

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÊ “MÚSICA E MULHERES”

# Conquistas composicionais de Rebecca Clarke na ‘Sonata para viola e piano’

Adriana Lopes da Cunha Moreira 

Universidade de São Paulo, Departamento de Música | São Paulo, SP, Brasil

Laís Ferreira Lopes 

Universidade de São Paulo, Departamento de Música | São Paulo, SP, Brasil

**Resumo:** A identificação de mulheres bem-sucedidas em diversas áreas do conhecimento tem sido um foco de recentes pesquisas colaborativas. No entanto, apesar desses avanços, o impacto dessas iniciativas ainda é limitado. O presente trabalho busca destacar alguns elementos de pioneirismo na biografia de Rebecca Clarke, com ênfase na composição da *Sonata para viola e piano*, tendo como foco a análise musical de seu primeiro movimento, sobretudo em termos de forma e harmonia. Nesse contexto, são reveladas algumas estratégias compostoriais de Clarke quanto a cruzamentos de sonoridades de acordes adjacentes, expansões a partir do acorde centralizador da obra e construções de formações estruturais por terças cromáticas, resultantes de reagrupamentos de acordes que formam redes de transformações contextuais.

**Palavras-chave:** Mulheres compositoras, Viola de arco, Análise Musical, Rebecca Clarke.

**Abstract:** The identification of successful women in various fields of knowledge has been a focus of recent collaborative research. However, despite these advances, the impact of such initiatives remains limited. This study aims to highlight pioneering elements in Rebecca Clarke's biography, with a particular emphasis on the composition of her *Sonata for Viola and Piano*, focusing on a musical analysis of the first movement, especially in terms of form and harmony. In this context, some Clarke's compositional strategies are revealed, including the crossing of sonorities from adjacent chords, expansions stemming from the centralizing chord of the musical piece, and the construction of structural formations based on chromatic thirds, resulting from regroupings of chords that form networks of contextual transformations.

**Keywords:** Female composers, Viola, Musical Analysis, Rebecca Clarke.

**A** identificação de mulheres bem-sucedidas em diversas áreas do conhecimento tem sido um foco de recentes pesquisas colaborativas. A despeito dos avanços das últimas décadas, a música de concerto continua sendo um ambiente majoritariamente masculino, especialmente na subárea de composição. Compositoras e performers como Hildegard von Bingen (c. 1098-1179), Barbara Strozzi (1619-1677), Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Schumann (1818-1896), Alma Mahler (1879-1964) e Lili Boulanger (1893-1918) conseguiram romper o ostracismo após a ascensão da Nova Musicologia a partir de 1970. No entanto, seus nomes ainda não são tão frequentes nos livros, concertos e gravações quanto os de seus contemporâneos.

Atualmente, várias instituições e iniciativas têm se dedicado a aumentar a visibilidade feminina na música de concerto e na sociedade, incluindo organizações como Alliance for Women Film Composers, Choral Music by Women Composers, Her Ensemble, International Alliance for Women in Music, Maria Anna Mozart Society Salzburg, Music Theory Examples by Women. Além disso, projetos individuais como os sites CompositorAs, criado por Eliana Monteiro da Silva, Viola Music by Women Composers, de Carolyn Waters Broe, e o Carrefour Chamber Music Project também desempenham um papel importante nesse esforço. Publicações mais específicas, como as de Castleton (2022, 2023), Curtis (1996, 1997, 2004, [s. n.]), Gerard (2019) e Johnson ([s. n.]) sobre Rebecca contribuem ainda mais para a causa. No entanto, apesar desses avanços, nota-se que o impacto dessas iniciativas continua limitado diante da vasta gama de mulheres artistas, compositoras e instrumentistas cujos nomes correm o risco de serem esquecidos na história da música.

A Fundação Donne – Women in Music, criada pela soprano Gabriella Di Laccio, publicou recentemente uma pesquisa sobre as obras apresentadas em concertos de orquestras profissionais entre setembro de 2021 e setembro de 2022. A análise de 111 orquestras de 31 países diferentes classificou as peças, entre outros critérios, pelo gênero dos(as) compositores(as). Das 20.400 composições catalogadas, 92,3% foram escritas por homens e apenas 7,7% foram escritas por mulheres (Laccio, 2022)<sup>1</sup>. Essas estatísticas evidenciam a hegemonia masculina na composição erudita para orquestra.

---

<sup>1</sup> Entre as obras escritas por mulheres, que correspondem a apenas 7,7% do total, 5,5% foram compostas por mulheres brancas, dado que pode instigar discussões sobre o aspecto racial no campo da composição musical.

Reconhecer e valorizar as contribuições das mulheres na história da música pode gerar reflexões mais profundas sobre as dinâmicas de gênero no ambiente musical contemporâneo. Nesse sentido, este artigo procura destacar alguns elementos de pioneirismo na biografia de Rebecca Clarke, especialmente em relação à composição da *Sonata para viola e piano*. Ao explorar sua trajetória, buscamos não apenas ressaltar sua importância como compositora, mas também contribuir para uma maior compreensão do papel das mulheres na música, incentivando uma reavaliação das narrativas históricas que frequentemente marginalizam suas vozes.

## 1. Rebecca Clarke

Nascida em Harrow, Inglaterra, em 27 de agosto de 1886, Rebecca Clarke (1886-1979) iniciou seus estudos em violino na Royal Academy of Music (Academia Real de Música) em 1902. Durante essa fase inicial de seu desenvolvimento, Clarke também se interessou por composição. Em 1908, passou a estudar no Royal College of Music sob a orientação de Sir Charles Villiers Stanford, tornando-se a primeira mulher a se especializar em composição na classe de Stanford (Ruiz, 2015, p. 31).

