

Apontamentos de uma pianista colaboradora: um guia de abordagem técnico-interpretativa para a *Sonata* para contrabaixo e piano de Hindemith.

Theлма Cristina Nascimento de Sousa Lander
Rodrigo Miranda de Queiroz

RESUMO: A motivação desta pesquisa foi a constatação da ausência de um sistema formal de ensino para a colaboração pianística no Brasil e o desejo de contribuir com um material pedagógico destinado à nova geração de pianistas. Este artigo apresenta uma interpretação comentada da *Sonata* para contrabaixo e piano de Paul Hindemith, contendo notas sobre a performance, dicas sobre possíveis recursos técnicos e sugestões de como estudar determinados trechos para se alcançar o resultado desejado, além de informações analíticas e contextuais sobre a obra. O artigo tem como principal metodologia a autoetnografia, uma pesquisa qualitativa, na qual a pesquisadora se utiliza de narrativas pessoais e reflexões subjetivas como meio de investigação e fonte de conclusões de seu estudo. Traça-se, ainda, um memorial da experiência da autora enquanto pianista colaboradora, atividade que, em última análise, credencia a musicista para as decisões interpretativas desenvolvidas. Além disso, apresenta uma seção dedicada a compreender as especificidades de emissão sonora de outros instrumentos, reconhecendo que esse tipo de conhecimento proporciona previsibilidade e eficiência ao trabalho do pianista colaborador. O artigo se propõe não apenas a auxiliar pianistas em formação, mas também oferece subsídios valiosos para o aprimoramento da performance e interpretação musical.

Palavras-chave: Piano. Colaboração pianística. Práticas interpretativas. Contrabaixo.

ABSTRACT: The motivation for this research was the observation of the absence of a formal teaching system for pianistic collaboration in Brazil and the desire to contribute with pedagogical material aimed at the new generation of pianists. This article presents an annotated interpretation of the *Sonata* for double bass and piano by Paul Hindemith, containing notes on the performance, tips on possible technical resources and suggestions on how to study certain excerpts to achieve the desired result, as well as analytical and contextual information about the work. The article's primary methodology is autoethnography, a qualitative research approach where the researcher employs personal narratives and subjective reflections as a means of investigation, study for conclusions of her research, and outlines a memorial of the author's experience as a collaborative pianist, which, ultimately, accredits the interpretative decisions brought about. Furthermore, it also presents a section dedicated to understanding the specificities of sound emission in other instruments, recognizing that this type of knowledge provides predictability and efficiency to the work of the collaborative pianist. The article aims not only to help pianists in formation, but also offers valuable support for improving musical performance and interpretation.

Keywords: Piano. Collaborative piano. Performance practice. Double bass.

A motivação desta pesquisa foi a constatação da ausência de um sistema formal de ensino para a colaboração pianística no Brasil e o desejo de contribuir com um material pedagógico destinado à nova geração de pianistas. É urgente reconhecer que a maioria dos pianistas colaboradores ingressa no mercado de trabalho sem o pleno domínio das habilidades necessárias ao exercício da função, sendo obrigados a adquiri-las de maneira empírica. Muitas vezes, essa falta de preparo resulta em severos desafios no início de suas carreiras. Os pianistas Mundim (2009), Ruivo (2015) e Cianbroni (2016) são alguns dos pesquisadores que trataram detalhadamente do assunto.

Um aspecto frequentemente negligenciado nos cursos convencionais de piano, mesmo nas aulas de prática de conjunto, são as particularidades de cada instrumento musical. A habilidade de reagir adequadamente a essas especificidades, tanto na manipulação sonora do instrumento (pensando em equilíbrio sonoro, por exemplo) quanto nas decisões interpretativas, é geralmente conquistada por meio da experiência, e está intrinsecamente ligada à sensibilidade do pianista. Este artigo busca fornecer informações valiosas nessa direção, com o propósito fundamental de auxiliar os leitores a explorarem e ampliarem seus conhecimentos em relação aos outros instrumentos musicais.

Existe relativamente pouco material escrito sobre colaboração pianística. Desta literatura, muito pouco trata de uma maneira efetiva de tocar do pianista enquanto colaborador. Uma importante exceção é o livro *The complete collaborator: the piano as partner*, de Martin Katz, pianista de grande relevância no cenário mundial, que elaborou um tratado para auxiliar pianistas interessados na função de colaborador. Essa obra é, em grande parte, motivadora deste trabalho. Ainda que o livro de Katz seja amplamente aclamado e relativamente acessível, inclusive no Brasil, e mesmo que ele aborde com propriedade uma gama de temas de inegável relevância para o pianista colaborador, há muito ainda por pesquisar e a disponibilizar para a informação e formação de pianistas colaboradores.

Este artigo propõe uma contribuição a esse assunto em três partes. Na primeira parte, falarei sobre a minha experiência no campo da colaboração pianística. A segunda parte dedicar-se-á a uma abordagem resumida de alguns dos fatores fundamentais de produção sonora a serem observados ao colaborarmos com instrumentistas de cordas friccionadas ou sopros. A terceira e última parte trará, na forma de um comentário de interpretação, um exemplo de aplicação de conhecimentos e experiências na prática da colaboração. A obra interpretada é a *Sonata* para contrabaixo e piano (1949) de Paul Hindemith. Justificam-se aqui as duas primeiras partes: a

primeira, como uma autoetnografia, apresenta minha trajetória enquanto pianista colaboradora. No contexto brasileiro, essa trajetória se confunde com o próprio aprendizado do ofício, pois em nosso país a colaboração pianística carece, na maioria dos cursos livres, superiores e de pós-graduação, de um ensino abrangente e formal. Em outras palavras, o pianista colaborador no Brasil atual ainda aprende a colaborar apenas colaborando. Foi a minha história que me deu a experiência para poder interpretar a *Sonata* de Hindemith da maneira como a faço, mais que qualquer obra de referência ou disciplina formal possivelmente cursada. Já a segunda parte trata dos fundamentos da produção de som e da articulação entre sons, bases para o entendimento das decisões interpretativas tomadas ao longo da *Sonata*.

1. Memorial: Minha trajetória como pianista colaboradora

Minhas primeiras lembranças musicais são dos cultos de minha igreja aos domingos à noite, em São Paulo. Eu tinha por volta de 5 anos, e estava ajoelhada no chão com algum brinquedo, quando ouvia o coro começar a cantar. Tão logo fosse possível, eu me levantava e balançava os braços como se fosse a regente daquele grupo, ou então me sentava no chão e dedilhava o piano imaginário no banco de madeira. Por vezes também ouvia música na casa de minha avó materna. Era uma música que naquele momento não fazia muito sentido, mas soava inebriante, rica em sonoridade. Algumas vezes alguém cantava. Em outras, não, escutava apenas música instrumental: era a Rádio Cultura, com a imensa oferta que já conhecemos.

Aos 9 anos comecei a estudar teclado eletrônico, a convite de uma prima. Dois anos depois, participei da seleção para alunos da Escola Municipal de Música de São Paulo (EMMSP). Aprovada, para minha surpresa e alegria, matriculei-me e comecei a estudar em uma das melhores escolas de música de São Paulo, ainda inocentemente desconhecadora das paragens aonde me levariam esses novos rumos.

Minha primeira professora de piano foi Rosa Corvino, uma apaixonada pela música e pela arte. O avô dela trabalhou junto a Ramos de Azevedo na construção do Teatro Municipal de São Paulo e por isso a Professora Rosa, como eu a chamava, foi criada no Teatro, onde vivenciou a

arte de maneira integral. Assistiu a todo tipo de espetáculos, recebeu fotos autografadas e o carinho dos artistas que por ali passaram. Ela foi a mestra que efetivamente me iniciou ao piano com os tradicionais livros de técnica e o repertório tradicional de piano.

Aos 15 anos me enviaram para o professor Renato Figueiredo, um jovem pianista que, além de nutrir paixão pelo repertório pianístico e ser dotado de notória intelectualidade, era um grande entusiasta do repertório camerístico. Foi ao lado de Figueiredo que aquela faísca de criança, surgida nos cultos dominicais, se tornou uma chama, e eu comecei a mergulhar no repertório camerístico, o que me levou a ter contato com os repertórios e sonoridades de outros instrumentos, e a travar minhas primeiras observações sobre a técnica deles. Renato Figueiredo nos instigava muitas vezes a tocar como uma orquestra sinfônica. Buscávamos timbres, procurávamos citações de obras do repertório musical em nosso próprio repertório. Era preciso ouvir música!

