



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**A ESCRITA VIOLINÍSTICA NA TRADIÇÃO DA ESCOLA
FRANCO-BELGA DO SÉC. XIX**

ANA RITA ARAGÃO BANDEIRA

Dissertação apresentada à Universidade de Évora para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Ana Telles, Professora do Departamento de Música, Escola de Artes da Universidade de Évora e sob a Coorientação do Professor Valentim Stefanov, Professor do Departamento de Música, Escola de Artes da Universidade de Évora.

Lisboa, 2012

**A ESCRITA VIOLINÍSTICA NA TRADIÇÃO DA ESCOLA
FRANCO-BELGA DO SÉC. XIX**

ANA RITA ARAGÃO BANDEIRA

Dissertação apresentada à Universidade de Évora para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Ana Telles, Professora do Departamento de Música, Escola de Artes da Universidade de Évora e sob a Coorientação do Professor Valentim Stefanov, Professor do Departamento de Música, Escola de Artes da Universidade de Évora.

A Música abrange as nossas sensações mais íntimas, participa em tudo o que elas têm de vago e indefinível; na verdade, os seus efeitos são profundos, o que é uma das suas vantagens sobre as outras artes.

P. Baillot, *L'Art du Violon*, 1835.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar uma palavra de gratidão a todos os que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

À Professora Doutora Ana Telles, pela experiência adquirida e por todos os conselhos e sugestões que me encaminharam na direção certa.

Ao Professor Valentin Stefanov, pelos conhecimentos que partilhou comigo e pelas palavras de sabedoria que me concederam tanta alegria e motivação.

A todos os colegas e amigos, pelo encorajamento e ajuda que tornaram este trabalho exequível.

Aos meus Pais, pela dedicação e pelo apoio incondicional durante todos os meus anos de estudo.

Ao Tiago, por estar sempre presente.

RESUMO

No séc. XIX, a França e a Bélgica tornaram-se, em conjunto, um dos principais centros violinísticos da Europa. A técnica de execução e forma de interpretação do violino uniformizaram-se entre os Conservatórios de Música de Paris e de Bruxelas, dando origem à denominada escola de violino franco-belga.

O conhecimento transmitido pelos pedagogos desta escola teve um papel vital no desenvolvimento técnico do violino, chegando aos nossos dias particularmente através da publicação de métodos e livros de estudos para violino.

Os principais objectivos deste trabalho são: compreender a genealogia da escola franco-belga; analisar as características técnicas utilizadas e desenvolvidas por esta escola presentes nos métodos para violino mais relevantes dos seus professores; por fim, verificar a aplicação dessas técnicas em obras para violino e piano desse período.

Palavras-chave: música; violino; escola franco-belga.

ABSTRACT

VIOLIN COMPOSITIONS IN THE TRADITION OF THE FRANCO-BELGIAN SCHOOL OF THE NINETEENTH CENTURY

In the 19th Century, France and Belgium became together one of the main violin centres in Europe. The technique of violin playing and the interpretation in both Paris and Brussels Music Conservatories became uniform originating the so-called Franco-Belgian violin school.

The knowledge transmitted by the pedagogues of these schools had a vital role in the technical development of the violin, reaching us today mainly through the publication of methods and study books for the violin.

The main objectives of this dissertation are: to understand the genealogy of the Franco-Belgian school, analyse the techniques used and developed by this school present in the most relevant violin methods of its teachers; finally, to identify the application of these techniques in violin and piano duos of that period.

Keywords: music, violin, franco-belgian school.

ÍNDICE GERAL

AGRADECIMENTOS	iv
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
ÍNDICE DE FIGURAS.....	viii
ÍNDICE DE TABELAS.....	x
ÍNDICE DOS ANEXOS	xi
INTRODUÇÃO.....	1
I. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	5
1.1. O PERÍODO ROMÂNTICO NA MÚSICA	5
1.2. O ROMANTISMO EM PARIS	6
1.3. O CONSERVATÓRIO DE PARIS	7
II. ESCOLA DE VIOLINO FRANCO-BELGA	9
2.1. PEDAGOGOS DA ESCOLA FRANCO-BELGA	10
2.2. ASPETOS RELEVANTES DA EVOLUÇÃO NA CONSTRUÇÃO E TÉCNICA DE EXECUÇÃO DO VIOLINO NO SÉC. XIX.....	16
2.2.1. Niccolò Paganini.....	22
2.3. MÉTODOS DE VIOLINO E DESENVOLVIMENTO TÉCNICO	26
2.3.1. Técnicas da mão direita.....	28
2.3.2. Técnicas da mão esquerda.....	34
III. A ESCRITA IDIOMÁTICA SEGUNDO A TRADIÇÃO DA ESCOLA FRANCO - BELGA	43
3.1. HENRI VIEUXTEMPS: <i>MORCEAU BRILLANT DE SALON</i> , OP. 22, N° 1.....	44
3.2. GABRIEL FAURÉ: <i>ROMANCE</i> , OP. 28.....	50
3.3. EUGÈNE YSAÏE: <i>RÊVE D'ENFANTS</i> , OP. 14 E <i>LOINTAIN PASSÉ</i> , OP. 11..	54
CONCLUSÃO	66
BIBLIOGRAFIA.....	70
ANEXOS	74

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Genealogia da escola de violino franco-belga até ao início do séc. XX	15
Figura 2 - Evolução do arco desde A. Corelli (fig. 27) a F. Tourte (fig. 32), descrito no <i>Méthode de violon</i> de P. Baillot (1835).	19
Figura 3 - Posição da queixeira segundo L. Spohr. <i>Violinschule</i> , (1832).	20
Figura 4 - Posição do violinista segundo L. Spohr. <i>Violinschule</i> , (1832).	21
Figura 5 - Posição do violinista segundo P. Baillot. <i>Méthode de violon</i> , (1803).	21
Figura 6 - Posição do violinista segundo de Bériot. <i>Méthode de violon</i> , (1803).	21
Figura 7 - As três zonas do arco descritas por Baillot.	29
Figura 8 - Exemplo de arcada Viotti. Concerto de Viotti n. 28, início do violino solo.	30
Figura 9 - Dedilhação para passagem na mesma corda. C. A. Bériot, (1958, p. 29).	34
Figura 10 - Exemplo de dedilhação cromática na escola franco-belga.	35
Figura 11 - Exemplo de dedilhação cromática no séc. XX.	36
Figura 12 - Dedilhação para escalas cromáticas. C. A. Bériot (1858, Parte II, p. 82).	36
Figura 13 - Glissando em harmónicos. <i>Pássaro de Fogo</i> , I. Stravinsky, (1910). ...	37
Figura 14 - <i>Nel cor più non mi sento</i> , N. Paganini (1829).	37
Figura 15 - <i>Pizzicato</i> de mão esquerda. N. Paganini, Capricho para violino solo nº 20, variação 9.	37
Figura 16 - Estudo de uníssono. P. Baillot (1835, p. 207)	38
Figura 17 - Estudo de uníssono. C. A. Bériot (1858, Parte II, p. 108).	38
Figura 18 - Exemplo de terceiras. N. Paganini, Capricho n. 18.	38
Figura 19 - Exercício de oitavas. P. Bériot, Parte II, (1858, p. 38).	39
Figura 20 - Estudo de oitavas. P. Baillot (1835, p. 209).	39
Figura 21 - Exemplo de oitavas. <i>Il carnevale di Venezia</i> , variação n. 19. Op. 10, N. Paganini.	40
Figura 22 - Exercício de décimas. C. A. Bériot (1858, p. 97.)	40
Figura 23 - Passagem em décimas. N. Paganini, Capricho n. 24, variação 6.	40
Figura 24 - Exercício de acordes. C. A. Bériot, (1858, p. 22).	41
Figura 25 - Exemplo de acordes. Capricho n. 14, N. Paganini.	41
Figura 26 - Exemplo de notação de <i>portato</i> e efeito pretendido. Baillot (1835, p. 132).	42
Figura 27 - Exemplificação de <i>vibrato</i> . Baillot (1835, p. 132).	42
Figura 28 - Tema principal de <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 1 – 16.	44
Figura 29 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compasso 6.	45
Figura 30 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 32 - 43.	45
Figura 31 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 44 - 47.	46
Figura 32 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 56 - 63.	46
Figura 33 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 84 e 92.	46
Figura 34 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 118 - 133.	47
Figura 35 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 134 - 141.	47
Figura 36 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 161 - 166.	48
Figura 37 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 167 - 170.	48
Figura 38 - <i>Morceaux brillant de salon</i> , op. 22 nº 1, compassos 171 - 178.	49
Figura 39 - <i>Romance</i> , op.28, compassos 1 – 23.	50

