

Militza Franco e Souza

**O PRIMEIRO MOVIMENTO, ALLEGRO POCO MODERATO,
DA SONATA PARA FLAUTA, VIOLINO E PIANO DE
BOHUSLAV MARTINŮ:
uma análise orientada para a performance.**

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Dezembro de 2006**

Militza Franco e Souza

**O PRIMEIRO MOVIMENTO, ALLEGRO POCO MODERATO,
DA SONATA PARA FLAUTA, VIOLINO E PIANO DE
BOHUSLAV MARTINŮ:
uma análise orientada para a performance.**

Documento apresentado em Defesa de Artigo do Mestrado em Música da Escola de
Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: Flauta

Orientador: Professor Dr. Lucas Bretas

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Dezembro de 2006**

À minha adorável família: Maurício e Rodrigo.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Lucas Bretas pela gentileza de me receber como sua orientanda.

Ao Professor Maurício Freire pela disponibilidade e compreensão.

Aos Professores do curso de Mestrado: André Cavazotti, Cláudio Urgel, Maurício Freire e Maurício Veloso.

Aos Professores Max Teppich e Maurício Veloso por sua participação na formação do conjunto de câmara responsável pelo recital final e por sua colaboração nas sugestões de performance.

Ao Professor André Cavazotti pelo incentivo.

À Professora Sandra Loureiro pela disponibilidade e apoio em horas cruciais.

Aos amigos e colegas: Maria Inêz, Adalmário Pacheco e Marisa Simões pela convivência enriquecedora.

Ao Maurício, companheiro generoso de todos os momentos.

Embora não possamos voltar para fazer um novo começo, podemos começar agora e fazer um novo fim. (Anônimo).

RESUMO

Bohuslav Martinů (1890-1959), importante compositor checo do século XX, produziu cerca de 380 obras nos mais diversos gêneros e para as mais variadas formações instrumentais, abrangendo composições no âmbito da música de câmara, sinfônica, coral e solo. O presente trabalho, após breve panorâmica sobre vida e obra do compositor, enfoca o primeiro movimento, *Allegro poco moderato*, da *Sonata para flauta, violino e piano*, escrita em 1937, investigando seus aspectos formais (delineamento das grandes estruturas organizacionais) e estilísticos (características musicais gerais e marcantes da composição), sempre com vistas à sua interpretação. Sugestões interpretativas também são fornecidas a partir de observações colhidas durante a análise e preparação da obra. A partir deste estudo, verifica-se a tendência neoclássica de Bohuslav Martinů ao produzir movimento moldado na estrutura da forma sonata, ao mesmo tempo em que caracterizado por uma abordagem rítmica e harmônica condizente com a prática do Século XX. Destaca-se, também, a funcionalidade da escrita instrumental do compositor.

Palavras-chave: Bohuslav Martinů. Sonata. Trio. Flauta. Violino. Piano. Análise. Sugestões de performance.

ABSTRACT

Bohuslav Martinů (1890-1959), an important Czech composer of the Twentieth-Century, wrote about 380 works in many genres and for various instrumental formations, including solo, chamber, choral and symphonic compositions. This study, after a brief view of the composer's life and work, focuses on the first movement, *Allegro poco moderato*, of the *Sonata for Flute, Violin and Piano*, written in 1937, investigating its formal aspects (the organizational layout of the macro-structure) and stylistic aspects (general and important musical aspects of the composition), always targeting its interpretation. Interpretative suggestions are also given as results from the analysis and preparation of the work. This study shows the Bohuslav Martinů's neoclassical tendency, through the use of the sonata form's structure in the movement, along with rhythmic and harmonic procedures consistent with Twentieth-Century's practice. A practical way of writing for the instrumental ensemble is also revealed.

Key-words: Bohuslav Martinů. Sonata. Trio. Flute. Violin. Piano. Analysis. Interpretative suggestions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Allegro poco moderato</i> [1 – 7]	30
Figura 2 – Ritmo de polca	30
Figura 3 – <i>Allegro poco moderato</i> [8 - 15]	32
Figura 4 – <i>Allegro poco moderato</i> [18 - 22]	33
Figura 5 – <i>Allegro poco moderato</i> [23 - 29]	34
Figura 6 – <i>Allegro poco moderato</i> [30 - 36]	36
Figura 7 – <i>Allegro poco moderato</i> [40 - 44]	37
Figura 8 - <i>Allegro poco moderato</i> [60 - 78]	39
Figura 9 – <i>Allegro poco moderato</i> [78 - 87]	40
Figura 10 – <i>Allegro poco moderato</i> [88 - 96]	41
Figura 11 – <i>Allegro poco moderato</i> [118 - 126]	42
Figura 12 – <i>Allegro poco moderato</i> com alterações sugeridas [11 - 17]	47

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Primeiro movimento - <i>Allegro poco moderato</i>	25
Quadro 2 - Forma Sonata – Webster	26
Quadro 3 - Forma Sonata – Cook	27
Quadro 4 - Forma Sonata – Dallin.....	28
Quadro 5 – Exposição	29
Quadro 6 – Desenvolvimento	37
Quadro 7 – Reexposição.....	41
Quadro 8 - Forma Sonata – Webster, Cook e Dallin em Martin	43

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 VIDA E OBRA DE BOHUSLAV MARTINŮ	16
3 O PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA: ALLEGRO POCO MODERATO	24
4 SUGESTÕES DE PERFORMANCE	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
6 BIBLIOGRAFIA	54
7 ANEXOS	56
7.1 ANEXO A - Partitura do Allegro poco Moderato.....	57
7.2 ANEXO B – Fotografias e mapa:	69
Figura 1 – Foto – Bohuslav Martinů em Polička - 1918	70
Figura 2 – Mapa – República Checa – Polička, Praga e Brno	71
Figura 3 – Foto – Bohuslav Martinů em Montparnasse, Paris – 1932	72
Figura 4 – Foto – Trio Moyse	73
Figura 5 – Foto Bohuslav Martinů em Schöenberg – 1959	74
7.2 ANEXO C – Programa de recital.....	75
7.3 ANEXO D – Encarte com CD do Recital	77

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho enfoca o primeiro movimento, *Allegro poco moderato*, da *Sonata para flauta, violino e piano*, do compositor checo Bohuslav Martinů (1890-1959), escrita em 1937 (No. 254 do catálogo do Bohuslav Martinů Institute). Neste estudo, serão abordados aspectos formais e estilísticos do primeiro movimento da Sonata, a partir da performance musical - via estudo e execução da composição - e em direção à performance musical - via apresentação de considerações que se pretendem úteis para futuras performances da obra.

Desta forma, objetiva-se realizar estudo analítico do primeiro movimento - *Allegro poco moderato* - da *Sonata* de Bohuslav Martinů, com vistas a um maior conhecimento da obra enriquecido por seu estudo instrumental, direcionado à sua compreensão para realização em performance. São objetivos específicos deste trabalho:

- Obter uma visão abrangente de qual é a literatura disponível que trata especificamente da *Sonata* e de sua possível contribuição para uma melhor compreensão da obra;
- Analisar o primeiro movimento da obra em questão, investigando seus aspectos formais (delineamento das grandes estruturas organizacionais) e estilísticos (características musicais gerais e marcantes da composição), sempre com vistas à sua interpretação;

- Estudar e executar publicamente a obra, objeto desse estudo, como parte de um processo dinâmico e integrado à supracitada análise da peça;
- Estabelecer, a partir da análise, estudo e performance da obra, considerações que se façam relevantes para futuras performances da mesma.

Este estudo se justifica, inicialmente, a partir do interesse desta autora pelo compositor e obra abordados, assim como pela possível aplicação prática – em sua atuação como flautista – dos conhecimentos a serem adquiridos através desta pesquisa. Bohuslav Martinů ocupou sempre um lugar de destaque no repertório para a flauta transversal, seja pela riqueza melódica evidente em suas composições, seja pela distinção de sua escrita, quando comparada, por exemplo, aos compositores franceses, contemporâneos de Martinů, que escreveram para esse instrumento. Um estudo que possibilite um maior conhecimento das características gerais de seu estilo composicional ao escrever para a flauta poderá vir a contribuir para um mais amplo reconhecimento desta produção como significativa.

Não obstante tratar-se de compositor representativo e importante no cenário musical do Século XX¹, foi detectado que é relativamente escasso o material existente acerca de Martinů, assim como sobre a *Sonata* de que trata este trabalho². Obras que tratam de música de câmara, como ULRICH (1966) e BARON (1998), ou de música do século XX, como EWEN (1968) e MORGAN (1991), tratam superficialmente de Martinů sem abordar a *Sonata*, ou ignoram por completo o

1Cf. LARGE, 1980, p. 731, SMACZNY, 2001, p. 939, 942 e ULRICH, 1966, p. 365.

2 Em contato via e-mail com o Bohuslav Martinů Institute, de Praga, Eva Velicka (musicóloga) afirma não ter este Instituto nenhum registro de trabalho acerca da Sonata para flauta, violino e piano. (correspondência recebida em 18/04/06).

compositor. Entretanto, Martinů e sua música recebem maior atenção quando se trata de literatura especificamente relativa à flauta, tendo sido localizados artigos de McDERMOTT (1997 e 1999) e DAY (1999), que contextualizam e analisam obras específicas, além da citação no guia para flautistas de TOFF (1996).

Com relação à metodologia empregada para uma efetiva realização deste trabalho, foram seguidos os seguintes passos:

- Levantamento e revisão de material bibliográfico, musicográfico e discográfico relacionado ao tópico deste trabalho, através de pesquisa em bases de dados disponíveis;
- Análise formal e estilística do primeiro movimento – Allegro poco moderato – da obra em questão. Tal análise partiu do delineamento da estrutura formal e foi enriquecida pelo estudo instrumental da obra e, subseqüentemente, direcionada à sua compreensão para realização em performance;
- Seleção e formatação de sugestões interpretativas a partir de observações colhidas durante a análise e preparação da obra, tanto em estudo individual como nos ensaios em conjunto, observando-se, em especial, os seguintes parâmetros: 1) equilíbrio entre os instrumentos e 2) recursos técnicos e expressivos (dinâmica, articulação, agógica, vibrato, variações no timbre). A preparação da obra pelo grupo de câmara foi de grande importância neste processo, já que contribuiu para a elucidação de importantes questões relativas ao equilíbrio sonoro do conjunto.