Minha primeira Prática de Conjunto foi ofertada pela professora Marizilda Hein e se intitulava Piano e Voz. Podíamos tocar canções ou árias de ópera. Eu tinha apenas 16 anos, e a turma era composta de pianistas e cantores mais velhos e com a vida profissional já sedimentada.

Pouco depois, de maneira paralela, comecei estudar também a disciplina de Música de Câmara na EMMSp, com a professora Rosana Civile. Eu não conseguia encontrar colegas que estivessem dispostos a estudar a *Sonata* em lá maior para violino e piano de César Franck. Foi então que, pela primeira vez, estudei uma obra camerística sozinha junto a um professor, observando todas as dificuldades, trabalhando em separado técnica e sonoridade, para que depois conseguisse tocar com alguém.

Em 2002 ingressei no curso de graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e passei a ter aulas com o Prof. Dr. Claudio Richerme. Esse tempo foi marcado pelo empenho predominante no estudo técnico, visto que Richerme é conhecido por sua profunda dedicação e intenso trabalho no campo da técnica pianística, o que culminou com a publicação de um livro¹. Contudo, não me dediquei apenas ao trabalho técnico, mas também pude me expor a um vasto repertório até então desconhecido, explorar outras formações camerísticas maiores e adquirir valiosas experiências com a

¹RICHERME, Claudio. A TÉCNICA PIANÍSTICA: uma abordagem científica. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.

colaboração pianística. Foi na UNESP que eu efetivamente comecei a trabalhar com colaboração pianística, mais especificamente acompanhando colegas em provas, audições e gravações.

No mesmo ano, comecei a trabalhar na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo. Nesse contexto, dediquei-me ao estudo de órgão, aprendi muito sobre preparação de coro e música vocal sacra. Os anos seguintes foram caracterizados por muito estudo, trabalho e aperfeiçoamento.

Meu primeiro grande trabalho profissional foi a Vespéral Lírica no Teatro Municipal de São Paulo, tocando *Acis y Galatea*, ópera escrita por George Frideric Handel nos anos de 1717 e 1718, junto aos cantores do Coral Paulistano. Esses concertos aconteciam na antiga Galeria Olido ou no *foyer* do Teatro. Tal experiência foi marcada por uma grande satisfação pessoal.

Em 2008 eu tive a grande alegria de conhecer e estudar com o Prof. Dr. Ricardo Balletero, alguém que eu admirava muito e que organizou todo o conhecimento que eu havia adquirido nos últimos anos de trabalho com a colaboração pianística.

Em julho do mesmo ano, engajei-me em um projeto de notável complexidade, que representou o desafio mais significativo até então em minha trajetória profissional. A convite do maestro Roberto Tibiriçá, assumi a responsabilidade de colaborar em suas aulas de regência, desempenhando ao piano reduções de sinfonias, concertos, aberturas, recitativos e árias de óperas. Esta imersão na regência e no repertório sinfônico proporcionou-me uma compreensão mais abrangente do piano, enriquecendo ainda mais minha abordagem pianística com uma variedade de cores. O idioma musical, que já me era familiar, tornou-se mais fluente à medida que absorvi e incorporei aspectos relativos aos instrumentos de orquestra, tais como articulação, projeção sonora, afinação e dinâmica, entre outros, em minha própria prática pianística.

No ano de 2011, após a mudança para Belo Horizonte, fui incorporada ao corpo docente da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU-UEMG). Deparei-me com uma realidade peculiar, especialmente no que diz respeito aos instrumentos de sopro, pois os alunos com os quais eu interagia frequentemente iniciavam seus estudos em bandas marciais de suas respectivas localidades. Nessas bandas, de modo geral, o maestro proporcionava aos jovens aspirantes tão somente o ensino básico necessário para integrar o grupo, abrangendo diversos instrumentos. Como resultado, muitos desses músicos ingressavam na universidade

com um conhecimento limitado e técnicas deficientes. Diante desse cenário, redobrei meus esforços para adquirir conhecimentos mais abrangentes e familiarizar-me com a linguagem específica de cada instrumento, com o intuito de oferecer auxílio significativo a cada estudante.

Participar do Programa de Pós-Graduação Profissional em Práticas Musicais da UEMG é mais uma das estratégias que utilizei, pois, através de uma pesquisa formal, obtenho ainda mais informações e ferramentas para o dia a dia do meu trabalho como Pianista Colaboradora.

A colaboração pianística foi, evidentemente, o centro do meu fazer musical. O piano foi a ferramenta usada para que eu pudesse atuar com a música de conjunto. No entanto, para que minha formação fosse sólida, o protocolo de aprendizagem do piano precisou ser seguido de maneira criteriosa. Estudos técnicos com diferentes objetivos e o repertório de todos os períodos estilísticos da História da Música foram estudados com seriedade.

As competências necessárias aos pianistas colaboradores, desenvolvidas de maneira empírica na realidade brasileira, foram conquistadas ao mesmo tempo em que a técnica pianística era aprendida e consolidada. A leitura à primeira vista foi estudada intensamente. Além de um trabalho teórico de base, houve um treinamento prático que incluía o reconhecimento e a memorização da topografia do instrumento e dos elementos estruturais básicos da música tonal, na forma do estudo de escalas e arpejos.

De extrema utilidade foram as aulas de música de câmara e prática de conjunto. A partitura, que era lida em dois pentagramas, passou a ter, primeiramente, um terceiro pentagrama, e por isso foi necessária a expansão da leitura da partitura. Mais tarde, com o aumento do número de instrumentos e vozes, de acordo com a formação camerística, ocorreu uma ampliação visual ainda maior do campo de leitura. Ainda na modalidade de música de conjunto, meu maior desafio foi o manter o sincronismo rítmico entre as partes. Essa empreitada foi vencida com o uso do metrônomo e com o estudo técnico próprio do piano, usando as ferramentas de articulação, sonoridade, velocidade e, acima de tudo, aprendendo a ouvir o que estava sendo tocado.

2. Conhecendo os instrumentos com que se toca

A prática musical profissional pode parecer algo simples quando vista de fora, de uma maneira superficial. Ao contrário, muitos podem ter a impressão de que, de maneira geral os músicos dominam seus instrumentos e possuem, na grande maioria, conhecimento do contexto histórico e estético da obra e compositor, além de uma boa compreensão da linguagem musical. Não há grandes impedimentos no momento do ensaio; afinal, cada músico preparou individualmente sua parte, e cada um traz na bagagem sua experiência musical. Por que, então, falar sobre a colaboração pianística? E por que um pianista deve conhecer as exigências de outros instrumentos?

Segundo Mundim, uma das habilidades necessárias aos pianistas colaboradores é “aprimorar conhecimentos de mecanismos e especificidades de instrumentos de cordas, sopros e canto — tais como afinação, emissão e produção do som, conhecimento de línguas e dicção, respiração etc.” (MUNDIM, 2009, p. 27)

Podemos considerar tal citação por dois pontos de vista complementares. Um primeiro, mais literal, nos indica que o pianista deve entender quais são os mecanismos básicos usados pelos outros músicos para o manuseio de seus instrumentos visando à produção do som, ou em outras palavras, os fundamentos técnicos da execução desses instrumentos. Esses conhecimentos podem ser usados de maneiras diversas, tanto para entender dificuldades e limitações dos instrumentistas ou cantores com quem se toca quanto para guiar decisões interpretativas que melhor se adequem às escolhas destes parceiros musicais. O segundo ponto de vista é a possibilidade dada ao pianista de expandir sua própria paleta sonora, a partir do conhecimento da abordagem sonora dos outros instrumentos. Ao entender melhor as técnicas de produção de som em diversos instrumentos, o pianista estará naturalmente ampliando a sua percepção sobre as diversas nuances sonoras destes, e, assim, ampliando as suas próprias possibilidades de adaptação a estes timbres. Mesmo com todas as limitações que o piano possui em termos de emissão sonora, podemos dizer que o pianista pode buscar uma emulação de tais sonoridades quase fantasiosas, mas altamente enriquecedora.

Evidentemente, é inviável o domínio integral, pelos pianistas, do aparato técnico de todos os instrumentos comumente acompanhados. É importante, no entanto, um entendimento e uma reflexão sobre os fundamentos das diferentes técnicas. Coloco aqui, resumidamente, algumas considerações sobre os mais importantes pontos a serem observados.