Stanford encorajou Clarke a trocar o violino pela viola e a recomendou a Lionel Tertis, um renomado violista da época. Seu desenvolvimento junto à composição e ao novo instrumento foi notavelmente célere, como observa Ruiz: “Clarke iniciou sua carreira profissional como compositora e violista em Londres, e os contatos que desenvolveu durante seus anos de estudo no Royal College lhe proporcionaram seus primeiros trabalhos” (Ruiz, 2015, p. 33)<sup>2</sup>. Em 1912, ela se tornou uma das primeiras mulheres a ingressar na Queen’s Hall Orchestra (Figura 1).

Algum tempo depois, Clarke recebeu o convite para integrar o quarteto com piano English Ensemble (Figura 2), fundado pela violinista Nora Clench e composto exclusivamente por mulheres.

---

<sup>2</sup> "Clarke comenzó su carrera profesional como compositora y violista en Londres, y las conexiones que había desarrollado durante sus años de estudios en el Royal College le proporcionaron sus primeros trabajos" (Ruiz, 2015, p. 33).

FIGURA 1 – Integrantes da Queen's Hall Orquestra. Rebecca Clarke é a primeira da esquerda para a direita.



Fonte: Rebecca Clarke Composer (*s. n.*)

FIGURA 2 – Integrantes do quarteto com piano English Ensemble, na reprodução fotográfica publicitária de c. 1928 ou 1929. Da esquerda para a direita: May Mukle (cello), Rebecca Clarke (viola), Marjorie Hayward (violino) e Kathleen Long (piano).



Fonte: Curtis (2004, p. 13)

Os contatos frequentes que Clarke estabeleceu por meio de suas atuações na orquestra e no quarteto ampliaram sua rede de relacionamentos. Como complementa Ruiz: “Foi nessa época que Clarke conheceu a americana Elizabeth Sprague Coolidge, patrona e entusiasta da música, e desenvolveu uma das relações musicais mais importantes de sua vida” (Ruiz, 2015, p. 33-34, tradução nossa)<sup>3</sup>. Coolidge, que era pianista e compositora, era frequentemente chamada de “a santa padroeira da música de câmara americana, uma mulher de excelente julgamento, bom gosto e considerável talento musical” (Curtis, 2004, p. 14)<sup>4</sup>. Movida por sua paixão pelo repertório composto no século XX, “Coolidge fundou o Berkshire Chamber Music Festival em South Mountain, perto de Pittsfield, Massachusetts, em 1918” (Ruiz, 2015, p. 33-34)<sup>5</sup>, com o objetivo de premiar composições para viola e piano (Figura 3).

FIGURA 3 – Anúncio do primeiro concurso de composição do Berkshire Chamber Music Festival.



Fonte: Bynog (2019, [s. n.])

Ao optar por viola e piano como instrumentação, Coolidge demonstrou uma assertiva compreensão histórico-compositinal. Até o século XIX, o repertório para viola carecia tanto de material didático quanto de obras emblemáticas que explorassem os limites desse instrumento

<sup>3</sup> "Fue en esta época cuando Clarke conoció a la estadounidense Elizabeth Sprague Coolidge, mecenas y amante de la música, y desarrolló una de las relaciones musicales más importantes de su vida" (Ruiz, 2015, p. 33-34).

<sup>4</sup> "the patron saint of American chamber music, a woman of excellent judgment, taste, and no little musical talent" (Curtis, 2004, p. 14).

<sup>5</sup> "Coolidge fundó el Berkshire Chamber Music Festival en South Mountain cerca de Pittsfield, Massachusetts en 1918" (Ruiz, 2015, p. 33-34).

(Kubala, 2004, p. 45). Nesse contexto, a escolha de Coolidge desempenhou um papel importante ao estimular composições para viola com nível técnico avançado. Não por acaso, as composições premiadas na primeira edição do concurso tornaram-se referências para os violistas.

Em resposta ao anúncio de Coolidge, Clarke “apresentou sua *Sonata para viola* no primeiro concurso do festival” (Ruiz, 2015, p. 33-34)<sup>6</sup>. O violista Louis Bailly e o pianista Carlos Salzedo executaram todas as obras inscritas e, em agosto de 1919, Coolidge anunciou os vencedores: uma suíte de Ernest Bloch recebeu o primeiro prêmio, enquanto a *Sonata para viola e piano* de Clarke foi a segunda colocada.

Digna de nota foi sua inscrição sob o pseudônimo Anthony Trent (Curtis 2004, 172-174), estratégia utilizada por Clarke para evitar possíveis interferências do júri totalmente masculino (Figura 4). Quando a verdadeira autoria da obra premiada foi revelada, as reações da sociedade foram inevitáveis, refletindo estranhamento e resistência diante da ideia de que uma mulher pudesse criar algo digno de um prêmio tão prestigioso – sobretudo algo que superasse as capacidades compositivas masculinas.

FIGURA 4 – Patrona e membros do júri na primeira edição do Berkshire Chamber Music Festival. Da esquerda para a direita: Louis Bailly (violista), Harold Bauer (pianista), Richard Aldrich, Frederick A. Stock, Elizabeth Sprague Coolidge, Hugo Kortschak (secretário), Georges Longy e Rubin Goldmark.



Fonte: Coolidge Foundation Collection, Music Division, Library of Congress *apud* Bynog (2019, [s. n.])

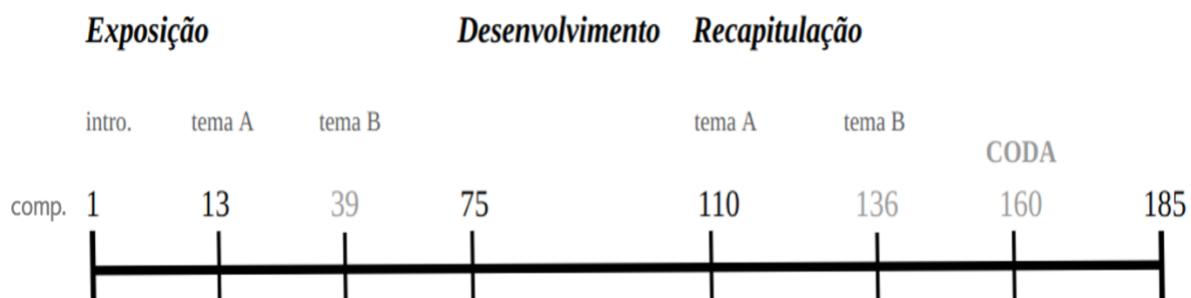
<sup>6</sup> “Clarke [...] presentó la Sonata para viola en el primer concurso del festival” (Ruiz, 2015, p. 34).