Figura 40 - <i>Romance</i> , op.28, compassos 109 – 117.....	51
Figura 41 - <i>Romance</i> , op.28, compassos 90 – 101.....	51
Figura 42 - <i>Romance</i> , op.28, compassos 21 e 108.....	52
Figura 43 - <i>Romance</i> , op.28, compassos 47 - 50.....	52
Figura 44 - <i>Romance</i> , op.28, compassos 55 - 58.....	52
Figura 45 - <i>Romance</i> , op.28, compassos 81 - 90.....	53
Figura 46 - <i>Romance</i> , op.28, compassos 121 - 123.....	53
Figura 47 - <i>Rêve D’Enfants</i> . op. 14, compassos 1 a 12.	55
Figura 48 - <i>Rêve D’Enfants</i> . op. 14, compasso 17.....	55
Figura 49 - <i>Rêve D’Enfants</i> . op. 14, compassos 22 - 27.....	55
Figura 50 - <i>Rêve D’Enfants</i> . op. 14, compassos 28 - 33.....	55
Figura 51 - <i>Rêve D’Enfants</i> . op. 14, compassos 33 - 41.....	56
Figura 52 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, legenda dos símbolos.....	57
Figura 53 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 9 - 12.....	57
Figura 54 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 15 e 16.	57
Figura 55 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 19 - 22.....	58
Figura 56 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 23 - 33.....	58
Figura 57 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 38 - 44.....	59
Figura 58 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 48 - 63.....	59
Figura 59 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 48 - 63.....	60
Figura 60 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 92 – 155.....	60
Figura 61 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 123 - 129.....	61
Figura 62 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 187 - 191.....	61
Figura 63 - <i>Lointain Passé</i> , op.11, compassos 192 - 204.....	62

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Professores da escola violinística franco-belga esquematizados no organograma (fig. 1) com algumas informações sobre atividade profissional.....	14
Tabela 2 - Principais métodos e livros de estudos para violino publicados nos séculos XVIII e XIX.	27
Tabela 3 - Exemplos dos principais golpes de arco.....	33
Tabela 4 – Resumo dos aspetos técnicos das obras analisadas.	65

ÍNDICE DOS ANEXOS

ANEXO A - Anatomia do violino	75
ANEXO B - Orientações de E. Ysaÿe nas Sonatas para violino solo, op. 27	76
ANEXO C - Pierre Baillot , <i>L'Art du violon</i>, (1835): Tabela analítica do conteúdo	77
ANEXO D - Henri Vieuxtemps: <i>Morceau brillant de Salon</i>, op. 22, nº1	79
ANEXO E - Gabriel Fauré: <i>Romance</i>, op.28.....	83
ANEXO F - Eugène Ysaÿe: <i>Rêve d'Enfants</i>, op.14.....	86
ANEXO G - Eugène Ysaÿe: <i>Lointain Passé</i>, op.11.....	88
ANEXO H - Programa do recital	92

INTRODUÇÃO

No séc. XIX, ocorreram mudanças significativas no universo do violino a nível da escrita, do ensino, da construção e da *performance*. A estreita relação entre estes domínios é exemplificada por numerosos casos de violinistas e professores que se destacaram pela composição de obras musicais e pedagógicas para o instrumento, tendo também contribuído para o melhoramento do violino e do arco.

Na Europa do séc. XIX, podemos verificar que é na Alemanha e em França (esta última posteriormente em conjunto com a Bélgica) que se situam as duas principais correntes pedagógicas, normalmente designadas por *escolas de violino*.

A escola de violino que veio a ser denominada “franco-belga”, teve início no Conservatório de Paris com os professores Pierre Gaviniés (1728-1800), Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Rode (1771-1842) e Pierre Baillot (1774-1830), alargando-se mais tarde aos Conservatórios de Liège e Bruxelas com os professores André Robberechts (1796-1866) e Charles Auguste de Bériot (1802-1870).

Neste contexto, enquadra-se o objectivo principal da minha pesquisa, que se divide em três secções principais:

- No capítulo I. CONTEXTUALIZAÇÃO, pretende-se compreender o contexto histórico e musical europeu do séc. XIX, assim como o contexto em que surgiu o Conservatório de Paris;
- No capítulo II. ESCOLA DE VIOLINO FRANCO-BELGA, é analisada a genealogia da escola franco-belga, pretendendo-se elucidar quais são os aspetos relevantes da construção do violino e quais as técnicas utilizadas e desenvolvidas, através da análise de dois dos métodos para violino mais relevantes dos seus professores, nomeadamente *L'Art du violon* de Pierre Baillot (1835) e *Méthode de violon*, op. 102 de Charles Auguste de Bériot (1858);
- No capítulo III. A ESCRITA IDIOMÁTICA SEGUNDO A TRADIÇÃO DA ESCOLA FRANCO-BELGA, é verificada a aplicação das técnicas analisadas no capítulo anterior e o uso de elementos idiomáticos em duos para violino e piano de autores desse período, associados a essa escola.

Neste sentido, é usado no trabalho o termo idiomatismo, de acordo com a seguinte definição:

“Idiomático: Sobre uma peça musical, explorando as capacidades particulares de um instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registos e meios de articulação, assim como combinações de altura que são mais facilmente produzidas num instrumento do que noutra. (...) O aparecimento do músico virtuoso (...) no séc. XIX é associado a uma escrita cada vez mais idiomática, mesmo na música que não é tecnicamente difícil.”¹

Mais do que acrescentar conhecimento sobre a escola de violino franco-belga, esta pesquisa pretende efetuar uma análise a partir de uma perspetiva nova. O principal objectivo é mostrar quais os elementos idiomáticos em obras francesas e belgas para violino e piano do séc. XIX e qual a sua relação com o legado da escola franco-belga.

Atualmente, a escola técnica utilizada pelos violinistas é de certa forma universal, sendo mais provável que aconteça a combinação de conhecimentos e técnicas que, no séc. XIX, poderiam pertencer a diferentes escolas de violino (franco-belga, alemã ou russa). Nesse contexto, para que se possa beneficiar plenamente da herança dos professores da escola franco-belga para a execução e ensino do violino, a compreensão da linguagem violinística evidenciada nas respetivas partituras deverá ser enquadrada no conhecimento da referida escola de violino.

Considerarei que os métodos para violino escolhidos para análise: *L'Art du violon* de P. Baillot (1835) e *Méthode de violon*, op. 102 de C. A. de Bériot (1858) são particularmente completos, pois para além de exercícios e estudos para violino, incluem informação detalhada sobre variados aspetos da técnica de execução, assim como de conceitos relevantes para a formação do violinista.

¹ Idiomatic: Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another. (...) The rise of the virtuoso (...) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult.” Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. 4^a ed. Cambridge. Harvard University Press, 2003, p. 403.