Com vistas a uma visão panorâmica acerca de Martinů, foi feito um abrangente apanhado de informações no capítulo 2, a partir da bibliografia existente que pode ser acessada. Embora não seja parte do escopo deste trabalho elaborar biografia do compositor nem tecer considerações exaustivas sobre sua obra, considera-se que os dados fornecidos são importantes e suficientes para uma contextualização adequada do assunto, mas recomenda-se que aqueles interessados em maiores e mais detalhadas informações concernentes à vida e obra do compositor reportem à bibliografia citada.

No capítulo 3 é feita a análise do primeiro movimento da *Sonata*, precedida por algumas informações gerais acerca da obra e realizada a partir de uma avaliação de sua estrutura formal e de seus principais aspectos estilísticos; importante destacar que esta análise não pretendeu deter-se em detalhes da estrutura da peça como, por exemplo, aqueles relativos à sua organização harmônica, mas sim fornecer uma visão ampla, panorâmica, da obra, que venha a permitir uma interpretação mais embasada e consciente.

No capítulo 4 são fornecidas diversas sugestões para a interpretação e performance do primeiro movimento da Sonata, baseadas na compreensão de sua estrutura formal e características de estilo, assim como no estudo individual e na preparação coletiva da obra.

Foi observado, em levantamento bibliográfico preliminar, que a música de Bohuslav Martinů não tem recebido a atenção que, acreditamos, seja merecida. Também sob o ponto de vista da performance, sua produção para flauta transversal não tem sido

executada de forma expressiva e abrangente, seja em concertos ou gravações (à exceção da *Sonata para flauta e piano* e do *Trio para flauta, violoncelo e piano*).

Como não foi, até o momento, localizado nenhum trabalho versando especificamente sobre a *Sonata para flauta, violino e piano*, tem-se a estimulante possibilidade de se trabalhar diretamente com o objeto deste projeto, ou seja, a música a ser estudada. Tal circunstância também nos permitiu vislumbrar eventuais, porém efetivas contribuições para os estudos musicais em performance, seja a partir da criação de nova bibliografia com observações originais acerca desta música, seja com a abertura da possibilidade de surgimento de futuros estudos sobre o mesmo tópico.

2 VIDA E OBRA DE BOHUSLAV MARTINŮ³

Bohuslav Martinů (1890-1959) nasceu em Polička, uma pequena cidade na Boêmia, hoje República Checa (Ver FIGURA 2, ANEXO B, p. 71) e é considerado um dos mais produtivos compositores do século XX⁴. Aprendeu violino ainda criança e parecia destinado à carreira de virtuose, mas muito cedo começou a se interessar por composição (em 1903 compôs sua primeira peça, um quarteto de cordas). Ingressou no Conservatório de Praga em 1906, como aluno de violino, e foi dali expulso dois anos mais tarde por se apresentar em público com uma orquestra amadora, sem permissão, sendo readmitido três meses depois. Em 1909, transferiu-se para o departamento de órgão onde se ensinava composição e no ano seguinte foi novamente expulso por “incorrigível negligência”⁵.

Em 1920, ingressou como violinista regular na Orquestra Filarmônica Checa (segundo violino, terceira estante), a qual executou seu balé *Istar* (1922) em 1924. Neste meio tempo, freqüentou por um breve período a classe de composição de Josef Suk (1874- 1935), pupilo e genro de Dvořák (1841-1904). Em 1923, uma bolsa de estudos do Ministério da Educação possibilitou sua ida para Paris, onde estudou com o famoso compositor Albert Roussel (1869-1937).

Após sua ida para Paris Martinů teve seu panorama imensamente ampliado, pois, além de suas aulas com Roussel, com quem tinha grande afinidade, foi

3 As principais referências usadas para a confecção deste capítulo foram: SMACZNY, Jan. Martinů, Bohuslav. In: The New Grove Dictionary of Music And Musicians. 2nd. ed. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001 e THE BOHUSLAV MARTINŮ INSTITUTE, Prague. Disponível em: <www.martinu.cz/english/novinky.php>, acessos entre 01/04/2006 e 05/11/2006. Todos os textos citados tiveram sua tradução para o português feita por esta autora.

4 Cf. SMACZNY, 2001, p. 941 e WEBSTER, 1980, p. 731.

5 SMACZNY, 2001, p. 939.

profundamente tocado pela efervescência cultural da Paris dos anos 20. Exposto a incontáveis estilos, tendências e personalidades, como por exemplo, Stravinsky e “Les Six”⁶, convivia com música erudita de toda a Europa, música tocada nos cabarés, *chanson* francesa, jazz etc., além de diferentes tendências literárias, pintores e artistas de todas as áreas. Todos esses fatores o instigaram à experimentação em vários estilos e à composição de peças baseadas em textos dadaístas e surrealistas. À mesma época, descobriu o *Concerto Grosso* de Corelli e Vivaldi e assim adentrou seu período neoclássico, onde mesclava as formas do século XVIII com o estilo harmônico dissonante e a abrangente tonalidade do século XX⁷. Dessa imensa variedade de influências nasceu seu estilo individual, que tinha como base a espontaneidade melódica e flexibilidade dos ritmos e também um processo de composição característico no qual procurava obter unidade através do desenvolvimento contínuo de pequenas células musicais. Acerca da importância desse período em Paris para o compositor, vale citar trecho de correspondência sua para Vanda Jakubíčová:

Amplos horizontes se abriram para mim e me parece que já não sou mais a mesma pessoa que era há meio ano atrás. Tenho como companheiros checos e franceses; dos franceses a maioria é de pintores e poetas e, desses, somente os mais modernos. E todo o mundo é completamente diferente do que aí em casa. Não consigo decidir se é melhor ou pior, mas eu gosto muito mais daqui. Posso ver que terei que permanecer aqui por alguns anos para assimilar tudo que perdi estando em Praga. É claro que tenho memórias felizes de meu país, de Praga e de Polička, mas é que o tempo da vida aqui é tão diferente – muito mais gracioso e vibrante! Sou bastante conhecido por aqui após tão pouco tempo e espero encontrar muitas oportunidades que me levem a atingir os objetivos que almejo... Agora, finalmente, meus interesses estão em outro lugar e penso que são

6 Segundo TOFF, 1996, p. 262, “grupo de compositores parisienses cuja tendência era dirigida à economia de expressão e que tinham como objetivo a simplicidade, clareza e concisão em oposição ao romantismo alemão e ao impressionismo”. Incluía Francis Poulenc (1899-1963), Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Georges Auric (1899-1983), Germaine Tailleferre (1892-1983), Louis Durey (1888-1979).

7 Discorrendo sobre Stravinsky, MORGAN, 1991, p. 172, fornece breve conceituação de neoclassicismo: “Stravinsky não desejava retornar ao passado, mas sim revitalizar certos conceitos composicionais básicos e tradicionais de maneira consistente com a prática harmônica e rítmica contemporânea. O movimento associado com esta idéia veio a ser conhecido como neoclassicismo.”

mais importantes e eu sinto muito não retornar, mas não posso perder muito tempo. Paris é tão linda nessa época – como um grande jardim cheio de festas comemorando a primavera, luzes e flores, pessoas e prazeres – que eu realmente não quero deixá-la. Deverei ir para casa durante os feriados... Seu Boh. Martinů⁸.

Martinů demonstrava ser um homem sensível e apreciador de coisas simples da vida:

Como é linda a vida! Não somos ricos mas temos nossas alegrias, nossas memórias – elas nunca nos abandonarão e permanecerão conosco para sempre. Devemos nos lembrar como eram – momentos na floresta, ao sol, em nosso pequeno quarto, no teatro, no cinema, em nossa mesa durante as refeições, em nossa cama, em todos os lugares. Fazemos planos para o futuro, para nossos passeios, trocamos opiniões – tudo isso nos proporciona um sentimento de felicidade, embora ao nosso redor, o curso da vida seja sempre triste e raramente nos traga felicidade⁹.

Apesar de sua música ter recebido crescente atenção nos anos seguintes, o compositor enfrentou contínuas dificuldades financeiras até que se casou em 1931 com Charlote Quennehem, que se descobriu esposa de um compositor famoso, porém sem renda regular, tendo trabalhado incansavelmente como costureira para que seu marido pudesse se dedicar integralmente à composição¹⁰.

Mesmo com todas as dificuldades, Martinů não era conformado com a situação de pobreza e, embora tímido e reservado, podia ser bastante agressivo para promover seus trabalhos. Nos bastidores, correspondia-se avidamente com seus colaboradores e patronos e continuamente escrevia para casa e para todas as suas fontes em busca de apoio financeiro.

8 Correspondência datada de 30 de abril de 1924, extraído do livro Martinů: Letters Home, tradução para o inglês de Ralph Slayton, citada no Catálogo do Nono Festival Anual Bohuslav Martinů em Praga, ano 2003. Disponível para download em: <www.martinu.cz/english/novinky.php>. Acesso: em 12/07/2006.

9 Carta de Bohuslav Martinů para sua futura esposa Charlotte Quennehen, extraída do Livro Můj život s Bohuslavem Martinů (Minha Vida com Bohuslav Martinů) escrito por Charlotte Martinů, citada no Catálogo do Nono Festival Anual Bohuslav Martinů em Praga, ano 2003. Disponível para download em: <www.martinu.cz/english/novinky.php>. Acesso em 12/07/2006.

10 Cf. Catálogo do Nono Festival Anual Bohuslav Martinů em Praga, ano 2003. Disponível para download em: <www.martinu.cz/english/novinky.php>. Acesso em: 12/07/2006.

Em 1930 uma grande tensão política (que acabaria por culminar na Segunda Grande Guerra) dominava a Europa. Fortemente influenciado por essa situação, Martinů descobriu o nacionalismo Checo, utilizando como fonte de muitas de suas óperas antigos dramas de mistério, lendas e literatura da Boêmia e ainda poemas que aprendera na juventude. Mais tarde, na iminência da invasão de Paris por tropas alemãs, Martinů viu-se forçado a fugir, por um longo período – 10 de junho de 1940 a 31 de março de 1941, via sul da França, Espanha e Portugal, chegando finalmente aos Estados Unidos.

