendo mais indicado dar preferência às cordas mais graves nos primeiros dois compassos. Novamente, a intensidade do vibrato também deve variar em conformidade. Também é necessário tomar em consideração a imitação dos motivos entre as linhas dos dois instrumentos em termos de fraseado. Vejamos um excerto:

Exemplo 60. *Poco più*, compassos 17 – 24

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the vocal line, marked 'cant.' and 'Poco più (♩ = 52-54)'. It contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bottom staff is for the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. It features arpeggiated chords and triplets. The lyrics 'cres - - - cen - - do' are written below the piano staff.

Com o avançar do andamento, a sonoridade torna-se mais cheia. A parte do piano também intensifica esta sensação principalmente na secção do *Largo* (compasso 34), onde o tema principal aparece em acordes *arpeggiante* na parte do piano, enquanto o violino toca o mesmo tema em cordas dobradas. Aqui, a utilização de um vibrato mais intenso e uma maior aderência do arco sobre as duas cordas reforça o aumento da intensidade expressiva, assim como beneficia a execução das cordas dobradas. O compositor altera a indicação de tempo para ligeiramente mais lento ($\text{♩} = 42$), criando desta forma uma sensação de maior peso. Vejamos este excerto:

Exemplo 61. *Largo*, compassos 33 – 37

The image shows a musical score for a single staff. It is marked 'rit. - - - Largo (♩ = 42)'. The score consists of a series of arpeggiated chords. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*).

O andamento finaliza citando o motivo da segunda parte com uma diminuição na intensidade do som, reduzindo também a textura na parte do piano. Ao mesmo tempo, o registo do violino sobe para a corda *mi* em dinâmica *p*, com decrescendo para *pp*. Novamente, aqui existe um contraste tímbrico que deve ser mostrado também através de uma menor aderência do arco, uma maior distância do cavalete e um vibrato com menor amplitude, até atingir uma calma absoluta no harmónico em *pp*. Vejamos este final:

Exemplo 62. *Lento*, compassos 43 – fim



2.1.3. *Scherzando*

O terceiro andamento diferencia-se com um contraste entre secções com carácter *scherzando*, e linhas com indicação *espressivo*. O motivo principal que aparece logo no início deste andamento, consiste em duas colcheias articuladas e duas colcheias ligadas. A boa execução dos golpes exigidos é importante, uma vez que através dos mesmos é transmitido o carácter principal do andamento. Vejamos este excerto:

Exemplo 63. *Scherzando*, compassos 1-10

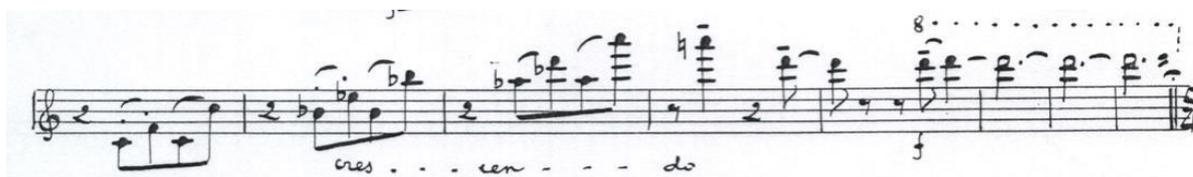


Existem três opções na execução deste motivo: iniciar o golpe para baixo, iniciar para cima, ou separar as primeiras duas colcheias. Em qualquer caso, é importante manter o carácter percussivo das mesmas, assim como encontrar o ponto certo de melhor ressaltado do arco. A preferência de cada um pode diferir, no entanto, o objetivo principal é manter uma boa execução. Este motivo aparece ao longo do andamento todo com diferenças na dinâmica e nas acentuações. A

utilização de um vibrato com pequena amplitude e uma alta frequência em algumas das notas, pode ser benéfica para uma maior ressonância e caracterização dos motivos.

Na finalização da primeira secção, existe um momento que exige uma maior atenção em termos de afinação, onde aparecem mudanças de posição rápidas em registos altos. O executante pode escolher onde fazer a mudança de posição, no entanto, uma vez que a linha está em crescendo, manter-se na corda mi é mais aconselhável do ponto de vista tímbrico. Na finalização da última secção deste andamento existe outro momento semelhante. Vejamos estes dois exemplos:

Exemplo 64. *Scherzando*, compassos 16 – 23



Exemplo 65. *Scherzando*, compassos 52 – fim

Por outro lado, no compasso 24 inicia a pequena secção do meio, onde o piano continua a manter o carácter *scherzando*, enquanto o violino toca uma linha de carácter contrastante com indicação de *espressivo*. A dinâmica é *p* e a sonoridade deve diferir da secção anterior e da secção seguinte, procurando um som menos agressivo utilizando mais velocidade e menos aderência no arco. Este momento também exige alguma atenção do ponto de vista de afinação e dedilhações, por causa dos intervalos que se formam entre algumas notas, e que em vários casos aparecem em sítios onde é necessário mudar de posição. É aconselhável que aqui o vibrato seja tocado com uma amplitude moderada. Perto do fim desta secção, a dinâmica aumenta,

assim como a intensidade da música, levando ao motivo inicial que aparece desta vez em *f*, mantendo esta dinâmica até ao final da obra. Vejamos este excerto:

Exemplo 66, *Molto meno mosso*, compassos 24 – 40

Molto meno mosso (♩:112)
p, espress.
cres - - - cen - - - do
Tempo I

2.1.4. *Allegro non troppo*

Conforme foi mencionado na análise formal e morfológica, no quarto andamento há uma variedade maior na elaboração dos motivos principais. Ao contrário de muitos outros casos, aqui, o compositor não colocou indicações de expressividade junto aos motivos (apenas a pequena secção de transição entre os compassos 83 – 98 tem indicação de *sul tasto*). Por esta razão, na maior parte do andamento, o intérprete deve basear as suas ideias precisamente em conformidade com as indicações de golpes de arco e dinâmica, analisando a direção do fraseado e utilizando uma variedade na relação entre a aderência, a velocidade do arco e a distância do

cavalete. Esta variedade ajuda a reforçar as transições de uma frase ou de uma secção para outra. Um bom exemplo é a passagem entre o final da frase inicial no compasso 15, portadora do primeiro motivo principal, para o compasso 16, onde é apresentado o segundo motivo que aparece com um carácter contrastante em *sautillé*. Na pequena secção entre os compassos 16 e 32, o compositor exige uma alternância de golpes de arco entre cada compasso. É importante notar que algumas semicolcheias não têm pontos, pelo que o intérprete deve tentar demonstrar esta diferença.

Exemplo 67. *Allegro non troppo*, compassos 1 – 23

The image shows a musical score for 'Allegro non troppo' (d. = 69). The first staff is in treble clef, 3/8 time, and begins with a piano (p) dynamic. The second staff continues the melody and includes a circled section with a forte (f) dynamic and 'sautillé' marking. The third staff features a series of sixteenth notes with 'tr' markings above them, indicating trills.

A utilização de vibrato no motivo inicial é importante para sublinhar a diferença de carácter mais cantabile deste, e o carácter mais saltitante do segundo motivo.

Conforme constatado, com a modificação dos motivos, o compositor modifica também os golpes de arco. Esta lógica mantém-se, sendo que no compasso 34 aparece uma variação do motivo em *sautille*, desta vez em golpe de *martelato* (*col talone*) e com indicação de *Un poco pesante*, que marca uma alteração no carácter desta secção. Vejamos esta alteração:

Exemplo 68. *Un poco pesante*, compassos 30 – 45



Apesar de uma mudança geral no caráter, deve ser prestada atenção à indicação *normale* por cima do segundo compasso do motivo, e o ponto colocado na nota do terceiro compasso. Estas indicações pormenorizadas indicam claramente o que é exigido em termos de execução e também de caracterização, sendo necessária uma flexibilidade e rapidez na alteração dos golpes de arco. Quanto à execução das passagens velozes em padrões de escalas, é necessário considerar a relação entre a velocidade e a aderência do arco utilizada, sendo aconselhável manter bom contacto com a corda (ex.: compassos 40, 42 do exemplo acima colocado).

A pequena secção entre os compassos 16 – 32, e as passagens velozes em padrões de escala são os momentos de maior dificuldade para a mão esquerda. Em várias situações, é necessário fazer extensões ou mudanças súbitas de posição que podem influenciar a afinação. É aconselhável que estes sítios sejam trabalhados num tempo lento, procurando identificar o melhor momento de mudança de posição em conformidade com os golpes de arco.

No *Tempo I* (compasso 68), aparece outra modificação do segundo motivo, onde o compositor acresce um acorde no início de cada compasso, especificando que apenas as últimas três semicolcheias devem ser tocadas com pontos e na mesma direção do arco (*jetté*). Caso o executante tenha dificuldade em tocar as três semicolcheias para cima com uma boa articulação, poderá optar por separá-las. Vejamos este momento:

Exemplo 69. *Tempo I*, compassos 64 – 69

The musical score for Example 69 shows two staves. The top staff (violin) begins with a melodic line in G major, marked *p*. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) section. The bottom staff (piano) provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked *Tempo I*. The piece ends with a *jeté* (detached) note and a final chord in *ff*.

Conforme exemplificado na análise formal, até ao final deste andamento, a intensidade e o desenvolver da linha do violino gira todo à volta do primeiro motivo, que é repetido por várias vezes com alterações de golpes de arco e de dinâmica. Com a ajuda do piano que toca uma linha em direção oposta, a culminação é conquistada, e o motivo é repetido em *detaché*, acabando com uma brusca paragem, seguida de um acorde em *ff*, igual ao acorde inicial da obra mas com o *sol* uma oitava em cima. Vejamos este final:

Exemplo 70. Final do *Allegro non troppo*, compassos 129 – fim

The musical score for Example 70 shows two staves. The top staff (violin) begins with a melodic line in G major, marked *p*. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) section. The bottom staff (piano) provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked *Presto (d. = 144)*. The piece ends with a *precipitandos* section and a final chord in *ff*.

2.1.5. Problemática da junção do ensemble

A *Sonatina N°1* é uma obra que em termos de junção do ensemble, levanta menos questões do ponto de vista rítmico, devido à utilização de uma linguagem mais simplificada sem muitas alterações ou oscilações de tempo entre as diferentes secções. Não havendo este tipo de dificuldades no primeiro e segundo andamento, a maior atenção deve ser dada à interpretação musical, procurando uma cumplicidade entre os dois intérpretes na forma de pensar e sentir a música. Neste sentido, conforme já mencionado, os momentos onde é utilizada a técnica de imitação devem ser considerados em termos de unificação e fraseado. No terceiro e no quarto andamento, já existem alguns momentos que exigem uma maior atenção em termos rítmicos entre o violino e o piano. Podem ser dados os seguintes exemplos:

Exemplo 71. Questões de junção, *Scherzando*, compassos 12 – 23

The image displays a musical score for the Scherzando movement, measures 12 to 23. It consists of three systems of staves. The first system shows the violin and piano parts. The violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes and a crescendo marking. The piano part provides harmonic support with chords and a piano marking. The second system continues the violin and piano parts, with a circled section in the violin part containing a triplet of eighth notes. The piano part continues with chords and a piano marking. The third system shows the final measures of the excerpt, with the violin part ending with a fermata and the piano part ending with a fermata. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, dynamics, and articulation marks.

Trata-se dos compassos 18 – 20, onde devido a saltos e mudanças de posição, e o ritmo sincopado na parte do violino, pode surgir algum pequeno desfasamento entre os dois

executantes. É aconselhável trabalhar este sítio em conjunto começando no compasso 16 num tempo mais lento, e aumentando gradualmente até atingir o tempo indicado. A forma de contar é muito importante, sendo aconselhável contar a 1 e não a 3, devido ao andamento rápido e em conformidade com a indicação do compositor ($\text{♩} = 63$). Na parte do violino é importante interiorizar bem os compassos 19 – 20, e procurar ser preciso no ataque das notas. A mesma questão rítmica surge nos compassos 57 – 58.

Exemplo 72. Questões de junção, *Scherzando*, compassos 55 – fim

The image shows a musical score for a piece titled 'Scherzando'. It consists of two staves: a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The music is in 2/4 time. The violin part begins with a circled section in measures 55 and 56, which contains a series of eighth notes. The piano part provides accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) are present. There are also articulation marks like '>' and '<' above notes. The score concludes with a double bar line and the number '11' in the upper right corner.

Na segunda parte deste andamento, entre os compassos 24 – 34, é necessário concentrar-se na contagem dos tempos uma vez que a métrica muda para 5/4 e a linha do violino é sincopada, eliminando a percepção clara da pulsação. Aqui a contagem já pode ser pensada a semínima (conforme indicado pelo compositor: $\text{♩} = 112$), e o/a violinista pode procurar apoio nas colcheias na linha do piano que marcam claramente a pulsação.

Exemplo 73. Questões de junção, *Scherzando*, compassos 24 – 29

Molto meno mosso (♩=112)

9

p, espress.

p, leggiero

The musical score consists of four staves. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is 'Molto meno mosso' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The time signature is 5/4. The score shows measures 24 through 29. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the violin part has a more melodic line with some rests and expressive markings.

Durante o último andamento, surgem alguns momentos onde a sensação da pulsação entre a parte do violino e a parte do piano pode oscilar. Trata-se de sítios como a secção entre os compassos 98 – 115:

Exemplo 74. Questões de junção, *Allegro non troppo* Compassos 98 – 121

The image shows a handwritten musical score for 'Allegro non troppo' (Compassos 98-121). The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro (♩ = 96) modo ord.' and later 'Più allegro (♩ = 120)'. Dynamics include 'f', 'sf', 'poco stringendo', 'subito meno f', and 'dim.'. The piano part has complex textures with many beamed notes and ties. There are several circled areas: the first staff's tempo marking, the piano accompaniment in the first system, the vocal line and piano accompaniment in the second system, and the piano accompaniment in the third system. The score ends with 'Ped. tan.'.

A maior dificuldade surge pela forma de escrita com utilização de ligaduras ou pontos de prolongação, complicando a junção durante o *stringendo*. Novamente, a forma de pensar e contar é importante para o conjunto, assim como procurar pontos de referência onde devem estar bem juntos, tais como o início dos compassos 110 e 115 onde há alterações na forma de escrita, principalmente na parte do piano.

Pode concluir-se que independentemente de se tratar de uma obra juvenil e mais académica, a *Sonatina N^o1* apresenta aos executantes algumas das típicas dificuldades idiomáticas de Lopes-Graça, embora de uma forma mais ligeira. Servindo-se da análise formal e morfológica apresentada no capítulo anterior, assim como baseando-se em todas as indicações escritas na partitura, os executantes podem beneficiar de uma maior clareza na construção das suas ideias interpretativas. A variedade tímbrica e sonora é dos principais elementos a serem considerados, assim como a caracterização e diferenciação dos motivos principais. Nas obras posteriores para violino e música de câmara, o nível de dificuldade de execução não só técnica, mas do ponto de vista musical, torna-se mais elevado.

2.2. Canto de Amor e de Morte

A execução de obras deste género, que apresentam uma linguagem musical baseada numa economia de material, e no caso do *Canto de Amor e de Morte*, com um título sugestivo mas sem uma base programática, revelam sempre dificuldades interpretativas. Desperta-se de imediato uma reflexão sobre o conteúdo e o carácter da música. Os factos históricos apontam para um momento de crise emocional. A relação entre o *Amor* e a *Morte* pode ser interpretada como uma relação entre a vida e a morte, que abraça experiências e sentimentos de desgosto, de angústia e sofrimento, de questionamento pessoal, de revolta, e de busca de um prosseguimento. A intérprete Olga Prats descreve esta obra como um choque constante de sentimentos. Uma obra que impõe respeito e exige conhecimento prévio de outras obras deste compositor. Ela refere ainda que para uma boa execução, são necessários maturidade e um bom conhecimento do seu instrumento, como do conjunto. Salienta também a importância dos diálogos tímbricos entre piano e quarteto (conversa pessoal, 15/02/18).

O facto de que os instrumentos de cordas não desfrutem de uma grande individualidade, obriga os intérpretes a procurarem formas idênticas de caracterização de cada elemento e cada secção. Isto revela-se numa uniformização na utilização das diversas técnicas de execução por parte das cordas, e na forma de pensar e sentir a música por parte do conjunto. Tratando-se de uma obra para quarteto e piano, as principais problemáticas a serem abordadas são de ordem interpretativa geral, e de ordem técnica com um foco no violino enquanto instrumento de ensemble. Devido

à natureza desta obra e a sua importância no repertório de Lopes-Graça, revela-se uma necessidade de diferenciação na explanação desta análise, com um maior foco na criação das ideias interpretativas.

Conforme exposto no capítulo anterior, a base geradora desta obra são seis motivos principais. Apesar de não existir um conteúdo programático ligado ao título (não está provada uma ligação direta com o *Canto de Morte e Amor* de Afonso Duarte¹), foi considerada benéfica a sugestão de atribuição de adjectivação² aos motivos, com o intuito de ajudar o intérprete a identificá-los dentro da obra em termos de carga emocional, ainda que de forma algo subjetiva. Esta adjectivação é baseada na forma como os motivos são apresentados e elaborados no contexto musical, assim como num excerto de um texto de Mário Viera de Carvalho apresentado de seguida, onde o autor fala sobre o conteúdo do *Canto de Amor e de Morte* como o reflexo do estado de espírito de Lopes-Graça na altura em que o escreveu.

“Movimento em suspensão. Profunda tristeza. Introspeção pungente. Valeram a pena o sonho, a luta, a esperança? A experiência íntima da pessoa que sofre, do artista que se põe em causa e à sua trajetória e ao seu destino, do cidadão frustrado pelo falhanço de alternativas socialmente libertadoras – é essa experiência íntima, onde tudo se mistura e tudo se condensa num sofrimento maior, que está incorporada em cada nota do Canto de amor e de morte.” (Carvalho, 2006, pág.95).

Vejamos os motivos e os respetivos adjectivos:

¹ Está comprovado pelo testemunho de Fernando Rosa, assim como pela correspondência entre Lopes-Graça e Afonso Duarte, de que o compositor leu o poema em questão. No entanto, não foi possível encontrar nenhuma prova de que o poema tenha servido de base programática para a composição desta obra. Olga Prats alega que nas suas conversas com Lopes-Graça sobre o *Canto de Amor e de Morte*, o compositor nunca se referiu ao poema.

² Da autoria da doutoranda.

