

O NEOBARROCO E A ESCRITA PARA VIOLA DE PAUL HINDEMITH: UMA INVESTIGAÇÃO ESTILÍSTICA E INTERPRETATIVA DA SONATA OP.25 Nº 4

Ricardo Lobo Kubala
rlkubala@yahoo.com.br
Universidade de São Paulo – ECA/Ribeirão Preto
Universidade Estadual de Campinas
Emerson Luiz de Biaggi
emersond@excite.com
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

A Sonata Op.25 Nº 4 de Paul Hindemith para viola e piano, composta em 1922, foi escrita em período de transição para sua fase neobarroca. Nessa obra observam-se vários aspectos dessa fase, na qual, em sintonia com atitude anti-romântica dominante no cenário musical dos anos 20, o compositor adotou certos procedimentos característicos do fim do Barroco. Inicialmente é realizado um estudo estilístico dos traços neobarrocos da sonata. É avaliada, então, a influência desses aspectos na área de práticas interpretativas da viola e sua contribuição para o desenvolvimento da escrita desse instrumento. Objetiva-se uma compreensão da obra que fundamente aspectos interpretativos. Esta investigação é resultado de pesquisa concluída no curso de Mestrado em Música da Universidade Estadual de Campinas.

Palavras-chave: Paul Hindemith, Neobarroco, sonata para viola e piano

Abstract

Paul Hindemith's Sonata Op.25 n. 4 for viola and piano, composed in 1922, was written during the transition towards his neo-Baroque period. One can notice several typical aspects of this period in this sonata in which the composer utilized some usual late Baroque procedures, following an anti-Romantic attitude in vogue in the 1920s. Neo-Baroque features of the Sonata are analysed in order to evaluate their influence in aspects of the viola performance practice. Their contribution to the evolution of the viola writing is also investigated. The purpose of the present research is to offer musicians data that may contribute to practical interpretation. This research is part of the fulfilment of the requirements for the degree of Master of Music at the State University of Campinas.

Introdução

Fenômeno típico do período entre as duas grandes guerras, o Neoclassicismo representou a adoção de uma postura contrária à estética romântica e suas derivações do começo do século XX. Teve como principal objetivo a contenção do que para muitos foi o excesso de expressividade e subjetivismo do Pós-Romantismo, por meio do uso de procedimentos técnicos do Classicismo e do Barroco. A produção de Paul Hindemith (1895-1963) entre 1923 e 1934 foi caracterizada por sua adesão ao Neoclassicismo. A inserção de Hindemith nesse contexto se fez principalmente pelo retorno a certos padrões do fim do período barroco; daí caber a denominação Neobarroco para designar o estilo presente nessa fase de sua produção. As obras dessa fase são as maiores responsáveis pela constituição de um estilo individualizado, que tornou Hindemith associado internacionalmente à música de vanguarda. A Sonata Op. 25 nº 4 para viola e piano, composta em 1922, foi escrita em um período de transição para a fase neobarroca de Hindemith. Nesta investigação buscam-se os traços neobarrocos presentes nessa obra, a consequência da ocorrência desses aspectos no âmbito técnico e interpretativo da viola e sua contribuição para o desenvolvimento da escrita desse instrumento. A investigação estilística que segue é influenciada pela obra *Style and Music* de Leonard B. Meyer¹, mais especificamente pelo capítulo *Style Analysis*. Este artigo, resultado de pesquisa concluída no curso de Mestrado em Música da Universidade Estadual de Campinas, visa oferecer subsídios para uma interpretação estilisticamente coerente, auxiliando o intérprete em seu compromisso de desvelar tanto o universo do compositor quanto as qualidades particulares de seu instrumento.

Aspectos Estilísticos

No 1º e no 3º movimentos da Sonata Op.25 nº 4 os ambientes nos quais predomina a percepção de pensamento contrapontístico são responsáveis pela criação de uma atmosfera que remete especificamente ao estilo barroco.² O emprego insistente e consecutivo de padrões rítmicos e melódicos curtos, que pode ser observado em vários trechos da Sonata

¹ MEYER, Leonard B. *Style and Music: theory, history and ideology*. Chicago: University of Chicago, 1996. 376p.