Nas edições subsequentes do festival, Clarke submeteu as obras *Trio* para violino, violoncelo e piano (1921) e *Rapsódia* para violoncelo e piano (1923). “As boas críticas creditadas a essas obras impulsionaram a carreira de Clarke” (Ruiz, 2015, p. 33-34)<sup>7</sup>, estabelecendo-a como uma das primeiras mulheres de sua geração a viver exclusivamente dos rendimentos provenientes de suas performances à viola e da venda de composições.

## **2. Análise musical do primeiro movimento da *Sonata para viola e piano* de Rebecca Clarke**

Na estrutura formal do primeiro movimento da *Sonata para viola e piano* de Clarke, a organização binária circular (Hepokoski, Darcy, 2004, p. 14-16) é introduzida por um recitativo lento (Figura 5). Devido à sua extensão, essa introdução lenta pode ser percebida como uma seção autônoma, que confere à obra uma conotação dramática ao gerar expectativa em relação ao andamento que se seguirá (Mathes, 2007, p. 196). Em um contexto histórico ainda fortemente marcado pelo predomínio de formas tradicionais, em que a estreia de mais uma sonata poderia facilmente incorrer em certa sensação de redundância, a opção pela presença da introdução em recitativo reflete a veia estratégica de Clarke, ao buscar capturar, de imediato, a atenção do ouvinte.

FIGURA 5 – Extensão e organização formal do primeiro movimento da *Sonata para viola e piano* de Clarke.



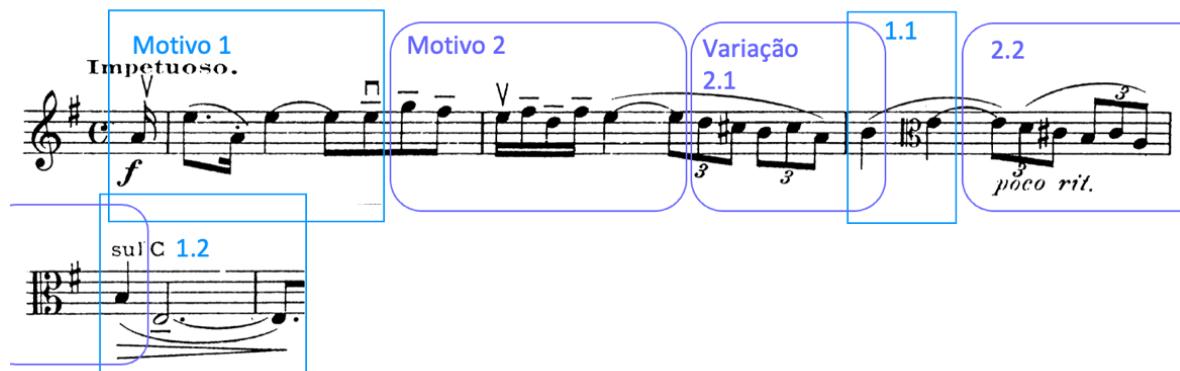
Fonte: As autoras.

<sup>7</sup> “Las buenas críticas que recibieron estas obras impulsaron la carrera de Clarke” (Ruiz, 2015, p. 34).

## 2.1 Introdução

O recitativo realizado pela viola, em Mi dórico, anuncia a peça por meio de um *levare* de quinta justa (5J) ascendente em intensidade *f* (Figura 6). Esse recitativo é formado por dois motivos e suas variações. O motivo 1 origina-se da 5J, enquanto o motivo 2 baseia-se em uma *cambiata*, que é precedida por um movimento escalar descendente e acrescida de uma nota que prepara sua finalização, também descendente. Cada um desses motivos gera duas variações em desenvolvimento que se entrelaçam através de elisões, que contribuem para a continuidade do discurso musical.