A respiração, mais que uma necessidade fisiológica, é o ponto de partida da produção musical dos instrumentos de sopro, que são divididos entre madeiras e metais. Segundo Araújo (2000), existe um conjunto de músculos que trabalham juntos para que a respiração seja efetiva. Os pulmões funcionam como balões, enchendo-se ou esvaziando-se de acordo com a atuação desses músculos. O primeiro grupo é o de músculos intercostais, que, através de suas contrações, aumentam o volume da caixa torácica, favorecendo a expansão do pulmão, o que possibilita a inspiração. Há também o diafragma, que, quando relaxado, possui a aparência de uma tigela invertida e ao contrair-se torna-se plano, contribuindo também para o aumento do volume da caixa torácica e, conseqüentemente, para a inspiração. A expiração é realizada inversamente, com os músculos trabalhando para diminuir o volume da caixa torácica, expelindo assim o ar de dentro dos pulmões.

Conhecer mais sobre a respiração dos músicos de sopro pode trazer respostas aos pianistas com respeito às escolhas interpretativas das obras executadas. Como lemos em Katz, amiúde não é necessário que o pianista faça nada para se adequar à respiração de seu parceiro musical, mas algumas vezes é necessário esperar sua respiração e seguir com o ritmo musical, enquanto outras tantas vezes não é possível fazer nada: o músico precisa respirar, mas a música não pode parar ou esperar. Há que reconhecer quais são as possibilidades e, como colaborador, ajudar o parceiro com as alternativas oferecidas. É desejável uma escuta atenta à respiração do outro músico. É preciso também chegar a um acordo sobre qual andamento o deixa mais confortável para manter a fluência e realizar as respirações necessárias, além de optar por uma dinâmica favorável a esse planejamento de respirações. Uma outra estratégia é sempre respirar com o músico. Isso o deixa ciente que estamos prestando atenção àquilo que está sendo tocado e, assim, o intérprete se sente menos ansioso para voltar a tocar após a respiração.

Ao falarmos de articulação, salientamos que os músicos de sopro apropriam-se de letras para determinar qual será o tipo de articulação entre os sons. A esse processo chamamos de golpe de língua. As consoantes usadas são T, D, G e K. As consoantes T e K têm a características de produzirem sons mais penetrantes. Elas são capazes de fazer uma articulação um pouco mais

curta, além de provocar acentos nas notas. As consoantes D e G são mais moderadas. Os músicos de sopros as utilizam em seções articuladas com características cantáveis, com ataques brandos e pouco *staccato*. Os instrumentistas de sopro também usam as vogais de uma maneira particular, o que resulta em diferentes timbres, advindos de diferentes tipos de relaxamento ou tensão nos músculos da face.

Já nos instrumentos de cordas, a emissão de som se dá, geralmente, pela fricção do arco nas cordas, possibilitando sua vibração. A riqueza sonora, todavia, é gerada através do arco e suas possibilidades, que podem ser primariamente na corda, com ou sem acento, dependendo da direção em que o arco será tocado e da pressão empregada nele. Os arcos também podem ser saltados, quando o movimento iniciado começa fora da corda, como uma espécie de pêndulo, encosta na corda e sai novamente. Os sons podem ser ainda martelados, feitos com acento intencional. Percebe-se que o arco, mais do que limitar-se à emissão do som, detém possibilidades de articulação, dinâmicas e nuances sonoras. Há quem diga que ele é a verdadeira alma dos instrumentos de cordas e que, através dele, toda a expressividade desejada na performance musical é efetivamente executada.

A essa emissão sonora nos instrumentos de cordas responsável por essa gama de possibilidades expressivas, dá-se o nome de golpes de arco, que serão explanados a seguir, com base no tratado de Galamian:

- *Legato* – O *legato* é executado quando duas ou mais notas são tocadas na mesma direção do arco;
- *Detaché* – termo derivado do francês que significa “destacado”, refere-se à técnica em que as notas são interpretadas com a direção do arco alternada. No *detaché* simples, salienta-se a importância de manter constância na velocidade, pressão e ponto de contato. Já no *detaché* acentuado, são exigidas maiores pressão e velocidade no início de cada nota para acentuar sua projeção sonora;
- *Martelé* – o *martelé* é conhecido por seu som inicial martelado, produzido por uma pressão no início da nota que resulta em um som consonantal e logo depois liberando-se a pressão do arco. Ele é preferencialmente feito na parte superior do arco.

- *Staccato* – o *staccato* é um golpe de arco que deve produzir um som separado, curto e limpo. A crina deve ser mantida em contato com a corda, e ele tem por característica ser consonantal.
- *Spiccato* – o *spiccato* é o golpe de arco frequentemente visto pelos músicos de cordas. Ele é produzido com um gesto de pêndulo feito pelo braço direito, enquanto o pulso e os dedos permanecem de forma relaxada. Diferentemente do observado no *ricochet* e no *sautillé*, para a produção do *spiccato* há uma maior participação do músico e menos autonomia do arco;
- *Ricochet* – O *ricochet* é uma técnica que permite que o arco salte naturalmente nas cordas, produzindo uma série de notas sem que o músico tenha que articular cada movimento individualmente. O arco deve pular sobre a corda em uma mesma direção, tocando várias notas. Ele pode ser simples (quando é em uma mesma direção de arco), ou arpejado (tradicionalmente em trechos de acompanhamento de três ou quatro notas);
- *Sautillé* – o *sautillé* é uma técnica de arco saltado, que, nesse procedimento, “pula” de maneira controlada. É de fundamental importância a coordenação entre as mãos e o relaxamento do braço esquerdo. Esse golpe de arco é utilizado em passagens musicais rápidas. (GALAMIAN, 2013, p. 64-84)

A técnica de arco é extremamente complexa, começando da maneira como os instrumentistas devem segurá-lo, passando pela forma como controlar o movimento dos dedos, dominar a mudança do arco friccionando as cordas e considerando o ângulo delas, o modo como comandar o punho, o cotovelo, a rotação do antebraço, passando pelos movimentos vertical e horizontal do braço. Quanto mais dominados forem todos esses movimentos, maior gama de sonoridade e opções de arcaídas o instrumentista terá.

Podemos considerar que, para o pianista, o entendimento dos processos de produção sonora facilita a comunicação no momento do ensaio, o sincronismo da música e, o melhor, a antecipação de gestos musicais, refletidos de maneira expressiva na música.

3. Uma proposta de interpretação da *Sonata* de Hindemith para contrabaixo e piano (1949)

O presente tópico abordará decisões interpretativas e performáticas da *Sonata* para contrabaixo e piano de Hindemith. Para além das informações expressivas já descritas na partitura por Hindemith, o processo de construção interpretativa da obra pressupõe decisões baseadas nas questões físicas, como a qualidade dos instrumentos e da sala de concertos, e a técnica dos músicos envolvidos. Meu primeiro contato com a obra foi na disciplina Música de Câmara do mestrado, na época da pandemia. Por isso, nossos primeiros encontros foram via o aplicativo Teams, através do qual conversamos sobre o caráter da obra e seus desdobramentos estéticos. O que se seguiu foi uma discussão sobre articulação e aproximação da sonoridade do piano e do contrabaixo. Enfim, quando pudemos nos encontrar presencialmente, trabalhamos arduamente na interpretação, investigando qual o melhor tipo de abordagem ao piano para que articulações, sonoridade e construções de frase fossem o mais coesas possível.

Todas as decisões interpretativas e técnicas foram baseadas na minha experiência adquirida nos últimos anos, na contribuição do Professor Dr. Rodrigo Miranda e dos músicos envolvidos. Isso explica o motivo pelo qual os verbos aparecerão ora na primeira pessoa do singular ora na primeira pessoa do plural.

O primeiro movimento da *Sonata* remete a uma marcha. As eventuais mudanças de fórmulas de compassos não são impedimento para a sensação do pulso em dois. A indicação de andamento é mínima 96 bpm, em tempo *Allegretto*. A obra foi composta a partir de parâmetros neoclássicos. Segundo Harry Jacobson, o primeiro movimento é um rondó (A[A']BACA''), uma forma que não é comum em primeiros movimentos de sonatas. Apesar de se basear em tonalidade expandida, a peça apresenta encadeamentos harmônicos e movimentos contrapontísticos que remetem à escrita tonal tradicional.