Ajustar-se à vida em Nova Iorque foi bastante difícil, já que Martinů não falava inglês e na fuga da Europa em guerra foi obrigado a deixar para trás todos os seus manuscritos e pertences, não tendo assim nenhuma prova de seu talento a não ser quatro partituras. Sua situação melhorou quando passou a receber apoio da *Koussevitzky Foundation*, para a qual escreveu diversas obras sob comissão, e também ao ser convidado a lecionar em cursos de verão do *Berkshire Music Center* e da *The David Mannes Music School* (hoje *Mannes College of Music*), em Nova Iorque e na *Princeton University*, em Princeton, Nova Jersey. Sergey Koussevitzky, então regente da *Boston Symphony Orchestra* e responsável pela *Koussevitzky Foundation*, empenhou-se ativamente para tornar Martinů um dos principais compositores da América¹¹.

Finda a Guerra, Martinů considerou por diversas vezes retornar à sua terra natal, mas várias circunstâncias externas como a Guerra Fria, Governo Comunista de Praga (empossado após o golpe de 1948), além de uma queda quando lecionava composição em um curso de verão, impossibilitaram sua volta. Quando dava aulas

11 Cf. THE BOHUSLAV MARTINŮ NEWSLETTER, 2005, p. 15.

de composição em *Great Barrington, Massachussets*, em julho de 1946, caiu de um terraço de cerca de dois metros de altura; este acidente, embora não tenha colocado sua vida em risco, custou-lhe vários meses de recuperação e causou seqüelas que ele carregou pelo resto de sua vida: dores de cabeça e zumbido no ouvido direito. Segundo amigos mais próximos, o compositor veio a apresentar também uma mudança de comportamento que o tornou mais sensível e mais lento durante conversas e ainda com dificuldades de registrar o que acontecia à sua volta, prejudicando bastante sua produção musical.

Martinů mudou-se para a Europa em 1953, estabelecendo-se em Nice; retornou aos EUA em 1955 para lecionar no *Curtis Institute*, na Filadélfia, e no ano seguinte novamente para a Europa, desta vez para a Academia Americana em Roma, vindo depois a alternar estadas nos EUA e na Europa. Seus últimos anos foram passados em *Lielstal*, na Suíça, onde faleceu em 1959. A seu amigo Paul Sacher havia dito: “Só me arrependo de uma coisa, não poder aprender mais. [...] Que Deus possa me dar crédito por isso”¹².

A música de Martinů tem sido descrita como lírica, neoclássica e nacionalista¹³. Tais características, além de sua aversão à formação acadêmica, ensejam uma imediata comparação ao russo Sergei Prokofiev (1891-1953)¹⁴ e ao brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Em entrevista ao *New York Herald Tribune* em 1942¹⁵, perguntado sobre a fonte de seu marcante estilo pessoal, Martinů citou a música folclórica da Boêmia e Moravia, o madrigal inglês e o idioma impressionista de

12 MARTINŮ apud BERNÁ, 2005, p. 14.

13 TOFF, 1996, p. 268.

14 Cf. SMACZNY, 2001, p. 735.

15 Disponível em: <www.martinu.cz/english/novinky.php>. Acesso em: 05/11/2006.

Debussy. Sua criatividade foi assim descrita por seu colega romeno Marcel Mihalovici:

Sua música é para o nosso tempo: ela expressa problemas fundamentais e tem a marca de sua personalidade e é tão característica que é facilmente identificável. Tudo isso a torna imortal. Permeada por padrões melódicos e rítmicos da música folclórica Checa, a música de Martinů irradia a saudade que ele sempre sentiu de sua terra natal¹⁶.

De acordo com Brian Large, classificar Martinů e sua obra é uma tarefa das mais complicadas:

Martinů era um artista curiosamente elusivo. Como sua obra é extensa, diversa e em boa parte não publicada, é uma tarefa árdua determinar sua importância ou classificá-lo com alguma precisão. Ele compunha muito rapidamente, raramente revisava seu trabalho e não suprimia nada; assim a qualidade de sua produção é desigual. (LARGE, 1980, p. 733)

Contrariamente ao que pode ser observado na produção de outros compositores – Robert Schumann (1810-1856), por exemplo – Martinů não dedicou períodos específicos à composição de determinados gêneros musicais, mas escreveu obras em gêneros diversos durante toda sua carreira. No catálogo de obras disponível no *site do Bohuslav Martinů Institute* constam cerca de 380 composições numa imensa variedade de estilos, gêneros e formações instrumentais e vocais. Nesta lista de composições encontramos, para grande orquestra, rondós, *scherzi*, prelúdios, poemas sinfônicos, aberturas e outros. Há ainda dezenove óperas, quinze balés, sete sinfonias – uma delas escrita quando ainda vivia em Polička (1912) e as demais quando estava nos Estados Unidos, nove concertos para piano, seis para violino, cinco para violoncelo e cerca de cem peças para piano solo. No âmbito da música de câmara escreveu para as mais diversas formações (desde *duos* a *nonetos*, com instrumentação variada), com destaque para os treze quartetos de cordas, dos quais sete numerados e outros seis sem numeração; entre os não numerados encontra-se

sua primeira composição, *The Three Riders* (1902). A lista se estende com canções, obras para coros à capela ou acompanhados e cantatas com ou sem o acompanhamento de orquestra, além de músicas para filmes.

Martinů demonstrava imensa avidez pelo trabalho da composição. Segundo sua esposa, Charlote, podia chegar de uma caminhada com um movimento de sinfonia inteiro na cabeça e então o escrevia de uma só vez¹⁷. Em relação a seu estilo composicional, não foi um inovador e não se preocupou em criar nenhuma escola a partir de técnicas ou métodos que porventura utilizava, mas foi sim um estudioso das técnicas de composição e um pesquisador incansável de novas formas de expressão¹⁸.

De acordo com LARGE (1980), Martinů sempre foi profundamente checo e nunca perdeu seu sotaque, apesar de tantos anos distante de sua terra natal. Usava a música folclórica checa em tudo para dar forma à sua criação rítmica e melódica em geral e nem mesmo as sinfonias escapam do uso de sons de sua terra¹⁹. Tinha aguçada sensibilidade para o timbre, colorido musical e grande habilidade para orquestrações, influência de Debussy. Seu balé *Istar* carrega fortes características do estilo de composição francês. Nos Estados Unidos seu lirismo se acentuou, seu estilo se tornou mais suave e simples. Lá aperfeiçoou vários procedimentos

17 Extraído do Livro *Můj život s Bohuslavem Martinů* (My Life with Bohuslav Martinů) escrito por Charlotte Martinů no ano de 2003 em Praga. Catálogo do Festival Bohuslav Martinů realizado em Praga no ano de 2003 Disponível para download em: <www.martinu.cz/english/novinky.php>. Acesso em: 05/11/2006.

18 Cf. LARGE, Brian, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 733, 1980.

19 Em entrevista de áudio nos EUA em 1942, Bohuslav Martinů fala sobre influências em sua música. Martinů diz: "Isso é porque eu sou checo. A música nacional da Checoslováquia é ritmo. Ritmo forte e flexível. Eu uso músicas folclóricas checas como temas ou crio material temático de estilo similar a elas". Disponível em: <www.martinu.cz/english/novinky.php>. Acesso em: 12/07/2006.

composicionais que o ocupavam desde 1930 e explorou ao máximo sua técnica de desenvolvimento de células como fator de unidade²⁰.

Em sua extensa obra, o violino ocupa lugar de destaque (cerca de 90 peças), seja em peças para duo com piano, seja em outras para formações camerísticas diversas. Entretanto, Martinu produziu um grupo de obras de câmara que incluem a flauta transversal que pode ser tido como de considerável relevância dentro do repertório deste instrumento. São ao todo onze peças que envolvem a participação da flauta²¹, sendo dez delas especificamente camerísticas: *Sonata para flauta, violino e piano* (1937); *Trio para flauta, fagote e piano* (1937); *Promenades para flauta, violino e cravo* (1939); *Madrigal Sonata para flauta, violino e piano* (1942); *Trio para flauta, violoncelo e piano* (1944); *Primeira Sonata para flauta e piano* (1945); *Noneto para quinteto de sopros e quarteto de piano*²² (1924-5), incompleto; *Noneto para quinteto de sopros, trio de cordas e contrabaixo* (1959); *Sexteto para flauta, oboé, clarineta, dois fagotes e piano* (1929) e *Quinteto de sopros* (1930). A outra obra é um *Concerto para flauta, violino e orquestra de câmara* (1936). Note-se, também neste âmbito de sua produção, a importância conferida ao violino. Dentre este conjunto de obras para flauta, o *Trio para flauta, violoncelo e piano*, assim como a *Sonata para flauta e piano* têm constantemente despertado o interesse dos flautistas, aparecendo regularmente em concertos e gravações.

20 Cf. LARGE, Brian, p. 733, 1980

21 Se comparada à produção de outros compositores ativos na primeira metade do século XX, como por exemplo Debussy (1862-1918), Prokofiev (1891-1953), Dutilleux (1916-), Poulenc (1899-1963), este número pode ser tido como bastante significativo.

22 Formação com violino, viola, violoncelo e piano.

3 O PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA:

ALLEGRO POCO MODERATO²³

Em quatro movimentos - Allegro poco moderato; Adagio; Allegretto; Moderato (poco allegro), a *Sonata* testemunha a adesão de Martinu ao movimento neoclássico na capital francesa, com claros contornos formais e texturas, além de hábil exploração dos recursos técnicos, timbrísticos e expressivos dos três instrumentos, seja isoladamente ou em conjunto. Trata-se de um dos poucos exemplos representativos de música escrita especificamente para esta formação (excetuando-se reduções ou adaptações) dentro da literatura musical²⁴. Artisticamente sublimada, ela contém vários elementos que indicam a saudade das paisagens da Boêmia do Leste e da Moravia, da terra natal do compositor então ocupada pelos nazistas: o ritmo de polca estilizado e mudanças de frase típicas das melodias da Moravia revelam a origem deste trabalho na música folclórica checa²⁵. A obra foi dedicada a Madame Moyse, esposa do flautista francês Marcel Moyse; este foi responsável por sua estréia em primeiro de julho de 1937 junto ao seu filho Louis Moyse (piano) e Blanche Honneger Moyse (violino) na Rádio Paris, França (Ver FIGURA 4, ANEXO B, p. 73). No ano seguinte foi gravada por este mesmo trio, sendo o primeiro de todos os trabalhos de Martinu a ter recebido registro fonográfico comercial.