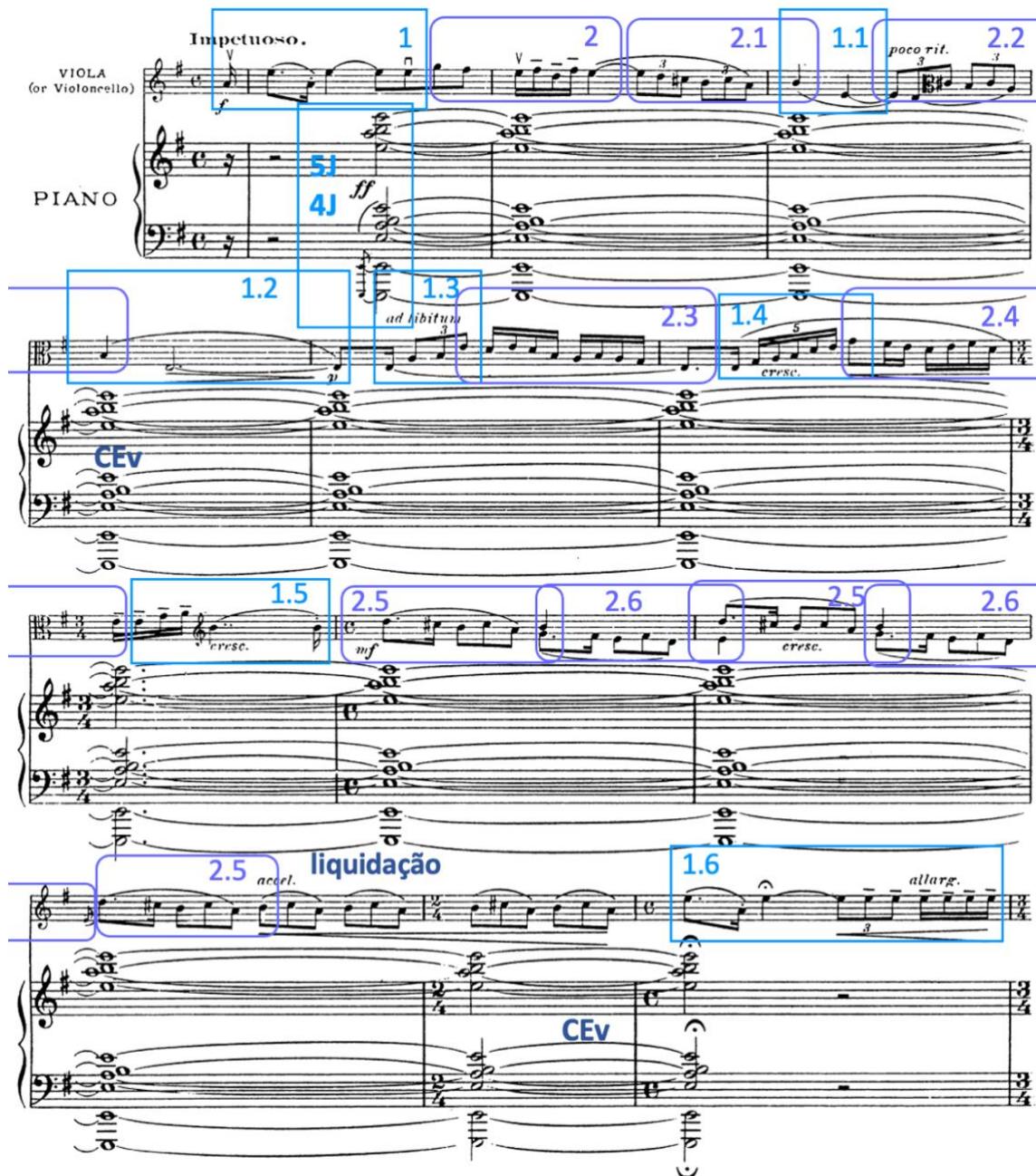
FIGURA 6 – Introdução formado por dois motivos com função formal expositiva, seguidos por suas variações em desenvolvimento. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, viola, comp. 1-4.



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 3), com intervenções das autoras.

O motivo 1 permite a formação de variações que exploram os intervalos complementares de 5J e 4J, não apenas horizontais, mas também verticais e sobrepostas (Figura 7). Já a linearidade do motivo 2 é explorada por meio de inversões, transposições e pelo acréscimo de cromatismos, criando um tecido musical dinâmico. Além disso, o uso de um pedal com o acorde E<sup>sus4</sup>, contribui para a criação de uma atmosfera de indefinição e expectativa. Ao final da introdução, um processo de liquidação conduz a uma cadência evadida (CEv). Este processo “consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação” (Schoenberg, 1991, p. 59).

FIGURA 7 – Variações em desenvolvimento dos motivos 1 e 2 formam a Introdução do primeiro movimento. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 1-12.



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 3), com intervenções das autoras.

No que tange à harmonia, o discurso com foco mais panorâmico e histórico de Sara Franco Ruiz prepara o ouvinte para as progressões que encontrará na exposição:

[...] a [compositora] inglesa prioriza a harmonia de cor sobre a funcional. No entanto, de maneira geral, sua música não se enquadra na corrente impressionista, uma vez que seu uso do cromatismo e da dissonância ultrapassa os recursos típicos de um compositor impressionista. Em suas obras, caracterizadas por harmonias empregadas durante as décadas de 1910 e 1920, observam-se vastas regiões de instabilidade. Mais do que tratar-se de acordes de cor em momentos pontuais, como fariam os impressionistas, essa abordagem se enquadra melhor dentro da época que Schoenberg denominou emancipação da dissonância (Ruiz, 2015, p. 79, tradução nossa)<sup>8</sup>.

## 2.2 Exposição

No início da exposição (comp. 13-66), o tema principal (comp. 13-16, Figura 8) é apresentado em forma de período, composto por variações dos motivos 1 e 2, que foram antecipados na introdução da obra. Agora, esses motivos são expostos em uma atmosfera mais sôfrega e fluida.

A assimetria das frases, com cinco compassos no antecedente e no consequente, é suavizada pelo paralelismo da apresentação em dez compassos (Figura 8). Uma cisura ao final do antecedente delimita o espaço entre as frases e permite a entrada do consequente. Ambas as frases da linha melódica apresentada pela viola são iniciadas pela nota Mib, e o consequente proporciona uma sensação de estabilidade ao final do tema ao alcançar a nota Mi, que havia centralizado a introdução. A relação de semitom ascendente entre Mib e Mi confere uma direcionalidade à exposição temática, oferecendo uma sensação de estabilidade dentro de uma instabilidade maior, causada pelos cromatismos que ornamentam tanto a melodia quanto a harmonia. O fato de a compositora não ter optado por Ré#-Mi indica seu desejo de expandir da tonalidade.

---

<sup>8</sup> “[...] la inglesa prioriza la armonía de color sobre la funcional. Aun así, en general su música no encuadra dentro de la corriente impresionista, debido a que su utilización del cromatismo y la disonancia ultrapasa los usos de un compositor impresionista. En su obra, caracterizadas por armonías empleadas durante las décadas de 1910 y 1920, se observan regiones muy amplias de inestabilidad. Más que tratarse de acordes de color en momentos puntuales como harían los impresionistas, este proceder encuadra mejor dentro de la época que Schönberg llamó emancipación de la disonancia” (Ruiz, 2015, p. 79).

FIGURA 8 – Tema principal. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 13-22.

**Tema principal: período**  
**Antecedente**

Poco agitato

1.7                    2.7

**Consequente**

p                    f  
p                    f  
p                    f  
p

p                    f  
p                    f  
p                    f  
p

p                    f  
p                    f  
p                    f  
p

p                    f  
p                    f  
p                    f  
p

Fonte: Master Music Publications (1921, p. 4), com intervenções das autoras.