Dos compassos 1 a 7 temos um padrão de acentuação métrica contrastante entre os instrumentos, devido ao posicionamento diferente dos grupos de duas notas no compasso: a

primeira nota do contrabaixo tem um apoio métrico natural, enquanto no piano esse apoio aparece na segunda nota.



Figura 1: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 1 e 2

Para haver equilíbrio sonoro entre as partes e permitir ao contrabaixo apresentar o tema sem quaisquer impedimentos, já que este é um instrumento de relativamente pouca projeção, o primeiro acorde do piano em *f* deve ser tocado evidenciando o si na voz do baixo, tocado pela mão esquerda, e a quinta superior, si 3 e fá# 4, na mão direita.



Figura 2: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 1 a 9

Como observado na figura acima, as terças que se seguem ao primeiro acorde devem ser *staccati*. Optamos por executar a primeira terça de cada par mais curta e mais leve que a segunda. Esta, por sua vez, além de um pouco mais longa, deve contar com um pequeno apoio. Sugiro que o pianista utilize um toque próximo as teclas e faça *staccato* de dedo, para evitar acentos indesejados. Dessa maneira, privilegiamos o tempo forte não só em termos de dinâmica, mas também com um pouco mais de ressonância, que pode ser enriquecida com o uso de uma pedalização ágil e curta. A segunda terça, por conseguinte, continua *staccato*, apenas um pouco mais longa que a primeira, o que condiz com a escrita do contrabaixo, que possui notas prolongadas nos primeiros tempos, favorecendo, então, a projeção de sua linha melódica.

A técnica da combinação de mão e pedal é fundamental para conquistar a sonoridade desejada. Eles devem estar sincronizados: ao mesmo tempo que a mão faz um movimento leve para cima logo após tocar a segunda terça de cada grupo, o pedal também deve ser levantado.

A *appoggiatura* deve ser curta, mas possui caráter melódico. Por fim, o mi 5, que aparece a partir do compasso 4, pode ser tocado com cada vez mais ênfase, sugerindo um pequeno *crescendo*, dada a insistência da ideia musical e a indicação de Hindemith, iniciando a frase em *p* e terminando-a em *mp*. Para o mi 5, proponho que o ataque seja perto das teclas do piano, porém em alta velocidade, sempre respeitando a dinâmica escrita pelo compositor. O toque é semelhante ao dos *staccati*, mas as notas são mais acentuadas e a sonoridade é prolongada pelo pedal, o que confere à passagem um som percussivo, como de um sino, e permite a agilidade da mão para voltar para a posição das terças.

A partir do compasso 10, a primeira parte do tema é apresentada pelo piano. É interessante notar que Hindemith indica uma articulação ligeiramente diferente daquela do contrabaixo. Mesmo observando essas pequenas diferenças, o pianista pode se esforçar para igualar o fraseado em linhas gerais, e, por extensão, o caráter da frase, construindo, assim, uma unidade musical.



Figura 3: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 10 a 12

A partir do compasso 13 o material melódico apresentado na mão esquerda do piano é uma antecipação dos motivos melódicos que aparecerão no segundo e terceiro movimentos, segundo Seo Ha-eun (s.d., p. 15). A proposta interpretativa para esses compassos é que a mão esquerda do piano simule uma textura de onda, com as colcheias em *legato*, em pequenos gestos de *crescendo* e *decrescendo* acompanhando os movimentos ascendentes e descendentes, em contraposição à mão direita escrita com *staccati* que, apesar da dinâmica em *pp*, devem ter uma sonoridade brilhante. Para que a mão esquerda consiga esse resultado é necessário ter muita atenção à técnica. O braço precisa manter-se em movimento horizontal e em suspensão

adequada, evitando, assim, acentos indesejados nas passagens de dedos. Dessa forma, a linha do piano adapta-se melhor à linha principal do contrabaixo, contribuindo para a fluidez do trecho e criando mais unidade musical.



Figura 4: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 13 a 16

A partir do compasso 17, Hindemith introduz novos elementos e uma maior complexidade na parte do piano. Em primeiro lugar, dá-se uma total mudança na articulação. Opondo-se ao trecho anterior, temos agora uma seção em *staccato* que promove uma sonoridade seca e aguda, com a indicação de um *crescendo*. Além disso, as linhas das mãos direita e esquerda movem-se em sentido contrário e com uma ligeira dissonância rítmica² causada pela contraposição entre os motivos de cinco colcheias e a métrica básica de quatro colcheias. A mão direita ainda possui pausas, que devem ser pensadas como um impulso, a mola propulsora para o próximo motivo. Neste trecho, o contrabaixo possui notas longas e em *legato*. Levando-se em consideração que aqui não há competição sonora entre os instrumentos, dada sua diferente tessitura, o pianista pode realizar, sem prejuízo de desequilíbrio, o *crescendo* até a última nota do compasso 19, em *mf*.



Figura 5: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 17 a 19

No compasso 20 inicia-se o segundo tema do primeiro movimento. Dos compassos 20 a 31 o piano se torna o protagonista melódico. Trabalhamos com uma melodia com um

² A dissonância rítmica se refere a padrões rítmicos irregulares, que fogem ao esperado previsto pela fórmula de compasso, como explica Leandro Gumboski: “para se referir a situações de não congruidade vertical, compreendendo um tipo de polimetria em que “a barra de compasso real é disjunta, não ‘perpendicular’ à ‘linha’ da sucessão temporal” (BERRY, 1987, *apud* GUMBOSKI, 2022, p. 53).

acompanhamento que remete ao *basso di Alberti*, tanto rítmica quanto texturalmente. A melodia de caráter *cantabile* é rica em articulações e saltos. O *legato* da frase foi especialmente pesquisado e estudado, principalmente de mãos separadas, dada a presença de muitos saltos. Não há grande intervenção do contrabaixo, apenas notas em *pizzicato*³ proporcionando um reforço harmônico. Esses *pizzicati*, porém, precisam ser extremamente rítmicos. Com a constante mudança de fórmula de compasso, é possível que o músico perca o pulso interno, o que torna interessante manter em mente uma subdivisão em colcheias para maior precisão rítmica. Outra preocupação é que os *pizzicati* sejam sonoros o suficiente para serem ouvidos através da textura do piano. Ao final dessa frase, no compasso 31, foi combinado um pequeno *diminuendo* e um *rallentando* para entregar a próxima ideia musical para o contrabaixista.



Figura 6: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 20 a 31

A partir do compasso 32 temos uma nova ideia melódica. Essa seção é rica em contraponto. A parte do piano é composta por alguns saltos e textura pontilhada, opondo-se à parte do contrabaixo, que segue em uma longa linha melódica em *legato*. Ao contrabaixista é concedida a oportunidade de mostrar sua musicalidade nesse trecho lírico. A frase musical começa em *mf*,

³ O pizzicato é uma técnica usada nos instrumentos de cordas, através da qual o músico toca a corda com os dedos.

com contornos acentuados. No segundo tempo do compasso 35 há um *p*, atingido a partir de um *decrescendo* no contrabaixo.

Para que houvesse fluidez, imaginamos o piano como dois instrumentos: a mão esquerda deveria imitar um violoncelo em *staccato* de arco, ao passo que a mão esquerda, em contratempo, deveria imitar um *pizzicato* de viola. A escolha desses instrumentos se deve primeiro ao volume do som de cada um deles: o violoncelo, com maior projeção sonora, fica responsável pela direção da frase e apoio de toda a música. Por se tratar da imitação do instrumento com o uso do arco, promove-se maior controle da linearidade da frase, conseguindo desenhá-la de maneira mais efetiva. A viola, com menor projeção sonora, ajuda no colorido do trecho. Outro motivo da alusão a esses instrumentos para construir a imitação é a tentativa de aproximação da sonoridade dos instrumentos de arco e a criação de duas linhas musicais que, embora complementares, são independentes. Com esse trabalho de imaginação sonora, minha abordagem ao piano mudou naturalmente: o *staccato* tornou-se mais melódico, e a sonoridade das duas mãos ficou mais diferenciada.



Figura 7: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 32 a 39

No compasso 40, volta o material melódico do compasso 20, porém nesse momento a parte do contrabaixo é mais presente: as notas são longas, em grau conjunto e tocadas com o arco. Aproveitando esse novo colorido, o pianista pode adotar uma abordagem mais presente, com mais som, preparando a recapitulação do primeiro tema no compasso 46.