O principal objectivo na selecção das peças para o recital² e para a análise, foi a escolha de obras para violino e piano pertencentes ao contexto histórico e geográfico da investigação, sendo sempre que possível de compositores violinistas pertencentes à escola franco-belga. Na sua maioria, são peças escritas originalmente para violino e piano que fizeram muito provavelmente parte do repertório dos violinistas no séc. XIX. Será analisada a aplicação das técnicas características da escola franco-belga nas seguintes composições:³

- Henri Vieuxtemps (1820 - 1881): *Morceau brillant de Salon*, op. 22, nº1;
- Gabriel Fauré (1845- 1924): *Romance*, op.28.;
- Eugène Ysaÿe (1858 -1931): *Rêve d'Enfants*, op.14;
Lointain Passé, op.11.⁴

De uma forma geral, este trabalho pretende dar resposta às seguintes questões:

1. Em que contexto histórico e social foi criado o Conservatório de Paris, que se veio a tornar um dos principais centros musicais da Europa no séc. XIX?
2. O que é uma escola técnica de violino?
3. Como surgiu e como se desenvolveu a escola de violino franco-belga?
4. Quais foram os principais professores dos Conservatórios de Paris, Bruxelas e Liège que, pela sua interligação criaram a uniformidade desta escola técnica?
4. Quais foram as principais publicações de estudos e métodos de violino deixados por estes professores, que revelam os conhecimentos praticados nesse período?
5. Quais foram os principais desenvolvimentos a nível da construção do violino e arco, assim como a influência de algumas personalidades, que estão relacionados com a escola franco-belga?
6. Quais são as principais características da escola franco-belga passíveis de serem analisadas nos principais métodos dos seus professores?

² Ver Anexo H - Programa do recital.

³ As peças do recital que não são analisadas no capítulo III, contêm características técnicas semelhantes às das peças estudadas (que é o objectivo principal do presente trabalho), diferindo evidentemente na linguagem do seu compositor e estilo próprio.

⁴ As partituras utilizadas para análise no capítulo III estão identificadas na bibliografia e a parte completa de violino consta nos anexos.

7. Como reconhecer e aplicar as técnicas desenvolvidas na escola franco-belga em obras deste período para violino e piano?

O material bibliográfico a que tive acesso trata principalmente do enquadramento histórico e musical do violino no séc. XIX. *The Amadeus Book of The Violin* de Walter Kolneder (2001)⁵, investiga a história, construção e pedagogia do violino, sem no entanto fazer referência específica às técnicas do violino ou às características de cada escola/corrente pedagógica.

David Milsom, em *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*⁶, propõe um estudo sobre a genealogia do violino e diferenciação estilística entre escolas de violino franco-belga e alemã. No entanto, o seu estudo não refere a origem da técnica violinística nem a análise idiomática de partituras. A pesquisa está direcionada para a análise da interpretação em gravações de vários violinistas - Leopold Auer (1845-1930), Joseph Joachim (1831-1907), Pablo Sarasate (1844-1908), Jacques Thibaud (1880-1953) e Eugène Ysaÿe, entre outros - no que refere ao fraseado, *portamento*, vibrato, tempo e ritmo.

Outros elementos da bibliografia utilizada neste trabalho foram úteis a nível geral de contextualização⁷, não tendo encontrado na minha pesquisa qualquer análise das técnicas de violino utilizadas por P. Baillot ou C. A. Bériot nos seus métodos. Serão portanto analisadas neste trabalho essas técnicas e, posteriormente, a sua existência e aplicação nas partituras de algumas das obras do recital.

⁵ KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of The Violin*. Portland, Amadeus Press, 2001.

⁶ MILSOM, David. *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*. Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2003.

⁷ Como SAINT-SAËNS, Camille. *Musical Memories*. Boston, Small, Maynard & Company Publishers, 1919; DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Los Angeles, University California Press, 1989 e ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, First Harvard University Press, 1998, entre outros.

I. CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1. O PERÍODO ROMÂNTICO NA MÚSICA

O Romantismo na música traduz a necessidade de expressar sensações e emoções pessoais, assim como o gosto pelo virtuosismo, criando uma linguagem destinada à apresentação ao público.

De um modo geral, podemos dizer que o romantismo se desenvolveu principalmente entre os anos de 1830 e 1890, uma vez que compositores como Hector Berlioz (1803-1869), Robert Schumann (1810-1856), Frédéric Chopin (1810-1849), Richard Wagner (1813-1883), Felix Mendelssohn (1809-1847), Franz Liszt (1811-1886) e Giuseppe Verdi (1813-1901) haviam alcançado a sua maturidade por volta de 1830.

Estes compositores, entre outros, criaram novos conceitos de forma e harmonia, desenvolvendo técnicas de orquestração e instrumentação, revolucionando a estrutura da música, e possibilitando novos desenvolvimentos explorados pelos compositores das gerações seguintes.

A primeira fase do período romântico durou até meados do séc. XIX, período em que compositores como F. Mendelssohn, F. Chopin, R. Schumann, Carl Maria von Weber (1786-1826) e Mikhail Glinka (1804-1857) faleceram ou terminaram a sua carreira criativa.

O que podemos chamar de segunda fase do Romantismo durou quase o dobro do tempo da primeira e inclui compositores como Camille Saint-Saëns (1835-1921), Johannes Brahms (1833-1897), Anton Bruckner (1824-1896), R. Wagner, e Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), por exemplo.

Dentro do estilo romântico podemos distinguir várias correntes estéticas, praticadas por compositores cujas tendências se situam entre a herança clássica (F. Mendelssohn e J. Brahms) e uma experimentação mais expansiva (R. Wagner e P. Tchaikovsky). A diversidade estende-se ainda a características fortemente nacionalistas em compositores italianos e húngaros; descritivas, como no caso de Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881); ou espirituais, patentes em obras de Gabriel Fauré (1845-1924) e César Franck, por exemplo.

No que diz respeito à linguagem musical, os compositores tiveram a necessidade de procurar novas formas para expressar, de uma forma mais direta, emoções e significados extramusicais.

Em vários casos, a música e a literatura formaram uma simbiose que, de forma geral, existia anteriormente na Ópera. Temos como exemplo o caso da Alemanha, onde a música se uniu à literatura de autores como Friedrich Novalis (1772-1801)⁸, Ludwig Tieck (1773-1853)⁹, Jean Paul (1763-1825)¹⁰ e Heinrich Hoffman (1809-1894)¹¹, entre outros.

Na escrita instrumental, o esforço para conjugar a técnica de cada instrumento com a expressão de emoções, a narrativa ou até a descrição, levou a um afastamento das formas clássicas da arquitetura musical, dando origem a estruturas mais livres do que as praticadas antes de meados do séc. XIX, como o *poema sinfónico* e a *fantasia*, entre outros.

Pela diversidade de ideias e personalidades, podemos considerar que o período romântico foi especialmente produtivo. No caso específico do violino, deu-se um importante desenvolvimento do seu repertório, técnica, pedagogia e tradição, centrado num dos principais centros musicais da Europa no séc. XIX - Paris.

1.2. O ROMANTISMO EM PARIS

Como consequência das alterações políticas que aboliram o Antigo Regime¹², a França vivia no início do séc. XIX um ambiente propício ao desenvolvimento da arte e da música em especial, verificando-se durante algum tempo uma maior tolerância a ideias livres do que em qualquer outro país da Europa.

⁸ Nome artístico de Georg Philipp von Hardenberg, um dos primeiros filósofos e escritores germânicos do Período Romântico.

⁹ Poeta e escritor alemão, um dos fundadores do movimento romântico na transição do séc. XVIII, para o séc. XIX.

¹⁰ Nome artístico de Johann Paul Friedrich Richter, escritor alemão. Inspirou R. Schumann em obras como *Papillons*, op.2 e *Humoresque*, op.20.

¹¹ Escritor e psiquiatra alemão.

¹² Período anterior à Revolução Francesa (1789-1799). A revolução foi a expressão mais visível dos direitos do indivíduo no séc. XVIII, na qual ocorreu um conjunto de alterações políticas e sociais em que foram abolidos os ideais de servidão e direitos feudais (assim como as classes sociais e privilégios do Clero e Nobreza) característicos do Antigo Regime.