Harmonicamente, o antecedente do Tema 1 (Figura 8) apresenta os acordes Fm<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup> e Ab<sup>7</sup>, enquanto o consequente utiliza Fm<sup>7</sup>, e um pedal na nota Ré sob alternâncias dos acordes Ab, Am e Abm, finalizados por um estratégico acorde E<sup>5b</sup> (com 3m e 5d, e em segunda inversão), que se

esvai em arpejos mistos sobre Fá#-Dó, mantidos por uma longa nota Mi na voz superior tocada pela viola. Esse acorde E<sup>5b</sup> será recuperado ao final do desenvolvimento, criando um elo harmônico entre essas diferentes seções da obra. Tendo em vista a existência de uma centralidade em Sol ao final da casa de ensaio 3 (Figura 9), pode-se interpretar essa progressão harmônica não funcional (na Figura 8) como incluindo a dominante (D<sup>7</sup>) e o acorde napolitano (como tríade de base para Ab<sup>7</sup>) de Sol, com este último estabelecendo uma relação cromática mediante em relação ao acorde de Fm<sup>7</sup>. A circulação das notas Láb, Dó e Fá#(Solb) emprestam a essa passagem uma sonoridade geral de acorde de sexta aumentada. Ornamentações cromáticas completam a complexidade dessa abordagem harmônica por terças não diatônicas, de maneira que a primeira área temática estabelece uma fricção com a simplicidade da introdução que a precedeu, o que tende a estimular um maior interesse no ouvinte.

A área temática principal (ATP)<sup>9</sup> termina no compasso 38, ao final da casa de ensaio 3. Consideramos que as áreas temáticas englobam não apenas os temas principais e secundários, mas também as transições e os encerramentos a eles relacionados. Nesse contexto, a transição ao final da ATP pode ser entendida como uma frase ou grupo de frases que conduz a uma nova área temática. Ela cria uma sensação de instabilidade a ser resolvida ao início da área temática secundária (ATS), utilizando recursos como densidade rítmica aumentada, mudanças na textura, contrastes no registro e no âmbito, e aumentos nos níveis dinâmicos, sejam eles repentinos ou progressivos.

Na transição ao final da ATP (Figura 9), a sucessão acórdica D<sup>sus</sup>, Ab, D<sup>sus</sup>, Db, G, Db, G, Bb, A, G estabelece uma centralidade em Sol através das seguintes relações: por quinta (D<sup>sus</sup>-G), por tritono (Db-G) e por terças cromáticas mediante Db-Bb-G. Embora essas expansões de possibilidades cadenciais possam obscurecer uma direcionalidade tonal nítida, o adensamento rítmico e textural, a mudança para uma região mais grave da viola e o movimento contrário das vozes condutoras trazem uma sensação de movimento cadencial afirmativo.

---

<sup>9</sup> Estamos adaptando os termos área temática principal (ATP) e área temática secundária (ATS), indicativos do *design* da forma sonata, de suas correlatas “área tonal principal e secundária” apresentadas por Mathes (2007, 145-154).

FIGURA 9 – Ao final da transição da ATP, aumento nas densidades rítmica e textural. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 31-38.



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 5), com intervenções das autoras.

Na área temática secundária (ATS), o tema secundário (Figura 10) é introduzido pelo piano e se destaca principalmente por seu andamento contrastante em relação ao tema primário, além de ter sua quarta frase executada pela viola. Assim, a quadratura da exposição da sentença em 16 compassos é perturbada pela assimetria timbrística. Embora exista uma linha melódica nitidamente proeminente, ela é acompanhada por uma textura dividida em duas camadas, sendo uma delas monofônica; assim, a combinação dessas camadas resulta em uma textura composta.

Harmonicamente, a frase 1 do tema secundário (Figura 10) mantém um predomínio do acorde G, por vezes alternado com Gm e sendo finalizada por Bm. A frase 2 recobra o acorde Fm<sup>7</sup> proposto ao início da ATP, mas agora tonicizado por uma cadeia de acordes maiores com sétima: D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup> e C<sup>7</sup>.

Embora exista o movimento por quintas, suas funções qualitativas de dominante não se efetivam, e o movimento é finalizado por uma alternância entre Bbm e Bb. As alternâncias por terças entre G-Gm e Bbm-Bb, juntamente com a expressiva carga de ornamentações cromáticas, caracterizam harmonicamente a apresentação do tema secundário.

FIGURA 10 – Tema secundário exposto como sentença. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 39-46.

**Tema secundário: sentença**

**Frase 1: início e...**

**...repetição com variação**

**Frase 2: continuação...**

**...com a repetição feita pela viola.**

Fonte: Master Music Publications (1921, p. 5-6), com intervenções das autoras.

Na repetição variada dessa exposição (casas de ensaio 5 e 6), a viola mantém o protagonismo até atingir uma cadência evadida (Figura 11). O estabelecimento da ATS conta com uma repetição fiel da sentença e com reiterações motívicas, com uma diferença notável: em vez da exposição temática ser de finalizada pela nota Fá, a viola sobe meio tom e finaliza com Fá#. Assim, embora a viola mantenha a proposta gerada pelo piano, ela modifica a conclusão, criando uma maior tensão, imediatamente dissipada por um movimento cadencial evadido com centralidade em Dó.

FIGURA 11 – Repetição da sentença, aumento de tensão e dissipação pela cadência evadida. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 57-66.



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 7), com intervenções das autoras.

## 2.3 Desenvolvimento

Com um caráter improvisatório, que mistura elementos da exposição com a atmosfera da introdução, o desenvolvimento (comp. 67-101) lembra uma *cadenza* de concerto. As figuras rítmicas com durações menores à viola, como grupetos e sextinas, reforçam a remissão à introdução. Harmonicamente, Clarke frequentemente recorre à nota Dó na linha melódica da viola, obtendo sustentação oblíqua para uma estratégica movimentação harmônica por terças: C ao final da exposição, e Ab e F ao início do desenvolvimento (Figura 12).