Exemplo 75. *Canto de Amor e de Morte*, atribuição de adjetivação

Escuridão/Trevas/Destino



Compassos 1 – 2 (1º vln)

Angustia/Desgosto/Desesperança



Compasso 4 (1º vln)

Dor/Tristeza



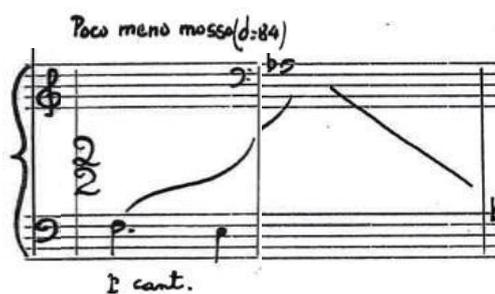
Compasso 31 (1º vln)

Revolta /Luta



Compasso 66 (1º vln)

Procura/Dúvida/Reflexão



Compasso 107 – 108 (pn)

Raio de luz/Aceitação



Compasso 130 (pn)

A atribuição de adjetivos pode servir de exemplo para a elaboração de um método de trabalho de interpretação, que pode ser aplicado em qualquer das obras em análise, no entanto, devido ao caráter da música, aqui mostra-se mais proveitoso. Este método pode contribuir para despertar a sensibilidade, imaginação e criatividade dos intérpretes, e direcionar o seu

pensamento em busca do caráter, dos ambientes e de diferentes sonoridades e timbres, cuja importância nesta obra é essencial. Neste sentido, pode também servir para encontrar os meios técnicos mais adequados para cada caso. As indicações de expressão colocadas junto aos motivos também são muito concretas e ajudam neste aspeto. Para aprofundar esta questão, foi elaborado um quadro que expõe todas estas indicações, a sua função e os momentos aquando são utilizadas:

Quadro N°21. Quadro de indicações de expressividade

Indicação	Número de compasso	Observações
<i>Espr., espress.</i> <i>(espressivo)</i>	4,5,9,28,103,111,157,165,177, 276,284,296,343,353.	Indicação para sublinhar motivos e momentos importantes em termos de carga emocional. Utilizada 14 vezes ao longo de toda a obra, muitas vezes em secções lentas.
<i>Cantando, cantabile</i>	14,80,89,113,130,131,163,188, 244,288,346,348,355.	Indicação para destacar motivos e linhas importantes.
<i>Passionato</i>	66,183.	Indicação utilizada duas vezes para indicar o caráter e destacar o início de uma nova secção. Sugere maior agitação.
<i>Con dolore,</i> <i>doloroso</i>	31,163,335.	<i>Con dolore</i> – utilizado uma única vez na apresentação de um motivo principal. <i>Doloroso</i> – utilizado duas vezes juntamente com indicação de andamento. Sublinha momentos muito importantes na construção da obra e indica o caráter.

Indicação	Número de compasso	Observações
<i>Dolce</i>	31,32,54,83,100,130,139,222.	Indicação para sublinhar motivos e momentos importantes, e destacar alterações e contraste de caráter.
<i>Teneramente</i>	130.	Utilizada na transformação do motivo inicial. Demonstra alteração de caráter.
<i>Con fuoco</i>	272.	Indica maior intensidade.
<i>Con elevazione</i>	296.	Utilizada num momento culminante juntamente com uma marcação de tempo (secção dramática; significa com elevação).
<i>Con rabbia</i>	318.	Indica o caráter (com raiva).
<i>Legato, “à la corde”</i>	1,139.	Indicação de execução para obter uma sonoridade específica.
<i>Sul tasto</i>	14,83,222,256,266.	Indicação de execução para obter um efeito sonoro e tímbrico diferente.
<i>Sul ponticello</i>	195.	Indicação de execução para obter um efeito sonoro e tímbrico diferente.
<i>Ten. (tenuto)</i>	31.	Indicação de execução para obter um efeito sonoro e destacar o motivo.
<i>Marc. (marcato)</i>	49,59,66,72,125,183,188,326.	Indicação de execução para obter um efeito sonoro, de articulação e de intensificação. Utilizado em momentos de destaque de motivos ou das linhas individuais dos instrumentos.
<i>Punta d’arco</i>	211.	Indicação de execução para obter um efeito sonoro de <i>tremollo</i> .

Indicação	Número de compasso	Observações
<i>Con sordino</i>	1,131,211,155.	Indicação de execução para obter um efeito timbrico.
<i>Non vibrato</i>	356.	Efeito sonoro utilizado para criar um ambiente de suspensão.
<i>Sonoro</i>	107,179,349,355.	Indicação utilizada para destacar momentos importantes ou para realçar momentos de acompanhamento.
<i>In fuori</i>	28,68,75,100,121,177,202,343,347.	Indicação utilizada 9 vezes para realçar a linha melódica e pulsação rítmica.
<i>Sotto voce</i>	75,347.	Indicação utilizada juntamente com <i>in fuori</i> para indicar qual a linha secundária, e para permitir destaque à linha mais importante.

Em bordeaux – indicações de expressividade de uma forma geral.

Em preto – indicações relacionadas com a técnica de execução.

Em azul – indicações relacionadas com o equilíbrio sonoro do conjunto.

Logicamente, para encontrar uma concordância na interpretação e aplicar em prática todas estas indicações, é necessário trabalhar o tipo de som e todas as questões relacionadas em termos técnicos. No caso das cordas, a relação entre os três fatores de produção de som é extremamente importante. Não menos significativa, é a escolha das dedilhações e o tipo de vibrato. Pode ser utilizado o início da obra para exemplificar a relevância de todos estes elementos:

Exemplo 76. *Canto de Amor e de Morte*, compassos 1 – 4

Triste, sempre tranquillo (♩ = 72-76)
Tutti *legato*, à la corde e con sordini

Violina I
Violina II
Viola
Violoncello/B.

O exemplo demonstra que num espaço curto de quatro compassos, temos reunidos dois dos seis motivos principais (apresentados pelo primeiro violino), numa sonoridade que revela uma escuridão, opressão e angústia. Está indicado *triste, sempre tranquillo, legato à la corde e con sordini*. A dinâmica mantém-se em *pp*, com uma pequena nuance que sublinha o aparecimento do segundo motivo com indicação de *espressivo*. Estes factos por si, requerem uma reflexão sobre o carácter, e uma uniformização na forma de execução em termos técnicos. Neste sentido, é necessário articular as notas da mesma forma, considerando qual o melhor ponto de contacto do arco com a corda, assim como a pressão e quantidade aplicadas. A indicação *legato à la corde* sugere que o som deve manter um fio de intensidade e o golpe *detaché* deve ser executado com a mesma velocidade em cada nota e sem paragem do arco. A utilização de vibrato também deve ser unificada, sendo aconselhável utilizar pouco vibrato com pequena amplitude. Na execução do segundo motivo, a primeira nota do mesmo deve ser sublinhada conforme indicado, utilizando um pouco mais de vibrato e velocidade no arco. A opção de tocar nas cordas mais graves também pode revelar-se mais adequada. Neste sentido, o primeiro violino pode tocar toda a frase na corda *ré*.

Todas as questões técnicas e interpretativas reunidas neste exemplo são recorrentes ao longo de toda a peça consoante o contexto. Deve ser sublinhado que de forma geral, a uniformização de execução, especialmente por parte das cordas é extremamente importante. Neste sentido, é relevante recordar a forma como os instrumentos são utilizados em termos construtivos. Na análise formal ficou claro que existe uma dualidade na forma de utilização do piano e do quarteto, sendo que de início sente-se uma clara separação entre estes, que no decorrer da obra vai se desfazendo. Por conseguinte, os diálogos entre o piano e o quarteto são importantes e devem ser trabalhados em termos tímbricos e sonoros. Por outro lado, a dualidade vista também na utilização do primeiro violino indica que é necessária uma grande flexibilidade por parte do executante, que é obrigado a fazer uma clara distinção na forma de execução dos momentos de material temático de maior importância, e dos momentos de igualdade ou de acompanhamento. Neste sentido, é necessário ter uma reação rápida na utilização e transformação da sonoridade, do vibrato, e ter atenção ao balance sonoro. O mesmo cuidado é exigido do secundo violino. Como exemplo pode ser utilizado o excerto entre os compassos 28 – 36, onde o 1º violino vindo de uma sonoridade compacta, destaca-se como portador do material temático, modificando a célula geradora até a mesma transformar-se no motivo principal desta subsecção (compasso 31). Em seguida, depois de um breve diálogo com o piano, dissolve - se de novo no conjunto perdendo a sua característica individual. Vejamos este excerto:

Exemplo 77. *Canto de Amor e de Morte* Compassos 26 – 39

The musical score for Example 77, 'Canto de Amor e de Morte' measures 26-39, is presented in a standard musical notation format. It consists of five staves: two for the violin quartet (Violin I and Violin II), one for the viola, and two for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'espress.' above the first violin staff, 'pp' (pianissimo) in several places, and 'pp un poco in fuori' in the piano part. Performance instructions like 'Con Ped.' (Con Pedal) are also present. The measure numbers 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are clearly marked at the beginning of each measure.

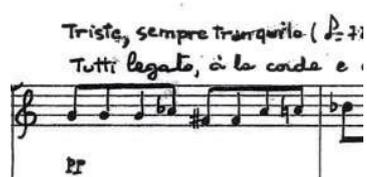
Também ficou clara a forma como o violino é utilizado na sua tessitura, evidenciando-se uma lógica em função da intenção do compositor em termos expressivos. No seguimento desta análise, constata-se um contraste entre os registos baixos e altos, que exige uma variedade de nuances sonoras:

- Registos baixos e médio-baixos com uma sonoridade flexível em nuances (ex.: 1º e 2º vln. - compassos 23 – 38; 1º vln. - compassos 75 – 88).
- Registos médio-altos e altos com utilização de uma sonoridade muito intensa (por vezes agressiva) que exige um bom contacto com a corda (ex.: 1º e 2º vln. - compassos 66 – 67; 263 – 275; 303 – 310).
- Excertos onde independentemente do registo, o compositor coloca indicações de expressão que ajudam o intérprete a encontrar as nuances mais adequadas (ex.: 2º vln., compassos 75 - 76; 1º vln., compassos 163 – 175; 1º e 2º vln., compassos 211 – 224).

Podem também ser dados os seguintes exemplos de sonoridades e timbres distintos que demonstram igualmente a transformação dos motivos principais e a respetiva alteração da carga emocional:

Exemplo 78. *Canto de Amor e de Morte*, exemplos de variadas sonoridades e timbres

Compasso 1 (vln)



Tutti legato à la corde... – embora em dinâmica *pp*, sugere-se um som com média aderência, pouca velocidade do arco, e vibrato com baixa frequência e pequena amplitude, para dar o efeito *à la corde* e para intensificar o carácter da música.

Compassos 14 – 15 (vln)



Sul tasto - sugere-se pouca aderência, pouca velocidade, e vibrato com pequena frequência e muito pequena amplitude

Compasso 75 (1° e 2° vln)

The image shows a musical score for measures 75 of the first and second violins. The first violin part is marked *sotto voce* and the second violin part is marked *in fuori*. The score includes a box with the number 75 in the top left corner. The notation consists of two staves with notes and rests, and a dynamic marking *>* at the bottom of the second staff.

Sotto voce no 1° violino – sugere-se aplicação de menos aderência, maior velocidade do arco, e um vibrato com maior frequência e pequena amplitude; *In fuori* no 2° violino – sugere-se maior aderência e um vibrato mais intenso para sublinhar o motivo

Compassos 108 – 109 (vla)

The image shows a musical score for measures 108-109 of the viola. The score consists of a single staff with notes and rests, and a dynamic marking *p cant.* at the bottom.

Cantabile – dentro da dinâmica em *p*, sugere-se um som mais intenso com vibrato com alta frequência e grande amplitude para intensificar um momento mais melódico e solístico, onde a viola apresenta uma alteração do carácter do motivo

Compassos 335 – 336

The image shows a musical score for measures 335-336 of the first and second violins. The score consists of four staves (two for the first violin and two for the second violin) with notes and rests. The dynamic marking *ff* is present in the first and third staves. The score includes the instruction *Con elevazione (d=58)* at the top.

Som muito intenso em dinâmica *ff*, com grande aderência do arco e um vibrato com alta frequência e média amplitude

A variedade de marcações de dinâmica (alternadas com frequência) estende-se entre o *pp* e *ff*, e neste contexto, a questão principal coloca-se na homogeneidade e no equilíbrio sonoro entre os instrumentos, assim como, no destaque das linhas e motivos principais onde tal é necessário. Conforme mencionado, neste sentido, questões como o tipo de som e vibrato são importantes, sendo necessário ter em conta a existência da diferença entre o violino, viola e violoncelo enquanto instrumentos. A forma como por exemplo se produz o vibrato difere na amplitude e na frequência consoante as características próprias de cada instrumento. Sobre o vibrato, outra questão importante a considerar, é a abundância de intervalos dissonantes que se encontram não só na combinação das linhas harmónicas (verticalmente), mas também nas linhas individuais (horizontalmente), ou mesmo nos momentos de cordas dobradas. O vibrato utilizado nestas situações, assim como na generalidade da obra tem de ter uma amplitude conscientemente medida para evitar problemas de afinação.

De forma geral, os inúmeros acidentes utilizados exigem uma forma de pensamento específica. Neste sentido, no processo de estudo, a substituição enarmónica de algumas notas pode ser uma eventual solução para possíveis questões de dedilhação (ex.: pensar em \sharp em vez de \flat , ou vice-versa). Desta forma, é ultrapassado o estereótipo de associar uma determinada nota à respetiva dedilhação. Vejamos alguns exemplos:

Exemplo 79. *Canto de Amor e de Morte*, exemplos de possível substituição enarmónica

Compassos 8-9 (1º vln)



Possível substituição do sol \sharp para lá \flat no terceiro tempo do compasso 8, e do mi \sharp e dó \sharp , para fá \natural e ré \flat no primeiro tempo do compasso 9, para facilitar o raciocínio e a transição entre as cordas dobradas

Compassos 335 – 337 (1º vln)



Pode ser benéfico pensar em fá # em vez de sol b para ajudar a mudança de posição necessária no prosseguimento da linha

Esta forma de estudo pode ser utilizada no processo de interiorização e mecanização das dedilhações. No entanto, a relação intervalar entre as diferentes vozes do ensemble deve ser considerada, e caso haja utilização da mesma nota por mais de um instrumento, a forma de pensar esta tem de ser concordada em prol de uma boa afinação (principalmente na execução de notas de maior duração). Seguindo esta linha de pensamento sobre afinação, é importante considerar também as várias linhas cromáticas ou semicromáticas, algumas em movimento paralelo com intervalos como a segunda, sétima ou com uníssonos. Nestes casos, é necessário um trabalho de construção vertical dos acordes (ex.: compassos 211 – 224, 267 – 274).

De acordo com o referido sobre os diversos tipos de afinação, os instrumentos de arcos podem variar a sua forma de afinação conforme o discurso musical. Por conseguinte, pode ser considerado que nesta obra deve ser dada prioridade à afinação temperada, fundamentada também pelo facto de que neste conjunto integra-se o piano. No entanto, em momentos de maior tenção, ou onde o contorno musical revela uma maior expressividade, pode ser benéfico utilizar uma afinação mais expressiva, contudo sempre de forma controlada e ponderada. Isto pode ser aplicado por exemplo numa sequência de notas dentro de uma frase, onde são utilizados intervalos de segundas. Podem ser dados como exemplo o início da obra, e os seguintes excertos:

Exemplo 80. *Canto de Amor e de Morte*, exemplos de afinação expressiva

Compassos 172 – 174 (1º vln)



Compassos 92 – 93 (1º e 2º vln)

A problemática da afinação aumenta ainda mais nos momentos de cordas dobradas ou de mudanças de posição com saltos súbitos, principalmente quando surgem num andamento rápido. Os saltos podem ser trabalhados num andamento mais lento da seguinte forma: fazer a mudança de posição através da utilização de uma nota auxiliar que fixa a posição em que a mão vai parar (ex.: 1º dedo toca a nota auxiliar); trabalhar a mudança sem a nota auxiliar (salto direto). Estas duas formas de estudo podem ser alternadas procurando atingir uma correta mecanização do salto. Ter bom contacto do arco com a corda no momento de ataque da nota da chegada do salto também pode beneficiar a afinação. Vejamos os seguintes exemplos:

Exemplo 81. *Canto de Amor e de Morte*, exemplos de saltos súbitos

Compassos 64 – 77

Compasso 64 – salto no 1º violino, cuja maior dificuldade advém do facto que se integra numa linha de transição de uma secção para outra, com alterações de métrica num andamento rápido

Compassos 198 – 199 (1º vln)

Salto súbito no último tempo do compasso 199 num andamento rápido

Compassos 286 – 287 (1º vln)

Salto súbito no último tempo do compasso 287 num andamento rápido

No seguimento desta análise, pode concluir-se que em toda a obra, é necessário um trabalho específico de preparação que passa por uma unificação de execução, seja do ponto de vista de interpretação e carácter da música, seja de forma pormenorizada em termos técnicos tais como produção do som, vibrato, afinação e equilíbrio sonoro. Apesar de haver uma relativa independência entre o piano e o quarteto de cordas, e por outro lado, uma distinção do piano e do primeiro violino enquanto instrumentos líder, o individualismo não é um elemento presente no ensemble.

2.2.1. Problemática da junção do ensemble

Para além das questões técnicas e interpretativas, uma das principais problemáticas que se manifesta durante o processo de preparação desta obra, é sem dúvida a junção do ensemble, que consiste principalmente na organização rítmica e na interiorização dos diferentes andamentos em cada secção. Neste sentido, a conjugação das células rítmicas entre os instrumentos, e principalmente aquando existem indicações de *accelerando/ritardando*, tornam as transições entre secções em momentos que exigem especial atenção. A dificuldade aumenta ainda mais com o uso de mudanças de fórmula de compasso, ritmos tercinados e sincopados (com utilização de ligaduras de prolongação), que podem deslocar a perceção natural dos tempos, ou trazer uma insegurança em termos de pulsação. Em seguida é apresentada parte de um dos excertos mais problemáticos. Para ver o excerto todo, assim como mais exemplos, consulte Apêndice III.

Exemplo 82. *Canto de Amor e de Morte*, questões de junção, compassos 44 – 55

The image shows a musical score for Example 82, "Canto de Amor e de Morte", covering measures 44 to 55. The score is divided into two systems.

System 1 (Measures 44-55):

- Measures 44-55:** Piano accompaniment in 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *pp* and *mf*. The measure number **45** is boxed.
- Measures 56-58:** Continuation of the piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *mf marc.*. The measure number **50** is boxed.

System 2 (Measures 59-62):

- Measures 59-62:** String quartet (Violins I and II, Violas, and Cellos/Double Basses) in 4/4 time. The tempo is marked *Animato* (♩=152) and the instruction is *Tutti Senza Sordini*. Dynamics include *mf marc.*. The measure number **50** is boxed.
- Measures 63-65:** Continuation of the string quartet. Dynamics include *mf marc.*. The measure number **50** is boxed.

Lyrics:

- Measure 44: *po - ce -*
- Measure 59: *le - ran - do*

Other markings:

- pp* (pianissimo) at measure 44.
- mf* (mezzo-forte) at measures 45, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62.
- mf marc.* (mezzo-forte marcato) at measures 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62.
- non cresc.* (non crescendo) at measure 63.

subito poco ritornata

4/4

3/4

5

f

molto

sim.

p subito

p subito, dolce

Subito poco ritornata

avi... van... do...

Agitato (d=100)

man.

f

molto

molto

f

man.