² A sonata é composta por três movimentos. O 2º movimento, *Sehr langsame Viertel* (semínima muito lenta), é composto em estilo contrastante, marcadamente expressionista, fugindo, assim, do escopo desta investigação.

Op.25 nº 4, também é um procedimento presente no Barroco. Esse procedimento resulta na obtenção de sensação de motricidade rítmica continuada, fato que contribui para a uniformização de atmosferas de seções ou movimentos, auxiliando na caracterização dos mesmos como elementos na estruturação formal.

Na Sonata Op.25 nº 4, porém, o resultado obtido pelo uso desse recurso vai além daquele alcançado por seu emprego no Barroco e em obras do Neoclassicismo em geral. Hindemith obtém substancial acréscimo de tensão por meio de recursos como: 1. polimetria; 2. indicações de acento em abundância; 3. âmbito de dinâmica amplo, de *pppp* a *ffff*; 4. indicação de expressão, como *Markiert und kraftvoll* (marcado e vigoroso). Esse tipo de escrita cerceia o uso de trechos em cantábile, levando a um ambiente que remetia o ouvinte da época a sons associáveis à idéia de modernidade.

Talvez tenha sido a harmonia, porém, o elemento que mais concorreu para a criação de uma sonoridade que, além de original, fez com que Hindemith lograsse chocar o público comum de salas de concerto. No 1º e no 3º movimentos da Sonata Op.25 nº 4, a harmonia empregada é caracterizada pelo uso de acordes como entidades sonoras isoladas, que não fazem parte de progressões funcionais. O aspecto melódico prevalece, sendo a harmonia derivada predominantemente de constante pensamento contrapontístico. É importante atentar para o emprego de recursos que resultam em riqueza de dissonâncias, visando ao rompimento de expectativas calcadas na acepção romântica de beleza. Por exemplo: 1. A escolha de acordes que contenham dissonâncias marcantes; 2. O choque de linhas individuais; 3. O uso de nota pedal.

Hindemith, mesmo em sua fase neobarroca, não chegou a compor de maneira atonal, podendo-se observar o estabelecimento de centros tonais (por vezes de maneira pouco clara), pelo uso de tríades ou pela ênfase em determinada nota.

A respeito do uso de centros tonais nessa fase composicional de Hindemith, Neumeier menciona a provável influência de Ernst Kurth, para o qual,

a intrusão de elementos melódicos na estrutura harmônica rompia os elementos dessa estrutura, separando-os, de modo que a lógica harmônica era freqüentemente reduzida a poucos *harmonische Hauptstützpunkte* (pilares harmônicos), os quais surgem ocasionalmente para dar sustentação a alguma lógica harmônica-tonal mais ampla (NEUMEYER, 1986, p. 13).

A ocorrência de centros tonais, mesmo quando vaga, colabora para a construção de formas, ao demarcar começos e finais de seções. É necessário, porém, ressaltar a importância da elaboração motivico-temática, tanto no desenvolvimento das linhas individuais,

quanto no estabelecimento de uma moldura para a estruturação formal da obra. Tanto o 1º como o 3º movimentos são calcados em elaborado trabalho motivico-temático. A citação completa de temas determina o início das partes a, a', b e b', no 1º movimento, e das regiões temáticas da forma sonata, no 3º movimento. Uma elaboração motivica mais intrincada, por sua vez, caracteriza trechos de ligação e de finalização. Dessa maneira o tratamento dado à melodia pontua o discurso, sendo o maior responsável pelo estabelecimento da forma binária AA', no 1º movimento, e da forma sonata, no 3º movimento (Quadros 1 e 2). O emprego da melodia em caráter cantábile, por sua vez, passa a ser evitado.

Seções	A			A'		
Partes	a		b	a'		b'
Temas	tema I	tema II	tema III	tema I	tema II	tema III
Centros Tonais	dó		ré	dó		dó → ré
compassos	1	36	68	111	130	150 → 181

Quadro 1: forma do 1º movimento, *Sehr lebhaft, markiert und kraftvoll*.