23 Todos os textos citados neste capítulo tiveram sua tradução para o português feita por esta autora.

24 Da seleção de obras representativas para flauta apresentada por TOFF (1996), constam apenas nove obras para esta formação escritas no Século XX (duas das quais de Martinu), uma no Romantismo, uma no Classicismo, além das muitas trio-sonatas para flauta, violino e baixo contínuo escritas durante o Barroco.

25 Notas retiradas do CD Bohuslav Martinu: Musique de charme, Koch Classics, 3-6728-2, apud BOHUSLAV MARTINŮ INSTITUTE. BOHUSLAV MARTINŮ – CATALOGUE OF COMPOSITIONS, 2004, Prague. Disponível em:

<www.martinu.cz/english/novinky.php>. Acesso em: 05/05/2006. Sobre a influência do ritmo de polca na escrita de Martinu neste movimento falaremos abaixo.

O primeiro movimento – Allegro poco moderato – pode ser considerado um típico “allegro de sonata”, com sua estrutura claramente moldada na forma sonata tradicional: Exposição – Desenvolvimento – Reexposição. Além disso, este movimento apresenta um caráter afirmativo e rítmico, sugerindo uma alegria intrínseca através de sua inventividade melódica e vivacidade. Abaixo, quadro que sumariza a grande estrutura do movimento.

QUADRO 1

Primeiro movimento - Allegro poco moderato			
Seção	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
Centro tonal	Sol M	Modulante	Sol M
Compassos	1 a 60	60 a 96	96 a 126

A comparação com a estrutura básica da forma sonata, com a exposição e a reexposição mais estáveis e o desenvolvimento mais instável harmonicamente, justifica-se devido ao fato de que Martinů pertenceu ao movimento neoclássico, conforme descrito no capítulo 2, p. 17. Para que possamos avaliar adequadamente a relação da estrutura deste movimento com a da forma sonata tradicional, vejamos como alguns autores explicitam tal procedimento²⁶.

²⁶ Esta revisão visa permitir apenas uma conceituação ampla do princípio estrutural da forma sonata e não objetiva enquadrar a estrutura utilizada por Martinů em nenhum dos modelos que se seguem. Entretanto, observar-se-á que aspectos diversos desses modelos são encontrados na obra aqui estudada.

De acordo com WEBSTER (2001), “um típico movimento em forma sonata consiste em uma estrutura tonal de duas partes articulada em três seções principais”²⁷, como pode ser verificado no quadro abaixo:

QUADRO 2

Forma Sonata - Webster

Primeira parte		Segunda parte	
Exposição		Desenvolvimento	Recapitulação
Primeiro Grupo	Segundo Grupo	<ul style="list-style-type: none"> - Usualmente desenvolve material da exposição e modula entre uma ou mais tonalidades; - Sua última parte prepara a recapitulação. 	<ul style="list-style-type: none"> - É anunciada por um duplo retorno: ao tema principal e à tônica; - Resgata importante material do segundo grupo transposto para a tônica; - O movimento é concluído ou com uma cadência na tônica como no fim da exposição ou com uma <i>coda</i> seguindo a recapitulação.
-Tônica.	- Outra tonalidade sendo a mais comum a dominante.		

Na introdução da obra cujo próprio título – *Sonata Forms*, de Charles Rosen – evidencia a variedade possível de ser encontrada sob este esquema formal, encontramos descrição praticamente idêntica à de Webster (Ver QUADRO 2):

Em seu significado padrão, é uma forma ternária, na qual a segunda e terceira partes são conectadas de tal forma a implicar uma organização binária. As três partes são chamadas exposição, desenvolvimento e recapitulação: a organização binária aparece mais claramente quando, como é comum acontecer, a exposição é executada duas vezes (a seção desenvolvimento-e-recapitulação é também, mas mais raramente, repetida). (ROSEN, 1988, p. 1)

²⁷ WEBSTER, 2001, p. 687.

Acerca da forma sonata após Brahms, diz o autor:

Após Brahms, a forma sonata proporcionou um modelo vagamente construído, um padrão que dava livre acesso à imitação dos clássicos. O esquema de exposição, desenvolvimento e retorno era útil e podia ser interpretado diferentemente. Em geral, era considerado uma variante da forma ternária, um esquema ABA no qual a primeira seção A não conclui realmente e a seção B é caracterizada por fragmentação, desenvolvimento temático e uma textura dramática. Às vezes apenas parte do esquema pode estar presente. (ROSEN, 1988, p. 403)

Já de acordo com COOK (1994), a forma sonata apresenta obrigatoriamente apenas exposição e recapitulação, além da divisão entre primeira e segunda áreas temáticas na exposição; seriam dispensáveis, portanto, introdução, *codetta*, repetição da exposição, desenvolvimento e *coda*, sendo que o termo *forma sonatina* seria às vezes utilizado para uma estrutura sem o desenvolvimento²⁸.

QUADRO 3

Forma Sonata - Cook			
Exposição		Recapitulação	
1º Tema (1ª. Tonalidade)	2º Tema (2ª. Tonalidade)	1º Tema (1ª. Tonalidade)	2º Tema (1ª. Tonalidade)

Conforme DALLIN (1974), “a exposição, desenvolvimento e recapitulação são as principais divisões estruturais e têm tamanho aproximadamente igual. O material da exposição retorna com modificações codificadas na recapitulação”²⁹. A exposição contaria com três temas (que podem ser vistos como tema principal, tema secundário e tema de fechamento), sendo o contraste entre eles essencial ao conceito moderno de forma sonata. O primeiro tema é na tônica e usualmente o

28 COOK, 1994, p. 264.

29 DALLIN, 1974, p. 272.

mais dramático e enérgico dos três, e o segundo tema em uma tonalidade relativa. O desenvolvimento deve conter manipulação e combinação dos temas, exploração de outras tonalidades, evitando-se a tônica para não antecipar a recapitulação. A recapitulação tem início pelo retorno da tonalidade principal em uma versão clara do primeiro tema; a tonalidade principal é então utilizada para todos os temas.

QUADRO 4

Forma Sonata - Dallin

Exposição			Desenvolvimento	Recapitulação
(Tamanho aproximadamente igual)				
Três temas contrastantes			<ul style="list-style-type: none"> - Manipulação e combinação dos temas; - Exploração de outras tonalidades; - Evita-se a tônica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Retorno ao material da exposição com modificações codificadas; - Retorno à tonalidade principal no primeiro e também nos outros temas.
1º Tema (Tônica)	2º Tema (Tonalidade relativa)	3º Tema (Tonalidade relativa)		

Com relação ao uso da tonalidade em obras escritas em forma sonata no século XX, prossegue o autor:

Nas formas sonata do século XX, onde a tonalidade não é decisiva como um elemento estrutural, unidade e variedade são obtidas por outros meios e a liberdade típica é exercitada na tonalidade dos temas na recapitulação como em outros lugares. (DALLIN, 1974, p. 273)

O movimento neoclássico, abraçado por Martinů, tinha como objetivo a utilização das formas balanceadas e os claros processos temáticos do período clássico em oposição ao excesso de expressão e ausência de forma dos últimos anos do

romantismo. Diferenciava-se do classicismo pelo uso de uma tonalidade expandida, modalidade ou até atonalidade sem o uso da hierarquia da estrutura tonal³⁰.

Na exposição deste primeiro movimento de Martinů, encontramos uma harmonia estável com centros tonais de fácil identificação, além de dois temas principais.

QUADRO 5

Allegro poco moderato - Exposição

Temas	Tema 1	[Transição]	Tema 2	Codetta	Tema 1 (Variação)	Tema 2	Conclusão
Centro Tonal	Sol M	Dó M	Fá M – Sib M	(instável)	Fá M – Sol M	Láb M – Réb M	(instável)
Compassos	1 a 7	7 a 8	8 a 17	18 a 22	23 a 30	30 a 40	40 a 60

Na primeira parte distinguimos dois diferentes temas, sendo que o primeiro (FIGURA 1), centrado em Sol maior e eminentemente rítmico e enérgico, é entregue aos três instrumentos de maneira quase equânime: após a primeira aparição do violino a flauta responde imediatamente e, sobre a marcação rítmica provida pelo piano, adquire certa predominância melódica, especialmente em função do registro mais agudo empregado. Note-se a semelhança da estrutura rítmica deste início (observar início da parte de violino) com o ritmo característico da polca³¹. (FIGURA 2)

30 WHITTAL, 2001, p. 753.

31 "Dança animada para casal, em 2/4. Originou-se na Boêmia (...) e se tornou uma das mais populares danças de salão do século XIX." ČERNUSÁK; LAMB; TYRREL, 2001, p. 34.

Flute
Violin
Piano

Fl.
Vln.
Pno.

mf
mf
p
poco f espress.
poco f espress.
mf
poco f

FIGURA 1 – Allegro poco moderato [1-7]

Ritmo de Polca

Ritmo de Polca em 4/4

Início da sonata - Parte do violino

FIGURA 2 – Ritmo de polca³²

Este tema inicial tem importância que não deve ser minimizada. Melodicamente simples, tem em seu enérgico e vivo desenho rítmico uma espécie de elemento unificador para todo o movimento. Desta forma Martinů, pode-se supor, trabalha no sentido de conferir um caráter eminentemente checo para a obra, já que o desenho rítmico do primeiro tema – que percorre todo o restante da peça – tem relação clara com o ritmo da polca, conforme demonstrado acima.

O segundo tema (FIGURA 3) vai de [8] a [17] e apresenta razoável contraste com o anterior, com um caráter mais expressivo: uma linha melódica marcada *cantab.* (cantabile), em [9], que se inicia com notas mais longas e em Fá Maior, é dada ao violino, que novamente precede a entrada da flauta em [12], agora com a indicação *poco f espress* (pouco forte expressivo) e em Si bemol Maior; esta resposta da flauta apresenta uma espécie de curta variação sobre o tema apresentado anteriormente pelo violino. Já o piano insiste em pontuações rítmicas, inicialmente derivadas do primeiro tema, em *piano* e *pianissimo*, o que contribui para a manutenção de um pouco da energia rítmica do início do movimento.