A *Académie Royale de Musique* estava sob a responsabilidade de Louis Véron (1789-1867), um metódico diretor que definiu como principal objetivo da sua instituição a produção do gênero de música de entretenimento que agradava ao público: a Grande Ópera.

Outras facetas da música em Paris viriam rapidamente a ser influenciadas pela relação especial da ópera com o público, sendo uma das primeiras, o aparecimento do instrumentista virtuoso. O violinista Henri Vieuxtemps, o violoncelista Auguste Franchomme (1808-1884) e o pianista F. Liszt satisfaziam o público parisiense. No centro da vida musical francesa estavam portanto a ópera e os instrumentistas virtuosos, muitos deles formados no Conservatório de Paris.

1.3. O CONSERVATÓRIO DE PARIS

O Conservatório de Paris foi fundado em 1795, como consequência da Revolução Francesa e do interesse crescente pelo ensino e instrução públicos. Inicialmente foi uma instituição destinada à formação de instrumentistas para as bandas militares e possuía uma forte ideologia política. Até então, as principais escolas de música na Europa eram os Conservatórios de Nápoles e Veneza, em Itália.

A criação do Conservatório de Paris, uma escola suportada pelo Estado, inspirou a fundação de instituições semelhantes noutras cidades da Europa, como o Conservatório de Bruxelas, em 1831.

A cerimónia de abertura do *Conservatoire National Supérieur de Musique* teve lugar no dia 22 de outubro de 1796. O investimento do Conservatório incluiu a contratação de 115 professores para aproximadamente 600 alunos. A classe de cordas compreendia quatro professores de violino, três de violoncelo e um de contrabaixo. A escola tinha à sua disposição uma biblioteca de partituras e livros de música, bem como uma coleção de instrumentos. Acrescenta-se a fundação da editora do Conservatório, responsável pela publicação de partituras. Com o apoio do governo, foram editados e publicados vários métodos de violino: *L'art du violon*, de J. S. Cartier (1798); *Méthode de violon* (1803), trabalho conjunto de Pierre Baillot (1774-

-1830), Pierre Rode (1771-1842) e Rodolphe Kreutzer (1766-1831); *24 Matinéés*, de Pierre Gaviniès (1728-1800); e *L'art du violon* (1830), de P. Baillot.

Em 1828, foi criada em Paris a *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire*, uma orquestra sinfônica composta pelos professores e alunos do Conservatório. Teve como primeiro maestro François Antoine Habeneck (1781-1849), que teve um interesse especial em apresentar as sinfonias de Ludwig van Beethoven (1770-1827). A orquestra tornou a sala de concertos do Conservatório num dos principais centros da atividade musical parisiense do séc. XIX.

“[...] É um lugar maravilhoso para os inúmeros concertos dados por virtuosos, tanto cantores como instrumentistas, acompanhados por uma orquestra, e para música de câmara. Finalmente, o salão onde a França foi apresentada às obras primas de Haydn, Mozart e Beethoven, cuja influência foi tão profunda, é um lugar histórico.”¹³ (Tradução Livre)

Antes da consolidação do Conservatório de Paris, os violinistas possuíam técnicas de arco diferentes (como métodos diferentes de atacar a corda, entre outros aspectos). Durante o séc. XIX, passaram a ter uma técnica de arco mais desenvolvida e homogênea. Como resultado, a orquestra passou a ter uma união e uniformidade tímbrica nunca antes conseguida. Todas estas condições proporcionaram o desenvolvimento de uma importante tradição violinística.

O Conservatório de Bruxelas foi criado em 1831. A classe de violino que viria dar origem à escola franco-belga desenvolveu-se a partir de 1843 pela influência do seu professor Charles Auguste de Bériot que havia estudado com Pierre Baillot no Conservatório de Paris.

¹³ “[...] it is a marvellous place for the numerous concerts given by virtuosi, both singers and instrumentalists, accompanied by an orchestra, and for chamber music. Finally, the hall where France was introduced to the masterpieces of Haydn, Mozart and Beethoven, whose influence has been so profound, is a historic place.” SAINT-SAËNS, Camille, “The Old Conservatoire” in *Musical Memories*. Boston, Small, Maynard & Company Publishers, 1919. P. 9.

II. ESCOLA DE VIOLINO FRANCO-BELGA

Relativamente ao séc. XIX, é costume falar-se de diversas “escolas violinísticas” (franco-belga, alemã ou russa). Numa altura em que o violino conheceu um amplo desenvolvimento, os limites de influência eram alargados e acabaram por abarcar zonas geográficas que deram a sua designação a cada escola. Estas escolas são definidas por características técnicas da execução do violino e nasceram da influência que vários professores exerceram na geração seguinte de alunos. Como resultado desta produção artística e pedagógica, é possível relacioná-los em correntes pedagógicas distintas, que também se podem identificar por áreas geográficas específicas.

Comparativamente à nossa época, o final do séc. XIX era muito diferente, política e socialmente. O conceito de nação estava muito mais presente do que hoje em dia. A menor mobilidade das populações implicava identidades mais estáticas e particulares. Na música verificava-se o mesmo fenómeno.

Ao longo do séc. XIX criaram-se na Europa campos estilísticos distintos, demarcados pelo individualismo de diferentes personalidades e pela respetiva separação ou proximidade geográfica. São caracterizadoras a tendência para um estilo mais conservador e até clássico da escola alemã e para um progresso mais virtuoso da escola franco-belga.

No séc. XIX, o Conservatório de Paris e o Conservatório de Bruxelas ocupavam um lugar de prestígio em toda a Europa. A estreita relação entre as duas escolas, assim como o intercâmbio de professores e alunos, deu origem a um conjunto uniforme de técnicas de execução do violino. No Período Romântico construíram-se e foram consolidadas várias referências de interpretação musical e técnica que ainda hoje estão na base do conhecimento e objetivos a alcançar pelos violinistas.

O conceito de escolas violinísticas definidas por zona geográfica e genealogia próprias permite organizar e compreender os estilos de interpretação e escrita violinística do séc. XIX.

2.1. PEDAGOGOS DA ESCOLA FRANCO-BELGA

Em França, no final do século XVIII e primeiras décadas do séc. XIX, sentia-se a herança de Pierre Gaviniès, um dos primeiros professores de violino do Conservatório, e de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), um violinista italiano, discípulo de Pugnani (1731-1789), que causou um grande impacto em Paris na sequência da sua primeira aparição no *Concert Spirituel* em 1782, e cuja atividade como professor e concertista se desenvolveu em França.

R. Kreutzer, P. Baillot e P. Rode foram alunos de G. Viotti. Pelas atividades semelhantes que desenvolviam no Conservatório de Paris, fundado por essa altura, e pelas suas carreiras contemporâneas, estes três professores tiveram a maior importância na orientação da escola francesa e fizeram de Paris o centro da *performance* violinística na primeira metade do séc. XIX.

No caso da Bélgica, existiam o Conservatório de Bruxelas e o Conservatório de Liège (Conservatório Real de Música). Atraídos pelo prestígio dos professores do Conservatório de Paris, muitos violinistas belgas quiseram progredir os seus estudos em França. Alguns destes alunos acabaram mais tarde por ensinar no próprio Conservatório de Paris ou regressar aos conservatórios belgas, sendo Charles Auguste de Bériot o violinista mais relevante do início do intercâmbio entre os dois países. Pela ligação destes países vizinhos, muitas das características normalmente associadas à tradição parisiense eram visíveis também na forma de tocar dos violinistas belgas. O intercâmbio de alunos e professores unificou a técnica e estilo interpretativo do que se chama a escola de violino franco-belga. Como os violinistas da escola franco-belga eram também autores do seu próprio repertório, deram origem a um grande número de concertos para violino e orquestra, obras a solo e também de música de câmara, como é possível consultar na tabela 1.

A tabela foi organizada de forma a permitir uma consulta rápida sobre cada violinista pertencente à escola franco-belga. Optou-se por colocar cada violinista em primeiro lugar na coluna dos alunos e posteriormente na coluna dos professores, de forma a salientar a relação entre eles.