Figura 8: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 40 a 45

O interlúdio do compasso 51 é tecnicamente bastante exigente para o pianista. O único arranjo feito para facilitação do dedilhado foi tocar a última colcheia do compasso 51, fá#, com a mão direita. Para meu entendimento musical e execução da seção, imaginei quatro motivos melódicos em progressão ascendente: I (fá# 4, mi 4, lá 3, si 3), II (si 4, lá 4, si 3, dó# 4), III (mi 5, ré 5, mi b 4), IV (mi 5, ré 5, sib 4, lá 4); e três em progressão descendente: V (ré 5, dó 5, lá 4), VI (dó 5, sib 4, sol 4) e VII (láb 4, sol 4, mi 4). O pianista deve estudar cada motivo em separado, agregando uma a uma as demais vozes. No mais, sugiro um estudo lento e especial atenção à sonoridade e à articulação de cada um desses motivos isoladamente, seguido de exercícios com o trecho como um todo.



Figura 9: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 51 a 54

A partir do compasso 55, a melodia do contrabaixo é feita de harmônicos⁴. Na edição em que trabalhamos, há uma guia para o contrabaixista, explicitando quais notas deverão ser ouvidas e em quais cordas deverão ser tocadas. Para que o harmônico seja efetivo, o contrabaixista deve ter cuidado com o dedilhado da mão esquerda e posicionar o arco perto do cavalete. Assim se obtém a melhor sonoridade e não se corre o risco de perder todo o trecho de harmônicos, de nove compassos.

Para que o piano pudesse colaborar de maneira efetiva, usamos uma abordagem de toque sem muito ataque, bem perto da tecla, pensando em uma sonoridade mais redonda e em *pp*. A articulação também foi obedecida, e cada motivo melódico era finalizado com um *diminuendo*, na intenção de manter a sonoridade doce e *piano*.



Figura 10: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 55 a 62

Os compassos 63 a 71 são a imitação melódica imediata, no piano, do que o contrabaixo acabou de executar. As semínimas em *staccato* são leves, curtas, e, por tratar-se de uma melodia acompanhada por acordes, o pianista precisa se lembrar de timbrar a nota mais aguda, exercendo um pouco mais de pressão nas notas superiores. A partir do compasso 69, a articulação em *legato* a cada dois tempos e num movimento descendente está de acordo com a indicação de *diminuendo*, favorecendo sua execução. Os comentários feitos pelo contrabaixo

⁴ A técnica do harmônico é habilmente empregada por músicos que dominam instrumentos de corda. Existem dois tipos principais de harmônicos: os naturais e os artificiais. No caso dos naturais, os músicos simplesmente tocam as cordas levemente com os dedos da mão esquerda em pontos específicos, onde a corda é dividida em frações proporcionais, 1/2, 1/4 ou 1/8. Já os harmônicos artificiais são criados de maneira mais elaborada, envolvendo o dedilhado de uma 4ª justa sobre a corda para realizar a divisão desejada.

nesse trecho são como os que foram feitos pelo piano. Por se tratar de imitação, os músicos precisam esforçar-se por igualar o *legato* das intervenções em colcheias.



Figura 11: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 63 a 71

No compasso 72 temos nova proposta melódica interessante de Hindemith. Os intervalos são ascendentes no contrabaixo (7^a, 6^a, 4^a) sendo a nota de cima um harmônico. Em oposição, o piano faz um movimento descendente (2^a e 4^a), além de haver uma reminiscência da diferença em acento métrico inicial. Como no início, o piano tem a acentuação métrica na segunda nota, enquanto o contrabaixo apresenta-a na primeira. Para a performance, novamente foi escolhido um toque pouco atacado, dessa vez imitando instrumentos de sopro, imaginando a pausa inicial como uma respiração. Apesar de a ligadura estar escrita a cada duas notas, é sugerido que o pianista pense em uma longa linha melódica, evitando, assim, atrasos e acentos indesejados. Nunca se deve perder de vista o fato de que essa *Sonata* é extremamente rítmica, mesmo em trechos melódicos. Os sete compassos tocados pelo contrabaixo, a partir do compasso 72, são intervalos ascendentes e os próximos três são harmônicos que precisam ser executados necessariamente em tempo, para não prejudicar a intervenção do piano.



Figura 12: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 72 a 81

Os compassos 82 a 84 mostram novamente o primeiro tema, mas se encaminham para a coda. No compasso 85 voltamos com a ideia de imitação das cordas, já que o material musical é igual ao do compasso 32; no entanto, dessa vez o pianista deve ter um cuidado especial na mão esquerda, a fim de evocar o caráter marcial proposto no início do movimento. É importante preservar o andamento desse trecho e não tocar as notas da mão esquerda muito *piano*, para que o contrabaixo escute o andamento e consiga encaixar a semínima no material do piano.



Figura 13: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 82 a 84

No compasso 97 surge o primeiro tema desconstruído. Os instrumentos devem prestar atenção na continuidade da linha, que passa do piano, no registro médio, para o contrabaixo (com arco), volta ao piano, mas no registro agudo, e retorna de novo ao contrabaixo, desta vez em *pizzicato*. Nos três últimos compassos é necessária uma atenção especial ao ritmo, para não perder o andamento. A preservação da qualidade sonora também é um ponto importante, sendo um especial momento timbrístico entre os instrumentos.



Figura 14: Primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 97 a 104

O 2º movimento é um *Scherzo* e sua forma é ABCA'. O primeiro desafio para o pianista é assegurar-se de manter o andamento. A escrita majoritariamente em contratempos é responsável pelo caráter de brincadeira que caracteriza o *Scherzo*. A alta velocidade do andamento não permite hesitações, é necessário guardar grande precisão rítmica, conhecer bem a parte do contrabaixo e tocar de maneira convincente, sem esperar ouvir o som para reagir. Para isso, uma boa estratégia para nosso estudo como duo foi estudar lentamente, juntos, para que ouvido e corpo se acostumassem com a música.

Os acordes em contratempo escritos em *staccato* devem ser tocados levemente, de forma percussiva. O toque precisa ser próximo ao piano, tirando o dedo da tecla o mais rápido possível. O pianista pode realçar levemente as mudanças de harmonia e possíveis propostas melódicas, como por exemplo o fragmento de escala octatônica a partir do compasso 6 (sol 4, sol# 4, lá# 4, si 4, dó# 5, ré 5).



Figura 15: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 1 a 9

As frases melódicas do contrabaixo, de maneira geral, precisam soar leves e precisas. A articulação proposta por Hindemith, com abundância de ligaduras de duas notas ou notas curtas seguidas de pausas, permite ao contrabaixista explorar o caráter lúdico. Para que isso aconteça, o arco tem papel fundamental nessa construção. Os golpes de arco utilizados nesse movimento são *legato* e *spiccato*. O *legato* é feito quando o instrumentista toca duas ou mais notas com o arco na mesma direção. Já o *spiccato*, considerado um golpe saltado, é feito como um movimento de pêndulo, permitindo que o arco “pule” levemente sobre as cordas. A articulação é clara e, dependendo da indicação do compositor, pode criar um efeito percussivo, enfatizando o início das notas.

A partir do compasso 13 saímos de um compasso ternário para o binário, e há uma mudança rítmica com o aparecimento de anacruses no lugar dos contratempos. Isso tende a trazer um pouco mais de ansiedade ao trecho. Ainda em *staccato*, sugiro realçar as linhas cromáticas nas vozes intermediárias em ambas as mãos, para promover maior colorido musical. Isso é uma estratégia para enriquecer a sonoridade sem estabelecer uma competição sonora com o contrabaixista. Na parte do contrabaixo, Hindemith escreve notas mais agudas, *cantabile*, em *legato* e dinâmica *f*. É esperado que o contrabaixista toque essa frase com uma sonoridade mais rica, obedecendo à dinâmica e empregando bastante arco, tornando-se o protagonista dessa seção.



Figura 16: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 12 a 21

Até o compasso 25 a parte do piano tem um papel predominantemente de acompanhamento. É importante ficar atento à sonoridade do contrabaixo para garantir o equilíbrio entre os instrumentos.