Agitato (d=100)

7/4

7/4

Observar todas as células rítmicas, mudanças de fórmula de compasso e as indicações de alteração de tempo

Em todos estes casos, é necessário ter boa noção das linhas principais, e haver um ajustamento das restantes partes. É também muito importante haver uma concordância na forma de contagem. Por exemplo, contar utilizando a mesma unidade de tempo e organizar de forma igual a divisão dos compassos irregulares. Nos vários momentos em que são utilizados ritmos sincopados tais como tercinas com ligaduras de prolongação, como pode ser visto no excerto acima exemplificado entre os compassos 44 – 49 na parte do piano, para ajudar a sentir a alteração de andamento, e neste caso para assegurar a entrada do quarteto, é necessária uma boa organização e clareza na forma de execução das células rítmicas. Neste sentido, a interiorização das alterações de tempo por parte do conjunto, e a necessidade de encontrar uma relação entre elas é essencial para uma execução bem sucedida. Por conseguinte, para uma melhor organização estrutural, foi considerado benéfico elaborar um quadro onde podem ser observadas todas as secções com alteração de andamento. Este quadro é baseado no quadro da divisão formal (Quadro N°14), sendo que aqui, são identificadas todas as subsecções com marcação de tempo. Também são utilizadas cores diferentes para distinguir as secções lentas/calmas e as secções rápidas e de maior agitação, com a intenção de ajudar na percepção da sequência das alterações de tempo. Segue o quadro:

Quadro N°22

Quadro de indicações de tempo e relação entre as várias secções do *Canto de Amor e de Morte*

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Triste, sempre tranquilo</i>	1 - 48	♩ = 72 - 76	Secção com pequenas oscilações de tempo. Transita para a secção seguinte com <i>poco accelerando</i> .
<i>Animato</i>	49 - 58	♩ = 152	Episódio de transição com pequenas alterações de tempo.
<i>Agitato</i>	59 - 65	♩ = 100	Episódio de transição sem alterações de tempo.

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Passionato</i> <i>(L'istesso tempo)</i>	66 - 88	♩ = 100	Secção com pulsação sem alterações com um pequeno <i>ritardando</i> no compasso 79.
<i>Un poco</i> <i>agitato</i>	89 - 106	♩ = 96	Secção rápida sem alterações do tempo.
<i>Poco meno</i> <i>mosso</i>	107 - 118	♩ = 84	Episódio com cedência no tempo, e com indicação de <i>animando</i> antes de entrar na secção seguinte.
<i>Agitato</i>	119 - 129	♩ = 100	Finaliza a primeira parte principal da obra com <i>calmando</i> .
<i>Teneramente</i>	130 - 152	♩ = 48	Secção lenta com pequenas alternâncias entre <i>sostenuto</i> e <i>in Tempo</i> , e com <i>ritardando</i> no fim.
<i>Tranquilo</i>	153 - 162	♩ = 40	Secção lenta em tempo quase igual ao início.
<i>Lento, doloroso</i>	163 - 182	♩ = 46	Episódio em transição com um avanço gradual no tempo utilizando <i>poco piu</i> (♩=52), <i>animando</i> , <i>piu mosso</i> e <i>stringendo</i> no fim.
<i>Passionato</i>	183 - 210	♩ = 100	Secção rápida semelhante ao <i>Passionato</i> da 1ª parte.
<i>Misterioso</i>	211 - 224	♩ = 50	Secção contrastante a metade do tempo da secção interior.
<i>Lento</i>	224 - 237	♩ = 46	Cadência do piano utilizando <i>affretando</i> e <i>animando</i> no fim.
<i>Con traspunto ma sempre un poco rubato</i>	238 - 262	♩ = 96 (♩ = 48)	Episódio com oscilações no tempo. Transita com <i>affretando</i> para a secção seguinte.

Indicação da secção	compassos	♩ = ?	Observações
<i>Passionato</i>	263- 283	♩ = 96	Secção com muita dinâmica rítmica, que corresponde ao <i>Un poco agitato</i> da primeira parte. Transita para a secção seguinte com cedência no tempo na parte final.
<i>Poco meno mosso</i>	284 - 295	♩ = 76	Pequeno episódio que conduz à secção seguinte utilizando <i>poco a poco incalzando</i> .
<i>Con elevazione</i>	296 - 308	♩ = 58	Momento culminante que alterna <i>stringendo, ritenuto</i> e <i>a tempo</i> .
<i>In Tempo ma um poco piú deciso</i>	309 - 334	♩ = 60	Episódio de continuação da secção anterior com ligeiríssimo aumento do tempo. No compasso 318 existe indicação de contar a semínima - <i>Con rabbia</i> (ala ♩)
<i>Largo, doloroso</i>	335- 348	♩ = 50	Secção culminante num tempo ligeiramente mais lento que conduz para a Coda.
<i>Lento Molto sostenuto</i>	349 - 359	♩ = 52 ♩ = 48	A Coda transita para o final que está no mesmo tempo do <i>Teneramente</i> .

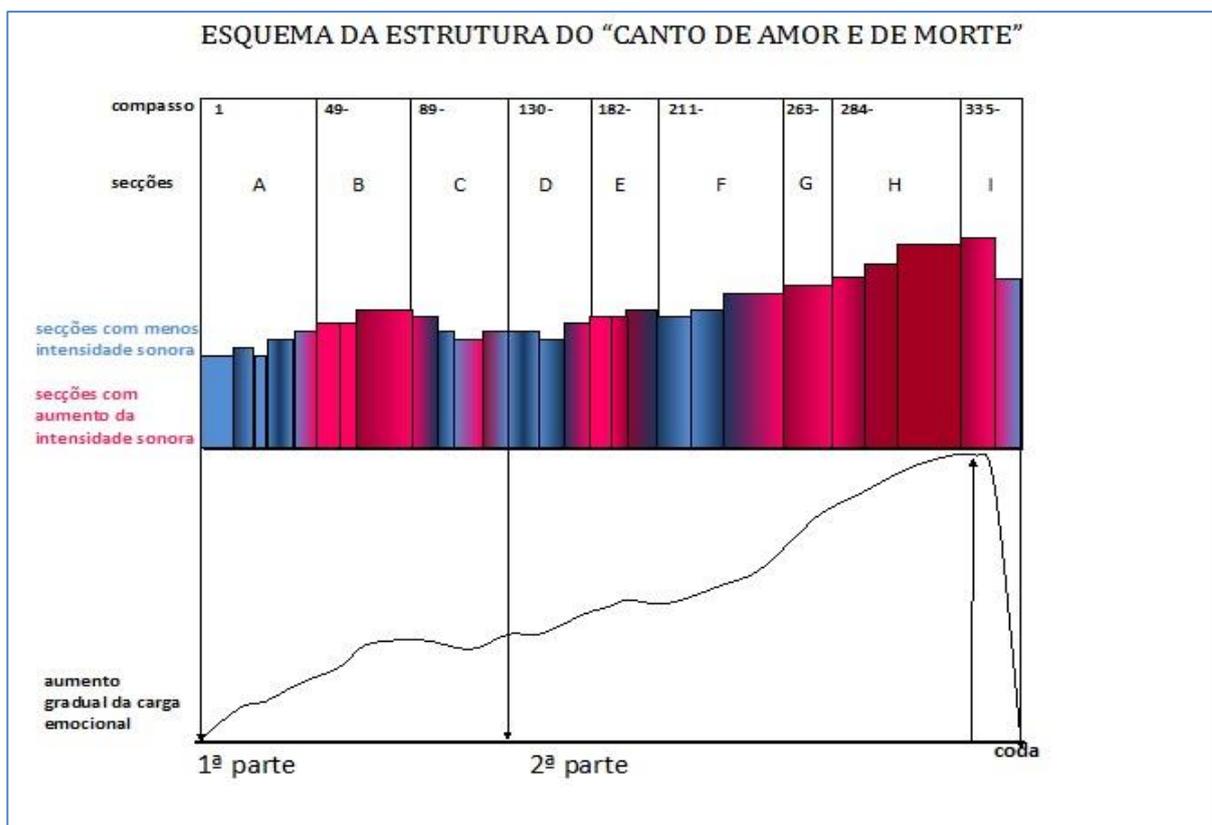
Em preto estão as secções lentas/calmas. Em vermelho estão as secções rápidas/agitadas.

A barra cinzenta apresenta a separação pela fermata, utilizada uma única vez durante toda a obra.

Tendo exposto as principais problemáticas do *Canto de Amor e de Morte*, e voltando-se novamente para a análise formal e morfológica onde foi observada a apresentação e a transformação contínua dos motivos geradores, pode ser colocado aquele que talvez seja o maior desafio do ponto de vista de interpretação desta obra. Desafio este, que corresponde a uma capacidade de alcançar e conduzir os ouvintes ao longo de uma trajetória de emoções controversas e batalhas de sentimentos incorporados nas variadas secções da obra. Colocando de forma mais pragmática, isto traduz-se numa organização das várias secções e momentos importantes em termos de carga emocional, e ao mesmo tempo, manter uma visão global da obra no seu conjunto. A lógica que se sente no desenvolvimento do material temático, conduz à conclusão de uma divisão da peça em duas partes (compasso 130), comprovada com a já constatada transformação do motivo inicial (ver os motivos *Escuridão/Trevas/Destino*, e *Raio*

de Luz/Aceitação), e com a colocação de *fermata*, uma única vez na divisão entre duas secções. A partir deste momento, são repetidos os vários elementos construtivos já apresentados na primeira parte. É visível a tendência do aumento do dramatismo e da intensidade na segunda metade da segunda parte, onde se encontra a culminação da obra no compasso 335. No seguimento desta linha de pensamento, foi elaborado um esquema global que pode servir de guião de execução em termos expressivos e em termos de hierarquização das diferentes secções. O esquema é baseado na análise desta obra realizada por Jorge Peixinho no seu artigo “*Canto de Amor e de Morte – Introdução a um ensaio de interpretação morfológica*” (1966).

Quadro N°23



As letras apresentam a divisão das secções principais segundo Jorge Peixinho (1966).

Em azul está apresentada a subdivisão das secções com menos intensidade sonora.

Em tons de rosa/vermelho está apresentada a subdivisão das secções mais agitadas com aumento de intensidade sonora e dramatismo. A divisão da parte inferior apresenta as duas partes principais e a coda.

A linha na parte inferior apresenta o aumento gradual da intensidade e da carga emocional, atingindo o pico na culminação.

Tendo em conta o contexto histórico e o momento de natureza pessoal em que foi escrita esta obra, podem ser colocadas as seguintes questões: O *Canto de Amor e de Morte* é uma obra que termina com uma carga emocional pessimista, virada para o elemento morte do título? Ou podemos encontrar algum elemento de esperança, ou de aceitação e de conformação com as experiências vividas e com o destino? O artista é derrotado ou encontra novamente o seu caminho?

A interpretação é um processo individual, e neste sentido, a sensibilidade e as ideias dos intérpretes pode diferir. A análise aqui apresentada sugere, que a possibilidade de responder a estas questões poderá ser encontrada na parte final da obra, onde depois de um significativo dramatismo durante as secções culminantes, sente-se uma transformação traduzida através de uma queda da tensão que conduz à *Coda*. Esta inicia com um motivo no piano (compassos 349 – 350), variante do motivo inicial da segunda parte (ver motivo Raio de luz/Aceitação) e logo de seguida, o violoncelo faz uma última chamada de atenção, tocando uma variação com uma quarta aumentada, com indicação *solo, espressivo* (compasso 353). Em seguida, o primeiro violino responde repetindo este motivo em *cantabile*, transformando a carga emocional e conduzindo para uma união do conjunto e um apaziguamento nos últimos acordes. Há um simbolismo nesta sucessão de citações dos motivos e nesta união do conjunto. A obra termina com uma certa sensação de suspensão, que é referida por Carvalho como uma marca da estética de Lopes-Graça, observada em várias das suas composições. Vejamos o excerto final:

2.3. *Esponsais*

A dificuldade interpretativa e técnica da obra *Esponsais* é derivada de várias questões. Em primeiro lugar, é necessário ter em conta que se trata de uma peça para violino solo, facto que por si só, apresenta um desafio diferente. Por um lado, não existem as problemáticas de execução de um conjunto, mas em contrapartida, a maior liberdade na interpretação obriga o intérprete a uma maior criatividade. Esta obra é mais uma demonstração da forma pormenorizada como Lopes-Graça escreve indicações de tempo, dinâmica, acentuações e articulação, que acompanham o material temático. Do ponto de vista geral, deve ser dada atenção às várias pequenas secções, cujo carácter tem de ser bem interiorizado, procurando ao mesmo tempo uma relação entre as mesmas e uma visão global da obra. Carlos Damas, violinista que gravou *Esponsais* (ver Quadro N°7), expõe que para ele, o maior desafio nas obras que já interpretou de Lopes-Graça, é perceber o discurso musical, sendo que a linguagem deste compositor nem sempre permite uma percepção óbvia. No caso de *Esponsais*, o título e a própria dedicatória encaminham o intérprete para uma música festiva, no entanto, a linguagem utilizada que inclui por exemplo, vários padrões de escalas, não proporciona este carácter de forma óbvia. Quanto ao trabalho específico de preparação da obra, não tendo oportunidade de se aconselhar com o compositor, nem de consultar qualquer registo auditivo, Damas refere que em primeira mão, passou por observar a partitura e todas as indicações de dinâmica, arcadas e golpes de arco, etc., e esclarecer quaisquer dúvidas relacionadas. Em segunda mão, analisar os meios técnicos, e por fim, pensar no lado musical da obra para construir a sua interpretação (conversa pessoal, 09/07/15).

Na apresentação desta obra no segundo capítulo, foi mencionado que existem três partituras da mesma, onde se observam algumas pequenas alterações, principalmente na parte da introdução e na parte final. É interessante exemplificar estas alterações que demonstram uma pequena parte do processo de trabalho do compositor, e a forma como ele considerou estes pormenores de arcadas e articulação:

Exemplo 84. *Esponsais*, excertos da introdução dos três manuscritos

Compassos 1 – 20 da primeira versão

Handwritten musical score for the first version of 'Esponsais', measures 1-20. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 98. It consists of three staves. The first staff is the treble clef with a piano (p) dynamic. The second staff is the alto clef with a piano (p) dynamic and a 'ten.' marking. The third staff is the bass clef with a piano (p) dynamic and a 'dim.' marking. The score includes various performance instructions such as 'opção: n', 'ten.', 'sempre n.m.', 'poco ritard', and 'dim.'. There are also handwritten notes like 'n' and 'v' above notes.

Compassos 1 – 20 da segunda versão

Handwritten musical score for the second version of 'Esponsais', measures 1-20. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 98. It consists of three staves. The first staff is the treble clef with a piano (p) dynamic. The second staff is the alto clef with a piano (p) dynamic and a 'ten.' marking. The third staff is the bass clef with a piano (p) dynamic and a 'dim.' marking. The score includes performance instructions such as 'poco ritard.', 'dim.', and 'sim.'. There are also handwritten notes like 'n' and 'v' above notes.

Compassos 1 – 20 da última versão

Handwritten musical score for the final version of 'Esponsais', measures 1-20. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 98. It consists of three staves. The first staff is the treble clef with a piano (p) dynamic. The second staff is the alto clef with a piano (p) dynamic and a 'ten.' marking. The third staff is the bass clef with a piano (p) dynamic and a 'dim.' marking. The score includes performance instructions such as 'poco ced', 'ten.', 'a tempo', and 'poco ritard.'. There are also handwritten notes like 'n' and 'v' above notes.

Estes exemplos demonstram que na introdução, o intérprete deve considerar com cuidado as arcadas e principalmente as indicações de articulação, nomeadamente os pontos, *tenuto*, e o fraseado. Por outro lado, a execução de cordas dobradas e principalmente de quintas paralelas acresce dificuldade de afinação. Existem várias formas de estudo que podem melhorar a execução e a própria afinação destas. Abaixo seguem algumas sugestões:

- Boa pressão dos dedos da mão esquerda sobre ambas as cordas.
- Procurar a mais adequada posição/altura do braço direito consoante as cordas utilizadas.
- Ter atenção na coordenação entre mão direita e mão esquerda, principalmente na mudança de cordas e quando é utilizada a mesma dedilhação entre duas duplas.

Aqui também se acrescenta a dificuldade, de por vezes haver passagem de um intervalo para outro, no mesmo sítio do ponto (ex.: a passagem do último intervalo do compasso 13 para o primeiro do compasso 14), ou passagens onde é possível executar o mesmo intervalo em sítios diferentes (ex.: compassos 1 – 2; 10 – 11; 13 – 15) tocando nas cordas *sol* e *ré*, ou tocando nas cordas *ré* e *lá*. Nestas situações, cabe ao intérprete escolher qual a melhor dedilhação consoante as características físicas da sua própria mão (principalmente o comprimento e a grossura dos dedos). Essa escolha tem de ser baseada também no fraseado e no timbre que se pretende dar à linha melódica. Neste aspeto, um bom exemplo é a escolha que o intérprete pode fazer entre tocar a quinta de *ré* e *lá* que aparece várias vezes ao longo da introdução (ex.: compassos 1 – 2; 4; 6; 8; etc.), que pode ser tocada na Iª posição com cordas soltas, ou pode ser tocada na IIIª posição com o 2º dedo (também é possível tocar na IIª posição, embora essa escolha seria muito rara). A diferença tímbrica entre executar este intervalo com cordas soltas e executar com um dedo na corda é considerável. Fora a marcação de dinâmica e tempo, o compositor não deixou nenhuma indicação de expressividade para esta secção, o que permite ao intérprete uma certa liberdade. Do ponto de vista técnico, e tendo em conta que na execução de quintas paralelas a afinação é sempre um problema presente, o mais indicado e seguro seria executar este intervalo utilizando cordas soltas. Do ponto de vista de caráter e timbre, a utilização de cordas soltas também poderá ser mais adequada, permitindo transmitir um ambiente de cariz popular/tradicional. Analisando os dois registos auditivos existentes, descobrimos que ambos intérpretes fizeram essa escolha. Deve também ser referenciado que conforme acontece várias vezes em células de cordas dobradas semelhantes aos que aqui temos nos compassos 7, 16 ou 18 (ver o exemplo acima colocado), os intérpretes optam por deixar a nota em colcheia numa voz só. Isto acontece por várias razões, tais como questões de afinação, comodidade e ideias

musicais. No caso das gravações existentes, pode se escutar que um dos intérpretes optou por fazer isso, e o outro não.

A dificuldade de execução em termos de afinação das linhas de intervalos paralelos aplica-se também mais à frente, entre os compassos 90 – 104. Em todos estes momentos é possível jogar com a escolha das dedilhações e a combinação entre a Iª e IIIª posição, procurando a melhor solução para cada um.