Violinista	Origem	Professor (principal)	Alunos (principais)	Obras relevantes para violino	Notas
Giovanni Battista Viotti (1755-1824)	Itália	Gaetano Pugnani (1731-1798)	Rodolphe Kreutzer (1766-1831) Pierre Rode (1771-1842) Pierre Baillot (1774-1830) André Robberechts (1796-1866)	29 Concertos Sonatas Duos de violino	Ensinou August Duranowski (ca. 1770-1835), que influenciou Niccolò Paganini. Possuía variados violinos do construtor Antonio Stradivari, que deu a conhecer em França.
Rodolphe Kreutzer (1766-1831)	França	Giovanni Battista Viotti (1755-1824)	Lambert Massart (1811-1892)	Diversos Concertos 42 Estudos ou Caprichos <i>“Méthode de violon”</i> (1803) - em conjunto com P. Baillot e P. Rode	Professor no Conservatório de Paris de 1795 a 1826.
Pierre Rode (1771-1842)	França	Giovanni Battista Viotti (1755-1824)	Joseph Böhm (1795-1876)	13 Concertos 24 Caprichos em forma de Estudos <i>“Méthode de violon”</i> (1803) - em conjunto com R. Kteutzer e P. Baillot)	Professor no Conservatório de Paris desde 1798.
Pierre Baillot (1774-1830)	França	Giovanni Battista Viotti (1755-1824)	Charles Auguste de Bériot (1802-1870) Charles Dancla (1817-1907) François Habeneck (1781-1849) André Robberechts (1796-1866)	<i>“Méthode de violon”</i> (1803) - em conjunto com R. Kreutzer e P. Rode <i>“L’art du Violon”</i> (1835) <i>12 Caprichos ou Estudos</i> 24 Estudos para dois violinos Sonatas	Professor no Conservatório de Paris. Estreou a 23 de março de 1828 em Paris o Concerto para violino de L. Beethoven.
François Habeneck	França	Pierre Baillot (1774-1830)	Jean-Delphin Alard (1815 - 1888)	Concertos	Em 1817, sucedeu a

(1781-1849)			Hubert Léonard (1819-1890) Édouard Lalo (1823 – 1892)	Peças	Rodolphe Kreutzer como violino principal (concertino?) na <i>Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire</i> e em 1821 tornou-se seu diretor, cargo que ocupou, até 1846.
André Robberechts (1796-1866)	Bélgica	Giovanni Battista Viotti (1755-1824) Pierre Baillot (1774-1830)	Charles Auguste de Bériot (1802-1870)	Peças	Professor no Conservatório de Liège.
Charles Auguste de Bériot (1802-1870)	Bélgica	André Robberechts (1796-1866) Pierre Baillot (1774-1830)	Henri Vieuxtemps (1820-1881) Émile Sauret (1852-1920) Hubert Léonard (1819-1890)	10 Concertos 60 Estudos de Concerto Peças diversas <i>Méthode de violon</i> , op. 102 (1858)	Professor no Conservatório de Bruxelas desde 1843.
Lambert Massart (1811-1892)	Bélgica	Rodolphe Kreutzer (1766-1831)	Henri Wieniawsky (1835-1880) Martin Marsick (1848-1924) Fritz Kreisler (1875-1962).	_____	Professor no Conservatório de Paris desde 1843. Foi um dos primeiros a tocar quartetos de L. Beethoven. Fez uma compilação de estudos de Kreutzer: <i>The art of studying R. Kreutzer's études</i> , com dedilhações e arcadas do seu professor.

Jean-Delphin Alard (1815 - 1888)	França	François Habeneck (1781-1849)	Pablo Sarasate (1844 -1908)	Estudos Peças Sinfonias concertantes para dois violinos Concertos	Professor no Conservatório de Paris de 1843 a 1875.
Hubert Léonard (1819-1890)	Bélgica	Charles Auguste de Bériot (1802-1870) François Habeneck (1781-1849)	Martin Marsick (1848-1924) Henri Marteau (1874-1934) César Thompson (1857-1931)	Diversos Concertos Cadência para o concerto de L. Beethoven Estudos Peças Duos de violino	Professor nos Conservatórios de Bruxelas e Liège. Estreou obras de Fauré e introduziu ao público francês a música de câmara de Brahms.
Henri Vieuxtemps (1820-1881)	Bélgica	Charles Auguste de Bériot (1802-1870)	Jenő Hubay (1858-1937) Eugène Ysaÿe (1858-1931) Émile Sauret (1852-1920)	Diversos Concertos Estudos de Concerto Peças	Professor no Conservatório de Bruxelas. Professor e Músico na corte de S. Petersburgo.
Édouard Lalo (1823 - 1892)	França	François Habeneck (1781-1849)	_____	Peças Concerto Russo, op. 29 <i>Sinfonia Espanhola</i> , op. 21 Quartetos e trios	_____
Henri Wieniawsky (1835-1880)	Polónia	Lambert Massart (1811-1892)	Eugène Ysaÿe (1858-1931) Émile Sauret (1852-1920)	2 Concertos Estudos/Caprichos Peças Duos de violino <i>L'école moderne</i> op. 10 (1854)	Violinista na corte de S. Petersburgo. Professor no Conservatório de Bruxelas desde 1874 (sucedeu Henri Vieuxtemps).
Martin Marsick (1848-1924)	Bélgica	Lambert Massart (1811-1892) Hubert Léonard (1819-1890)	Carl Flesch (1873-1944) George Enescu (1881-1955) Jacques Thibaud	Peças para violino e piano	Professor no Conservatório de Paris de 1892 a 1900. Violinista na <i>Orchestre de</i>

			(1880-1953)		<i>la Société des concerts du Conservatoire</i> desde 1871. Fundou um quarteto de cordas.
Émile Sauret (1852-1920)	França	Charles Auguste de Bériot (1802-1870) Henri Vieuxtemps (1820-1881) Henri Wieniawsky (1835-1880)	Tor Aulin (1866-1914) Jan Hambourg (1882-1947) William Reed (1876-1942) Eugène Ysaÿe (1858-1931)	Estudos/Caprichos Cadência para o Concerto no. 1 de Paganini op. 6 Peças	Fez música de câmara com F. Liszt.
Eugène Ysaÿe (1858-1931)	Bélgica	Henri Vieuxtemps (1820-1881) Émile Sauret (1852-1920) Henri Wieniawsky (1835-1880)	Mathieu Crickboom (1871-1947) Josef Gingold (1909-1995) William Primrose (1904-1982) Jascha Brodsky (1907-1997) Louis Persinger (1887-1966)	6 Sonatas para violino solo op. 27 Peças a solo Peças concertantes	Professor no Conservatório de Bruxelas desde 1886. Em 1894 fundou em Bruxelas os Concertos de Orquestra Ysaÿe. Criou o Quarteto de Cordas Ysaÿe.
Mathieu Crickboom (1871-1947)	Bélgica	Eugène Ysaÿe (1858-1931)	_____	Estudos Duos para violino Sonata	Editou vários concertos para violino de outros compositores.
Jacques Thibaud (1880-1953)	França	Martin Marsick (1848-1924)	_____	_____	Solista e músico de câmara. Tocou com Alfred Cortot e Pablo Casals. E. Ysaÿe dedicou-lhe a Sonata op. 27, nº 2 para violino solo (1923).

Tabela 1 – Professores da escola violinística franco-belga esquematizados no organograma (fig. 1) com algumas informações sobre atividade profissional.