FIGURA 12 – Articulação harmônica para o início do desenvolvimento. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 65-73.

**Desenvolvimento**

7 **Meno mosso** **string.** **a tempo** **string.**

**pp** **misterioso**

**pp**

**mirreto**

**a tempo** **pp**

Fonte: Master Music Publications (1921, p. 7-8), com intervenções das autoras.

À medida que o ritmo harmônico do piano acelera e a viola repete ideias melódicas e rítmicas, criando uma camada textural independente, o piano ganha destaque com acordes, regiões distantes e um movimento descendente (Figura 13). Harmonicamente, a tonicização D-G não é confirmada, por este último ser estendido através do paralelismo harmônico G<sup>7</sup>, Ab<sup>7</sup> e Bb<sup>7</sup>.

FIGURA 13 – Continuação do desenvolvimento. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 80-86).



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 9), com intervenções das autoras.

No final do desenvolvimento (figura 14), o piano retoma o motivo inicial da introdução da peça. Um repentino contraste dinâmico e timbrístico encerra o desenvolvimento com uma atmosfera onírica, corroborada pela liberdade da fermata. O estratégico acorde E<sup>5b</sup> em segunda inversão, ao qual Clarke havia recorrido ao final da exposição do tema principal, é novamente empregado, agora acrescido de sétima menor, caracterizando o acorde de sexta aumentada Fr<sup>6</sup>. Ao optar por este acorde ao final do desenvolvimento, Clarke deixa em aberto um leque de possibilidades de encaminhamento de vozes que gera uma expectativa calcada na incerteza do desconhecido.

FIGURA 14 – Finalização do desenvolvimento. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 95-101.



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 10), com intervenções das autoras.

Na figura 15, destacamos as duas estratégias de articulação adotadas por Clarke a partir do acorde E<sup>5b</sup> em segunda inversão. Ao final da exposição do tema principal, a dupla sensível G#-Bb potencializa a condução por quinta para a tríade de Lá maior (A), que no entanto não foi explorada após esse instante. Na segunda aparição, ao final do desenvolvimento, o acréscimo da sétima o torna ainda mais potente, por conter dois trítulos. Contudo, a condução para a tríade de E<sup>sus</sup>, sem terça, após fermata e pausa, embora contenha as notas Lá e Mi, não possui a energia triádica que seria capaz de polarizar e resolver os conflitos harmônicos trazidos pelo Fr<sup>6</sup>. Ao contrário, a estratégia de condução de Fr<sup>6</sup> para E<sup>sus</sup> dissipia a energia do primeiro acorde, possibilitando o retorno de Fm<sup>7</sup>.

FIGURA 15 – O acorde E<sup>5b</sup> em segunda inversão como um elemento harmônico articulador. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 22-24 e 110-112.



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 4 e 10-11), com intervenções das autoras.

## 2.4 Recapitulação

Após a barra dupla, um *levare* alongado conduz à recapitulação (comp. 111, na Figura 16). “Na maioria dos *levares* alongados, a ênfase na harmonia dominante e o movimento rítmico contínuo são características definidoras [...] [e] podem ser percebidos como conectivos estendidos quando ouvidos dentro de uma composição”, conforme Mathes (2007, p. 64).

Ao início da recapitulação (Figura 16), o piano, então, realiza um contraponto sincopado com tercinas, e ocasionalmente intervém com elementos melódicos, cromáticos ou arpejados que interagem com a execução do tema principal pela viola. Harmonicamente, após a relação por terças cromáticas, as relações por quintas encontram acordes sem a terça. Tal escolha, por um lado

enfraquece a formação de progressões tonais pré-estabelecidas, mas por outro fortalece o encaminhamento da energia propulsora pela textura, dinâmica, densidade e movimento contrário das vozes — elementos que, em conjunto, ampliam a extensão de atuação dos instrumentos. Dessa vez, a cadência ao final da ATP traz uma sensação de resolução.

FIGURA 16 – Na recapitulação da ATP, relação cromática mediante e relação por quinta que encontra um acorde sem a terça. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 111-114, 119-122 e 127-131.

**Recapitulação**

The musical score consists of four staves of music for violin and piano. Measure 111 starts with a forte dynamic (f) and a tempo marking of 9/8. Measures 119 and 127 show harmonic progressions highlighted by blue boxes. Measure 127 includes a dynamic instruction 'f risoluto e allarg.' Measure 131 concludes with a ff dynamic. Various performance markings like 'molto cresc.', 'sf', and 'p' are also present.

Fonte: Master Music Publications (1921, p. 11-12), com intervenções das autoras.

O tema secundário (Figura 17) agora é recapitulado pela viola e recupera a centralidade inicial em Mi. As camadas da textura executada pelo piano são densas, ritmicamente diversas, com uma ampla gama de ornamentos cromáticos e perfazem, ao longo da ATS, um leque de possibilidades de condução do acorde E<sup>7</sup>, majoritariamente por terças: E<sup>7</sup> para C<sup>3!,7</sup> (acorde de Dó com sétima e com duas terças, maior e menor, comp. 133-136), E<sup>7</sup> para D<sup>1!,7</sup> (acorde de Ré com sétima e com duas fundamentais, a original e outra meio tom acima, comp. 137-139), E<sup>7</sup> para Gm e G (comp. 143-148), e E<sup>7</sup> para C<sup>3!,7</sup> e A<sup>7,9</sup> (comp. 149-153).

FIGURA 17 – Na recapitulação da ATS, ampla gama de possibilidades de finalização harmônica a partir de E<sup>7</sup>. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 132-139.

Fonte: Master Music Publications (1921, p. 12), com intervenções das autoras.

Ao final da recapitulação da ATS, a estratégia de encerramento com o último quarto da seção tendo o protagonismo do instrumento que havia estado subjacente ao longo da seção volta a ser

empregada por Clarke. A segunda frase do tema secundário passa a ser executada pelo piano (Figura 18), recobrando assim o timbre de sua primeira exposição.

FIGURA 18 – Final da ATS com protagonismo do piano. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 157-158.