Após a introdução, a primeira secção inicia com um dos motivos principais que em termos de articulação tem um traço na primeira nota e um ponto na última, tudo dentro de uma ligadura e em diminuendo:

Exemplo 85. *Esponsais*, compassos 21 – 22



Com estas indicações, o compositor encaminha o intérprete para a descoberta do caráter deste motivo, que é utilizado em vários momentos ao longo da peça sob formas diferentes, e contribui para o caráter de toda a secção que é desenvolvida a partir do mesmo. É interessante sublinhar que as indicações de articulação e dinâmica estão em clara sintonia com a lógica de construção e desenvolvimento do material temático. O motivo funciona como um elemento dinamizador e de movimento, mas também aquando transformado, altera o seu caráter e gere contrastes sonoros e tímbricos. Tal situação pode ser observada na secção que começa no compasso 41 onde há uma clara alteração do caráter, sublinhada pela alteração de dinâmica (e as suas oscilações), de tempo, e a indicação de *cantabile*. Vejamos este excerto:

Exemplo 86. *Esponsais*, compassos 41 – 45



Aqui, é necessário haver uma clara alteração na forma de produção do som, jogando com a aderência, a velocidade do arco e a distância do cavalete. O vibrato também deve ser

considerado, sendo a sua utilização imprescindível em notas com maior importância, tais como notas de apoio ou notas culminantes dentro das frases (ex.: primeiro meio tempo do compasso 42, primeiro e segundo meios tempos do compasso 44). A combinação entre os diferentes tipos de vibrato e som são importantes ao longo de toda a secção, uma vez que nela encontram-se vários momentos com alterações de dinâmica, assim como indicações tais como *ponticello*, *sul tasto*, *pizzicato* e acentos (observar o trecho entre compassos 60 – 89). A utilização frequente de acidentes e cromatismos exige uma boa interiorização de certas passagens ou até exige que estas sejam memorizadas. A substituição enarmónica também pode ser aplicada em alguns sítios para ajudar na forma de pensar a nota em termos de dedilhação. Pode ser dado o seguinte exemplo:

Exemplo 87. *Esponsais*, compassos 63 – 66



No compasso 66, pensar em sol# em vez de láb para associar ao 3º dedo

De forma geral, as secções mais lentas transmitem um carácter mais poético e intimista, e permitem desfrutar de uma variedade de nuances sonoras e tímbricas. Observa-se também que em maior parte dos casos, com a exceção clara da última parte (a partir do compasso 176), estas secções estão escritas num registo baixo ou médio do violino (aliás, toda a peça, fora a parte final é escrita nestes registos). Existe uma lógica na utilização da dinâmica em conformidade com o registo, sendo que nos registos baixos começa em *p* e aumenta com o subir do respectivo. Esta lógica não se aplica nas secções de maior agitação, onde de forma geral, há uma variedade de dinâmicas e diferentes tipos de articulação e golpes de arco. Neste sentido, é importante observar toda a secção entre os compassos 105 – 175. Vejamos alguns excertos:

Exemplo 88. *Esponsais*, compassos 143 – 172

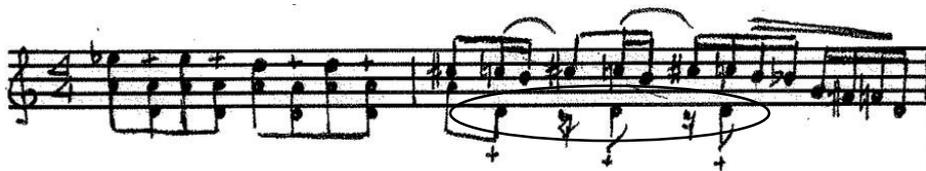
Observando este excerto, torna-se evidente que é necessário um trabalho pormenorizado, e uma interiorização de cada indicação que exige uma flexibilidade e domínio técnico da mão direita e uma rapidez de pensamento. O bom contacto com a corda e a forma de ataque de cada nota com cunha, ponto ou acento é extremamente importante. A posição/altura mais adequadas do braço e pulso são fator importante na execução das cordas dobradas. Isto aplica-se também em toda a peça, pelo facto de haver vários sítios onde o arco tem de passar rapidamente de uma corda mais baixa para uma corda mais aguda e vice-versa (ex.: compasso 27; 31; 65 – 67; 81; 133 – 134).

Por outro lado, esta secção também apresenta desafios para a mão esquerda. Trata-se de uma secção com indicação de tempo de $\text{♩} = 144$, com utilização de muitas cordas dobradas e alguns

cromatismos. A dificuldade de execução aumenta principalmente entre os compassos 144 e 155. Este trecho pode ser considerado um dos mais exigentes do ponto de vista técnico. São alternados compassos com motivos de cordas dobradas em *pizzicato* de mão esquerda, com compassos com passagens com mudanças de posição rápidas que por vezes incluem cordas dobradas (ex.: compassos 144 – 145; 151 – 152; 153 – 154). Aqui é muito importante a escolha das dedilhações mais adequadas. É necessário considerar qual o dedo mais indicado para executar o *pizzicato*, procurando sempre o mais forte (ex.: no caso do compasso 144, seria mais indicado executar o *pizzicato* com o 3º dedo, permitindo desta forma manter o intervalo base do compasso com o 1º dedo na IIIª posição). O compasso 154 apresenta uma dificuldade de execução elevada. Trata-se do *pizzicato* que aparece como uma segunda voz em baixo, ao que se acrescenta a forma como o mesmo está escrito - sempre em contra tempo. Para este compasso sugere-se a seguinte forma de estudo:

Exemplo 89. *Esponsais*, formas de estudo para os compassos 153 – 154

1. Praticar o compasso tocando só a voz principal (neste caso é útil tocar cordas dobradas só na primeira nota do compasso).
2. Praticar as duas vozes com arco em vez de *pizzicato* para ajudar a interiorizar o compasso do ponto de vista rítmico.



1. Omitir as notas em *pizzicato*.
2. Tocar o *pizzicato* com arco.

Para finalizar a questão das indicações de articulação e golpes de arco, é relevante referenciar que em vários momentos, estas são muito semelhantes, no entanto, deve-se tentar demonstrar a sua diferença. Estas indicações aparecem de forma intercalada ou em simultâneo, com um reforço de dinâmica ou outro tipo de indicação. Trata-se de *spiccato*, de cunhas e pontos, crescendos e diminuendos, acentos e *sf*, etc. (ex.: comparar compassos 105 – 106 com compassos 109 – 110; 111 e 115).

No que diz respeito ao vibrato, o executante pode jogar com combinações diferentes para reforçar o caráter dos motivos. Como exemplo podem ser observados os compassos 155 – 158, onde para reforçar a diferença na indicação de dinâmica, pode ser alternada alta frequência e pequena amplitude, com alta frequência e maior amplitude. Em outros casos de cordas dobradas, o intérprete poderá optar em não utilizar vibrato para reforçar o efeito percussivo e de sonoridade seca, ou para reforçar a diferença entre alternância de golpes de arco ou de dinâmica (ex.: compassos 164 – 166).

Na seguinte secção de *Coda*, a utilização de vibrato é essencial durante todo o tempo. Aqui temos novamente um contraste tímbrico que começa numa linha de caráter quase cadencial, onde aparece pela primeira e única vez a indicação de *dolce* com dinâmica *p*. É aconselhável que a amplitude e a frequência sejam moderadas (em certos momentos quase sem vibrato), tal como, a aderência do arco seja menor em conformidade com a dinâmica e com a procura de um som suave. Neste sentido, a velocidade do arco também é importante, e deve ser referenciado que desta vez, o compositor optou por não colocar nenhuma indicação de crescendo nem de diminuendo. Por conseguinte, seria lógico manter uma linha homogênea, com vibrato, dinâmica e velocidade de arco controlados, procurando as notas mais importantes da frase, baseando-se no intervalo de segunda que se destaca de forma natural. Nos compassos 192 – 196, onde o intervalo de segunda aparece de forma disfarçada, pode ser aplicado o método de pensar as notas enarmónicamente, para evitar eventuais questões de afinação (pensar em lá# em vez de sib para associar ao 3º dedo). Vejamos todo o excerto:

Exemplo 90. *Esponsais*, compassos 173 – 198

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *ritard*, *meno f*, *dim.*, *p*, *dolce*, *pizz*, *arco*, *Sosten.*, *pp*, and *dim. pp*. There are also tempo markings like *♩ = 98* and *♩ = 132*. The notation includes slurs, ties, and complex rhythmic figures, including some with triplets and sixteenth notes.

A obra conclui com uma síntese dos três motivos principais, que num curto espaço de tempo gerem novamente momentos de carácter contrastante. A passagem entre os compassos 205 – 209 exige mudanças de posição em andamento rápido, e por conseguinte, pode trazer questões do ponto de vista de afinação. A escolha das dedilhações e o momento mais adequado para mudar de posição devem ser ponderados com atenção, procurando apoio nas figuras rítmicas e na articulação. Vejamos este final:

Exemplo 91. *Esponsais*, compassos 194 – final

The image displays a handwritten musical score for the piece "Esponsais", specifically measures 194 through the final measure. The score is organized into three systems of staves. The first system features a vocal line with notes and lyrics "poco cca." and "dim. pp". The second system shows piano accompaniment with chords and lyrics "Un poco riten." and "p subito". The third system shows piano accompaniment with chords and lyrics "a tempo", "mf", "pizz.", "f", "ff", and "Parade 4.4.84".

Conforme foi mencionado e exemplificado no início desta análise, existem algumas diferenças de articulações, e não só, entre os três manuscritos desta obra. Seguem os exemplos em falta:

Exemplo 92. *Esponsais*, exemplos de diferenças entre os três manuscritos

Compassos 138 – 141, primeira versão (ver compasso 140)



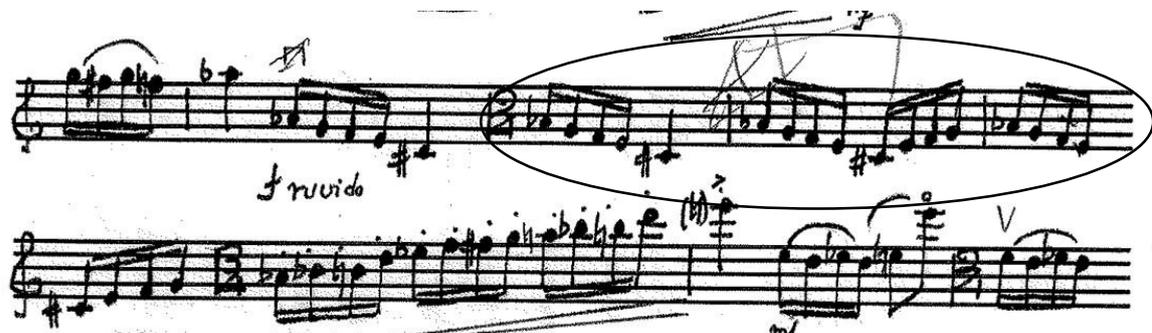
Segunda versão



Última versão (é um erro, tem de ser colcheias)



Compassos 54 – 61, primeira versão (ver compassos 56 – 58)



Segunda versão (compasso extra que foi riscado)

Handwritten musical score for the second version. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics, including *mf* and *f* *ruído*. The second staff contains a more complex melodic line with many accidentals and a circled section of music.

Última versão

Handwritten musical score for the final version. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics, including *f* *ruído*. The second staff contains a more complex melodic line with many accidentals and a circled section of music.

Compassos 142 – 149, primeira versão (ver compassos 147 – 148)

Handwritten musical score for the first version of measures 142-149. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics, including *f*. The second staff contains a more complex melodic line with many accidentals and a circled section of music, ending with the dynamic *piu f*.

Segunda versão

Última versão (com ligaduras)

Compassos 181 – 190, primeira versão (ver compassos 184 – 187)

Segunda versão

As alterações feitas pelo compositor nos exemplos apresentados, comprovam que os interessados devem utilizar a última cópia desta obra, procurando direcionar o fraseado conforme as indicações de articulação (ex.: 184 – 187).

A análise permite concluir que *Esponsais* apresenta desafios que exigem um bom domínio tanto da técnica da mão esquerda, como da mão direita. As várias passagens rápidas com utilização alternada de acidentes ou cromatismos, exigem um trabalho prolongado de interiorização e mecanização das dedilhações da mão esquerda. Por outro lado, a utilização de cordas dobradas em vários momentos exige trabalho cuidadoso de afinação. O vibrato carece maior atenção nas secções mais lentas, onde o mesmo serve de elemento que acresce uma variedade e riqueza sonora, mas também nas secções rápidas, serve para intensificar os pontos culminantes. As indicações pormenorizadas de dinâmica, articulações e golpes de arco exigem uma boa flexibilidade e controle da mão direita.

Do ponto de vista musical e considerando a dedicatória, a maior dificuldade na construção interpretativa desta obra é encontrar o carácter certo para cada secção, e ao mesmo tempo conseguir uma execução musicalmente cativante, demonstrando todos os pequenos detalhes, sem perder a visão global.

2.4. *Adagio doloroso e Fantasia*

Conforme já referido, o *Adagio doloroso e Fantasia* é a última obra escrita para violino por Lopes-Graça. A complexidade desta peça estende-se a todos os níveis, permitindo confirmar que a dificuldade de execução é da grande exigência técnica. A forma como o violino é utilizado diferencia-se em alguns aspetos das restantes obras em estudo, sendo que aqui, sente-se ainda maior afirmação das capacidades do próprio instrumento. Enquanto no *Adagio doloroso* o compositor explora as potencialidades sonoras e declamativas do instrumento, por outro lado, na *Fantasia*, explora também as potencialidades técnicas do mesmo.

As duas palavras doloroso e fantasia que constam no título indicam por si que se trata de uma obra com uma profunda carga emocional. O *Adagio doloroso* transmite um estado de sofrimento e tristeza através de linhas e sonoridades dissonantes, baseadas em intervalos como

a segunda e a sétima. A *Fantasia* contrasta em caráter e andamento, e é construída por várias secções que exigem uma flexibilidade de pensamento e fantasia, pelos diversos momentos de ambientes diferentes com o uso de elementos de expressividade variados.

É relevante referir que a maior parte dos manuscritos do repertório para violino solo e música de câmara de Lopes-Graça são cuidadosamente escritos e encontram-se em bom estado. No entanto, o manuscrito desta peça, e em particular a parte do violino, causa algumas dificuldades de leitura, tem uma emenda e um erro que serão referidos mais abaixo. Talvez isto se deva ao facto de que a peça tenha sido composta tardiamente, nunca tendo sido executada durante a vida do compositor.

2.4.1. *Adagio doloroso*

No *Adagio doloroso*, a descoberta das nuances tímbricas e sonoras é das questões mais importantes que levam a uma interpretação musical comovente. Nesse aspeto, o violino desempenha um papel importante, uma vez que cabe ao mesmo apresentar na maioria as linhas melódicas e o material temático principal. Todas as ligaduras indicam de forma muito clara o fraseado. Consta-se que há um padrão recorrente, visível também na *Fantasia*, que consta em ligar em vários sítios, o último e o primeiro tempo entre compassos. Isto pode ser observado logo desde o início. Vejamos alguns exemplos:

Exemplo 93. *Adagio*, padrão de ligaduras, compassos 1 – 27

Exemplo 94. *Adagio*, padrão de ligaduras, compassos 54 – 59 (ver compassos 56 – 59)

Observando os excertos acima apresentados, torna-se claro que através deste padrão, o compositor modela as frases e, mais importante, sublinha a importância de determinadas notas e células geradoras. É também facilmente visível que as indicações de dinâmica acompanham de forma lógica as indicações de articulação. É aconselhável tentar manter as ligaduras originais, embora em alguns momentos, possa surgir a necessidade de alterações para conseguir uma melhor construção das frases em conformidade com as indicações de dinâmica e a lógica do desenvolvimento das linhas e dos seus pontos culminantes. Contudo, de forma geral, durante

todo o andamento a dinâmica mantém-se em volume de nuances entre *p* e *mf*, e mesmo quando atinge os seus pontos mais altos em *f* (apenas em três momentos com curta durabilidade), trata-se dos compassos 22, 34 e 53, a dinâmica deve ser pensada sempre dentro do contexto do carácter predominante do andamento. Neste sentido, em termos técnicos, a relação entre a velocidade do arco, a aderência e a distância do cavalete é fundamental na criação de nuances sonoras. Por causa da amplitude da dinâmica, e mais propriamente nos momentos em *p* e as suas nuances, pode haver uma escolha de utilizar um som mais transparente (com menos aderência). No entanto, é favorável para a carga emocional pretendida, manter sempre um fio de intensidade no som independentemente da dinâmica.

A escolha das dedilhações e o tipo de vibrato também acrescem expressividade e variedade na paleta tímbrica e sonora. Tendo em conta o próprio título deste primeiro andamento (*Adagio doloroso*), de forma geral, o vibrato deve ser pensado com uma amplitude não demasiado excessiva, procurando manter uma certa contenção, evitando transmitir emoções epidérmicas, e evitando uma sonoridade exuberante. A presença de intervalos de segundas e sétimas, sugere uma reflexão sobre a semântica de palavras como dor, sofrimento, lamentação, tristeza, angústia, etc. Nestes momentos, o uso de vibrato pode reforçar a importância e o destaque destas células intervalares. Por outro lado, uma utilização das cordas mais graves pode contribuir para o carácter procurado, e em vários momentos, permite que sejam evitadas mudanças de corda por uma ou duas notas no meio de uma frase. No caso dos intervalos de quintas, ajuda a evitar um desequilíbrio tímbrico ou uma descontinuidade do som. Em termos técnicos isto pode provocar dificuldades na afinação, devido a uma maior utilização de mudanças de posição ou extensões, no entanto, necessárias em prol de uma melhor construção musical das frases.

Vejamos dois exemplos onde tal escolha pode ser mais adequada em termos tímbricos:

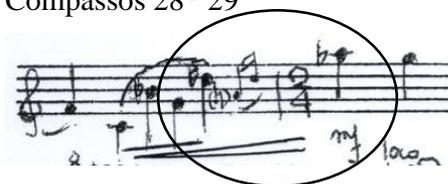
Exemplo 95. *Adagio*, sugestões de escolhas tímbricas

Compassos 1 – 14 (ver compassos 7 – 10; 12 – 13)



Sugestão de manter-se na corda *ré* no compasso 9; Sugestão de se manter na corda *sol* na passagem do *ré*^b para *lá*^b entre compasso 10 e 11, ou caso opte por mudar de corda, sugere-se fazer mudança de posição para evitar tocar a quinta com o mesmo dedo; Sugestão de manter-se na corda *lá* na passagem de compasso 12 para 13

Compassos 28 - 29



Sugestão de manter-se na corda *lá* no compasso 29

Aqui deve ser referenciada uma dúvida em termos de notas que surge no compasso 37, onde a primeira nota na parte do violino aparenta ser *ré*^b. Ao consultar a partitura do piano, verifica-se que há uma disparidade, sendo que a nota em questão é *si*^b. É mais viável que a parte do piano esteja correta, uma vez que o compositor colocou o ^b para reforçar a diferença com o *si*^b do compasso anterior. Vejamos estes dois compassos:

Exemplo 96. *Adagio*, dúvida de nota no compasso 37

Compassos 34 – 37 (ver compassos 36 – 37)



Parte do violino

Compassos 32– 37

Parte do piano

O ambiente introspectivo mantém-se ao longo de todo o andamento, sendo que na parte final há um diminuendo gradual em que o violino vai subindo de registo, repetindo uma célula até que a sua linha se dissolve em harmónicos. A transparência sonora conseguida também através de um afastamento entre a mão esquerda e mão direita do piano torna-se cada vez maior, até que a linha se desfaz através de oitavas quebradas e fragmentação rítmica acabando em *ppp* no último acorde do piano.