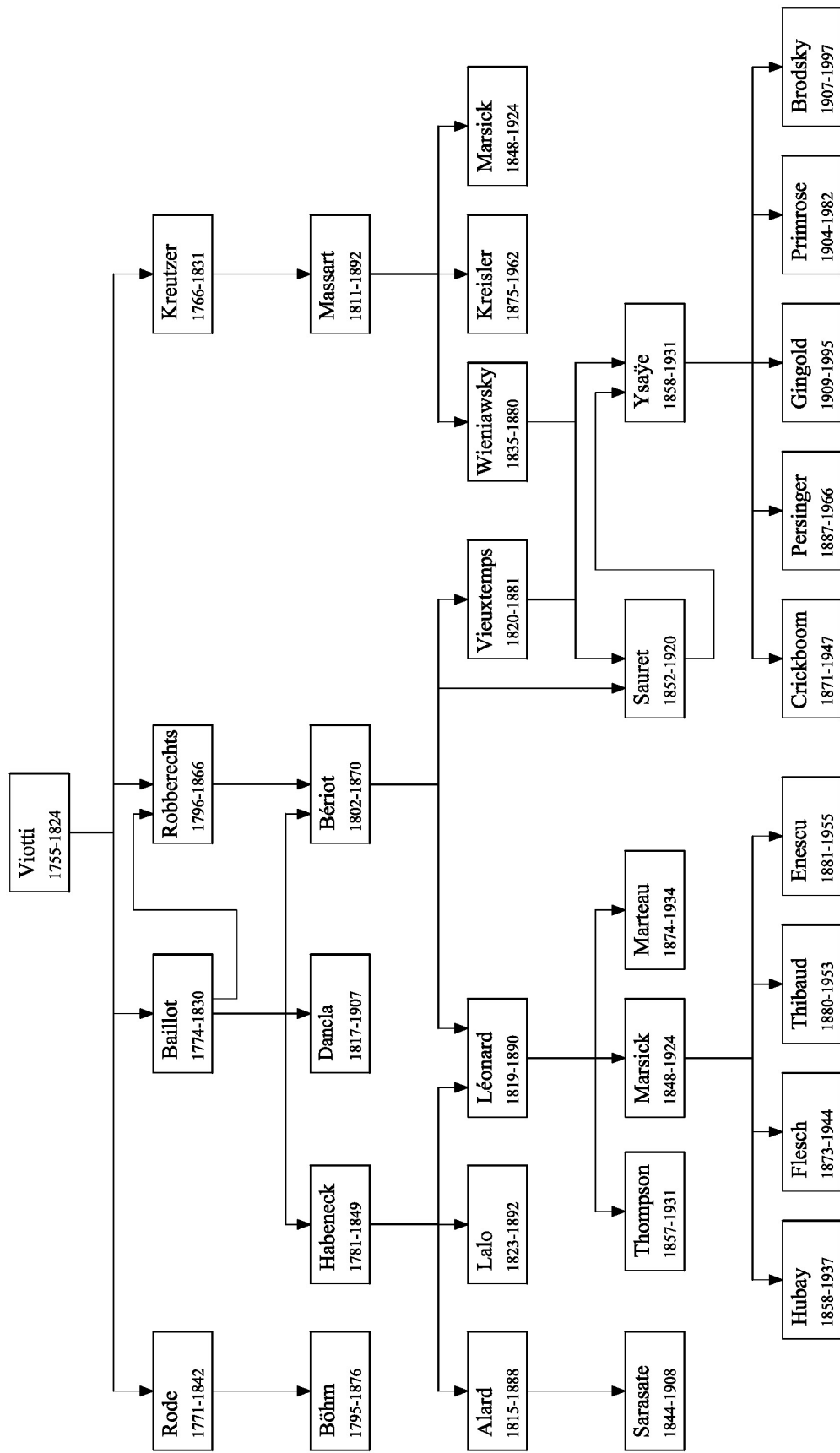


Figura 1 - Genealogia da escola de violino franco-belga até ao início do séc. XX.

A figura anterior (fig. 1) mostra através de um organograma as relações pedagógicas entre alguns dos principais violinistas relacionados com a escola franco-belga, desde a sua origem até ao início do séc. XX.

Como é possível verificar, C. Bériot foi colocado no centro do esquema de forma a realçar o seu papel de ligação entre o seu país de origem e onde iniciou os seus estudos (Bélgica) e o Conservatório de Paris, onde os prosseguiu. Este violinista e professor do Conservatório de Bruxelas foi um dos pilares na fundação da escola franco-belga.

2.2. ASPETOS RELEVANTES DA EVOLUÇÃO NA CONSTRUÇÃO E TÉCNICA DE EXECUÇÃO DO VIOLINO NO SÉC. XIX

Na procura de caminhos para se expressarem como virtuosos, obterem bons resultados pedagógicos, inovarem na composição e na construção do instrumento, muitos solistas, *luthiers* e professores do séc. XIX trabalharam conjuntamente numa série de alterações ao próprio instrumento e à maneira de o tocar, num processo natural de influência e evolução.

No séc. XVIII, o violino foi um instrumento muito explorado, principalmente em Itália, com o desenvolvimento do concerto a solo. Vários compositores/violinistas, como Antonio Vivaldi (1678-1741), Pietro Locatelli (1695-1764), Francesco Maria Veracini (1659-1745), G. Tartini e G. Viotti, ultrapassaram limites e desenvolveram proezas que expandiram o universo de possibilidades técnicas e levaram a alterações tanto no violino como no arco. No final deste século, observa-se porém um declínio da composição para violino em Itália, ao mesmo tempo que, em França, o concerto a solo para violino começava a ganhar importância. A ligação entre a Itália e a França, neste aspeto, foi estabelecida principalmente por Jean-Marie Leclair (1697-1764), com os seus 12 concertos para violino ao estilo de G. Tartini. J.M. Leclair, aluno de P. Locatelli e Giovanni Battista Somis (1686-1763), estes dois por sua vez alunos de Arcangelo Corelli, era conhecido como o “Corelli da França”. Notou-se um aumento das diferenças de dinâmica e a especificação de arcadas. O uso de cordas soltas foi ficando também mais restrito, principalmente nas melodias, para evitar a diferença de timbre entre cordas soltas e pisadas.

O desenvolvimento da técnica do violino e as alterações no violino e no arco estão intimamente relacionados. Em França, na passagem para o séc. XIX, duas personalidades exemplificam essa relação, tendo marcado definitivamente a história do violino: G.B. Viotti e François Tourte (1747-1835).

Giovanni Battista Viotti nasceu em Piedmont, em 1755. Estudou com Antonio Celionat (aluno de G.B. Somis) e depois na tradição italiana de Gaetano Pugnani (1731-1798). Enquanto membro da orquestra real, fez uma série de concertos com G. Pugnani tocando na Suíça, na Alemanha (Dresden, Berlim), na Polónia (Varsóvia), na Rússia (S. Petersburgo) e finalmente em Paris, em 1782.

O sucesso na capital francesa levou a doze sucessivas apresentações no *Concert Spirituel*. G. Viotti permaneceu em Paris como solista, músico de câmara, maestro e compositor. Dirigiu, ao longo de vários anos, concertos para a rainha Maria Antonieta de Habsburgo-Lorena, a qual o convidou para conduzir diversas orquestras e ensinar a arte do violino em Versailles. Em 1788, estabeleceu o *Théâtre de Monsieur*, dirigindo-o com sucesso.

Quando a Revolução o forçou a mudar-se para Londres em 1792, já tinha formado o grupo de violinistas talentosos que fundariam a classe de violino do Conservatório de Paris. Por esta razão, G.B. Viotti é considerado o pai da moderna escola francesa de violino.

Desta forma, G.B. Viotti foi responsável pela introdução em França da música instrumental italiana para violino e serviu de ligação entre as escolas italiana e francesa do séc. XVIII. Pela sua influência no Conservatório de Paris (sobre os violinistas mais marcantes do séc. XIX: P. Rode, P. Baillot e R. Kreutzer) e, conseqüentemente, devido à futura projeção da escola franco-belga por toda a Europa, G. Viotti é conhecido como o fundador da escola moderna de violino. A melodia em Viotti seguiu o lema de G. Tartini: “para soar bem, tem de se cantar bem”. Viotti foi um dos primeiros violinistas a apreciar a beleza da corda sol, mesmo em posições altas, e os seus concertos para violino utilizam variados recursos do instrumento, assim como as arcadas “Viotti”. Foi ainda o responsável por dar a conhecer em França a beleza dos violinos António Stradivari (1644-1737)¹⁴ e colaborou com F. Tourte na criação do arco moderno.