FIGURA 3 – Allegro poco moderato [8-15]

Observe-se que à entrada do violino, em [9], a flauta assume, com o piano, papel secundário, utilizando-se de motivo remanescente do primeiro tema. O mesmo tipo de procedimento é adotado a partir de [12], quando é a flauta que assume a linha melódica principal, enquanto violino e piano alternam-se na execução de escalas ascendentes. Em Si bemol Maior, estas escalas são como que tonalmente desestabilizadas por dois fatores: primeiro, a alternância canônica entre violino e piano (que gera, por exemplo, intervalos simultâneos de 2as entre violino e mão direita do piano, em [12], [13] e [14]); segundo, a inserção de escalas cromáticas na mão esquerda do piano em [13] e [14]. Tudo isto conspira para que esta parte, não obstante caracterizada como acompanhamento à melodia principal, tenha um colorido todo particular. (Ver FIGURA 3)

De [18] a [22] (FIGURA 4) aparece material de caráter virtuosístico e conclusivo, desta feita entregue principalmente ao piano sobre motivos curtos alternados entre flauta e violino, como que fechando o segundo grupo temático. É a primeira vez que o piano assume papel predominante neste movimento; entretanto, aqui sua importância reside primariamente no âmbito de sua evidência na textura ao expor material virtuosístico com caráter conclusivo, sem maior relevância melódica.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is organized into two systems. The first system covers measures 17 to 19, and the second system covers measures 20 to 22. The Flute and Violin parts consist of short, rhythmic motifs, often marked with a forte (f) dynamic. The Piano part is highly virtuosic, featuring complex rhythmic patterns and a strong presence in the texture. A dynamic marking of 8va (octave) is visible in the Piano part at measure 18. The overall tempo is marked as Allegro poco moderato.

FIGURA 4 – Allegro poco moderato [18-22]

Em [23] (FIGURA 5) é feita uma pequena variação sobre o primeiro tema que, aliada ao gesto conclusivo que a precedeu ([18-22], FIGURA 4), aparenta caminhar para o fechamento da exposição. Interessante observar que, sob a idéia principal do primeiro grupo temático, exposta pela flauta em [23], o violino se utiliza do

cromatismo visto em [13-14] na FIGURA 3, novamente como acompanhamento. Em [24] o piano apresenta um motivo em quartas ascendentes que, ao mesmo tempo em que persiste no ritmo em colcheias, apresenta certa novidade temática; entretanto, a possibilidade de surgimento de um novo tema parece abortada em [26], onde o piano retoma o caráter acompanhador e o violino retoma a idéia inicial, sobre arpejos feitos pela flauta, instrumentação que se inverte no compasso seguinte. Esta parte, iniciada em Fá Maior em [23], é concluída de maneira bastante similar ao fechamento do primeiro grupo temático, mas em Sol Maior, em [29]. Note-se a escala cromática executada pela flauta em [28], que intensifica a sensação de conclusão e remete ao material visto antes em [13-14] - FIGURA 3 e [23] - FIGURA 5.

FIGURA 5 – Allegro poco moderato [23-29]

Apesar da sensação de conclusão evidenciada no trecho analisado acima, reaparece o segundo tema em [30], como que a prolongar a exposição (FIGURA 6). Desta vez Martinů inverte a ordem de entrada dos instrumentos melódicos, começando com a flauta, seguida pelo violino em [34]; ambas as entradas têm a indicação *espress.* (expressivo). Há alterações sutis no material de acompanhamento dado ao violino em [31-33], espécie de pequena variação rítmica do que havia sido visto na parte correspondente da flauta em [9-11] - FIGURA 3, assim como menos dissonâncias nas entradas em cânon entre flauta e piano, [34-36] - FIGURA 6, em relação às partes de violino e piano em [12-14] - FIGURA 4. O caráter permanece o mesmo, entretanto, e somos levados a crer que esta repetição do segundo tema pode ter sido triplamente motivada: por um lado, por uma necessidade de equilíbrio entre flauta e violino, já que os dois instrumentos haviam dividido igualmente o primeiro tema e o compositor inverte os papéis de ambos nesta segunda aparição do segundo tema; por outro lado, a evidente prevalência do primeiro tema neste movimento seria de certa forma minimizada com a repetição da segunda idéia; finalmente, esta seria uma forma de estender a exposição, com vistas a lhe conferir maior peso e assim equilibrá-la com desenvolvimento e reexposição, o que favoreceria uma concepção bipartida da estrutura³³.

33 Ver QUADRO 2 à página 26. Note-se que a exposição tem 60 compassos, contra 66 de desenvolvimento e reexposição.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system covers measures 30 to 33, and the second system covers measures 34 to 36. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with some grace notes. The Violin part enters in measure 30 with a series of sixteenth-note chords. The Piano part has a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands, marked with piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The second system begins at measure 34, where the Flute part is marked *meno f* and the Violin part is marked *f espress.* The Piano part continues with intricate sixteenth-note patterns, marked *poco f*.

FIGURA 6 – Allegro poco moderato [30-36]

Em [40] (FIGURA 7) tem início o fechamento da exposição, com material que se faz parecer novo, mas diretamente derivado do primeiro tema, entregue inicialmente ao piano, além de fragmentos explícitos do primeiro tema já em [42], repetidos insistentemente até o final, em [59], numa espécie de jogo de alternâncias do qual os três instrumentos tomam parte. Com o início centrado em Sol menor [42], a harmonia torna-se, rapidamente, instável, já prenunciando o desenvolvimento. Ao iniciar e concluir esta parte, o piano parece querer afirmar-se aqui como instrumento proeminente, o que se fará mais claro durante o desenvolvimento.

FIGURA 7 – Allegro poco moderato [40-44]

No desenvolvimento [60-96] observa-se, como era de se esperar, uma maior instabilidade harmônica e um caráter modulante. Apesar de relativamente curto (36 compassos), parece estar de acordo com o que diz o texto citado abaixo:

A habilidade e imaginação do compositor são liberadas na seção do desenvolvimento. Toda manipulação e combinação de um ou de todos os temas é desejável. A introdução de material novo não viola o conceito da forma, embora seja supérflua quando os temas foram bem selecionados e construídos. A estrutura do desenvolvimento é seccional. Prepara e constrói um dos principais pontos culminantes do movimento e normalmente pode ter outros secundários [pontos culminantes]. Tonalidades remotas são exploradas mesmo em composições clássicas. Apenas a tônica, a qual iria antecipar a recapitulação, é evitada. O desenvolvimento pode terminar e o tema principal fazer sua entrada com um clímax, ou o clímax no desenvolvimento pode apaziguar-se anteriormente a um calmo retorno do primeiro tema. (DALLIN, 1974, p. 272)

QUADRO 6

Allegro poco moderato - Desenvolvimento

Temas	Tema 3	Tema 1 + Tema 2	Tema 3	Tema 1	Tema 3	Tema 2
Centro tonal	Mib M	Solb M	Mi M	Si M	Lá m	Sib M
Compassos	60 a 66	66 a 69	69 a 75	75 a 78	78 a 84	84 a 96

Tem início o desenvolvimento com um tema novo apresentado pelo piano [60], de caráter expressivo, indicado *cantabile* (FIGURA 8). Este começa em Mi bemol Maior e finaliza em Sol bemol Maior [66], e na segunda vez que é apresentado parte de Mi Maior [69] para Si Maior [75], caracterizando a exploração de “tonalidades remotas” mencionada por Dallin (acima). Importante destacar que, nestas duas apresentações, o piano apresenta sozinho o material, utilizando-se de escrita polifônica, não imitativa, estilo coral, numa hábil exploração das possibilidades harmônicas e expressivas do instrumento. Intercaladas estão intervenções da flauta e do violino com elementos do primeiro tema, [66-69] e [75-78], onde o ritmo de polca tem início na parte forte do tempo, e não em anacruse como no começo do movimento.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is organized into three systems of staves. The first system (measures 60-65) includes a 'cantabile' marking and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 66-71) continues the piano part with a *pp* dynamic and features melodic lines for the Flute and Violin. The third system (measures 72-78) is marked 'poco mf' and shows a more complex piano accompaniment with rhythmic patterns in both hands, while the Flute and Violin parts continue with melodic motifs.

Figura 8 – Allegro poco moderato [60-78]

O clímax da seção acontece em [78-87], onde se percebe considerável adensamento da textura (FIGURA 9). Entre [78-83] o piano traz uma elaboração sobre o novo tema, com a indicação *marcato espress.* (marcado e expressivo), além de *poco f* (pouco forte) para a mão direita e *p* (piano) para a mão esquerda em [78], e *più f* (mais forte) para a mão direita e *mf* (meio forte) para a esquerda em [82]; a melodia é diatônica sobre acompanhamento em *ostinato*, este em colcheias e cromático (ré#-mi-fá). O violino e a flauta trabalham em *p* (piano), com destaque para as décimas utilizadas pelo violino [78], alternando depois nonas e décimas [79], oitavas [80], sétimas e oitavas [81], sétima, sexta e oitava [82-83]. Toda esta

agitação resulta na retomada enfática, pelo violino, do segundo tema [84], em Si bemol Maior, reforçado por saltos expressivos na parte da flauta, assim como por elaborações rítmicas e de colorido politonal ao piano.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, with measures 78-87 shown. The Flute part begins with a *p* dynamic and transitions to *mf*. The Violin part starts with *p* and moves to *mf*. The Piano part is marked *marcato espress.* and *poco f*, with dynamics ranging from *p* to *mf* and *piu f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

FIGURA 9 – Allegro poco moderato [78-87]

A partir de [88] há uma grande rarefação da textura, além de uma aceleração do ritmo harmônico (FIGURA 10). O compositor trabalha inicialmente os três instrumentos em sucessão [88-91]; a seguir, piano *versus* flauta e violino [91-94]; e novamente violino, piano e flauta, sucessivamente [94-95]. A aceleração do ritmo harmônico³⁴ tem como objetivo o retorno à tonalidade principal, Sol Maior, em [96].

34 Em uma rápida e superficial análise harmônica entre [88-96] encontramos: Sol bemol Maior / Dó Maior / Si bemol Maior / Fá Maior / Lá Maior / Mi bemol Maior / Sol menor / Dó sustenido menor / Dó Maior / Mi bemol Maior / Mi bemol menor / Si bemol menor / Ré Maior (com sétima) / Sol Maior. Foram considerados aqui apenas os acordes básicos, não sendo incluídas as alterações – a não ser a sétima da dominante que leva ao retorno à tônica - que poderão ser verificadas em uma avaliação mais detalhada.