Forma	Exposição			Desenvolvimento	Reexposição		Coda
	introdução	1ª região tonal	2ª região tonal		2ª região tonal	1ª região tonal	
Centros Tonais	dób=si		mi	dó	si	si ^b	si → mi
Compassos	1	8	35	69	105	128	149 → 173

Quadro 2: forma do 3º movimento, *Finale, lebhaftes Viertel*.

Aspectos Técnico-Interpretativos

A atenção dirigida a questões como a manutenção de timbre constante e a busca de recursos de expressão similares aos do canto é característica da interpretação de obras ligadas à tradição tonal. São fatores que determinam a opção por dedilhados que privilegiam a execução de trechos em uma mesma corda, resultando no aumento de ocorrência de mudanças de posição. Já o estilo neobarroco, presente no 1º e no 3º movimentos da Sonata Op.25 nº 4, determina a procura por sensação de contínua motricidade rítmica. Essa depende de uma emissão sonora em que predominem a regularidade e clareza de articulação. Para tanto, é recomendável que os dedilhados empregados sejam de simples exequibilidade.

de. Não atentar para isso pode levar a uma execução que leve à falsa idéia de que certas passagens sejam pouco idiomáticas, pelo surgimento de mudanças de posição, que, por pouco audíveis que sejam, perturbam o discurso neobarroco. Nos compassos 61 a 66 do 3º movimento (Figura 1), por exemplo, um dedilhado eficiente, dentro desse contexto, é aquele em que as mudanças de posição são realizadas em intervalos de semitom e entre as indicações de ligadura, de maneira que não sejam percebidas. Uma vez alcançada a 7ª posição, é conveniente se manter na mesma. O trecho tem um contorno melódico propício à execução em cantábile, mas além de esse tipo de interpretação remeter à estética romântica, algo não almejado no caso da sonata, a fluência rítmica é um critério dominante.



Figura 1: 3º movimento, compassos 59 a 66, parte da viola.

A sonata reúne profusão de células e motivos agrupados ou separados por indicações de articulação, cuja pronúncia clara é condição para entendimento da obra. Esse aspecto é encontrado nos 1º e 3º movimentos da sonata, tratando-se de mais uma semelhança com o estilo barroco. A tradição consolidada na área de prática interpretativa na execução de obras do Romantismo tardio levou ao uso preponderante do *legato* como articulação e ao costume de favorecer a interpretação de ligaduras como indicativas de fraseado. Nos compassos 46 a 57 do 1º movimento (Figura 2), evitar a percepção das mudanças de arco a cada início de ligadura, torna-se um engano, se o resultado obtido for a sensação de uma ligadura maior. Ao evidenciar a articulação, o intérprete também colabora para a obtenção de transparência das linhas, condição para a construção da almejada textura polifônica.

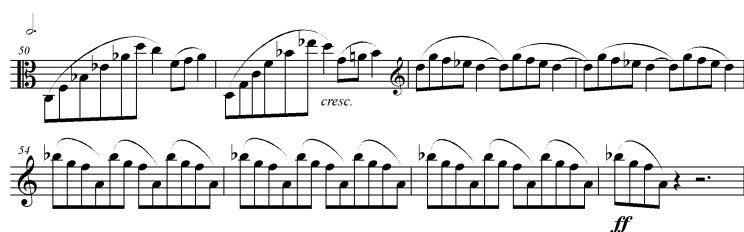


Figura 2: 1º movimento, compassos 50 a 57, parte da viola.

Em crítica sobre a execução de uma de suas obras, Hindemith chamou a atenção para o fato de que “essa maneira de tocar e fazer música em conjunto é ainda muito nova para os instrumentistas; eles tocam tudo à maneira de Wagner e Strauss, o que, obviamente, significa que aquilo que era para ser leve, elegante e fluente, torna-se pesado e maçante” (HINDEMITH, 1995, p. 40-1).

A constante motricidade rítmica nos movimentos rápidos faz com que não haja espaço para *rubato*, o que contribui para a obtenção da pretendida sonoridade anti-romântica. É necessário atentar para trechos que possam inspirar execução calcada em expressividade romântica. Hindemith demonstrava insatisfação com a maneira que instrumentistas executavam suas obras: “Como quase todos os músicos são formados no estilo cansativo do Romantismo, cheio de *rubato* e ‘expressão’, quase sempre tocam minhas coisas de forma errada” (HINDEMITH, 1995, p.41).