¹⁴ G. Viotti possuía dois violinos de A. Stradivarius do ano 1709. Aquele com o qual tocava mais frequentemente é conhecido atualmente como o *Viotti Stradivarius*.

François Tourte viveu em Paris a partir de 1775 e começou curiosamente por ser relojoeiro. Só mais tarde se juntou ao pai e irmão na construção de arcos. Depois de 1785, como resultado de novas exigências musicais e da colaboração com G. Viotti, F. Tourte desenvolveu alterações ao arco do violino que permaneceram até à atualidade. As características do arco do violino constituem um fator indispensável para compreender a técnica e evolução do instrumento. Tendo passado por vários períodos de transição, podemos distinguir o arco barroco de Corelli e Tartini e o arco intermédio de Wilhelm Cramer (1746-1799). As alterações ao arco do violino introduzidas por F. Tourte, que acabaram por estabilizar no chamado arco moderno¹⁵ e permaneceram até à atualidade, são as seguintes:

1. Aumentou o comprimento do arco para 74/75cm;
2. Tornou-o mais pesado, utilizando mais madeira no talão e na ponta;
3. Aperfeiçoou a noz e o parafuso (sistema que liga as cerdas ao arco no talão e que permite ajustar a pressão das cerdas);
4. Reajustou o balanço do arco, equilibrado pelo peso da noz;
5. Definiu a curva do arco, passando este a ser côncavo (apesar de já existirem modelos transitórios, a forma adquirida por F. Tourte prevaleceu até aos nossos dias);
6. Desenvolveu um procedimento segundo o qual a curva no arco era criada aquecendo a madeira e dobrando-a depois (anteriormente, a vara era cortada logo com a forma desejada);
7. Estabeleceu o tipo de madeira que deveria ser utilizada (Pernambuco do Brasil), considerando-a melhor em termos de força e elasticidade; por fim, ornamentava-a com ouro e madre pérola;
8. Aumentou o número de cerdas e prendeu-as à noz com uma peça em bloco que lhes permitia permanecerem planas;
9. Não envernizava o arco (para manter a flexibilidade da madeira), passando-o apenas por pó de pedra-pomes e óleo.

¹⁵ Os arcos anteriores a F. Tourte não devem ser considerados rudimentares, apresentando simplesmente formas diferentes que estavam de acordo com especificidades musicais e técnicas do repertório a que se destinavam.

Estas características tornaram o arco do violino mais potente e flexível, adequado para arcadas variadas como o *stacatto* ou o *martelé*, técnicas desenvolvidas desde então por serem daí em diante possíveis de concretizar. Estes efeitos e mudanças de timbre complementaram a técnica da mão esquerda. No arco moderno, o ataque da nota é mais abrupto (técnica usada inicialmente por G. Viotti) do que na escola antiga do arco barroco.

Os arcos de Tourte do final do séc. XVIII e das primeiras décadas do séc. XIX alteraram o timbre do violino e influenciaram a *performance*, permitindo o desenvolvimento de novas formas de expressão e articulação. Todas estas alterações estão presentes em arcos construídos atualmente.

Acompanhando estas alterações, depois de 1800 o violino foi ajustado através do aumento do comprimento do braço e da caixa de ressonância. Como consequência, o som do violino passou a ter maior projeção, favorecendo a *performance* dos solistas e orquestras que atuavam durante o séc. XIX em salas de concerto cada vez maiores.

Não sendo possível determinar com clareza quando os arcos Tourte começaram a ser usados, pensa-se que terá sido por volta de 1790. Não existem relatos entusiásticos da invenção de Tourte na sua época: aparentemente, para os violinistas, tratava-se apenas de uma ferramenta de trabalho melhor, de mais uma inovação entre os diferentes modelos existentes.

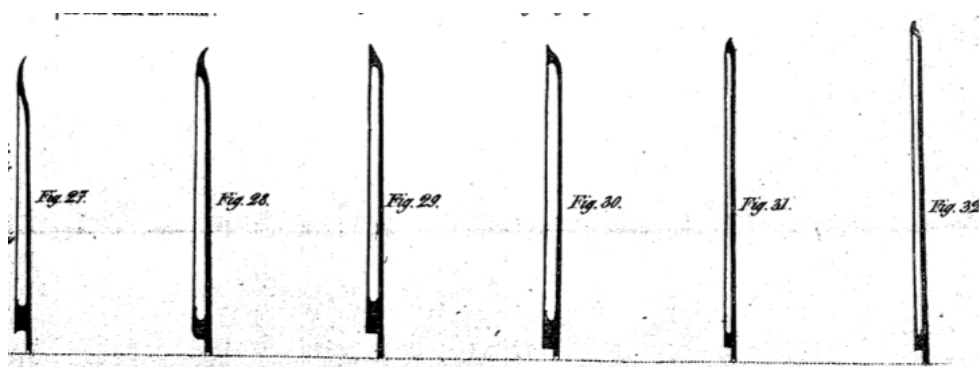


Figura 2 - Evolução do arco desde A. Corelli (fig. 27) a F. Tourte (fig. 32), descrito no *Méthode de violon* de P. Baillot (1835).

Por volta de 1820, L. Spohr (1784-1859), violinista alemão, inventou a queixeira para aumentar a segurança e conforto ao segurar o violino. Até ao séc. XIX,

a maioria dos violinistas seguravam o violino por baixo do queixo, o que, de uma forma mais ou menos bem sucedida, fixava o instrumento.

Anteriormente, não havia uma preferência clara entre colocar o queixo do lado direito do estandarte, como fazia Giuseppe Tartini, ou do lado esquerdo, como G. Viotti.

O modelo de queixeira apresentado por L. Spohr colocava-se por cima do estandarte, a meio do violino. No seu método de 1832, *Violinschule*, descreve a necessidade e vantagens da utilização da queixeira:

“Com a evolução da técnica do violino, em que a mão esquerda muda frequentemente de posição, é absolutamente necessário segurar o violino firmemente com o queixo. Segurar o violino sem tensão ou sem baixar a cabeça é muito difícil; quer o violino seja seguro do lado esquerdo ou direito do estandarte, ou até por cima do próprio estandarte. Durante os saltos para posições altas, estamos constantemente em perigo de soltar o queixo do violino, ou pelo menos, pelo movimento involuntário do instrumento, de perturbar a regularidade do arco. Estes inconvenientes são remediados pela queixeira; e além de proporcionar um suporte firme e simples do violino, apresenta ainda uma vantagem adicional, - o facto de o tampo superior do violino e o estandarte não estarem a ser pressionados pelo queixo evita a obstrução de vibração nestas zonas do instrumento, deixando de prejudicar a qualidade e o volume do som. Proporciona maior liberdade e regularidade no movimento do arco quando colocado exatamente por cima do estandarte, desta forma, um pouco longe da face do violinista.” (Tradução livre)¹⁶

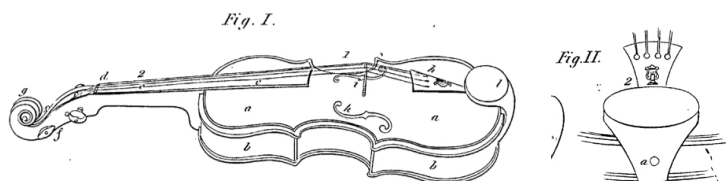


Figura 3 - Posição da queixeira segundo L. Spohr. *Violinschule*, (1832).