2.4.2. Fantasia

Conforme visto na análise formal e morfológica, a *Fantasia* é construída na base de secções e subsecções, contrastantes em caráter, dinâmica e tempo. Neste sentido, o próprio início proporciona um brusco contraste comparado com o final em harmônicos do *Adagio doloroso*. Trata-se do aparecimento da primeira célula principal em dinâmica *f* com indicação de *robusto* e acentuações em cada nota. Vejamos toda a primeira secção:

Exemplo 97. *Fantasia*, compassos 1 – 35

Neste exemplo pode ser observada a forma como as células geradoras e as linhas criadas à sua volta transformam o caráter dentro da secção, exigindo uma variedade sonora. Isto acontece de forma óbvia nos compassos 7, 13 e 17. Neste sentido, a velocidade, a aderência e o ponto de contacto do arco são importantes. Nos momentos tais como no início, o som deve ser mais aberto, intenso e concentrado (com boa aderência) devido às indicações (*robusto*, acentos). Por

outro lado, o aparecimento da segunda célula (compasso 7), com dinâmica em *mp* e alteração na articulação para legato, exige uma mudança de cor. Rapidamente, a linha é desenvolvida voltando novamente para um som com maior intensidade no compasso 13. Este jogo de contrastes mantém-se até ao final da secção. Aqui, tal como no *Adagio doloroso*, a utilização de vibrato especialmente em notas com ligaduras de prolongação e aquelas que prosseguem, é importante para o fraseado. Nesta secção surgem também alguns momentos de maior dificuldade para a mão esquerda em termos de mudanças de posição, assim como de articulação devido ao andamento rápido. Aliás, as constantes alterações de acidentes durante toda a *Fantasia*, obrigam o executante a ter uma forma de pensamento livre de padrões convencionais, que exige uma procura de combinações de dedilhações com determinados pontos de apoio. Nos momentos de rápidas mudanças de cordas é importante procurar o melhor ponto do arco e a posição mais adequada do braço/cotovelo da mão direita.

Na secção seguinte *Tranquilo*, o violino inicia uma linha em cordas dobradas de carácter quase cadencial, que proporciona novamente um contraste tímbrico e sonoro. Os intervalos dissonantes e o desenho da linha principal do violino potenciam o ambiente fantasioso. A dificuldade de execução é considerável, sendo que a afinação pode sofrer. Os problemas que surgem derivam da forma de escrita pouco cómoda para a mão esquerda. Vejamos esta curta secção:

Exemplo 98. *Fantasia*, cordas dobradas, compassos 29 – 45

The image shows a handwritten musical score for violin, measures 29 to 45. The score is written on three staves. The top staff is marked 'Tranquilo (♩=76)'. The middle staff has a circled section with a 'p' dynamic marking. The bottom staff is marked 'Messo (♩=142)' and includes the instruction 'poco ritard'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'f', 'p', and 'mp'. There are also some handwritten annotations and a circled section in the middle staff.

Aqui, como também foi observado na introdução de *Esponsais*, em certos momentos devido ao grau de dificuldade das cordas dobradas (nesta a um nível superior), na terminação de alguns

compassos torna-se difícil manter as duas vozes. Para manter uma boa execução e afinação, pode se optar em tocar só a voz do movimento melódico (voz de cima). Isto pode acontecer durante o último tempo do compasso 35, e possivelmente no último meio tempo dos compassos 36 e 38. Trata-se de uma omissão que passa quase despercebida, e que não prejudica o discurso musical.

Na secção seguinte *Mosso*, que inicia com um carácter mecânico e dinâmico, pode ser favorável começar a passagem do violino para cima por causa da mudança constante entre duas cordas. Aqui, também é importante encontrar a altura/posição mais adequada do braço direito, procurando minimizar a distância entre as duas cordas e a amplitude do movimento, que por sua vez permite executar este golpe com a velocidade exigida. Segundo Gerle, isto é possível através de uma clara noção das diferentes tarefas que o antebraço, o braço e a mão desempenham no movimento de mudanças entre cordas. Para passagens em *détaché*, o violinista alega que “quanto maior a velocidade do arco, menor amplitude de movimento do braço é utilizada” (Gerle, 1991, p. 34¹). Logicamente, isto varia consoante a dinâmica, o tempo, o ponto de execução e o cumprimento do arco utilizado, entre outros. Também a escolha das dedilhações deve ser ponderada, procurando os melhores momentos de mudança de posição, principalmente entre os compassos 51 – 58, onde a linha oscila entre notas com alternância de acidentes. Vejamos este excerto:

Exemplo 99. *Fantasia*, passagem em *détaché*, compassos 41 – 62



¹ ...the faster the bow-speed, the shorter the arm-unit.

A secção da cadência do violino é talvez a mais desafiante em termos técnicos para a mão esquerda. Inicia com uma ponte de três compassos em *pizzicato* com indicação de *avivando*, que levam ao início de uma sequência de cordas dobradas em semicolcheias. Devido à dificuldade de leitura do manuscrito, podem surgir algumas dúvidas em relação às notas, como também existe uma emenda (ver o próximo Exemplo 100). Ao consultar a partitura do piano, confirma-se que o compasso em questão deve ser tocado logo após o primeiro compasso desta linha. Também, a indicação de andamento (no compasso 62) aparenta ser $\text{♩} = 96$, no entanto, ao consultar a parte de piano, fica esclarecido que a indicação de andamento é de $\text{♩} = 96$.

Os intervalos que se formam ora entre as duas vozes, ora na transição entre as cordas dobradas, exigem uma flexibilidade e rapidez de pensamento em relação às dedilhações. Em alguns casos, a substituição enarmónica de notas pode facilitar a execução. Tratando-se de um momento a solo, o intérprete poderá utilizar a seu favor alguma liberdade no tempo, mesmo que subtil, desde que a mesma seja em conformidade com a lógica da construção musical da linha. Vejamos a cadência:

Exemplo 100. *Fantasia*, cadência, compassos 57 – 73

Após a cadência segue um momento lírico derivante do *Adagio doloroso*, onde o violino tem um papel expressivo com indicação de *cantabile*, que permite novamente uma exploração de nuances tímbricas e sonoras numa dinâmica entre *p* e *mf*. Logicamente, a importância da utilização de vibrato e do seu papel em destacar as notas mais importantes das frases aumenta. Neste sentido, deve se referir que tal como no *Adagio doloroso*, o intervalo de sétima destaca-se durante toda a secção. Vejamos este excerto:

Exemplo 101. *Fantasia*, secção derivante do *Adagio doloroso*, compassos 74 – 95

The image shows a handwritten musical score for four staves. The first staff is marked 'Andante' and 'cant'. The second staff has a 'p' dynamic. The third staff has 'poco cresc.' and 'mf' markings. The fourth staff has 'mp' and 'poco a poco decresc. - - - - - in - do' markings. The score ends with a double bar line and the word 'Voltar' written to the right.

A próxima secção *Agitato*, apresenta um momento de maior equilíbrio entre o violino e o piano que dialogam entre si. Este diálogo gera agitação através de intervenções dos dois instrumentos com diferentes articulações e acentuações no piano, e efeitos sonoros no violino baseados em diferentes golpes de arco. Podem ser observados momentos de *pizzicato*, *detaché*, *legato*, *tenuto*, *sul ponticello con legno fregato*, e *ricochet leggero*. Também há mudanças súbitas de dinâmica.

É importante que todas estas indicações sejam seguidas com rigor. Vejamos esta curta secção:

Exemplo 102. *Fantasia*, secção *Agitato*, compassos 96 – 124

Agitato (♩ = m)

Pno

Vi. *pizz.*

ff, un poco martellata

ff

loco

sul pont. col legno fregato

modo ord.

ff

p

loco

poco a poco

arisa

breve

Meno mosso (Adagio)

poco cresc.

poco ritard.

Allegro (♩ = 116)

Novamente, a secção seguinte *Meno mosso*, proporciona um ambiente contrastante com indicação de *dolce* que aparece uma única vez durante toda a obra. As questões que se levantam são semelhantes à secção do *Andante*, (e do próprio *Adagio doloroso*). Vejamos este momento:

Exemplo 103. *Fantasia*, secção *Meno mosso*, compassos 121 – 142

breve

Meno mosso (Adagio)

dolce

poco

poco cresc.

poco ritard.

Allegro (♩ = 116)

A última secção e a conclusão juntam momentos e células já utilizadas ao longo de todo o andamento. A dificuldade de execução para a mão esquerda aumenta, e a escolha das dedilhações tem de ser ponderada simultaneamente com questões de execução da mão direita em prol de uma boa coordenação. O executante pode optar entre manter-se por mais tempo na mesma posição, alternando entre cordas com o arco, ou fazer mais mudanças de posição para manter-se por mais tempo na mesma corda. Para situações deste género, Gerle aconselha que “em momentos problemáticos de mudanças de cordas, deve ser decidido qual das mãos sofre maior dificuldade, e escolher as dedilhações e arcadas procurando resolver aquele que se apresentar como maior problema” (Gerle, 2011, p.52¹) Pode ser exemplificado o seguinte trecho:

Exemplo 104. *Fantasia*, compassos 143 – 152



Em todos estes momentos, a posição do braço direito também é importante, assim como uma boa aderência do arco sobre a corda.

Outro momento de dificuldade são os compasso 164 – 165, onde o compositor colocou um efeito sonoro de uma segunda voz em *pizzicato* de mão esquerda (assemelha-se a um momento problemático da *Esponsais*):

¹ in problematic string-crossings, decide whether the left hand or the bow arm has the greater difficulty and choose a fingering and bowing which will help solve the bigger problem

Exemplo 105. *Fantasia*, compassos 164 – 170

Neste exemplo, a partir do compasso 166 pode ser observado o mesmo golpe como no compasso 108, no entanto, aqui o compositor colocou oscilações de dinâmica. Por este motivo, pode tornar-se necessário separar a ligadura. Caso o executante opte por esta alteração, é importante que cada nota seja curta e bem articulada mantendo o efeito de *ricochet*, e ao mesmo tempo sejam cumpridos os crescendos e decrescendos.

De alguma forma, toda esta secção gera uma agitação através de alternância de efeitos sonoros entre os dois instrumentos, criados com intervenções com harmonias dissonantes e citações das células principais. Durante os últimos compassos, o timbre aberto e agressivo regressa com a célula inicial em *f* e com acentos. Os intervalos nona e sétima contribuem para esse efeito. A obra termina com um súbito *p* com *molto crescendo* e um brusco acorde dissonante em *ff*. Vejamos este final:

Exemplo 106. Final da *Fantasia*, compassos 171 – fim

The image shows a handwritten musical score for the final of the *Fantasia*, measures 171 to the end. The score is written on three staves. The top staff shows a melodic line with various accidentals and dynamics. The middle staff features a piano accompaniment with a 'riten.' marking, a 'crescendo' hairpin, and a 'molto' hairpin. The bottom staff contains performance instructions: 'Parade, 19. Ag. 88' and 'Total: ca. 12 m.'

2.4.3. Problemática da junção do ensemble

No que diz respeito à problemática de junção do ensemble, como em todas as obras de música de câmara, é essencial que haja uma consonância na forma de pensar e sentir a construção musical das frases, das secções e por conseguinte da obra no seu todo. No *Adagio doloroso*, o violino é claramente o líder do duo e o papel do piano é mais de acompanhamento e de tensão harmónica. Neste sentido, é muito importante que o/a pianista esteja atento/a e sensível à moção das linhas melódicas tocadas pelo violino, e apoiá-lo devidamente em termos de dinâmica, nuances sonoras e em termos dos pontos culminantes.

Na *Fantasia*, já o papel do piano é mais ativo. Embora em vários casos a sua tarefa seja de acompanhar, o piano também tem momentos de diálogos importantes com o violino. Apesar das muitas secções, na transição de uma para outra, não existem dificuldades uma vez que não

há grandes oscilações na finalização das mesmas, e em todos os casos, há uma paragem reforçada por barra dupla, e muitas vezes também por uma *breve*. No entanto, é importante que as alterações de andamento das diferentes secções sejam bem interiorizadas por ambos os executantes para que as mesmas surjam de forma natural. Dito tudo isto, deve ser salientado que dentro das próprias secções, a forma de escrita, em vários casos pouco cómoda para ambos instrumentos, aumenta o grau de dificuldade de execução, e pode em diversos momentos conduzir a um desencontro entre os dois instrumentos. Também, o desenvolvimento das linhas e as transformações recorrentes das células e dos ambientes tímbricos e sonoros, podem levar a oscilações da pulsação dentro dos compassos. A estes elementos acresce-se também a utilização de ligaduras de prolongação ou ritmos sincopados. Neste sentido, é necessário que haja uma flexibilidade por parte de ambos os instrumentistas, e um profundo conhecimento mútuo das partes. Podem ser dados como exemplos os seguintes excertos:

Exemplo 107. *Fantasia*, questões de junção, compassos 5 – 15

Mudança de células, ritmos tercinados, ligaduras de prolongação

Exemplo 108. *Fantasia*, questões de junção, compassos 36 – 41

A musical score for measures 36-41 of a piece titled 'Fantasia'. The score is written for violin and piano. The violin part is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The violin part features a melodic line with various dynamics including *4p*, *p*, and *cres.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The word 'cres.' is written below the piano part in two locations.

Acompanhamento do piano num momento de maior exigência na parte do violino

Exemplo 109. *Fantasia*, questões de junção, compassos 97 – 103

A musical score for measures 97-103 of a piece titled 'Fantasia'. The score is written for violin and piano. The violin part is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The violin part features a melodic line with various dynamics including *ppizz.*, *f*, and *marc.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The word 'marc.' is written below the piano part.

Diálogo entre os dois instrumentos

Exemplo 110. *Fantasia*, questões de junção, compassos 167 – fim

The musical score consists of ten staves. The first two staves of each system are for the piano, and the second two are for the violin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings like *cres...*, *f*, and *ff* are present. Performance instructions include *riten*, *ritornello*, and *in tempo*. The score ends with a double bar line, the signature *Pereda, 19. Ag. 88*, and the note *Total: ca 12m.*

Intervenções entre os dois instrumentos com células e marcações rítmicas

A análise permite concluir que no *Adagio doloroso e Fantasia*, a escrita de Lopes-Graça demonstra um nível de alta complexidade na exploração das potencialidades técnicas dos dois instrumentos, com uma ênfase no violino, sem se desviar da importância da exploração tímbrica e sonora dos instrumentos. A obra proporciona ambientes contrastantes entre momentos de profunda emoção, e momentos de carácter fantasioso e exploratório, que sem dúvida exige uma maturidade musical e um alto domínio da técnica instrumental por parte dos executantes. Esta obra tão pouco conhecida, merece ser incluída no repertório de programas de recitais de música de câmara não só no panorama musical português, mas também internacionalmente.

Conclusão

A proposta de análise apresentada neste estudo, desenvolveu uma visão sobre o violino e as dificuldades técnicas e interpretativas no repertório a solo e música de câmara de Fernando Lopes-Graça, um dos compositores mais consagrados da História da Música Portuguesa do século XX. Os dados analíticos obtidos, são fruto de um prolongado estudo baseado numa metodologia mista, que se realizou fundado numa investigação científica, articulando pesquisa empírica e *práxis* instrumental. A informação exposta promove uma expansão do conhecimento relativo ao repertório para violino deste compositor, apresentando propostas inovadoras de ideias interpretativas, e métodos de estudo para resolução de problemas técnicos sob um olhar violinístico para as obras *Sonatina Nº1*, *Canto de Amor e de Morte*, *Esponsais* e *Adagio doloroso e Fantasia*.

O contributo desta investigação não se cinge apenas a uma proposta de análise interpretativa de quatro obras, mas permite também obter uma crescente familiarização com a idiomática violinística de Lopes-Graça. O facto deste trabalho abordar composições de períodos e de formações diferentes, distingue-o de outros estudos, permitindo aos interessados, uma visão mais abrangente e transversal das problemáticas deste repertório. Como tal, a explanação dos aspetos mais relevantes da linguagem (que se encontra no terceiro capítulo), constitui uma base

de informação útil para quem se depara com obras deste compositor pela primeira vez, ou para quem quiser obter uma contextualização do estilo e dos desafios em todo o repertório para violino solo e música de câmara. No mesmo quadro, o estudo permite confirmar que independentemente do género e carácter das diversas obras, existem características comuns, que, por sua vez, demonstram também a presença de um forte traço estilístico através do qual Lopes-Graça se distingue.

Por outro lado, a proposta de análise formal e morfológica das quatro obras (exposta no quarto capítulo), oferece um complemento de compreensão mais aprofundada das mesmas. Todos os quadros apresentados (neste capítulo) permitem uma visão e uma organização esclarecida em termos estruturais, enquanto que a explanação dos principais motivos/células e as suas variantes, apontam a essência do material temático. Neste contexto, durante a análise tornou-se evidente, que a importância destes motivos/células e a descoberta do seu carácter e significado a nível emocional, é muito relevante para o processo de estudo prático e criação interpretativa.

O levantamento das principais problemáticas de execução, isto é, questões do ponto de vista de técnica da mão direita e da mão esquerda (arcadas e golpes de arco; sonoridade e timbre; dedilhações e afinação; vibrato), questões de junção de ensemble, assim como questões interpretativas, permite inferir que a execução de obras deste compositor requer um alto domínio instrumental, assim como, uma maturidade musical significativa. Algumas das obras, nomeadamente o *Canto de Amor e de Morte* e o *Adagio doloroso e Fantasia*, exigem indubitavelmente um conhecimento prévio e uma experiência em tocar outras composições deste autor. As emoções evocadas por grande parte destas obras transmitem tensão, inquietude, conflitos, suspensão de desfecho, erudição e requerem uma profunda reflexão e uma introspeção racional e emocional. Neste contexto, a análise sugere que um jovem violinista que tenha interesse em conhecer o repertório de Lopes-Graça, deva começar a sua abordagem de forma gradual, iniciando com obras como a *Sonatina Nº1* ou as *Quatro Miniaturas*, deixando composições mais complexas a nível técnico e principalmente musical, para uma fase em que já tenha adquirido melhor compreensão da linguagem e estilo deste compositor.

A investigação permite também afirmar que numa primeira abordagem, a música deste compositor nem sempre é de fácil compreensão e assimilação, quer por intérpretes, quer por ouvintes. Neste sentido, é interessante atentar à seguinte citação da opinião de Carvalho:

“...Lopes-Graça não pensava que devesse escrever música acessível. Essa ideia repugnava-lhe. Entendia que qualquer artista devia escrever a música que acha que deve escrever, por necessidade interior, pela sua experiência emocional, cabendo ao ouvinte fazer um esforço de adaptação, se quer compreendê-lo”.

O estudioso diz ainda que,

“Quando se ouve uma obra de Lopes-Graça em concerto há sempre uma tensão entre o lado emocional e o lado reflexivo. Ele recusa na sua estética, a manipulação emocional, ou a possibilidade de aproveitamento para esse fim, de algum modo ligadas à tradição clássico-romântica” (Carvalho, 2006, pág. 127).

Esta conceção de Carvalho reflete uma compreensão da estética nas obras analisadas, que se articula com dados de contexto de época, até de natureza política. Nesta perspetiva, o estudo leva a concluir que uma das grandes dificuldades de execução do ponto de vista musical, é precisamente encontrar o ponto em que o intérprete consegue deixar-se levar e surpreender pelo que há de espontâneo, de verdadeiro, de emotivo e profundo, e ao mesmo tempo, não ultrapassar um limite de contenção que parece estar estabelecido pela própria música. Isto não significa de modo algum, que estas obras careçam de expressividade ou de emoções. Significa sim, que para uma interpretação sentida é necessário tempo de preparação e maturação, e a cada nova abordagem podem ser descobertas novas camadas de significados e emoções.