Os compassos 26, 27 e 28 são compassos de transição para a seção B. O compositor escreve um movimento em semicolcheias com um formato resultante de arco ascendente-descendente todo em *legato*, com uma só ligadura que se estende por três compassos. Esses compassos são o primeiro momento de tensão do movimento. Dado o andamento rápido e o uníssono entre as mãos, preparei a seção com marcações de dedilhado, seguida por um estudo lento para cuidadosamente planejar os movimentos das mãos. Para alcançar a execução em alta velocidade, dediquei-me ao estudo de pequenas células da seção, inicialmente abordando cada célula separadamente e, posteriormente, expandindo a execução para duas células e assim por diante. Utilizei a técnica de ritmo e grupo, incorporando uma fermata a cada final de célula, e, gradualmente, a cada duas células, até alcançar a habilidade de executar a seção integralmente. Para a divisão do trecho, utilizei células de quatro notas, começando na primeira ou segunda semicolcheias de cada tempo, sendo a primeira uma célula incompleta.



Figura 17: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 26 a 28

A partir do compasso 29, enquanto o contrabaixo toca notas longas, em dinâmica *f* e com acentos, o piano faz uma figura melódica em colcheias, *staccato* e *p*. A escolha interpretativa foi conduzir os motivos para a primeira colcheia de cada compasso, como se cada compasso fosse uma grande anacruse do próximo, e, apesar do *p* proposto por Hindemith, fazer um pequeno *crescendo* até a primeira nota do compasso 33, para contribuir com o *f* e o acento feitos pelo contrabaixo.



Figura 18: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 29 a 35

Nos compassos de 38 a 42, o piano assume um papel protagonista. A articulação proposta por Hindemith, com ligaduras a cada duas colcheias, evidencia uma melodia de caráter presente, seguida de um comentário jocoso das colcheias em *staccato*. Sugiro ao pianista fazer esse *staccato* puxando os dedos levemente em direção a palma da mão. Isso irá proporcionar um toque curto e brilhante, porém sem acentos.



Figura 19: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 38 a 41

Nos compassos 50 e 51 encontra-se mais uma transição ao piano com o mesmo material jazzístico. Hindemith explora essa escrita em mudanças de seção. Esse material melódico deve ser estudado seguindo os mesmos parâmetros dos compassos 26 a 28.



Figura 20: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 50 e 51

No compasso 52 começa uma proposta um pouco mais soturna, usando a princípio a região médio-grave do piano, com motivos curtos. Nesse trecho pode surgir uma competição sonora entre os instrumentos, por isso o ideal é que o pianista pense em timbrar as notas do soprano e “abrandar” as demais. Outra estratégia realizada foi obedecer às dinâmicas escritas por Hindemith, ou seja, apesar do *crescendo* no compasso 56, voltar para o *p* no compasso 57. A partir do compasso 60, com a mudança do registro do piano e o aumento da textura, deve-se privilegiar o novo colorido e manter uma dinâmica *p*. Desde o compasso 52, Hindemith usa a ideia de progressão melódica e a associa a ondas de dinâmica, provocando uma grande insistência sonora na seção. A partir do compasso 64 o compositor escreve uma linha de *crescendo* que culminará no compasso 69.



Figura 21: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 52 a 68

No compasso 69 começamos uma espécie de imitação. Com acordes grandes em *f* e numa região na qual o contrabaixo tem uma sonoridade generosa, foi possível ampliar a sonoridade do piano. O pianista deve executar o *f* nessa passagem mantendo os braços relaxados, assegurando que a sonoridade seja ampla e suave. A articulação escrita por Hindemith é diferente nos dois instrumentos. É necessário ser preciso na diferença entre as partes. O *diminuendo* precisa ser progressivo e equilibrado entre os dois instrumentistas.



Figura 22: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 69 a 75

A partir do compasso 76 temos uma transição no piano que leva ao retorno da parte A. Como meio de antecipação para a coda em *pp*, Hindemith indica que a seção comece em *mf* seguido por um grande *diminuendo*.



Figura 23: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 76 e 77

No compasso 78 temos o retorno da seção A. As colcheias em contratempo, *staccato* e jocoso voltam, porém aparecem mais pausas na melodia do contrabaixo, propondo uma ideia de desconstrução, liquidação ou despedida. Este recurso metafórico foi utilizado radicalmente por Haydn em sua *Sinfonia nº 45*, conhecida como *Sinfonia do Adeus*, em cujo terceiro movimento a textura musical vai se dissipando, com a retirada gradual dos músicos do palco, restando ao

final do movimento apenas dois violinos. O piano deve tocar sempre em uma dinâmica menor que o contrabaixo.



Figura 24: Segundo movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 78 a 91

O terceiro movimento da *Sonata* é um tema com variações. O tema e as variações são bem delimitados, mas as transições entre eles são sutis. Hindemith utiliza uma técnica composicional que reaproveita e transforma elementos de uma variação para outra, e ainda evita cesuras óbvias entre elas, proporcionando uma sensação de continuidade e unidade à obra.

No livro *Form in tonal music – An introduction to analysis*, Douglass M. Green aborda minuciosamente os aspectos da forma conhecida como “tema com variações”, explorando desde a sua história até os componentes essenciais que moldam essa estrutura musical. Para o autor, bons compositores não se limitam a escrever variações aleatórias, mas prestam atenção à ordem em que o material musical deve aparecer, construindo com isso uma estrutura coesa e eloquente. Para Green, há seis caminhos para alcançar um bom resultado na coerência da composição do tema com variações:

- o agrupamento das variações: semelhança entre duas ou mais variações (melódica, rítmica ou textural, entre outras possibilidades musicais) para serem percebidas como um grupo;

- um esquema lógico: construir as variações a partir da escolha de um plano, ou sistematização;
- o aumento da textura rítmica: intensificação gradual com a introdução de elementos rítmicos cada vez menores;
- o aumento ou diminuição da complexidade musical: a proposta é parecida à anterior, mas neste caso consiste na introdução ou exclusão gradual dos elementos musicais;
- variações a partir do baixo: a melodia é mantida no baixo enquanto as vozes superiores sofrem alteração;
- variações com *ostinato* harmônico: apenas a harmonia é mantida, o restante do material musical podendo sofrer alteração.

Hindemith se serve, com maestria, das quatro primeiras técnicas explicitadas por Green, construindo a forma do movimento através da intensificação de dinâmicas, texturas e figuras rítmicas, que evoluem para um grande *crescendo*, encontrando seu ápice na variação 5. Como lemos em Jacobson, “a dinâmica, intensidade e peso da textura aumentam gradualmente em cada variação até atingirem a quinta variação”⁵. A partir daí, o compositor usa o recurso inverso, reduzindo o uso dos materiais, o que resulta na forma total da obra, representada pelo autor através do diagrama da figura 56.

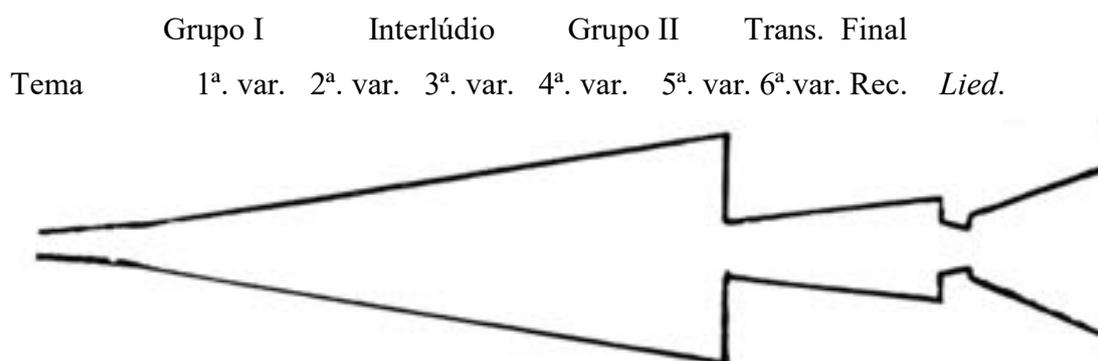


Figura 25: Diagrama formal do terceiro movimento da *Sonata* para contrabaixo e piano de Hindemith⁶

O tema é uma melodia acompanhada. A indicação *Molto adagio* de Hindemith, o uso do arco em *legato* e a execução do contrabaixo em um grande *Cantabile* para a frase sugerem um movimento de especial expressividade. Os acordes repetidos com anacruse em fusa e as pausas

⁵ The dynamics, intensity and heaviness of texture gradually increase in each variation until they reach their height in the fifth variation.