É interessante notar que o ambiente anti-romântico que a sonata sugere não implica emissão sonora agressiva. A indicação no início do 4º movimento da Sonata Op.25 nº 1 para viola solo, *Muito rápido. Selvagem. Beleza de Som é de Importância Secundária*, é em grande parte responsável pela propagada idéia de que Hindemith desejava uma sonoridade agressiva para a execução de todas suas obras. A famosa indicação se refere, é necessário frisar, a apenas um movimento de uma única obra.

A maneira como Hindemith explora as possibilidades sonoras da viola na Sonata Op.25 nº 4, reflete o aumento no uso de recursos tímbricos ocorrida no século XX:

1. No 1º e 3º movimentos nota-se o uso do registro agudo da viola em *f*, *ff*, *fff* e *ffff* por longos trechos. O resultado obtido é uma sonoridade que poderia ser descrita como rascante. Por isso, essa escrita era, até o começo do século passado, conferida de preferência ao violino, que permite sua realização com um timbre mais cristalino. Essa sonoridade rascante era associada ao conceito de “feiúra” na estética romântica, do que se percebe intenção anti-romântica no uso do recurso em questão;

2. Na seção central do 3º movimento, a realização da parte da viola sofre limitações no que concerne à emissão de som. A escrita pede execução em andamento rápido de semicolcheias na região grave da viola, o que torna a passagem pouco clara. É difícil a percepção da articulação de todas as notas, para o que contribui o fato de o piano abarcar extensão ampla

de registros, do grave ao agudo. Percebe-se a coerência da escrita se essa for entendida como uma busca de contraste por meio da criação de ambiente sonoro de estranheza.

Conclusão

A Sonata Op.25 nº 4 é rica em traços típicos da atitude anti-romântica que preponderou na música do período entre-guerras. O entendimento de que Hindemith era guiado por motivações anti-românticas auxilia na percepção de certos aspectos interpretativos do 1º e do 3º movimentos. O antagonismo entre Romantismo e anti-Romantismo, contido na obra, inspira reflexão e estimula a criatividade do intérprete.

O conhecimento do contexto estilístico da obra é condição para que a escrita, em determinados trechos, seja compreendida como idiomática. É importante que o instrumentista não permita que o uso de recursos técnico-interpretativos calcados na tradição romântica obscureça o discurso neobarroco de Hindemith.

A Sonata Op.25 nº 4 para viola e piano colaborou para o processo de inserção da viola na música do século XX. É uma obra em que o tratamento dado às possibilidades tímbricas do instrumento reflete a procura por expansão das possibilidades sonoras desse período.

Referências Bibliográficas

- BARRET, Henry. *The viola*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama, 1987. 218p.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução por Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 272p. Original alemão.
- HINDEMITH, Paul. *Selected letters of Paul Hindemith*. Tradução e edição por Geoffrey Skelton. New Haven: Yale University, 1995. 255p. Original alemão.
- _____. *Sonate für Bratsche und Klavier opus 25 No.4 (1922)*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1977. 1 partitura (p. 27). Viola e piano.
- KEMP, Ian. *Hindemith*. London: Oxford University, 1970. 59p. (Oxford Studies of Composers, 6).
- _____. *Hindemith, Paul*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 8, p. 573-87.
- KUBALA, Ricardo L. *A escrita para viola nas sonatas com piano Op.11 Nº 4 e Op.25 Nº 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos*. 2004. 123p. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- MEYER, Leonard B. *Style and Music: theory, history and ideology*. Chicago: University of Chicago, 1996. 376p.

MORGAN, Robert P. Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America. New York: W. W. Norton, 1991. 554p.

NEUMEYER, David. The Music of Paul Hindemith. New Haven: Yale University, 1986. 294p. (Composers of the twentieth century).

POTTER, Tully. Crusading composer for the viola. *The Strad*, London, v. 106, n. 1267, p. 1121-5, November 1995.

PRIMROSE, William. [sem título]. Entrevistas concedidas a Ron Strauss et al. Seattle: Hand Made Books, 1984. 306p.

WHITTALL, Arnold. Neo-classicism. In: MACY, L. (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 9 jan. 2004.