FIGURA 10 – Allegro poco moderato [88-96]

A reexposição tem início em [96], e retoma o material da exposição de maneira literal até [116], sendo que desta vez o segundo tema não tem uma dupla apresentação.

QUADRO 7

Allegro poco moderato - Reexposição

Temas	Tema 1	[Transição]	Tema 2	[Transição]	Coda
Centro Tonal	Sol M	Dó M	Fá M – Si b M	(instável)	Sol m – Sol M
Compassos	96 a 102	102 a 103	103 a 112	113 a 117	118 a 126

Tem início então a coda do movimento (FIGURA 11), deflagrada pelo piano ao qual se unem imediatamente flauta e violino [118], adensando incisivamente a textura e culminando em nova aparição da primeira idéia, em [121], partilhada pelos três instrumentos em *f* (forte), quando chegamos ao clímax da obra. Após uma escala de Sol Maior em terças ascendentes feita pela flauta e pelo violino [124], sobre um arpejo politonal – Mi bemol Maior na mão esquerda e Sol Maior na mão direita – ao

piano, é este instrumento que se encarrega da última e brilhante, além de igualmente politonal, citação do primeiro tema da obra, concluindo assim este primeiro movimento.

FIGURA 11 – Allegro poco moderato [118-126]

É interessante observar que na estrutura desse primeiro movimento encontramos características que vão de encontro a vários aspectos das descrições de “forma sonata” por Webster, Rosen, Cook e Dallin, como pode ser visto no quadro a seguir. Neste quadro, as partes destacadas em vermelho são condizentes com as descrições de Webster e Rosen, em verde com a descrição de Dallin, em laranja com Webster, Rosen e Dallin e aquelas em azul correspondem tanto aos esquemas de Webster e Rosen quanto de Cook. Note-se que esta é uma simplificação, já que aspectos destacados por um autor são encontrados também nos esquemas de

outros autores – como, por exemplo, o uso de tonalidades remotas no desenvolvimento que é destacado por Dallin e igualmente por Rosen.

QUADRO 8

Allegro poco moderato

Exposição		Desenvolvimento	Reexposição
60 compassos		36 compassos	30 compassos
Sol M		Modulante e instável harmonicamente	Sol M
1º Tema	2º Tema	<ul style="list-style-type: none"> - Manipulação e combinação de temas; - Introdução de material novo; - Tonalidades remotas exploradas; - Tônica evitada. 	<ul style="list-style-type: none"> - Duplo retorno: tema principal e tônica; - Reexposição literal até [116]; - Coda – clímax seguindo a recapitulação.
- Razoável contraste entre os temas.			

Webster/Rosen – Dallin – Webster/Rosen e Cook – Webster/Rosen e Dallin

Devido à imensa variação de detalhes que pode ser explorada a partir da grande estrutura da forma sonata, Exposição – Desenvolvimento – Reexposição, torna-se inviável enquadrar a estrutura utilizada por Martinů em qualquer modelo teórico existente. No entanto, é inegável que este esquema formal, em suas grandes linhas, constitui a base estrutural do movimento ora analisado.

4 SUGESTÕES DE PERFORMANCE³⁵

A interpretação e performance de qualquer obra serão pautadas, sempre, por critérios tanto objetivos quanto subjetivos. A estrutura da obra, sua escrita e estilo podem nos fornecer dados razoavelmente objetivos para sua compreensão; há, entretanto, aspectos relacionados à maneira como cada um percebe uma composição musical que fornecem, portanto, informações mais subjetivas, mas que são também importantes para sua interpretação. Neste capítulo serão dadas sugestões de performance baseadas na análise feita acima, assim como na experiência desta autora como flautista e na preparação desta obra em particular; foram relatadas, também, algumas sugestões dadas pelos outros músicos do conjunto³⁶.

Sugere-se, inicialmente, extrema fidelidade ao texto musical³⁷, com relação a articulações, ritmos e dinâmica, por exemplo; apesar de aparentemente óbvio, este cuidado servirá para verificar, nos estágios iniciais de estudo, a funcionalidade da escrita do compositor para o instrumento – aqui, especificamente, a flauta, instrumento desta autora – já que há considerável nível de detalhamento de indicações diversas na partitura. Feito isto, chegou-se à conclusão de que a escrita de Martinů para a flauta neste movimento é bastante idiomática, sem grandes

35 Para facilitar a leitura, sugerimos consultar a partitura, Anexo 1, p. 57-68.

36 Esta autora preparou a obra, inicialmente, sob orientação de seu professor de flauta neste Curso de Mestrado, Prof. Dr. Maurício Freire Garcia; a seguir, tiveram início os ensaios com o trio, composto pelo Prof. Dr. Maurício Veloso Queiroz Pinto (piano) e Prof. Max Teppich (violino), ambos também professores da Escola de Música da UFMG. Os ensaios aconteceram entre outubro e novembro de 2006.

37 O cuidado com a leitura adequada do texto visa especificamente, neste caso, facilitar a identificação ou não de funcionalidade da escrita. A expressão “fidelidade ao texto musical” é aqui entendida como um cuidadoso respeito às intenções musicais do compositor que, devido a um sistema notacional que se sabe restrito, nem sempre aparecem claramente expressas. Para uma reflexão mais profunda acerca desta e de outras questões relativas à interpretação musical, recomenda-se a leitura de MAGNANI, 1989, p. 61-66.

necessidades de quaisquer adaptações ou mudanças no texto do compositor. De acordo com o Prof. Dr. Maurício Freire Garcia, o compositor utiliza-se bem das características acústicas do instrumento, como, por exemplo, a indicação de sinais de *crescendo* quando a linha melódica é direcionada para os agudos (crescer para os agudos é uma tendência natural do instrumento); além disso, a flauta está, geralmente, em região mais aguda que o violino, o que facilita o equilíbrio sonoro³⁸.

Com relação à rítmica da peça, dada a importância da influência da polca que confere grande energia a esta obra³⁹, recomenda-se a maior precisão possível, não sendo prudente a adoção de alterações agógicas significativas. Um bom exemplo da necessidade de precisão rítmica pode ser visto quando da entrada da melodia da flauta no segundo grupo temático, em [12]: aqui, somadas a expressividade do tema da flauta e as escalas alternadas, porém imbricadas, de violino e piano, a sincronia entre os três instrumentos torna-se particularmente difícil de ser atingida. O mesmo se aplica à seqüência iniciada em [34], quando o violino apresenta o tema enquanto flauta e piano alternam-se na execução das escalas.

A indicação metronômica deste primeiro movimento coloca a semínima entre 132 e 138; no entanto, levando-se em conta o termo *allegro poco moderato*, além da necessidade de grande precisão rítmica, pode-se eventualmente optar por uma execução em tempo um pouco mais moderado – caso o andamento sugerido seja um impedimento a uma execução clara e precisa – mas não menos do que 120 para a semínima. Note-se que esta interpretação com tempo abaixo do indicado na partitura não deve permitir nenhuma diminuição da energia rítmica da obra, mas, ao

38 Informação verbal. Repassada em aulas, entre março e junho de 2006.

39 Cf. Capítulo 3, p. 29-31.

contrário, visa reforçá-la ainda mais através de maior precisão, sincronia e fluência, o que manteria a fidelidade ao texto musical⁴⁰. Um tempo exageradamente lento, por outro lado, tornaria a execução extremamente pesada e, conseqüentemente, desprovida de energia e fluência.

A articulação correta das figuras e sinais específicos é também de suma importância para a rítmica da peça. Faz-se necessário determinar claramente não só o ataque, mas também a finalização de cada nota, caracterizando claramente as durações, em especial quando indicado *staccato*. Tal foi observado especificamente na parte da flauta, em estudo individual desta autora. O contraste proporcionado por diferentes tipos de articulação – *legato*, *non legato* e *staccato*, por exemplo – deve também ser valorizado, como no início do segundo tema, em [9-10].

Ainda com referência ao aspecto rítmico, nota-se a grande importância de uma execução segura da parte do piano: este instrumento assume, em grande parcela, a responsabilidade pela manutenção do pulso, em especial naqueles trechos em que está sozinho – [21-22], [41-43], [51-52] e [55-58], por exemplo. É interessante observar, por outro lado, que apenas ao piano é dada maior possibilidade de flexibilidade agógica quando, ao início do desenvolvimento [60-66], apresenta desacompanhado um novo e expressivo tema – entretanto, tal flexibilidade não deve prejudicar a fluência do discurso, mas apenas contribuir para ressaltar o rico colorido harmônico do trecho. É ainda na parte do piano que ficam evidenciadas certas peculiaridades da peça, como uma enganosa simplicidade rítmica que pode ocasionar pequenos problemas de execução. Entre [11-17], por exemplo, as escalas feitas pelo piano são intercaladas com pausas de durações variáveis;

40 Cf. nota de rodapé 37, p. 44.

aparentemente fácil, este trecho apresenta dificuldades para sua correta contagem quando executado em conjunto, em especial devido à alternância com escalas na parte do violino, assim como pela irregularidade de duração das pausas. Assim sendo, foi sugerida pelo Professor Maurício Veloso uma alteração nas barras de compasso escritas para a parte do piano, criando-se outra organização dos tempos do trecho – representando um tipo de hemiólia – que, segundo sua opinião, viria a facilitar a precisão e sincronia de execução. Notem-se, na FIGURA 12, os traços verticais que criam espécie de compassos virtuais, com os respectivos tempos numerados na parte inferior de cada sistema, paralelamente aos compassos originais escritos pelo compositor⁴¹.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is in 2/4 time and features a treble and bass staff. Vertical bar lines are placed at the end of measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. Below these bars are the fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 1. The second system continues the piece with similar vertical bar lines and fingerings: 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The music includes various rhythmic patterns and rests, with some notes marked with accents.

Figura 12 – Allegro poco moderato com alterações sugeridas [11-17]

Ainda com relação ao piano, foi destacado nos ensaios, pelo Professor Maurício Veloso, que é necessária uma escolha cuidadosa dos dedilhados da peça,

⁴¹ Informação verbal. Repassada durante ensaios do trio em novembro de 2006.

especialmente em trechos tidos por ele como “menos confortáveis”, tendo citado como exemplos: a mão direita de [4-7]; [18-23], duas mãos; mão direita em [26-29]; [60-66] e [69-75], duas mãos.