⁶ JACOBSON, 1972, p. 28.

também indicam alta dramaticidade. O pianista deve ser preciso e expressivo na contagem das pausas, nas dinâmicas e nas articulações escritas por Hindemith, incorporando o drama sugerido pelo compositor até mesmo com sua expressão corporal. Chama a atenção a escrita insistente de tenutos nos acordes do piano, que indicam, apesar das notas curtas, que os acordes devam ser tocados com o maior tempo possível de suas durações. Além disso, os tenutos propõem uma questão técnica e sonora, com um toque mais profundo no piano, sentindo o fundo de cada tecla, dando importância a todas as notas e produzindo a sonoridade de cada acorde com uma textura encorpada.



Figura 26: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 1 a 13

A primeira variação é caracterizada pelo contraponto, com o uso insistente de imitações. É interessante que Hindemith comece já na primeira variação escrevendo um *stretto* a três vozes. No decorrer dessa variação haverá um aumento do número de vozes, com o aparecimento de uma quarta voz na segunda parte da variação. Em relação às imitações, convém que os músicos tentem igualar a sonoridade e o fraseado do motivo melódico, afinal isso valoriza o motivo imitado e torna as imitações mais efetivas. O *stretto* proporciona uma sensação circular no fluxo sonoro, como se Hindemith não estivesse preocupado com a barra de compasso, e sim com um

movimento cíclico. No caso, o contrabaixo começa o *stretto* no primeiro tempo do compasso, o piano toca a segunda voz no segundo tempo e a terceira voz do segundo tempo do compasso posterior. Na continuação, as fórmulas de compasso vão mudando, contribuindo ainda mais para a ideia de continuidade sem a regularidade do compasso. Optamos por preservar as articulações e as dinâmicas escritas pelo compositor e não valorizar as fusas iniciais como anacruse da frase, ainda que em alguns momentos a música esteja escrita dessa maneira.



Figura 27: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 14 a 26

A partir do compasso 27, ainda na segunda variação, o piano torna-se protagonista e percebemos o aumento da textura com mais vozes, primeiro apenas na mão direita e a seguir nas duas mãos, direcionamento acrescido de uma expansão das tessituras do piano. O maior número de notas nas duas mãos do piano dificulta o trecho. Oriento o intérprete a estudar lentamente a passagem e a marcar o dedilhado para não haver dúvidas nos intervalos e nos saltos, a fim de o pianista não dispersar sua atenção com dificuldades técnicas.

The image displays a musical score for the third movement of Hindemith's Sonata, covering measures 27 to 39. The score is written in 2/4 time and consists of five systems of music. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by complex textures, often with multiple voices in both hands. Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *p espr.*. The piece is marked with various articulations and slurs, indicating a highly rhythmic and technically demanding work.

Figura 28: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 27 a 39

A terceira variação se inicia no compasso 40, no qual o material empregado na primeira variação é desconstruído no contrabaixo. Hindemith opta por apresentar apenas fragmentos dos motivos melódicos, os quais são acompanhados pelo piano, com o uso apenas das quatro primeiras fusas da primeira variação em diferentes alturas. Os seis compassos iniciais dessa variação são distintivos pela natureza de seu acompanhamento, evidenciada pela textura e

insistência. É importante manter o *legato* na mão direita, enquanto a esquerda executa contratempos com uma diferença de mais de uma oitava. Um cruzamento de mãos é feito pela mão esquerda, sendo a primeira nota de cada célula mais aguda que a mão direita, proporcionando, apesar da dinâmica *pp*, um ponto de luz que pode ser delicadamente explorado. Nos compassos 50 a 52 da mesma variação, a ampliação da textura é promovida pelo aumento de notas na mão esquerda, mantendo-se o cruzamento. Para prevenir a execução de notas incorretas por parte do pianista, recomendo que a mão esquerda seja posicionada com a abertura de uma oitava, utilizando ou polegar ou o quinto dedo como pivô. Essa abordagem visa a proporcionar ao pianista uma referência visual, utilizando a oitava mais próxima à nota que será tocada, simplificando a realização do salto de maneira mais fluida e precisa.



Figura 29: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 40 a 52

A quarta variação é uma espécie de cadência para o piano, com comentários feitos pelo contrabaixo ao final de cada frase. Hindemith usa desde o extremo grave do piano até o superagudo, e grafa notas curtas em busca do virtuosismo pianístico. As dinâmicas seguem um padrão: as frases começam em *f* e depois de um *diminuendo* alcançam o *p*. Esse *p* também é justificado para ouvir o comentário feito pelo contrabaixo, que segue a mesma ideia musical do piano. O aprendizado dessa variação é dificultado pelos intervalos erráticos das linhas, pelas pequenas diferenças de contorno e acidentes entre frases semelhantes, e pela velocidade.

The image displays a musical score for the third movement of Hindemith's Sonata, covering measures 53 to 65. It is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is characterized by dense, intricate textures with frequent sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked with *f* (forte) at the beginning of phrases and *p* (piano) towards the end, often accompanied by a *diminuendo* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings, illustrating the complex interplay between the piano and the double bass.

Figura 30: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 53 a 65

A quinta variação é o ponto culminante do movimento. Hindemith compila o ganho da dinâmica, a soma das notas formando a harmonia, a complexidade rítmica, a expansão da tessitura dos instrumentos e a coordenação do motivo melódico entre os instrumentos.

Um grande desafio para o pianista é o equilíbrio sonoro. Musicalmente não há como tocar menos para não cobrir o contrabaixo, então é necessário respeitar as pausas. Um bom artifício também é a troca rápida do pedal de sustentação, para que, na pausa, o pedal esteja abaixado e sirva de caixa de ressonância para o contrabaixo. De maneira pedagógica, para pianistas de mãos pequenas como eu, sugiro um estudo dos acordes dessa variação sem as notas repetidas, para entender que coreografia a mão precisará fazer. Antecipar os gestos e preparar a próxima fôrma com um gesto também rápido pode ser uma boa saída.



Figura 31: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 66 a 75

A sexta variação apresenta no piano o tema integral e um tipo de improviso escrito na parte do contrabaixo, que indica mais uma vez a influência jazzística na música de Hindemith. A expressividade do tema deve reaparecer, e dessa vez com a possibilidade de um amplo *legato*, contrapondo-se ao tema, que traz uma grande dramaticidade através das pausas. A harmonia nesse ponto é mais expansiva, já que Hindemith ganhou tessitura com o passar das variações, e podemos realçar o cromatismo entre as vozes da harmonia.



Figura 32: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 76 a 91

A insistência desse improviso, a partir do compasso 88, desconstrói a seção de variações e caminha para o final do terceiro movimento, que, inesperadamente, termina com um Recitativo e *Lied*.

Segundo o Grove Dictionary, a definição de recitativo é: “um tipo de escrita vocal, normalmente para uma só voz, que segue o ritmo natural e a acentuação da fala, sem necessariamente ser organizada de uma forma específica.” (1980, p. 643)

Quando trabalhamos com cantores, sempre encaramos o recitativo como uma poderosa oportunidade de comunicar efetivamente a narrativa em questão. Para a construção da interpretação dessa seção, nos inspiramos na mesma premissa. Optamos por arpejar os acordes com calma, explicando cada nota. Entretanto, a linha melódica não pode ser excessivamente articulada; antes, o pianista deve preocupar-se em fazer uma linha com um bom direcionamento. A partir do compasso 98, o recitativo passa a ser declamado pelo contrabaixo. O pianista o acompanha com os acordes arpejados. O desafio, a partir do compasso 102, é o alinhamento rítmico entre os músicos, pois Hindemith indica um *accelerando* no terceiro tempo. Sugiro que o pianista mantenha uma subdivisão interna em semicolcheias para obter um *accelerando* orgânico.

Para Jacobson há uma grande dificuldade em analisar o Recitativo, pois essa seção mostra um material musical totalmente novo, exceção feita aos dois últimos compassos que recapitulam o tema.

The image shows a musical score for the third movement of Hindemith's Sonata, measures 92 to 106. The score is in 2/4 time and features a recitativo section. It includes piano and bass staves with various dynamics and performance instructions such as 'riten.', 'più lento', 'poco energico', 'pizz.', 'accel.', 'liberamente', 'pizz.', 'pp', and 'ppp'.

Figura 33: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 92 a 106

Fugindo da tradição de seguir uma Ária depois do Recitativo, Hindemith escreve um *Lied* para a coda do terceiro movimento da *Sonata*. O *Lied*, que pode ser traduzido como “canção” em português, se refere a uma forma de música vocal, geralmente acompanhada ao piano. O gênero

é conhecido por sua grande expressão artística, complexidade musical e riqueza da poesia, que trata de temática que inclui desde assuntos religiosos até os mais complexos sentimentos humanos.