Neste contexto, a investigação levada a cabo, propõe um equilíbrio reflexivo sobre a correlação entre uma análise intuitiva e uma análise mais teórica das obras estudadas. Assim, ao longo da abordagem, tornou-se cada vez mais esclarecedora a ideia de que para ter uma melhor compreensão do conteúdo destas obras, é necessário complementar a perceção intuitiva do intérprete com uma análise elucidativa ao nível da linguagem, da estrutura e morfologia, assim como da historicidade.

Do ponto de vista técnico, o estudo permite concluir que a idiomática das obras apresenta vários desafios de execução com grau de dificuldade elevado. Os excertos expostos na análise de cada uma das quatro obras, permitem não só uma identificação mais rápida de pontos problemáticos e suas eventuais soluções, mas também abrem caminhos para novas ideias interpretativas. O estudo aponta que das principais problemáticas abordadas, um dos maiores desafios é encontrar o tipo de som que transmita a expressividade, sensibilidade e compreensão do intérprete, mas que respeite a estética de não manipulação emocional. Neste contexto, a descoberta da carga

emocional dos principais motivos/células e respectivas variações, assim como, a utilização dos meios técnicos mais adequados na execução dos mesmos, evidenciou ter extrema importância. Por conseguinte, na proposta de análise do *Canto de Amor e de Morte* foi sugerido um método de estudo que consiste na atribuição de adjetivação às principais células geradoras, que remete para diversos estados emocionais. Esta forma de abordagem pode proporcionar ao intérprete um melhor rastreamento do desenvolvimento do discurso musical, uma melhor interiorização do conteúdo da obra, e por conseguinte, uma interpretação mais cativante e convincente.

Outras questões de técnica instrumental a salientar são a mecanização/interiorização das dedilhações, e a afinação, tanto do ponto de vista individual como de conjunto. Isto advém de uma linguagem que em vários momentos não permite uma movimentação naturalmente fluida da mão esquerda em termos de dedilhações e mudanças de posição, assim como, da utilização de harmonias de difícil afinação. Neste contexto, foram feitas algumas propostas de diferentes formas de estudo para contornar os desafios apresentados.

Ao nível das obras camerísticas com maior número de instrumentos, o estudo verificou que a uniformização da execução dos diferentes golpes de arco evidencia-se como um elemento importante no processo de trabalho do conjunto. Isto deve-se a uma escrita que utiliza em vários momentos a técnica de imitação, assim como sonoridades compactas onde todos os instrumentos funcionam tocando linhas rítmicas iguais, ou movimentando-se em grupos. De outro ponto de vista, encontra-se também uma linguagem que exige uma capacidade de distinção da aparição dos momentos de maior importância de cada voz (ex.: motivos/células). Por conseguinte, o estudo leva a afirmar que cada instrumentista deve procurar transformar rapidamente o seu som e a sua forma de tocar, conforme o grau de relevância a nível do discurso musical e a nível do balanço sonoro. Este tipo de flexibilidade é necessária também pela forma tão precisa de indicações variadas, seja de dinâmica, seja de expressividade ou de golpes de arco que Lopes-Graça utiliza nestas obras. Neste aspeto, pode concluir-se que a forma de tratamento do violino evidenciada (como também dos outros instrumentos), evita o brilho virtuosístico do instrumento como forma de expressividade, dando prioridade às suas características tímbricas e sonoras.

Seguindo a linha de conclusões relativa aos problemas de trabalho de grupo, a análise do repertório de câmara permite também concluir, que a junção do ensemble é outra problemática relevante que ressalta no processo de preparação e performance das obras estudadas, exigindo uma atenção mais cuidada e um estudo em conjunto mais exaustivo. Para além dos aspetos acima mencionados, a maior causa para esta ocorrência é o tratamento rítmico, o seccionamento dos andamentos com alterações de tempo e de fórmula de compasso, e a utilização de

andamentos rápidos em relação à complexidade de execução. Neste sentido, foram apontados diversos momentos de maior complexidade, apresentando algumas sugestões de métodos de estudo. Novamente, a análise leva a concluir que para uma boa execução, são necessários alto domínio técnico, bom sentido rítmico e experiência de trabalho em conjunto.

A elaboração desta tese trouxe à doutoranda experiências e possibilidades de adquirir novos e significativos conhecimentos, que resultaram num crescimento enquanto músico e enquanto pessoa. Neste contexto, a doutoranda adquiriu conhecimentos novos sobre meios de pesquisa, elaboração e tratamento de dados analíticos. A nível prático, houve uma aproximação em relação à linguagem de Lopes-Graça, que se traduz numa melhor compreensão, e que traz uma visão mais transversal relativamente algumas tendências estilísticas da música do século XX. O estudo das obras e a realização dos recitais dentro do Programa de Doutorado, permitiram uma contínua evolução na interpretação destas obras, quer a nível técnico, quer a nível musical. A abordagem resultou também numa maior consolidação dos métodos de estudo e na identificação de questões importantes no processo de preparação e trabalho em conjunto de obras de música de câmara.

Ao mesmo tempo, da realização desta investigação cresceu um maior gosto e uma maior vontade em conhecer de forma mais profunda, obras de outros repertórios deste compositor.

Para resumir os resultados desta investigação, pode concluir-se que a abordagem dos principais aspetos do repertório violinístico e camerístico de Lopes-Graça, e os quatro exemplos aprofundados neste estudo, apontam os problemas mais proeminentes de execução, sugerindo métodos de prática instrumental, que abrem caminhos para o processo de preparação e performance destas obras. Também contribuem para despertar um maior interesse neste repertório, tal como, uma disseminação de obras que se encontram menos conhecidas por intérpretes e público geral.

Evidentemente, o estudo apresentado reflete a visão interpretativa da doutoranda, e neste sentido, este documento pode ser utilizado por outros músicos e investigadores para expor diferentes pontos de vista, assim como para dar uma continuidade através de uma análise aprofundada de outras obras para violino e música de câmara deste compositor. Outra questão que poderá ser investigada neste repertório, é a verificação de elementos musicais de origem tradicional/popular, e a sua influência em termos interpretativos. Este aspeto não foi abordado no presente estudo, visto que estes elementos têm pouca presença nas quatro obras aqui aprofundadas. Pode ser interessante também, realizar um estudo de comparação entre as três versões do *Canto de Amor e de Morte*, analisando as escolhas tímbricas e a distribuição do material temático em termos de orquestração.

Bibliografia

- Auer, L. (1980) (1921). Dover: Dover: *Violin playing as I teach it*. (3rd ed). Publications, Inc.
- Blum, D. (2000) *The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum*. (3rd ed). Barcelona: Ideia Books, S.A.
- Borges, S. Ferreira, L. Noivo, L. (2012). *Memória dos artistas*. Lisboa: Fundação GDA.
- Carvalho. M.V. (1989). *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: INCM.
- Carvalho. M.V. (2006). *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras.
- Cascudo, T. (1997) *Catálogo do espólio musical*. Cascais: Câmara Municipal Cascais, Museu da Música Portuguesa.
- Cascudo, T. (1997) *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: Um estudo no contexto português*. Sevilla: Editorial Doble J.
- Cascudo, T. Alves, R. (2013). *Fernando Lopes-Graça e a Presença*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais. Lisboa: I. N.C.M.
- Fischer, S. (2012). *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Peters Edition Limited.
- Fischer, S. (2006). *Practice: 250 step-by-step practice methods for the violin*. London: Peters Edition Limited.
- Flesch, C. (2000) (1924). *Art of Violin Playing: Book One*. New York: Carl Fischer.
- Flesch, C. (2009) (1934). *Problems of tone productions in violin playing*. New York: Carl Fischer

Freitas, J. (2012). *A contribuição de Fernando Lopes-Graça no repertório* Tese de Mestrado em Música, Especialização em Interpretação. Évora: Universidade de Évora – Escola de Artes.

Gerle, R. (2011). *The art of bowing practice*. (5ª edição). London: Stainer and Bell Ltd.

Gomes, J. (2012). *A interpretação das obras para violino e piano de Fernando Lopes-Graça: Perspectiva histórica antes e depois do centenário*. Dissertação de Mestrado em Música, Especialização em Interpretação. Évora: Universidade de Évora – Escola de Artes.

Josefovich, V. (1986) (1978). *David Oistrakh: Conversas com Igor Oistrakh*. Sófia: Música.

Kjelland, J. (2003). *Orchestral Bowing: Style and Function*. USA: Alfred Music Publishing Co., Inc.

Lieberman, M. Berlianchik, M. (1985). *The violinist's sound*. Moscow: Music.

Lopes-Graça, F. (1946). *Introdução à música moderna*. (2ª edição). Lisboa: Cosmos.

Lopes-Graça, F. (1959). *A Evolução das formas musicais* (2ª edição). Lisboa: Inquerito.

Lopes-Graça, F. (1973). *A música portuguesa e os seus problemas*. Lisboa: Cosmos.

Lopes-Graça, F. (1976). *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos*. Lisboa: Cosmos.

Lopes-Graça, F. (1978). *Reflexões sobre a Música*.

Lopes-Graça, F. (1986). *Música e músicos modernos*. (2ª edição). Lisboa: Editorial Caminho.

Lopes-Graça, F. Borba, T. (1996). *Dicionário de música I*. (2ª edição). Porto: Mario Figueirinhas Editor.

Lopes-Graça, F. Borba, T. (1999). *Dicionário de música II*. (2ª edição). Porto: Mario Figueirinhas Editor.

Milanov, T. (1970). *Escritos sobre metodologia do ensino do violino*. (2ª edição). Sófia: Nauka e Izkustvo.

Mihles, U. (2000). *Atlas de música: Do Barroco até aos nossos dias*. Sófia: Letera.

Moita, J.M.A. (2005). *A obra para canto e guitarra de Fernando Lopes-Graça*. Dissertação de Mestrado em Música. Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte.

Moreira, V.F.T. (2014). *De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Música. Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco – Escola Superior de Artes Aplicadas.

Peixinho, J. (1966) *Canto de amor e de morte – Introdução a um ensaio de interpretação morfológica*. In *III Ciclo de Cultura Musical: Fernando Lopes-Graça*. Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa.

Pinto da Silva, R. (2009) *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho.

Prats, O. (2007). *Um piano singular: Conversas com Sérgio Azevedo*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

Rink, J. (2007) *Análise e (ou) performance*. Cognição e Artes Musicais. London: Royal Holloway College – University of London.

Sousa, A. C. (2006) *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Chamusca: Edições Cosmos

Tabakova, D. (2014). *Steps to the temple*. Sofia: Edition Elm.

Documentos digitais

Cascudo, T. *Figuras da cultura portuguesa: Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Instituto Camões.

Acedido em fevereiro 16, 2014, disponível em:

<http://cvc.institutocamoes.pt/figuras/flgraca.html>

Cyr, M. (2016). *Oxford Bibliographies: Performance Practice*. Acedido em Abril. 14, 2018,

disponível em:

<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0189.xml#obo-9780199757824-0189-bibItem-0004>

Galembo, A. (1904). *Quarterly Progress and Status Report: Musical Acoustics in Russia*.

Acedido em junho 8, 2014, disponível em:

http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/1994/1994_35_2-3_001-044.pdf

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance*. London: CHARM.

Acedido em Maio 15, 2018, disponível em:

www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html.

Keys, B. (2013). *The Ideal Violinist: Three Systems of Intonation*. Acedido em Junho. 27, 2017, disponível em:

<http://baylakeyes.com/2013/06/three-systems-of-intonation/>

Martins, M. (2016). *Knoow.net. Agógica: Conceito*. Acedido em Janeiro, 8, 2017, disponível em:

<http://knoow.net/arteseletras/musica/agogica/>

Mic.pt. *Centro de investigação e informação da Música Portuguesa. Compositores: Fernando Lopes-Graça*. Acedido em Março 3, 2015, disponível em:

http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=199&lang=PT

Wallmark, Z. Iacoboni, M. Deblieck, Ch. Kendall, R. (2018). *University of California Press: Music Perception: Embodies Listening and Timbre*. Acedido em Julho. 17, 2018, disponível em:

<http://mp.ucpress.edu>

Documentos Audiovisuais

Monteiro, B. (prod.) (2014). *Complete Works for Violin and Piano and Solo Violin* (CD). Caxias: Igreja da Cartuxa. Naxos.

Veloso, M.J. (prod.) (1995). *Fernando Lopes-Graça. Obras para Violino e Piano*. (CD). Lisboa: Estúdios Poly-som. Strauss.

Portugalsom. (prod.) (1993). *String Quartet N°2, Song of Love and Death*. (CD). Lisboa: Estúdio Jorsom. Portugalsom.

RDP. (editora) (2006). *Centenário Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*.(CD). Lisboa: RDP.

Damas, C. (prod.) (2005, 2006). *Modern Solo Violin Music*.(CD). Warsaw: Dux.

Camilo, S. (prod.) (2014). *Fernando Lopes-Graça. Músicas Festivas: Concerto Lisboa 2012, Documentário. Uma visita aos afectos do compositor*. (DVD). Portugal: Sílvia Camilo.

Apêndice I – Exemplos de Intervalos

Distinção de intervalos característicos de uma determinada secção ou andamento através de:

- Repetição do intervalo:

Exemplo 1. *Sonatina N°2, Grave*, compassos 1 – 3



Exemplo 2. *Quarteto N° 2, Burletta*, compassos 117 – 121

Musical score for Example 2, showing four staves of music in 4/4 time. The first measure of the first staff is circled. Handwritten annotations include "120" in a box above the fourth measure, "corta" at the end of the first and fourth staves, and "ff" below the second and third staves.

A soma entre a primeira nota e a nota final de um motivo ou uma pequena frase:

Exemplo 3. *Esponsais*, compassos 21 – 22

Compasso 31



Exemplo 4. *Adagio doloroso e Fantasia*, compassos 123 – 124 (vln)



Soma entre a primeira e a última nota dentro de uma sequência de notas sem alteração da direção

Apêndice II – Exemplos de diferentes fórmulas de compasso

Exemplos de utilização de diferentes fórmulas de compasso:

Exemplo 5. *Esponsais*, compassos 164 – 174

spiccato
p
f
un poco sost.
diviv.
poco ff
sim.
2 tempo (♩=144)
cresc.
f

Exemplo 6. *Canto de Amor e de Morte*, compassos 156 – 159

Sosten. ma con. ra trascinare
Solo
senza sordino
espress.
in tempo
Sosten. simile
7/8
3/8

Exemplo 7. *Quarteto de arcos N°2, Burletta*, compassos 1 – 19

II 17

Burletta
♩ = 66

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

f, con fermezza

f, robusto

f, con fermezza

f, con fermezza

5

10

15

19

Conjugação de fórmulas de compasso diferentes entre várias vozes. Esta técnica permite criar uma textura complexa onde as linhas das diferentes vozes distinguem-se com maior facilidade e funcionam por si mesmas, no entanto e ao mesmo tempo, o conjunto funciona na perfeição. No compasso 18 todos os instrumentos unem-se tocando a mesma fórmula de compasso.

Apêndice III - Excertos de momentos problemáticos de junção do ensemble

Exemplo 8. *Canto de Amor e de Morte*, compassos 44 – 67

The image displays a musical score for measures 44 to 67 of the piece "Canto de Amor e de Morte".

Measures 44-49: The score begins with a piano introduction in 4/4 time, marked *pp*. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a complex, rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. A box containing the number "45" is placed above the first measure. The lyrics "pau ce... ce..." are written above the staff.

Measures 50-67: This section is marked *Animato* (♩ = 152) and *Tutti senza Sordini*. It features four staves for the string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *mf marc.* and *pp v*. A box containing the number "50" is placed above the first measure of this section. The lyrics "...le... con... do" are written below the string staves. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* and the instruction *(non cresc.)*.

Subito poco ritinante 55

Violin I: *f* *molto* *dim.*

Violin II: *f* *molto* *dim.* *p subito*

Piano: *f* *molto* *dim.* *p subito, dolce*

Subito poco ritinante

avi - van - do . . . Agitato (♩=100) ♩=1

Violin I: *p* *f* *marcato*

Violin II: *p* *f* *marcato*

Piano: *p* *f* *marcato*

Agitato (♩=100) ♩=1

60

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 60-65) features a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. The score is marked with various dynamics and tempo changes. Key annotations include:

- Measure 60:** *meno f ma sempre marc.* (piano part)
- Measure 61:** *meno f* (piano part)
- Measure 62:** *meno f* (piano part)
- Measure 63:** *meno f* (piano part)
- Measure 64:** *meno f* (piano part)
- Measure 65:** *Passionato (l'istesso tempo)* (piano part)

The second system (measures 66-68) continues the piano accompaniment. Key annotations include:

- Measure 66:** *f* (piano part)
- Measure 67:** *pizz. arco* (piano part), *ff marc* (piano part)
- Measure 68:** *ff marc.* (piano part), *ff Passionato (l'istesso tempo)* (piano part)

The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf espress.* and *cant.*

Observar todas as células rítmicas, mudanças de fórmula de compasso e as indicações de alteração de tempo até à entrada do *Passionato* no compasso 66

Exemplo 9. *Canto de Amor e de Morte*, compassos 170 – 174

The image shows a musical score for measures 170 to 174. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "poco ani - - - man - - - do - al -", "eres - - - cen - - - do", and "eres - - - cen - - - do". The piano accompaniment includes a first violin part with a melodic line and a lower string section (viola and cello) with a syncopated rhythmic pattern. The score is marked with "poco", "dolce", and "animando".

Linha principal no 1º violino e ritmos sincopados na viola e violoncelo com indicação de *animando*

Con fuoco

The musical score is written on five systems of staves. The first system consists of four staves, and the second system consists of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "molto" and "ff". The key signature is one sharp (F#). The piece is marked "Con fuoco" at the top. The score is handwritten and shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations.