A mesma preocupação com uma boa escolha de dedilhados foi externada pelo Professor Max Teppich, com relação a alguns trechos da peça; no seu entendimento, tal cuidado não só facilita a fluência da execução, mas também contribui para uma melhor afinação. Como exemplo, citou o salto de décima (sol4-sib5) em [86]. Ainda de acordo com Teppich, esta não é uma peça que apresente maiores problemas relativos à afinação, a não ser em passagens muito específicas, como nas oitavas em [121-122], trecho considerado por ele como razoavelmente difícil e merecedor de atenção especial do violinista; este mesmo trecho ainda apresenta escrita em uníssono entre violino e flauta, outro fator complicador para a manutenção de afinação adequada⁴².

Com respeito à dinâmica, as indicações do compositor são abundantes e precisas e devem, de uma maneira geral, ser seguidas. Alguns cuidados, no entanto, devem ser tomados: primeiramente, deve-se cuidar para que o piano não esteja excessivamente forte durante toda a peça, já que se trata de instrumento de grande poder sonoro e que está, aqui, dotado de certo caráter percussivo; em segundo lugar, nos momentos em que a flauta é responsável pelo material temático, em especial quando trabalha em região mais grave, deverá o violino manter-se em intensidade inferior – observe-se a passagem em [31-34], onde a flauta executa o segundo tema em região compreendida entre dó3 e láb4 e o violino está em região

42 Informação verbal. Repassada durante ensaios do trio em novembro de 2006.

mais aguda; finalmente, em [84-87], um dos pontos culminantes do movimento, vê-se a indicação *f* (forte) para os três instrumentos – entretanto, já que o tema é dado ao violino, a flauta encontra-se em região mais aguda e o piano tem textura relativamente densa, recomenda-se que estes dois últimos mantenham-se em intensidade menor que o violino, sem prejuízo da grandiosidade do momento. De uma maneira geral, a obra requer uma sonoridade mais brilhante. Para a flauta, quando na região grave, é importante tocar com maior intensidade; já devido à exploração constante do aspecto rítmico, assim como de regiões mais agudas do instrumento, uma sonoridade mais brilhante é decorrência quase que natural, e deverá ser favorecida. O mesmo se aplica, guardadas as devidas proporções, tanto ao violino quanto ao piano.

Finalmente, deve-se ressaltar a grande importância de uma boa compreensão, por parte dos músicos, da estrutura formal do movimento, para que todas as suas partes, sejam elas referentes à macro ou micro estruturas, estejam claramente articuladas quando da interpretação da obra em concerto.

A partir do que foi discutido acima, destacam-se a seguir, de forma resumida, as sugestões consideradas importantes para a performance deste movimento:

- Escolha de tempo adequado à precisão e energia rítmicas da peça;
- Manutenção desta energia rítmica para caracterização do caráter vivo do movimento;

- Observação criteriosa das dinâmicas indicadas pelo compositor, buscando-se certa relativização de algumas indicações de intensidade com vistas ao equilíbrio sonoro, quando necessário;
- Utilização de sonoridade preponderantemente mais brilhante no decorrer do movimento;
- Observação cuidadosa das seções da estrutura formal na execução.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos de influência, Martinů não aparece com grande destaque no século XX, mas o âmbito de sua obra e sua renovada abordagem da tonalidade significam que sua música permanece como um extenso e cada vez mais durável recurso para *performers* e audiências. (SMACZNY, 2001, p. 942)⁴³.

A música de Bohuslav Martinů, de considerável importância para a cultura e história musical da República Checa⁴⁴, não tem recebido atenção que possa ser considerada adequada. Este fato foi detectado no decorrer desta pesquisa, quando observou-se a escassez de material bibliográfico, seja sobre o compositor e sua obra, de maneira geral, seja sobre a *Sonata para flauta, violino e piano*, em particular. Foi observado, também, que grande parte da vasta produção de Martinů permanece desconhecida do público – ao menos no Brasil –, o que não é mais que consequência do grande desconhecimento por parte dos próprios músicos.

Esta autora detinha, acerca da produção do compositor, conhecimento restrito às poucas composições que aparecem regularmente no repertório de diversos flautistas, como o *Trio para flauta, violoncelo e piano* (1944) e a *Primeira Sonata para flauta e piano* (1945). Ao abraçar esta pesquisa, pode a autora deste trabalho ampliar consideravelmente seu conhecimento acerca de Martinů, sua vida e sua obra, assim como ter a oportunidade de investigar de maneira mais detida questões referentes à estrutura e interpretação musicais do primeiro movimento, *Allegro poco moderato*, da *Sonata para flauta, violino e piano*.

43 Tradução da autora.

44 "...ele é largamente considerado, após Janáček, como o mais substancial compositor checo do século XX." SMACZNY, 2001, p. 939. Tradução da autora.

À descoberta de um compositor prolífico, autor de cerca de 380 obras nos mais diversos gêneros e para as mais diferentes formações instrumentais, seguiu-se o estudo da obra abordada. Este revelou um Martinů dotado de grande domínio técnico sobre os meios de composição, de tendência neoclássica (detectável na estrutura deste *Allegro poco moderato*, claramente moldada na forma sonata) e conhecedor dos recursos dos instrumentos para os quais escreve. Na verdade, nos ensaios realizados com o trio ficou evidenciada a boa adequação da escrita do compositor para os três instrumentos, não obstante várias e sutis dificuldades referentes à rítmica da peça, merecedoras de especial atenção quando de sua preparação.

Especificamente com relação à escrita para piano, o Professor Maurício Veloso destacou a existência de certas “particularidades rítmicas” de certa forma não muito comuns à escrita pianística tradicional – mas razoavelmente fáceis de serem encontradas na música moderna e contemporânea, além de algum desconforto mecânico em certas passagens, tendo considerado o movimento idiomático pianisticamente. Com referência à parte de violino, o Professor Max Teppich apresentou opinião semelhante, destacando o fato de que a peça apresenta no geral boa escrita violinística, devido, provavelmente, ao fato de o compositor ter sido proficiente violinista⁴⁵.

Com relação à parte da flauta neste *Allegro poco moderato*, pode-se concluir que recebe tratamento adequado às particularidades do instrumento, com boa exploração de suas possibilidades e certa ênfase, conforme demonstrado nos

45 Informações verbais. Repassadas pelos professores Maurício Veloso e Max Teppich durante ensaios do trio, em novembro de 2006.

capítulos 4 e 5, em aspectos rítmicos. Reside neste último ponto algo que poderia ser considerado como uma fraqueza da escrita para a flauta: em se tratando de instrumento dotado de amplas possibilidades para a execução melódica, a exploração deste recurso poderia ser tida como insuficiente no movimento. Entretanto, observa-se que Martinů subordinou o tratamento dado à flauta – assim como ao violino e ao piano – às suas intenções musicais, estas fortemente voltadas para o aspecto rítmico tão prevalente na peça. Isto fica claramente demonstrado quando visto o tratamento profundamente melódico e expressivo dado à flauta e ao violino – ao piano menos melódico que expressivo – no segundo movimento, Adagio. Conclui-se, finalmente, que o fato de a escrita instrumental neste Allegro poco moderato não ser completamente idiomática deve-se não a um desconhecimento, por parte do compositor, das peculiaridades e possibilidades de cada um dos instrumentos, mas sim a uma opção de se subordinar a execução instrumental à intenção musical motivadora da obra. Mas isto sem perda, deve-se destacar, da funcionalidade da escrita para flauta, violino e piano.

Espera-se que este trabalho possa fornecer informações relevantes para todos aqueles interessados em um melhor conhecimento da produção musical – com destaque para a o primeiro movimento da *Sonata para flauta, violino e piano* – de Bohuslav Martinů, compositor que, mesmo dotado de identidade musical eminentemente checa, pode ser fonte de conhecimento, prazer e inspiração para audiências das mais variadas nacionalidades.

6 BIBLIOGRAFIA

BERNÁ, Lucie. The Final Years of Life of Bohuslav Martinů. *The Bohuslav Martinů Newsletter*, Praga, Vol. 5, no. 2, p. 13-15, May-August 2005. Disponível em: <www.martinu.cz/english/novinky.php> Acessos entre 01/04/2006 e 05/11/2006.

ČERNUSÁK, Gracian; LAMB, Andrew; TYRREL, John. Polka. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001.

CLAPHAM, John; SMACZNY, Jan. Czech Republic. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1994.

DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. 3rd ed. Dubuque, Iowa: W.N. C. Brown Company Publishers, 1974.

DAY, Timothy. A Guide to Martinů's Sonata. *Flute Talk*, Northfield, Illinois, v. 19, No. 1, p. 12-13, September, 1999.

EWEN, David. *The World of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1968.

LARGE, Brian. Martinů, Bohuslav. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 1980.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARTINU, Bohuslav. *Flute Trios, Promenades, Madrigal Sonata*. Feinstein Ensemble. Wales: Naxos, 1993. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha livreto.

MARTINU, Bohuslav. *Sonata for Flute, Violin and Piano*. Boca Raton, Flórida: Masters Music Publications, Inc. [s.d.]. 1 partitura e 2 partes. Flauta, violino e piano.

McDERMOTT, Dennette Derby. Martinu's Forgotten Suite. *Flute Talk*, Northfield, Illinois, v. 17, No. 2, p. 24, October, 1997.

_____. Rhythmic Groupings in Martinu's Trio. *Flute Talk*, Northfield, Illinois, v. 18, No. 7, p. 12-13, March, 1999.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York/London: Norton, 1991

RAMPAL, Jean-Pierre (Interp.). *Chefs-D'Oeuvre pour flute du XXème siecle*. Paris: Erato Disques S.A., 1992. 2 CDs, digital, estéreo. Acompanha livreto.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York/London: W.W. Norton & Company Inc., 1988.

SMACZNY, Jan. Martinů, Bohuslav. In: *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*. 2nd. ed. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001.

THE BOHUSLAV MARTINŮ INSTITUTE, Prague. Disponível em: <www.martinu.cz/english/novinky.php> Acessos entre 01/04/2006 e 05/11/2006.

THE BOHUSLAV MARTINŮ NEWSLETTER. Prague: Bohuslav Martinů Foundation in collaboration with the Bohuslav Martinů Institute. Vol. V, no. 2, May-August 2005. Vol. V, no. 3, October-December 2005. ISSN: 1214-6234. Disponível em: <www.martinu.cz/english/novinky.php> Acessos entre 01/04/2006 e 05/11/2006.