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 14), com intervenções das autoras.

## 2.5 Coda

A coda (comp. 165-183, Figura 19) apresenta um tema de encerramento em uma atmosfera etérea, muitas vezes associada ao impressionismo. A viola explora intensidades amenas e em uma região média, enquanto o piano explora cromatismo em tercinas, seguidos por lembranças temáticas trabalhadas no primeiro movimento da obra. Ambos vão se calando guiados por um ritenuto até a finalização centralizada por Mi.

Harmonicamente, a partir da casa de ensaio 15, temos possibilidades mais ousadas de encaminhamento do acorde de E: E para Fr<sup>6</sup> (considerando a nota Ré como bordadura acentuada, que forma uma espécie de acorde híbrido com D<sup>5+,7</sup>); E para um acorde por quartas sobre Ré#; E para Fr<sup>6,9b,13b</sup> (semelhante a acordes próximos à escala de tons inteiros associados a Scriabin) e, finalmente, o estabelecimento da tríade E ao longo de cinco compassos, cumprindo o preceito de início e término do movimento com base na mesma centralidade.

Em vez de tratar o acorde centralizador do movimento como um ponto de convergência para elementos que exigem resolução, ele é apresentado como um ponto de irradiação, a partir do qual surgem diversas possibilidades de expansão (Figura 20). Essa abordagem subverte e recontextualiza

um dos princípios fundamentais da tonalidade – a função tônica – sem que, para isso, haja uma simples negação desse recurso.

FIGURA 19 – A coda confirma a centralidade na tríade E. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 165-183.

**Coda**  
**Tema de encerramento**



Fonte: Master Music Publications (1921, p. 15), com intervenções das autoras.

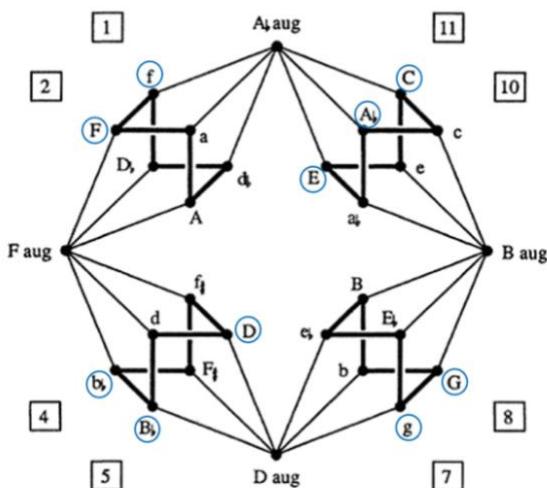
FIGURA 20 – Sete possibilidades de expansão do acorde de E ( $E^7$ ): para  $C^{3!}, 7$ ,  $D^{1!, 7}$ , Gm-G, A<sup>7,9</sup>, Fr<sup>6</sup>, quartas sobre Ré# e Fr<sup>6, 9b, 13b</sup>. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I, comp. 133-136, 137-139, 143-148, 149-153, 169-178.



Fonte: As autoras.

Harmonicamente, as centralidades do primeiro movimento, quando analisadas em conjunto, revelam conexões entre tríades por meio de transformações harmônicas, as quais podem ser ilustradas no gráfico abaixo (Figura 21), apresentado por Douthett e Steinbach (1998, p. 241-263). Nomeadamente, temos as tríades de base: E (da introdução), Fm-D-Ab e G (da ATP na exposição), G-Gm e Bb-Bbm (da ATS na exposição), G e C (no final da exposição), Ab, F, D, G e Bb, com finalização de Fr<sup>6</sup> sobre a nota Si bemol (do desenvolvimento), Fm-D-Ab, G e E (na recapitulação), e a reafirmação de E (na coda).

FIGURA 21 – Relações entre centralidades. E. Clarke, *Sonata para viola e piano*, I.



Fonte: As autoras, a partir do gráfico apresentado por Douthet e Steinbach (1998, p. 241-263)

Uma análise da inter-relação entre as centralidades expostas na Figura 21 permite agrupar as tríades básicas formando uma rede de transformações textuais com compartilhamento de aturas: F, Fm, Ab, C, E, G, Gm, Bbm, Bb, D. Dessa forma, pudemos constatar que as relações por terças lideram as conduções harmônicas tanto nas formulações seccionais quanto no planejamento estrutural implícito da obra.

### **3. Considerações finais**

A trajetória de Rebecca Clarke denota a relevância do apoio mútuo e da construção de redes entre mulheres, especialmente em contextos que historicamente as marginalizam, além de enfatizar a necessidade de uma consciência contínua sobre o mercado de trabalho. A decisão de se dedicar à viola a direcionou estrategicamente para um nicho em ascensão, que prescindia de obras idiomáticas e que, portanto, poderia absorver as composições mais recentes.

Tornar-se uma das primeiras mulheres a integrar a Queen's Hall Orchestra em 1912, ser membro do English Ensemble e ser premiada no Berkshire Chamber Music Festival Competition de 1919 foram conquistas que, em conjunto, emprestaram credibilidade não apenas à produção de Clarke, mas também ao sucesso de iniciativas culturais lideradas por mulheres. Tais conquistas são demonstrativas da importância do papel ativo das mulheres na criação e sustentação de suas próprias oportunidades profissionais.

Nesse ambiente em que “a estética neoclássica [...] ‘confronta e usa o conflito de estilos de época de maneira autoconsciente e criativa para dramatizar o itinerário, a passagem diacrônica do remoto passado para o presente emergente’ [Thomas Greene, 1986, p. 221]” (Hyde. In: Cross, 2003, p. 100)<sup>10</sup>, a liberdade estratégica empregada por Clarke junto às progressões expandidas pelo advento do romantismo revela não apenas sua consciência do momento histórico, mas também sua habilidade de se distanciar de uma época relativamente recente – o romantismo. A combinação de estratégias harmônicas sofisticadas, como a formação de sonoridades gerais a partir do cruzamento de

<sup>10</sup> “[...] neoclassical aesthetic [...] ‘confronts and uses the conflict of period styles self-consciously and creatively to dramatize the itinerary, the diachronic passage out of the remote past into the emergent present’” (Hyde. In: Cross, 2003, p. 100).

sonoridades de acordes adjacentes (Figura 8), as expansões a partir do acorde centralizador da obra (Figura 20) e o reagrupamento estrutural de uma rede de transformações textuais de acordes relacionados por terças (Figura 21), reforçam seu papel como compositora de relevo no século XX.