Key markings and dynamics include:

- molto* (written multiple times)
- ff* (fortissimo)
- cant., espress.* (cantabile, expressive)
- ten.* (tension)
- 3* (triplets)
- 5* (quints)

289

poco ced. . . .

poco cedendo: senza dimi-

poco cedendo - - -

Observar as várias células rítmicas nas diferentes vozes tais como tercinas, quintolas, e síncopes, muitas dos quais com ligaduras de prolongação

RECITAL

(Doutoramento em Música e Musicologia, Interpretação, Lilia Donkova)

Segunda-feira, 8 de Julho às 14h00

Escola de Artes
Auditório do Colégio Mateus d'Aranda

Programa

F. LOPES-GRAÇA

Suite Rústica N^o2

Melancolco

Danzante

Scherzoso

In modo di nina nanna

Gaio

L. FREITAS BRANCO

Quarteto de cordas

Moderato

Vivo

Lento

Animado

F. LOPES-GRAÇA

Canto de Amor e de Morte

Quarteto de arcos e piano

Lilia Donkova – violino

Gergana Bencheva – violino

Jeanne Antoniuk – viola

Viktoria Chichkova - violoncelo

Joana Gama – piano



ORQUESTRA
DE CÂMARA
DE CASCAIS E OEIRAS

RECITAL

“BARTÓK - LOPES-GRAÇA”

Domingo, 23 de Março às 17h00
Museu Nacional de Arqueologia

Programa

F. LOPES-GRAÇA - Catorze Anotações

F. LOPES-GRAÇA - Esponsais

B. BARTÓK - Quarteto para cordas N.º 2
Op. 17

Moderato

Allegro molto capriccioso

Lento

Lilia Donkova – violino

Gergana Bencheva – violino

Jeanne Antoniuk – viola

Viktoria Chichkova – violoncelo

Solistas da Orquestra de Câmara de Cas-
cais e Oeiras



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETARIA DE ESTADO
DA CULTURA

**PATRIMONIO
CULTURAL**



MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA

**Recital de Prova Pública de obtenção de Grau de
Doutor em Música e Musicologia –
Interpretação (violino)**

16 de Setembro de 2019, às 10h00

**Auditório do Colégio Mateus d'Aranda
Universidade de Évora**

Lilia Donkova – violino

Yan Mikirtumov – piano



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

PROGRAMA

- F. Lopes-Graça (1906 – 1994)** *Sonatina N.º 1 (1931)* para violino e piano
Moderato
Lento, non troppo
Scherzando
Allegro non troppo
- Quatro Miniaturas (1984)*
Prelúdio. Melodia. Mandolinata. Exercício
- S. Prokofiev (1891 – 1953)** *Cinco Melodias (1925)*
Andante
Lento, ma non troppo
Animato, ma non allegro
Allegretto, leggero e scherzando
Andante non troppo
- F. Lopes-Graça (1906 – 1994)** *Adagio doloroso e Fantasia (1988)*
Adagio doloroso. Fantasia
- S. Azevedo (1968)**
(Estreia) *Sonatina N.ª 2* para violino e piano
Inquieto
Siciliana
Tarantela

As obras de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), incluídas neste programa, apresentam formas musicais diferenciadas e são de carácter contrastante. A *Sonatina N.ª 1* escrita em 1931 é uma obra juvenil, sendo esta a primeira composição do autor para o instrumento violino. É dedicada ao seu amigo violinista Augusto da Mota Lima, e enquadra-se no estilo estrutural das sonatas do período clássico tardio e período romântico. Por outro lado, as *Quatro Miniaturas* compostas em 1980 são peças curtas com carácter diverso e muito distinto, tal como sugerido pelo próprio título de cada peça. Por último, na obra *Adagio doloroso e Fantasia* de 1988 dedicada ao grande violinista Tibor Varga, o violino é explorado tanto nas suas potencialidades de instrumento expressivo e declamativo, como nas suas potencialidades técnicas. Ao longo do *Adagio* são transmitidos estados emocionais de pesar e sofrimento, enquanto que durante a *Fantasia* são alternadas secções de contrastes tímbricos e efeitos rítmicos e sonoros. Esta é a última obra escrita para violino por Lopes-Graça e uma das últimas de todo o seu espólio musical.

As *Cinco Melodias* de S. Prokofiev (1891-1953) são uma transcrição feita em 1925 das *Canções sem palavras* escritas originalmente para voz com acompanhamento de piano. Nestas curtas peças, os intérpretes podem aproveitar ao máximo a riqueza sonora e tímbrica dos seus instrumentos, conduzindo ao mesmo tempo o ouvinte numa viagem repleta de melodias expressivas e contemplativas, momentos de delicadeza, melancolia, assim como apontamentos de graça e sarcasmo. Estas cinco peças são verdadeiras jóias musicais.

“Em 2016, inspirado pela escuta da Sonatina de Schubert escrevi uma Sonatina em Ré para o duo Marta e Diana Botelho Vieira, que a estrearam com bastante sucesso. A ideia era escrever uma obra acessível para jovens violinistas, mas no decorrer da composição a dificuldade da música cresceu a um ponto que se tornou virtuosística, nomeadamente o 3º andamento, que pode ou não ser tocado no caso de se tratar de um jovem executante. Para as próximas 3 sonatinas tentei evitar esse deslize na dificuldade técnica excessiva mas, embora notoriamente mais acessíveis do que a 1ª, nomeadamente a nº2, ainda assim são obras que necessitam, para uma boa execução, de um profissionalismo que não está, em geral, ao alcance de estudantes.

A Sonatina nº2 é, como referi, a mais singela das quatro, e possui um carácter mediterrânico, com as suas harmonias modais e melodias destacadas. O último andamento baseia-se no ritmo endiabrado da tarantela, género musical que tenho usado com alguma frequência nos últimos anos em obras desta natureza.”

Sérgio Azevedo



LILIA DONKOVA violino

Lilia Donkova, neta de um dos mais famosos compositores e pedagogos búlgaros, Bentzion Eliezer, nasceu em Sófia, Bulgária. Terminou o curso superior e de pós-graduação na

Royal Academy of Music de Londres com a prof. Lydia Mordkovich, recebendo um prémio especial pelo seu exame final. Ainda como jovem e durante os seus estudos na *Royal Academy* foram-lhe atribuídos vários prémios e bolsas de estudo.

Está actualmente a terminar o seu curso de Doutoramento pela Universidade de Évora.

Como solista Lilia tem vindo a desenvolver uma intensa atividade concertista. Participou em vários festivais internacionais em diversos países da Europa, EUA e México. Apresentou-se em grandes salas como o Grande Auditório Stern e Weill Recital Hall do Carnegie Hall em Nova York, Queen Elizabeth Hall em Londres, Sala Verdi em Milão, Teatro Filarmonico em Verona, Smetana Hall em Praga, e Muth em Viena, recebendo excelentes críticas pelas suas atuações.

Deu o seu primeiro curso de violino em Miami University – Estados Unidos em 2008.

Em 2009 Lilia gravou o seu primeiro CD intitulado *Cantabile* que inclui algumas das mais famosas peças escritas para violino e piano. Desde então, tem vindo a participar em diversas gravações de projetos pela Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, que incluem obras de vários compositores portugueses.

Em 2014 iniciou um projeto com o acordeonista Gonçalo Pescada que já conta com um álbum editado – *Symbiosis*. Também realizou uma gravação inédita da Sonata para violino e piano de J. García Leoz com o pianista Rinaldo Zhok pela editora Odradek.

Lilia é concertino da Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras e professora de violino no Conservatório de Música de Cascais.



YAN MIKIRTUMOV piano

Nascido em Moscovo, Yan Mikirtumov iniciou a sua formação profissional aos cinco anos no famoso Colégio Estatal de Coro “A. Sveshnikov”, onde estudou ao longo de onze anos e obteve diploma com distinção na especialidade de “Direção Coral”. Em 1997 finalizou com distinção o curso de “Regência Coral” na Academia Superior de Arte Coral em Moscovo, com a tese “*Género de Paixões na obra de H. Schütz*”. Entre 1997 e 1998

realizou a especialização em Composição no Conservatório Superior de P.I. Tchaikovsky em Moscovo. Doutorado em Musica e Musicologia pela Universidade de Évora (2013) com a tese “*Redução para Piano: Três especificidades*”, com distinção e louvor.

Entre 91 e 99 participou em inúmeros concertos, festivais e gravações com diversos coros, agrupamentos da Música Antiga e orquestras na Alemanha, França, Suíça, Suécia, Itália, Polónia, Finlândia, Ucrânia, Noruega, Japão, EUA e Rússia como cantor, pianista e maestro de Coro. Escreveu a música para diversos projetos teatrais, cinematográficos e publicidade.

Desde 1999 reside em Portugal onde começou a sua carreira como professor. Tem lecionado disciplinas Coro, Canto, Formação Musical, Musica da Câmara, Piano, Acompanhamento, Direção em várias escolas do País. Realiza frequentemente cursos, masterclasses e workshops de Leitura à primeira vista e Direção.

Em 2001-2003 ocupou o cargo do Maestro do Coro dos Pequenos Cantores de

Academia Amadores de Musica, com qual participou na apresentação de ópera M. Musorgsky “Boris Godunov” no Teatro Nacional de São Carlos em Lisboa. Fundador de Coro Juvenil e Coro Feminino do Conservatório de Musica de Albufeira, com os quais fez digressões na França, Alemanha, Grécia, Áustria e Espanha; entre 2005-2011 ocupou o cargo do Maestro do Coro “Brisa”, com qual ganhou 3o prémio no Concurso Internacional de Coros em Bratislava (Eslováquia). Presidente (2012) e membro do júri (2010,2014) da Competição Internacional de Coros em Freamunde (FICC). Em 2001 formou o seu próprio grupo-quarteto “Con’tradição” para qual escreveu as composições originais. Gravou, editou e participou em mais de 50 CD’s, incluindo etiquetas Melodia, Dargil, Universal, Radio e Televisão Estatal da Rússia, NDR (Alemanha) e Antena2. Colabora com diversas entidades no panorama musical português como Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra do Algarve, Eborae Música, Orquestra da Câmara de Cascais e Oeiras, Orquestra Gulbenkian, Orquestra da Casa da Música, Orquestra Clássica de Madeira, Sinfonietta Kriola, CCB, Concurso de Interpretação do Estoril, Antena 2 entre outras. Realizou encomendas de arranjos e composições para as orquestras, grupos de música da câmara e solistas em Portugal, Espanha, Finlândia, Roménia e Rússia. Participou em projetos em Cabo-Verde e

Angola, com destaque para concerto de Tito Paris com Orquestra Metropolitana de Lisboa realizado em salinas de Pedra de Lume (2009) e projeto “Sons de Setembro” com orquestra ao vivo pela primeira vez em Luanda (2011). Suas obras foram editadas pelas editoras “Copy-us”, “Ricordi” (Alemanha), AvA Edition (Portugal). É regularmente convidado para acompanhar instrumentistas e cantores. Atualmente é professor na Academia Nacional Superior de Orquestra, Universidade de Évora.

Para Augusto da Mota Lima

SONATINA N°1

para
VIOLINO E PIANO

F. LOPES-GRAÇA

(1931. NOVA REDACÇÃO: 1951)

Moderato (♩ = 84)

First system of the musical score. The violin part (top staff) features a series of chords and a melodic line with triplets. The piano part (bottom staff) is mostly silent, with some chords and a melodic line appearing later in the system. Performance markings include *poco cedendo* and *un poco a piacere*.

Second system of the musical score. The piano part (bottom staff) is more active, with a melodic line and chords. The violin part (top staff) has a melodic line with slurs. Performance markings include *eres... cen... do ed a... ni... man... do* and *poco precipitando*.

Third system of the musical score. The violin part (top staff) features a series of chords and a melodic line with triplets. The piano part (bottom staff) is mostly silent, with some chords and a melodic line appearing later in the system. Performance markings include *Tempo I* and *poco cedendo*.

Copyright 1963 by F. Lopes Graça

Reservados todos os direitos

ritenendo

p subito

8

3

Detailed description: This system shows the piano introduction. The right hand features a melodic line with trills and ornaments, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'ritenendo' and the dynamic is 'p subito'.

Un poco agitato ($\text{♩} = 96$)

ritato

p, molto cantabile

cre - - - cen - - - do

ritato

cre - - - cen - - - do

con Ped.

Detailed description: This system contains the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'Un poco agitato' with a tempo of quarter note = 96. It includes the lyrics 'cre - - - cen - - - do'. The piano accompaniment is marked 'ritato' and 'con Ped.'.

f

dimin - - -

p cantabile

dimin.

Detailed description: This system continues the vocal and piano parts. The vocal line starts with a forte dynamic 'f' and a 'dimin.' marking. The piano accompaniment also features a 'dimin.' marking and ends with a 'p cantabile' marking.

poco a poco

cre - - - cen - - -

cre - - - cen - - -

Detailed description: This system shows the final part of the vocal and piano sections. The vocal line is marked 'poco a poco' and includes the lyrics 'cre - - - cen - - -'. The piano accompaniment also features a 'cre - - - cen - - -' marking.

First system of musical notation. The upper staff is a vocal line with a melodic line. The lower staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of chords. Dynamics include *p subito* and *pp subito*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the vocal line with a *ritard...* marking and a tempo change to *Poco più (♩=52-54)*. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *dim* and *cont.*

Third system of musical notation. The upper staff continues the vocal line with a *f* dynamic. The lower staff continues the piano accompaniment with a *f* dynamic.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the vocal line with the lyrics *creo - - - cen - -*. The lower staff continues the piano accompaniment with the lyrics *creo - - - cen - -*.

poes agitato, con calore *calmando* ... 5

do dim.

ritard. ... *Tempo I (♩ = 48-50)* *poes a tris-*
rea.

gen. do *rit.* ... *Largo (♩ = 42)*

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line featuring a series of eighth notes and a final quarter note, all under a long slur. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a complex texture of sixteenth-note runs in both hands, also under a long slur. The bottom staff is a single bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the complex sixteenth-note texture. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the complex sixteenth-note texture. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p subito*. The middle staff continues the complex sixteenth-note texture. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp subito*.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a complex accompaniment in the grand staff. The piece is in 3/4 time. The word "dim." is written above the final measure of the system.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It features the same three-staff layout. The music continues with similar melodic and accompanimental patterns. The instruction "poco cedendo" is written above the staff.

Third system of musical notation, starting with the section heading "Santo (♩ = 46)". It features the same three-staff layout. The music includes dynamic markings such as "p" and "pp". The system concludes with a double bar line and the tempo marking "3/45".

Three empty musical staves, consisting of a single treble clef staff on top and a grand staff (treble and bass clefs) below, positioned at the bottom of the page.

Scherzando (♩ = 63)

III

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and contains a series of eighth notes with lyrics underneath. The piano accompaniment is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *p* (piano), *più allegro*, and *dim.* (diminuendo).

The second system continues the musical notation. The vocal line features a triplet of eighth notes and a *rit.* (ritardando) marking. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and a *più sommo* marking. The system concludes with a *3* marking over a triplet of eighth notes.

The third system continues the musical notation. The vocal line includes a *rit.* marking and a *cres...* (crescendo) marking. The piano accompaniment also features a *cres...* marking. The system ends with a *rit.* marking.

The fourth system contains the final musical notation on the page. The vocal line has lyrics: *... cen - do*. The piano accompaniment includes a *rit.* marking and a *5* marking. The system concludes with a *rit.* marking and a *5* marking.

Molto meno mosso (♩ = 112)

9

p, espress.

p, raggiero

cres - - - cen - -

cres - - - cen - -

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Tempo I

The second system continues the piece with a 'Tempo I' marking above the vocal staff. The vocal line has a more active eighth-note pattern. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and accents over the notes.

The third system features triplets in both the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a 'meno f' marking, indicating a decrease in volume. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

The fourth system concludes the page with a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a final chord with a *pp* marking. The vocal line ends with a sustained note.

11

cres - - cen - - do
do

f p

1'30"

IV

Allegro non troppo (♩ = 60)

Allegro non troppo (♩ = 60)

p

cres - - cen - - do
do

p cant.

tr
cres - - - - - cen - - - - - do *f*

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a trill (tr) and a crescendo (cres) leading to a fermata on the note 'do'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

tr
poco ritard - - - - - Un poic pesante (*♩=160*) *martellato (col talone)* *normale*

non legato
energico

The second system continues the vocal and piano parts. It includes a tempo change to 'Un poic pesante' with a metronome marking of quarter note = 160. Performance instructions include 'martellato (col talone)', 'normale', and 'energico' for the piano part.

simile

The third system features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The instruction 'simile' is present above the vocal line.

piu f

The fourth system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The instruction 'piu f' is present above the vocal line.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with a 'cresc.' marking and a fortissimo 'ff' dynamic. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It features a grand staff with a treble clef staff above. The grand staff includes a piano 'p' dynamic, a 'meno f' marking, and a 'p, scherzando' instruction. The treble staff has a 'cresc.' marking. The bottom staff of the grand staff includes fingerings for the right hand, indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef staff above. The grand staff includes a piano 'p, simile' marking, a fortissimo 'f' dynamic, and a 'poco cresc.' instruction. The bottom staff of the grand staff includes fingerings for the right hand, indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef staff above. The grand staff includes a piano 'p' dynamic. The bottom staff of the grand staff includes fingerings for the right hand, indicated by numbers 1-5.

Tempo I

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. A 'sette' annotation is placed above the upper staff, indicating a seven-measure phrase. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

The third system begins with a tempo change to 'Poco più mosso' (slightly more motion) and a metronome marking of quarter note = 66. The instruction 'sul tasto' (on the key) is written above the upper staff. The music is written on two staves, with the upper staff showing a melodic line and the lower staff showing a harmonic accompaniment. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

The fourth system continues the musical piece with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature remains two sharps (F# and C#).

sempre p
sempre pp
Allagro (♩ = 96)
modo ord.
f
meno strin - - gen - - do
Piu allagro (♩ = 120)
subito meno f
dim.
subito meno f
dim.
pp
Ped ten.

res - - - cen - - - do ed af.

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with sustained chords. The tempo is marked 'Presto (♩ = 160)'. There are performance markings such as '8' and 'm.o.'.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics: '- fre - - - tan - - - do - - - al'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The tempo marking 'Presto (♩ = 160)' is present.

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '- - ci - - pi - - tan - - do'. The piano accompaniment continues with similar textures. The tempo marking 'Presto (♩ = 160)' is present.

The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '86. - - - - - 2'10"'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The tempo marking 'Presto (♩ = 160)' is present.

The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Total: c. 9'5"'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The tempo marking 'Presto (♩ = 160)' is present.

Three empty musical staves are located at the bottom of the page, below the main musical score.

CANTO DE AMOR E DE MORTE

VERSÃO DE CÂMARA

Piano

QUARTETO DE ARCOS E PIANO

F. LOPES-GRAÇA

Triste, sempre tranquilo (♩ = 72-76)
Tutti legato, à la corde e con sordini

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

espress.

poco cedendo in Tempo

poco cresc.

espress.

poco cedendo

Piano *pp*

10 poco cresc. ed avviv. ritard. 2 tempo sul tasto 15

pp sul tasto
pp sul tasto
pp sul tasto
pp a tasto
pp cantando

20

pp cantando
poco marc.

con dolore

ten.
4
ten.
ten.
4
dolce ma espressivo

35

poco ritard... in tempo

poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco ritard
in tempo
pp ma sonoro

meno f ma sempre marc.

meno f

meno f

meno f ma sempre marc.

meno f

Passionato (l'istesso tempo)

f

Passionato (l'istesso tempo)

pizz. arco

f

ff marc

ff marc.

cant.

ff Passionato (l'istesso tempo)

Un poco agitato (♩=96)

senza ritardare

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The second and third staves are for the piano accompaniment, with the second staff in treble clef and the third in bass clef. The piano part includes chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Un poco agitato (♩=96)

senza ritardare

The second system of the musical score continues from the first. It begins with a measure marked '90' and 'cant.' in the vocal line. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand in treble clef and the left in bass clef. The piano part features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The system ends with a double bar line and a fermata.

piu sonoro

piu sonoro

piu sonoro

95

Musical score for measures 95-100. The score consists of five staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom three are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes a section marked *f marc*. The piano part features arpeggiated chords and a melodic line with a fermata.



100

Musical score for measures 100-105. The score consists of five staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom three are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with dynamics including *dim.*, *meno f*, and *p dolce*. The piano part features arpeggiated chords and a melodic line with a fermata.