TOFF, Nancy. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. 2nd. ed. New York/Oxford: Oxford University Press, 1996.

ULRICH, Homer. *Chamber Music*. 2nd. ed. New York: Columbia University Press, 1966.

WEBSTER, James. Sonata form, § 1: Principles. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001.

WHITTAL, Arnold. Neo-classicism. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001.

ANEXOS

ANEXO A – Partitura do Allegro poco moderato

SONATE

11

Fl. *poco f espress.*

Vln. *p*

Pno. *p*

11

Fl. *f*

Vln. *mf* *poco f*

Pno. *mf* *poco f*

17

Fl. *f*

Vln. *f*

Pno. *f*

8^{va}

SONATE

20

Fl.

Vln.

Pno.

23

Fl.

Vln.

Pno.

27

Fl.

Vln.

Pno.

©Militza Franco e Souza

SONATE

The musical score consists of three systems, each with three staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 30-33):**
 - Flute:** Starts at measure 30 with a dynamic of *f*. The melody is marked with a slur and a fermata over the final note.
 - Violin:** Enters at measure 31 with a dynamic of *f*. The line is marked with a slur and a fermata.
 - Piano:** Features a *grava---* marking above the staff. The right hand has a dynamic of *mf*, and the left hand has a dynamic of *p*. Both hands are marked with a slur and a fermata.
- System 2 (Measures 34-35):**
 - Flute:** Starts at measure 34 with a dynamic of *meno f*. The melody is marked with a slur and a fermata.
 - Violin:** Starts at measure 34 with a dynamic of *f espress.*. The line is marked with a slur and a fermata.
 - Piano:** Starts at measure 34 with a dynamic of *poco f*. The right hand has a dynamic of *f*. Both hands are marked with a slur and a fermata.
- System 3 (Measures 36-38):**
 - Flute:** Starts at measure 36 with a dynamic of *f*. The melody is marked with a slur and a fermata.
 - Violin:** Starts at measure 36 with a dynamic of *f*. The line is marked with a slur and a fermata.
 - Piano:** Starts at measure 36 with a dynamic of *f*. Both hands are marked with a slur and a fermata.

SONATE

Musical score for measures 39-41, featuring Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

Measure 39: Flute and Violin play a melodic line with slurs. Piano accompaniment consists of eighth-note chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 40: Similar melodic lines for Flute and Violin. Piano accompaniment continues with eighth-note chords and a bass line.

Measure 41: Flute and Violin play a melodic line. Piano accompaniment features a more complex chordal texture with some accidentals.

Musical score for measures 42-44, featuring Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

Measure 42: Flute and Violin play a melodic line. Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamic markings include *mf* and *poco f*.

Measure 43: Flute and Violin play a melodic line. Piano accompaniment continues with eighth-note chords. Dynamic markings include *mf*.

Measure 44: Flute and Violin play a melodic line. Piano accompaniment features a more complex chordal texture. Dynamic markings include *mf*.

Musical score for measures 46-49, featuring Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

Measure 46: Flute and Violin play a melodic line. Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamic markings include *poco f* and *p*.

Measure 47: Flute and Violin play a melodic line. Piano accompaniment continues with eighth-note chords. Dynamic markings include *p*.

Measure 48: Flute and Violin play a melodic line. Piano accompaniment features a more complex chordal texture. Dynamic markings include *poco f* and *p*.

Measure 49: Flute and Violin play a melodic line. Piano accompaniment continues with eighth-note chords. Dynamic markings include *p*.

SONATE

The musical score consists of three systems, each with three staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 50-53):**
 - Flute: Starts at measure 50 with a *mf* dynamic. A *poco f* dynamic appears at the end of the system.
 - Violin: Starts at measure 50 with a *mf* dynamic. A *poco f* dynamic appears at the end of the system.
 - Piano: Starts at measure 50 with a *poco mf* dynamic. A *mf* dynamic appears at the beginning of measure 52. A *rit.* marking is present above the staff.
- System 2 (Measures 54-57):**
 - Flute: Starts at measure 54 with a *p* dynamic.
 - Violin: Starts at measure 54 with a *p* dynamic.
 - Piano: Starts at measure 54 with a *p* dynamic. A *cantabile* marking appears above the staff.
- System 3 (Measures 58-63):**
 - Flute: Starts at measure 58 with a *p* dynamic.
 - Violin: Starts at measure 58 with a *p* dynamic.
 - Piano: Starts at measure 58 with a *p* dynamic. A *pp* dynamic appears at the end of the system.

SONATE

68
Fl.
Vln.
Pno.

74
Fl. *poco mf* *p*
Vln. *poco mf* *p* *marcato espress.*
Pno. *poco f* *p*

79
Fl. *mf*
Vln. *mf*
Pno. *più f* *mf*

84
Fl. *f espress.*
Vln. *f espress.*
Pno. *f*

Detailed description: This page of a musical score for a sonata features three staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is divided into four systems of measures. The first system (measures 68-73) shows the Flute and Violin playing a melodic line with slurs, while the Piano provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 74-78) introduces dynamic markings: *poco mf* and *p* for the Flute and Violin, and *poco f* and *p* for the Piano. The Violin part also includes the instruction *marcato espress.* The third system (measures 79-83) features a *mf* dynamic for the Flute and Violin, and *più f* and *mf* for the Piano. The final system (measures 84-87) is marked *f espress.* for the Flute and Violin, and *f* for the Piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

SONATE

88

Fl.

Vln.

Pno.

f

f

92

Fl.

Vln.

Pno.

f

meno f

mf

mf

p

97

Fl.

Vln.

Pno.

mf

poco f

mf

SONATE

101

Fl. *f* *mf* *p*

Vln. *f* *poco mf* *cantabile*

Pno. *poco f* *p* *pp*

105

Fl. *f poco espress.*

Vln. *p*

Pno. *p* *p*

108

Fl.

Vln. *mf*

Pno. *mf*

SONATE

Musical score for measures 111-113. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 111-113. Melodic line with slurs and accents. Measure 113 ends with a *f* dynamic.
- Vln.:** Measures 111-113. Melodic line with slurs and accents. Measure 113 ends with a *f* dynamic.
- Pno.:** Measures 111-113. Accompanying line with slurs and accents. Measure 113 ends with a *f* dynamic. A *poco f* dynamic is indicated at the start of measure 111.

Musical score for measures 114-115. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 114-115. Melodic line with slurs and accents.
- Vln.:** Measures 114-115. Melodic line with slurs and accents.
- Pno.:** Measures 114-115. Accompanying line with slurs and accents. Measure 115 ends with a *f* dynamic. A *poco f* dynamic is indicated at the start of measure 114.

Musical score for measures 116-118. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 116-118. Melodic line with slurs and accents. Measure 118 ends with a *f* dynamic.
- Vln.:** Measures 116-118. Melodic line with slurs and accents. Measure 118 ends with a *f* dynamic.
- Pno.:** Measures 116-118. Accompanying line with slurs and accents. Measure 118 ends with a *f* dynamic.

SONATE

118

Fl. *f*

Vln.

Pno. *f*

120

Fl. *f*

Vln. *f*

Pno. *f*

123

Fl. *f* *ff* *8va*

Vln. *f*

Pno. *f* *ff*

ANEXO B – Fotografias e mapa



FIGURA 1 – Bohuslav Martinů em Polička, Checoslováquia. 1918.

Fonte: Catálogo do Nono Festival Anual Bohuslav Martinů em Praga, ano 2003. Disponível para download em: www.martinu.cz/english/novinky.php.



FIGURA 2 - República Checa – Polička, Praga e Brno

Fonte: Museu Municipal e Galeria de Arte de Polička. Disponível em: www.muzeum.policka.net



FIGURA 3 – Martinů em Montparnasse, Paris. 1932

Fonte: THE BOHUSLAV MARTINŮ NEWSLETTER. Praga

Published by the Bohuslav Martinů Foundation in collaboration with
the Bohuslav Martinů Institute. Vol. V, no. 3, October-
December 2005. Disponível para download em:
<www.martinu.cz/english/novinky.php



FIGURA 4 – Trio Moyse: Blanche Honneger, Marcel Moyse e seu filho, Louis, *circa* 1936.

Fonte: THE BOHUSLAV MARTINŮ NEWSLETTER. Praga

Published by the Bohuslav Martinů Foundation in collaboration with
the Bohuslav Martinů Institute. Vol. V, no. 3, October-
December 2005. Disponível para download em:
<www.martinu.cz/english/novinky.php



FIGURA 5 – Martinů em Schönenberg, Suíça. 1959

Fonte: THE BOHUSLAV MARTINŮ NEWSLETTER. Praga

Published by the Bohuslav Martinů Foundation in collaboration with
the Bohuslav Martinů Institute. Vol. V, no. 2, May August
2005. Disponível para download em:
<www.martinu.cz/english/novinky.php

ANEXO C – Programa de recital

RECITAL - PROGRAMA

MESTRANDA: MILITZA FRANCO E SOUZA
ORIENTADOR: Prof. Dr. LUCAS BRETAS
CLASSE DE FLAUTA DE: Prof. Dr. MAURÍCIO FREIRE GARCIA

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. LUCAS BRETAS - UFMG
Prof. Dr. MAURÍCIO FREIRE GARCIA - UFMG
Prof. Dr. SÉRGIO BARRENECHEA - UNIRIO

CARL STAMITZ (1745-1801) – *Trio Sonata em Sol Maior, Op. 14, No. 1, para Flauta, Violino e Piano*

- . Moderato
- . Andante Moderato
- . Rondo [Moderato]

J. S. BACH (1685-1750) – *Da Oferenda Musical: Trio Sonata, BWV 1079 No. 8*

- . Largo
- . Allegro
- . Andante
- . Allegro

BOHUSLAV MARTINŮ (1890-1959) – *Sonata para Flauta, Violino e Piano*

- . Allegro poco moderato
- . Adagio
- . Allegretto
- . Moderato (poco Allegro)

Participação especial:

Prof. Max Teppich, violino; Prof. Maurício Veloso, piano.

**20 de dezembro de 2006, 16 h.
Auditório da Escola de Música da UFMG**

ANEXO D – Encarte com CD do recital