Para Ticiano Biancolino, o *Lied* não pode ser considerado o resultado da evolução da canção setecentista, já que os pensamentos em princípios eram diferentes. Para o autor, o *Lied* “[...] corresponde a uma leitura musical da poesia à sua altura, o que implica em uma música cujo conteúdo instrumental, apesar da conexão com a voz, possui um status próprio” (BIANCOLINO, 2008, p. 36).

Assim, podemos inferir que o *Lied* da *Sonata* para contrabaixo, a exemplo dos emblemáticos *Lieder* da tradição romântica, é uma composição musical dotada de singularidade, merecendo atenção aos detalhes e seriedade na performance.

Segundo a análise feita por Jacobson, o *Lied* também é baseado na melodia do tema, portanto constitui mais uma variação, embora com alterações rítmicas. Toda essa seção é composta das articulações: *non-legato*, *legato* e *staccato*. O *non-legato* basicamente está presente nas notas do baixo e deve ser tocado sempre com um impulso para dar a ideia de movimentação das notas que virão em seguida. Especificamente em se tratando do *staccato*, optei por uma imitação do *pizzicato* das cordas, tocados de maneira bem rápida e como se fosse possível “beliscar” as teclas do piano, tal qual fazem os músicos de cordas.



Figura 34: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 107 a 110

Do compasso 111 ao 114, Hindemith escreve o baixo da mão esquerda com ligaduras. É importante que o pianista se esforce por fazer um som *legato*, contrapondo ao *staccato* da mão direita, com a direção escrita pelo compositor — *crescendo*, *mf*, *decrescendo*.



Figura 35: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 111 a 114

O *legato* da mão direita nos compassos 115 e 116 deve ser leve, tocado bem próximo às teclas em *diminuendo*. A sonoridade obtida com esse toque irá timbrar com o contrabaixo. O *staccato* da mão esquerda segue com a proposta de *pizzicato*.



Figura 36: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 115 e 116

Dos compassos 117 a 120, o piano reproduz a melodia do *Lied*, enquanto o contrabaixo faz um contraponto. Alguns pontos merecem realce e atenção:

- a linha melódica precisa ser rerepresentada com a mesma proposta musical do contrabaixo. O caráter e a articulação são objetos primordiais a serem discutidos e escolhidos pelos músicos. A escolha musical feita por nós foi de um contraste com o caráter do Tema e as Variações anteriores. Essas variações possuem um aspecto mais sóbrio, enquanto o *Lied* traz um caráter mais luminoso;
- as figurações da linha do tenor não podem interferir na qualidade musical, apesar de serem baseadas em desenhos com saltos de difícil realização;
- por fim, o *non-legato* do baixo não pode ser perdido por causa dos saltos na voz do tenor.



Figura 37: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 117 a 119

O material musical que se segue mantém o pontilhado através do *staccato*. O pianista precisa se esforçar para garantir a estabilidade do tempo e a preservação do colorido do *staccato*.



Figura 38: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 121 a 125

A melodia que se inicia com o *levare* do compasso 126 precisa ser audível, e como não há competição sonora do piano com o contrabaixo, o pianista não deve ter medo de uma sonoridade generosa. Apesar do *diminuendo* escrito no compasso 128, o pianista precisa dosar para não chegar ao *mp* com uma dinâmica muito *piano*, pois o *diminuendo* na verdade chega até o *pp* do compasso 135. Pode haver uma dosagem entre as mãos, na qual a mão direita apresenta a proposta melódica com uma dinâmica pouco maior que a mão esquerda, guardando o *pp* apenas para os compassos 134 e 135.



Figura 39: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 126 a 135

Os três compassos finais, que retornam ao tempo original após o *ritenuto*, demandam especial atenção, sobretudo em relação ao último acorde do contrabaixo. No último tempo do penúltimo compasso, o contrabaixo toca colcheias, o que faz com que seja ainda mais difícil alcançar o

baixo do acorde, que está muito distante da melodia, e requer calma do instrumentista. Na prática, os contrabaixistas optam por tocar o baixo separado e a sexta superior como uma corda dupla. Sendo assim, o baixo deve ser tocado antes do tempo, para que o piano e contrabaixo ataquem juntos, no tempo, o acorde do piano e a sexta do contrabaixo.



Figura 40: Terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, compassos 136 a 138

A *Sonata para contrabaixo e piano* de Hindemith, concebida em seu estágio final, reconhecida como sua maturidade criativa (KUBALA, 2004, p. 29), salienta a técnica avançada dos dois instrumentos, oferecendo aos intérpretes desafios tanto técnicos quanto musicais de considerável envergadura. A obra revela a profunda compreensão do compositor em relação às características peculiares de ambos os instrumentos, evidenciada pela habilidosa construção de um equilíbrio sonoro entre o contrabaixo e o piano. A textura musical, ora densa, ora polifônica, é composta com destreza, destacando-se pela criação de linhas melódicas independentes que, embora distintas, completam-se harmoniosamente, ampliando as possibilidades expressivas e interpretativas da obra.

QR Code da gravação feita ao vivo em Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2024:



4. Considerações finais

A *Sonata* de Hindemith destaca-se por seu rico material musical, cuja performance — assim como acontece com quaisquer obras-primas da literatura camerística — pode trazer grandes

benefícios e aprendizado para pianistas em formação. A análise e cuidadosa interpretação deste material resultará num acúmulo de experiências e aprendizados que poderão ser aplicados no repertório do piano colaborativo. Dessa forma, ao absorver as nuances desta peça, qualquer pianista terá a oportunidade de enriquecer sua bagagem musical e ampliar sua sensibilidade, capacitando-se a desempenhar um papel mais refinado como colaborador em diferentes contextos musicais.

Ao longo dos anos e mediante enriquecedoras conversas com colegas de profissão, posso dizer que vislumbro um plano ideal: a institucionalização do ensino da colaboração pianística. Nessa perspectiva, as instituições educacionais brasileiras incorporariam em seus currículos uma abordagem mais abrangente, enfatizando, no curso de piano, práticas de conjunto, música de câmara, experiência orquestral e técnicas de colaboração pianística. Tal formação acabaria por moldar um indivíduo musicalmente mais completo, capacitando-o não apenas para contribuir de maneira significativa nos meios artístico e acadêmico, mas também para prosperar no cenário do mercado de trabalho.

REFERÊNCIAS

BIANCOLINO, Ticiano. **A evocação de sonoridades instrumentais na escrita para piano no ciclo *Winterreise* de Franz Schubert**. São Paulo: Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da UNESP, 2008.

BORÉM, Fausto. **O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular**. Brasília: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006.

CIAMBRONI, Samuel Henrique da Silva. **Perspectivas e impasses na mobilização em música de graduandos em situações de colaboração pianística: estudos exploratórios**. Porto Alegre: Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

FAN, Eduardo Lagreca. **Música análise de tratados sobre a pedalização ao piano**. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em música mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016

GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing and teaching*. New York, 2013.

GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano Technique*. New York: Dover Publications, Inc., 1972.

GREEN, Douglass M. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. USA: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.

GUMBOSKI, Leandro. **Novas categorias teóricas para a análise de dissonâncias métricas em obras musicais dos séculos XX e XXI**. São Paulo: Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2022.

JACOBSON, Harry P. *An analysis of the Hindemith Sonata for double bass and piano, for performance purposes*. Denton, Texas: For the Degree of MASTER OF MUSIC, 1972.

KATZ, Martin. *The complete collaborator: the piano as partner*. Oxford: University Press, 2009.

KUBALA, Ricardo Lobo. **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**. Campinas: Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, 2004.

MUNDIM, Adriana Abid. **Pianista colaborador: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal**. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado. Escola de Música da UFMG, 2009.

PORTO, Maria Caroline de Souza. **O pianista correpetidor no Brasil: empirismo versus treinamento formal na aquisição das especificidades técnicas e intelectuais necessárias à sua atuação**. Goiânia: Dissertação de mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2004.

RUIVO, Cinthia. **O pianista colaborador: Um estudo com os alunos do Bacharelado em instrumento – piano da UDESC**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015.

SEO, Ha-eun. *A Study on Sonata for Double Bass and Piano of Paul Hindemith*. Master's Thesis. Ewha Womans University Library, s.d.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Edited by Stanley SADIE. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.