VI. II

105

cedendo . . . Poco meno mosso (♩=84)

dim.

dim.

pizz.

p. cant.

cedendo . . . Poco meno mosso (♩=84)

espress.

dim.

VI. I

110

espress.

p. cant.

arco

espress.

p. cant.

arco

cant. in fuori poco a poco cresc. ed ani-

... man ... do ... Agitato (d=100)

125

Musical score for measures 125-130. The score consists of five staves: four for the vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one for the piano accompaniment. The vocal parts feature triplets and dynamic markings such as *meno f* and *ff marc.*. The piano part includes chords and triplets, with a dynamic marking of *meno f* and a *ff martel.* instruction at the end of the section.

130

Musical score for measures 130-135. The score consists of five staves: four for the vocal ensemble and one for the piano accompaniment. The vocal parts are marked with *cal*, *man*, and *do*, and include dynamic markings like *meno f* and *dim.*. The piano part features chords and triplets. At the end of the section, there are instructions: *cant. Teneramente (d=48) Tutti con sordini* and *Teneramente (d=48) cantando, sempre un dolce (u.c.)*.

poco sosten. al... tempo

135 *poco sosten.*

Musical score for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts are marked "cant." and "p". The piano part includes dynamic markings "p" and "poco sosten.". The score is in 2/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

poco rubato poco sosten al... poco sosten.

Piano accompaniment for the first system, showing left and right hand staves with various musical notations and dynamic markings. The piano part includes dynamic markings "p" and "poco sosten.". The score is in 2/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

||| *al... tempo*

legato, à la corde 140 *ritard...*

Musical score for four vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are marked "p dolce" and "legato, à la corde". The piano part includes dynamic markings "p dolce". The score is in 2/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

al... tempo

più sonoro ma sempre u.c.

Piano accompaniment for the second system, showing left and right hand staves with various musical notations and dynamic markings. The piano part includes dynamic markings "p dolce". The score is in 2/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

in tempo 145 poco sosten. al...

This system contains measures 145 through 148. It features four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 145, marked with a box containing the number 145. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked 'in tempo' and the dynamics include 'p' (piano) and 'poco sosten. al...' (poco sostenuto allargando).

Tempo 150 riton.

This system contains measures 149 through 152. It features four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo' and the dynamics include 'riton.' (ritardando). The piano accompaniment has a more active role with frequent chords and moving lines. The vocal line continues with melodic phrases.

.. dando . . . Tranquilo (♩=40)

This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts feature melodic lines with various intervals and rests. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. A rehearsal mark '155' is present in the piano part. The tempo marking 'Tranquilo (♩=40)' is repeated above the piano part.

This system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked with 'Sosten. ma senza trascinare in tempo' and 'Solo senza sordino'. The piano accompaniment includes chords and a triplet. Performance instructions include 'espress.' and '& espress.'. A rehearsal mark '156' is located in the piano part. The tempo marking 'Sosten. simile' is also present.

senza cordino comodo **Lento, doloroso (♩=46)**

VI. I *pp cantando*
senza sord.

VI. II *pp*

Vla *pp*

Vlc. *Solo senza cordino*
p espress.
Lento, doloroso (♩=46)

4/4

165 **Poco più (♩=52)**

espress.

Poco più (♩=52)
p dolce

180

stin

gen

do

Passionate (♩ = 100)

Musical score for measures 180-189. It features four staves for strings and one grand staff for piano. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 180 has a 'stin' marking. Measure 181 has a 'gen' marking. Measure 182 has a 'do' marking. Measure 183 has a 'Passionate (♩ = 100)' marking. The score includes various dynamics like 'f marc.', 'ff marc.', and 'f marc.'.

188

190

Musical score for measures 188-190. It features four staves for strings and one grand staff for piano. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 188 has a '188' marking. Measure 189 has a '190' marking. The score includes dynamics like 'meno f', 'cant.', 'Solo', 'marc.', and 'meno f'.

195 *pont.*

vi. II

vi. I

vi. II

crs. - - - *can* - - - *do*

crs. - - - *can* - - - *do*

crs. - - - *can* - - - *do*

5 4 2 2

200

vi. I

crs.

modo ord.

ff marc.

ff marc.

ff

ff

205

Musical score for measures 205-207. The score includes a vocal line with lyrics "cant. in fuori", a piano accompaniment, and a double bass line. The piano part has a 3/4 time signature and a 5/4 time signature. The double bass part has a 3/4 time signature and a 5/4 time signature. Dynamics include *mf* and *ten.* (tenuto). There are also markings for *in fuori* and *mf*.

210

Musical score for measures 210-212. The score includes a vocal line with lyrics "in fuori", a piano accompaniment, and a double bass line. The piano part has a 3/4 time signature and a 5/4 time signature. The double bass part has a 3/4 time signature and a 5/4 time signature. Dynamics include *pp* and *mf*. There are also markings for *Misterioso (♩=50)*, *con sordina*, *punto d'arco*, *pp ma sonoro*, and *legatissimo*.

215

Musical score for measures 215-219. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features complex chordal textures and melodic lines. A '2' is written in the left margin of the second staff. The word '(pizz.)' is written in the left margin of the third staff.

Musical score for measures 219-220. The score is written for four staves. A '2' is written in the left margin of the second staff. The music continues with complex textures and melodic lines.

Musical score for measures 220-224. The score is written for four staves. A '2' is written in the left margin of the second staff. The word '(pizz.)' is written in the left margin of the third staff. Performance markings include 'dolcissimo' and 'sul tasto' in the right margin of the first and second staves, and 'modo ord.' in the right margin of the third staff. The word 'arco' is written in the right margin of the fourth staff.

Musical score for measures 224-228. The score is written for four staves. A '2' is written in the left margin of the second staff. The word '8f.' is written in the right margin of the fourth staff. The music concludes with complex textures and melodic lines.

Lento (♩=46)

Lento (♩=46)

225

... affretando ... in tempo (♩=42)

poco cres..

230

8 b. sempre

... can - do

ed a - ni - man - do

Con traspunto ma sem. pre un poco rubato (♩=96, ♩=48)

235

8 b.

Tutti senza Sordini

cont.

245

Musical score for Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass, and Piano. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The Violin I part begins with a measure rest followed by a melodic line starting at measure 245. The Violin II part has a similar pattern. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. A measure rest is indicated at the beginning of the piano part.

240

Musical score for Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass, and Piano. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The Violin I and II parts are marked with a dynamic of *f* and include slurs and accents. The Viola and Cello/Double Bass parts continue with their respective parts. The Piano accompaniment is marked with a dynamic of *f* and includes slurs and accents. A double bar line is present at the beginning of this section. The instruction *Poco più mosso ed agitato* is written below the piano part. A measure rest is indicated at the beginning of the piano part.

250

Poco più mosso ed agitato

Poco più mosso ed agitato

255

Subito rit.

sul tasto

pp

sul tasto

pp

sul tasto

pp

sul tasto

pp

Subito rit. cant.

ff

pp dolce

leggero

260

affetando

crec.

crec.

mente, molto tranquillo

affetando

crec.

Passionato (d=96)
modo ord.

265

Musical score for measures 265-270. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *marc.* (marcato). The notation includes slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 3, 1). A *cont.* (continuation) marking is present at the end of the first system.

Musical score for measures 271-279. The score continues on four staves. The key signature changes to D minor (two sharps and one flat). The time signature remains 3/4. The music is characterized by a more complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *crac.* (crescendo) and *8 bassa* (8va bassa). The notation includes slurs, accents, and fingerings. A *low* marking is present at the bottom of the page.

Con fuoco

This page contains a handwritten musical score for piano and violin. The tempo is marked "Con fuoco". The score is organized into three systems, each with four staves. The first two staves of each system are for the violin, and the last two are for the piano. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. The violin part includes a grand staff with treble and bass clefs. The score features various dynamic markings such as "molto", "ff", "p", and "cant., espress.". There are also performance instructions like "cant., espress." and "ten.". The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks. The page is numbered "28" in the top right corner.

284

poco ced . . .

poco cedendo senza dimi-

poco cedendo . . .

Poco meno mosso (d=76)

285

contando

Poco meno mosso (d=76)

simile
e distinto

290

poco a poco in - - cal - - zan-

Musical score for measures 290-294, first system. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a melodic line in the upper treble staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamics include *pp* and *f*. There are some handwritten markings like '3' and '2' above notes.

Musical score for measures 290-294, second system. It consists of two grand staff systems (treble and bass clefs). The music continues from the first system, with similar melodic and accompaniment parts. Dynamics include *pp* and *f*. There are some handwritten markings like '3' and '2' above notes.

295

Con elevazione (d. 50)

Musical score for measures 295-299, first system. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a melodic line in the upper treble staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamics include *pp* and *cre.* (crescendo). There are some handwritten markings like '3' and '2' above notes.

Musical score for measures 295-299, second system. It consists of two grand staff systems (treble and bass clefs). The music continues from the first system, with similar melodic and accompaniment parts. Dynamics include *pp* and *cre.* (crescendo). There are some handwritten markings like '3' and '2' above notes.

300

strin - - gen - - do

poco riten. in Tempo

strin - - gen - - do

cen - - do

molto

poco riten.

300

305

ces - - cen - - do

strin - - gen - - do

molto

poco

305

310

310

in tempo ma un poco più deciso (♩=60)

poco riten.

poco riten.

in tempo ma un poco più deciso (♩=60)

315

p subito

ves - - cen - - do

p subito

ves - - cen - - do

p subito

ves - - cen - - do

p subito

ves - - cen - - do

ves - - cen - - do

ves - - cen

330

Handwritten musical score for measures 330-335. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines feature the lyrics "no - cen - do" and "no - cen - do". The piano part includes fingerings and dynamic markings such as *mf un poco marcato* and *f*. The time signature is 4/4.

335

Handwritten musical score for measures 335-340. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines feature the lyrics "no - cen - do" and "no - cen - do". The piano part includes fingerings and dynamic markings such as *ff molto cantabile* and *Largo, doloroso (d=50)*. The time signature is 4/4.

340

sempre ff

sempre ff

sempre ff

sempre ff

sempre ff

345

apena f

poco meno f

cant.

apena f

poco meno f

cant.

apena f

in furi

poco meno f

cant.

f assai espress.

poco meno f

apena f

poco meno f

f

poco ritard. Lento (♩=52)

330

Musical score for measures 330-335. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The tempo is Lento (♩=52) and the performance style is *poco ritard.* The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The Soprano part has notes G4, A4, Bb4, C5. The Alto part has notes G4, A4, Bb4, C5. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. Measure 330 includes the instruction *ritorace*. Measure 335 includes the instruction *cant.* and *poco ritard.*

335

Musical score for measures 335-340. The score continues from the previous system. The tempo remains Lento (♩=52). The key signature has one flat. The time signature is 4/4. The Soprano part has notes G4, A4, Bb4, C5. The Alto part has notes G4, A4, Bb4, C5. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. Measure 335 includes the instruction *Solo espress.* and *p*. Measure 340 includes the instruction *p cant.* and *p*.

Molto sostenuto (♩=48)

non vibrato

dim pp

non vibrato

6/4

non vibrato

3/4

dim pp

dim pp

Molto sostenuto (♩=48)

pp somero

pp somero

profondo
quasi timpani

FERNANDO LOPES-GRAÇA

ESPONSAIS

Violino solo

FG

Para o Miguel, no seu casamento

ESPONSAIS

F. Lopes Graça

$\text{♩} = 98$
p
poco ced. ten. *a tempo*
poco ritard.
dim.
 $\text{♩} = 132$
mf
ff
p
piu sereno
Un poco tranquillo (♩=98)
sent
p
mf

pa - ca a pa - co cres - cen - do

f *fruido*

f *pent.*

f, non troppo *modo orb.* *sul tasto*

cresc. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

f *cresc. cen. do*

f *precipitando* *do 98*

agitando un

poco *poco cresc. cen. do* *mf*

cresc. cen. do *f*

do 144

meno f

This page of a handwritten musical score for guitar consists of ten staves of music. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature is primarily one sharp (F#), with some changes to one flat (Bb) and one sharp (F#) later in the piece. The time signature is mostly 2/4, with some changes to 3/4 and 4/4. The score includes several dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *pizz* (pizzicato), *arco* (arco), and *pizz arco* (pizzicato arco). There are also some handwritten annotations like *p(sonoro)* and *2no*. The music is written in a fluid, expressive style, with many slurs and ties connecting notes across measures.

spiccato

p *f* *cresc.* *f#* *un poco sost.* *viv.* *poco ff* *sim.* 2 tempo (♩=144)

mf *dim.* *p* *dolce* *ritard* *♩=98* *pizz.* *arco* *Sosten.*

p *pizz.* *Un poco riten.* *P sulato* *dim.* *pp* *poco ced.* *♩=132* *cres... cen... da ad aur... ven... da*

mf *f* *ff* *2 tempo* *pizz.* *Percu* *4-4.84*

FERNANDO LOPES-GRAÇA

ADAGIO DOLOROSO E FANTASIA

Para

Viola e Piano

FLG

A Tibor Varga

ADAGIO DOLOROSO E FANTASIA

F. Lopes-Grac

ADAGIO DOLOROSO

1. 58 poco ced. 2 tempo

Violina

Piano

espres.

p

poco crescendo

mf

p dolce

poco crescendo

mf

Handwritten musical score system 1, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various intervals and rests. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures.

Handwritten musical score system 2, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "poco cres-cen-do" and "f". The piano accompaniment features a prominent arpeggiated pattern in the right hand and a more rhythmic bass line.

Handwritten musical score system 3, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a section marked "p leggiero" with a dynamic marking of *pp*. The system shows complex chordal textures and melodic lines.

Handwritten musical score system 4, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a section marked "p" with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a final cadence in both parts.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a few notes with dynamics *f* and *pp*. The grand staff contains a complex piano accompaniment with many notes, some beamed together, and dynamic markings *f* and *pp*. There are some slurs and phrasing marks throughout.

Handwritten musical score system 2. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line has lyrics: "di . . . mi . . . nu . . . in . . . do . . .". The piano accompaniment is dense with notes and includes dynamic markings *f* and *pp*. There are slurs and phrasing marks in both parts.

Handwritten musical score system 3. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line has lyrics: "di . . . mi . . . nu . . . in . . . do . . .". Above the vocal line, there is a handwritten instruction: "poco cod.". The piano accompaniment includes dynamic markings *pp* and *ppp*. There are slurs and phrasing marks in both parts.

FANTASIA

♩ = 108

Violino *f, robusto*

Piano *f*

un poco a piacere *cr.*

cant. *cr.*

*... van
poco arco do* *in tempo*

- cen - - do *f (non troppo)*

- cen - - do *f (non troppo)*

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It consists of eight systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics "cres ce . . ." and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "... do mf" and piano accompaniment. The third system features a vocal line with lyrics "cres cen do", a piano accompaniment, and a section marked "Tranquilo (♩ = 66)". The fourth system includes a vocal line with lyrics "cres - cen - - d", a piano accompaniment, and a section marked "Tranquilo (♩ = 66)". The fifth system continues the vocal line with lyrics "cres cen do", a piano accompaniment, and a section marked "Tranquilo (♩ = 66)". The sixth system includes a vocal line with lyrics "cres - cen - - d", a piano accompaniment, and a section marked "Tranquilo (♩ = 66)". The seventh system continues the vocal line with lyrics "cres cen do", a piano accompaniment, and a section marked "Tranquilo (♩ = 66)". The eighth system includes a vocal line with lyrics "cres - cen - - d", a piano accompaniment, and a section marked "Tranquilo (♩ = 66)".

poco ritard.

Mosso (♩ = 112)

Handwritten musical score system 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase in G major, marked *mf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *f*. There are some handwritten annotations like *pp* and *f* in the piano part.

Handwritten musical score system 2. The vocal line continues with a descending melodic line. The piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment in the right hand. Dynamics include *f* and *pp*. The word *scappé stacc.* is written in the piano part.

Handwritten musical score system 3. The vocal line features a more active melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment continues with eighth notes. Dynamics include *cres.*, *cen.*, *do*, and *f*. The word *scappé stacc.* is also present in the piano part.

Handwritten musical score system 4. The vocal line has a melodic phrase with slurs. The piano accompaniment features a more complex bass line with some chords. Dynamics include *f* and *pp*.

Un poco riten. (d+64)

breve *pizz.* *zvi... ven... do*

cres... cen... do *f* *breve p* *cres... cen... do*

p *cres... cen... do* *f*

p subito *f (non troppo)*

sf *di... mi...*

poco ritard *Andante (♩:69)* *anti:*

-tu... in... do *p*

un poco sf

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with complex chordal accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system, including dynamic markings such as *poco cresc...* and *mf*.

Handwritten musical notation for the third system, including dynamic markings such as *diminuendo* and *mp*.

Handwritten musical notation for the fourth system, including dynamic markings such as *poco allarg.*, *ff, un poco martellato*, and *molto agitato (♩ = 112)*.

pizz.
f

arco

qui pont. cal. legno fregato
f

modo ord.

2 leggiero
f

Comodo (Op. 66)

Handwritten musical score for 'Comodo (Op. 66)'. The score is written on ten staves, alternating between a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. Key markings include:

- Staff 1:** *mf*, *p*, *poco a po-*
- Staff 2:** *p*, *poco a po-*, *sonno*
- Staff 3:** *poco cresc.*, *f*, *breve Meno mosso (♩=80)*, *breve dolce*
- Staff 4:** *cresc.*, *con*, *f*, *dolce*
- Staff 5:** *poco cresc.*
- Staff 6:** *poco cresc.*
- Staff 7:** *poco ritard.*, *Allegro (♩=116)*
- Staff 8:** *f marc.*

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo changes from a slow, comfortable pace to a brief 'Meno mosso' section and then to a faster 'Allegro' section.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is a treble clef staff with a melodic line, featuring various accidentals and slurs. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, including chords and arpeggiated figures. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is a treble clef staff with a melodic line, featuring various accidentals and slurs. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, including chords and arpeggiated figures. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is a treble clef staff with a melodic line, featuring various accidentals and slurs. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, including chords and arpeggiated figures. The system concludes with a double bar line.

Lo stesso Tempo

The musical score is written in a minor key and is divided into two systems. The first system consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The bottom system is a piano accompaniment. The second system also consists of two systems of staves, with a vocal line and piano accompaniment on top, and a piano accompaniment on the bottom. The music is marked "Lo stesso Tempo" and includes dynamic markings such as "poco sf" and "leggero". The score is handwritten and shows signs of being a working draft.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a piano staff on the left and a guitar staff on the right. The piano staff contains complex chordal textures with many notes, some beamed together. The guitar staff contains a melodic line with various intervals and some slurs. There are dynamic markings like *pp* and *ppp*. The system ends with the instruction "cres. ... cen..".

Handwritten musical score for the second system. It continues the piano and guitar parts. The piano staff shows dense chordal textures with some slurs and dynamic markings like *f*. The guitar staff continues the melodic line with various intervals and slurs. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. It includes performance instructions: "riten", "crescendo", and "in tempo". The piano staff has a *molto* marking and a *pp* dynamic. The guitar staff has a *ff* dynamic. The system ends with a double bar line and the signature "Porede, 19. Aug. 88".

Total: ca 12 m.