## REFERÊNCIAS

ALLIANCE for Women Film Composers. Disponível em: <https://theawfc.com>. Acesso em: 14 abr. 2025.

BROE, Carolyn Waters. **Viola Music by Women Composers:** Four Season Orchestra. Disponível em: <https://www.fourseasonsorchestra.org/womencomposers.html>. Acesso em: 14 abr. 2025.

BYNOG, David. **The 1919 Berkshire Festival Competition:** A Momentous Weekend in the Viola's History. [s. l.]: Violinist.com, 2019. Disponível em: <https://www.violinist.com/blog/dbynog/20198/27888/> Acesso em: 19 fev. 2024.

CARREFOUR Chamber Music Project. **Getting to Know Rebecca Clarke:** A Conversation with Christopher Johnson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g-tXfak522g&t=330s>. Acesso em: 14 abr. 2025.

CASTLETON, C. M. **Rebecca Clarke, the violist: A Pioneering Performance Career.** 10 de jun. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tr3rORryJnQ&t=1815s>. Acesso em: 23 abr. 2024.

CASTLETON, C. M. **Rebecca Clarke, the Violist: Her Career and Performance Practice on an Emerging Solo Instrument in the Early Twentieth Century.** 2023. Dissertação (Doutorado em Música) - Universidade de Maryland, College Park, 2023.

CHORAL Music by Women Composers. Disponível em: <https://www.ocwomenschorus.org/women-composers/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

CURTIS, Liane. **A Rebecca Clarke Reader.** [s. l.]: The Rebecca Clarke Society, 2004.

CURTIS, Liane. Rebecca Clarke and Sonata Form: Questions of Gender and Genre. **The Musical Quarterly**, v. 81, n. 3, p. 393-429, 1997.

CURTIS, Liane. A Case of Identity. **The Musical Times**, v. 137, n. 1839, p. 15-2, 1996.

CURTIS, Liane. OWENS, Jessie Ann. **Rebecca Clarke Society**. Disponível em: [www.rebeccaclarke.org](http://www.rebeccaclarke.org). Acesso em: 14 abr. 2025.

DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. **Journal of Music Theory**, v. 42, n. 2, p. 241-263, 1998.

GERARD, Eva. **Women's contributions to Viola repertoire and pedagogy in the twentieth century**: Rebecca Clarke, Lillian Fuchs, and Rosemary Glyde. Thesis, The Graduate Center, City University of New York, 2019.

HER ENSEMBLE. Disponível em: <https://www.herensemble.org>. Acesso em: 14 abr. 2025.

JOHNSON, Christopher. **Rebecca Clarke Composer, Life**. Disponível em: <https://rebeccaclarkecomposer.com/life/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

KUBALA, Lobo Ricardo. **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**. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

HYDE, Martha. Stravinsky's neoclassicism. In: CROSS, Jonathan (ed.). **The Cambridge Companion to Stravinsky**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 98-136.

INTERNATIONAL ALLIANCE for Women in Music. Disponível em: <https://iawm.org>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MARIA ANNA MOZART Society Salzburg. Disponível em: <https://www.maria-anna-mozart.at>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MATHES, James. **The analysis of Musical Form**. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2007.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. **Rebecca Clarke**. Disponível em: <https://www.elianamonteirodasilva.com/rebecca-clarke>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. **ComposerAs**. Disponível em: <https://www.elianamonteirodasilva.com/compositoras>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MUSIC THEORY EXAMPLES BY WOMEN. Disponível em: <https://www.musicbywomen.org>. Acesso em: 14 abr. 2025.

REBECCA CLARKE COMPOSER. Disponível em: <https://rebeccaclarkecomposer.com/viola-player/#jp-carousel-6338>. Acesso em: 29 abr. 2024.

RUIZ, Sara Franco. **Evolução do repertório para viola na música de Rebecca Clarke.**  
Dissertação (Mestrado) – Universidade de Aveiro, Portugal, 2015.

## SOBRE AS AUTORAS

A musicóloga brasileira Dr. Adriana Lopes Moreira é Professora Associada no Departamento de Música e no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, onde leciona desde 2004. Seu trabalho tem como principais ênfases a Análise Musical, Percepção Musical e Música do Século XX. É coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (USP e CNPq, 2015-) e membro titular da Comissão de Relações Internacionais da ECA-USP. Foi editora-chefe da OPUS (2011-15), coordenadora de Graduação e Pesquisa, vice-coordenadora do PPGMUS e vice-chefe do Departamento de Música da USP. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9656-7121>. | E-mail: [adrianalopes@usp.br](mailto:adrianalopes@usp.br)

A violista Laís Ferreira Lopes é graduanda em Música pela Universidade de São Paulo (USP), onde desenvolve pesquisas sobre Rebecca Clarke (2023-24, PIBIC-CAPES e USP) e dedica-se a estudos em Análise e Performance Musical, com ênfase no repertório composto por mulheres. Em 2024, realizou intercâmbio acadêmico na Université Paris 8, integrando a Orchestre du Nouveau Monde. Participou da Orquesta do Instituto GPA (2017-22), Festival Iguazú in Concert (2017-19) e Festival Internacional de Londrina (2018). Estudou com Roberta Marcinkowski, Samuel Passos, Renato Bandel e Renata Jaffé. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2362-1431>. | E-mail: [lalopes@usp.br](mailto:lalopes@usp.br)

## CREDIT TAXONOMY

Adriana Lopes da Cunha Moreira			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Laís Ferreira Lopes			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação -- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

## DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.