¹⁶ “[...] The modern style of playing, in which the left hand so frequently changes its position, makes it absolutely necessary to hold the Violin firmly with the chin. To do this unconstrainedly and without bending down the head, is very difficult; whether the chin be placed on the right or left side of the tail-piece, or even on the tail-piece itself. Also, in suddenly receding from the upper positions, we are constantly in danger of drawing the Violin from under the chin, or at least, by moving the instrument, of disturbing the tranquillity of bowing. These inconveniences the fiddle-holder perfectly remedies; and, besides a means for supporting the Violin in a firm and easy manner, presents the additional advantage, - that we are no longer compelled by the pressure of the chin on the belly or the tail-piece, to obstruct the vibration of these parts, and thereby injure both the quality and volume of tone. By it also, greater freedom and regularity in bowing are obtained, the Violin being held exactly in the middle above the tail-piece, and somewhat farther from the face.” SPOHR, Louis, “The Violin School”. R. Cocks & C^o, 1843, p. 2. .



Figura 4 - Posição do violinista segundo L. Spohr. *Violinschule*, (1832).

Por outro lado, tanto P. Baillot no seu *Méthode de violon* de 1803 como Bériot, no seu *Méthode de violon* de 1858, recomendavam que o queixo deveria ficar do lado esquerdo do estandarte, mas não referem a utilização da queixeira.



Figura 5 - Posição do violinista segundo P. Baillot. *Méthode de violon*, (1803).

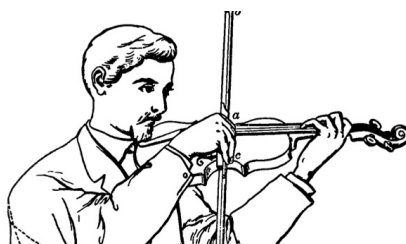


Figura 6 - Posição do violinista segundo de Bériot. *Méthode de violon*, (1803).

O local da colocação da queixeira é um aspecto técnico relevante e diferenciador entre escolas de Violino, neste caso a Alemã e a Franco-belga.

No decorrer do séc. XIX, foi-se desenvolvendo a ideia de segurar firmemente o violino, o que traz como vantagem a total liberdade da mão esquerda, podendo em contrapartida causar problemas de tensão no pescoço. Uma outra opção seria segurar

fortemente o violino apenas quando necessário, por exemplo nas mudanças de posição e passagens virtuosas.

Mais tarde, na procura de maior conforto e segurança, os violinistas começaram a usar suportes entre o violino e o ombro chamados almofadas, as quais existem nas mais variadas formas. Este acessório foi adotado pela maioria dos violinistas só no final do séc. XIX. Atualmente, a almofada é utilizada pela maioria dos violinistas, apesar de limitar um pouco o som do instrumento.

2.2.1. Niccolò Paganini

N. Paganini (1782-1840) assume-se como uma figura relevante na história do violino, pela inovação técnica que aplicou ao instrumento e pela inspiração e influência que exerceu sobre o desenvolvimento do virtuosismo instrumental que se fez notar no universo musical europeu do séc. XIX e, em particular, na escola franco-belga. É habitualmente evocado como o maior violinista de todos os tempos. Mais objetivo será dizer que foi um violinista à frente do seu tempo, com um carisma único, grandes capacidades natas, mas também muitas horas de dedicação ao instrumento. A sua *performance* fez progredir o limite técnico do violino e, enquanto outros violinistas tentavam dominar as passagens mais inovadoras das suas obras, um novo nível de exigência foi criado.

A sua ligação à escola franco-belga justifica-se principalmente pela influência através da sua atividade como solista, bem como na criação de técnicas para o violino e pelas suas composições. Após a sua aparição em Paris, muitos violinistas e até outros músicos como Liszt, foram inspirados por Paganini, utilizando as suas técnicas ou temas nas suas composições.

N. Paganini nasceu em Génova e começou a aprender bandolim com o pai aos cinco anos de idade. Dois anos mais tarde começou a ter aulas de violino com professores locais, como Giovanni Servetto e Giacomo Costa, o diretor da Ópera de Génova. Aos 13 anos torna-se aluno de Alexandro Rolla (1757-1841) em Parma, onde também estudou contraponto com Ferdinando Paër (1771-1839) e Gasparo Ghiretti (para quem escreveu, entre outros exercícios, 24 fugas a 4 vozes).

Quando regressou a casa, seguiram-se anos de treino intenso sob a estrita supervisão do pai. Sujeito a um regime de 12 horas de estudo diárias, N. Paganini desenvolveu um estilo próprio e adquiriu um controlo fenomenal do instrumento.

Em 1801, integra a orquestra de Lucca como 1º violino e um ano depois começa a compor os *24 Caprichos*, obra dedicada *Aos artistas*, terminada em 1817 e publicada em 1819 como op.1, embora não fosse a sua primeira composição. Cada capricho é dedicado a um efeito específico, como cordas dobradas, trilos, mudanças rápidas de posição e cordas, harmónicos, arpejos, *ricoché*, *pizzicato*, oitavas e décimas, entre outros. O conjunto de competências técnicas necessárias para executar os *24 Caprichos* foi recebido com ceticismo:

“Estes estudos foram levados para Paris por Andreozzi muito antes de as capacidades extraordinárias do compositor serem conhecidas pelos violinistas franceses. O seu aparecimento criou uma profunda impressão; as dificuldades técnicas apresentadas eram tão problemáticas, e assumiam formas tão peculiares, que muitos duvidavam da possibilidade da sua execução, vendo a publicação como uma obra utópica [...]”¹⁷ (Tradução Livre)

Em 1806, Paganini torna-se diretor musical da orquestra da Princesa Elisa Bonaparte Baciocchi, irmã de Napoleão e futura Grande Duquesa da Toscana, atividade que manteve até 1809. A fama de N. Paganini restringia-se à Itália até viajar para Viena, em 1828. O seu primeiro recital, a 29 de março no *Redoutensaal*, esteve lotado. Todos os violinistas locais estavam presentes, assim como Franz Schubert (1797-1828), o poeta Franz Grillparzer (1791-1872), e membros da família Esterházy.

A sua carreira como virtuoso começou em 1830, numa *tournée* pelas capitais da Europa¹⁸. Até 1831, N. Paganini deu concertos na Alemanha, residindo em Frankfurt. Apesar de ser considerado um fenómeno, foi alvo de algumas críticas de violinistas, referindo por exemplo o seu uso de *glissando* como excessivo. Em 1831, o virtuoso decide ir a Paris. A curiosidade pelo primeiro concerto do violinista na cidade (com a orquestra dirigida por F.A. Habeneck) era tanta que N. Paganini esperou duas semanas sem anunciar o concerto, fazendo-o apenas na véspera. Ainda assim, no dia 9 de março, a sala estava repleta, incluindo presenças como as de F.

¹⁷ “These studies were taken to Paris by Andreozzi long before the extraordinary skill of the composer was known to French violinists. Their appearance there created a deep impression; the difficulties they presented were so problematical, and under forms so peculiar, that many doubted the possibility of their execution, and looked upon the publication as a work of mystification. (...)” Hart, George, *The Violin: its Famous Makers and their Imitators*. Londres, Dulau and Co. Limited, 1909, p. 260.

¹⁸ Podemos considerar que este foi o início do virtuosismo instrumental.

Liszt, Gioachino Rossini (1792-1868), Eugène Delacroix (1798-1863) e George Sand (1804-1876)¹⁹. Assim como em Viena, obteve um grande sucesso. Sucederam-se outros concertos com programas cuidadosamente planeados, incluindo *La campanella*, *The variazioni sulla preghiera del Mosè*, sobre um tema de G. Rossini, e ainda o seu Concerto nº 4 em Ré menor. George Hogarth (1783-1870), crítico musical, descreve um concerto de Paganini:

“subindo e descendo os dedos numa única corda, desde a pestana até ao cavalete, durante dez minutos, misturando *pizzicato* e o arco com a destreza [...]. Não foi, no entanto, por estes truques, mas apesar deles, que conseguiu a aprovação dos que ficaram encantados com as suas qualidades verdadeiramente grandes – a sua “alma de fogo”, a sua imaginação sem limites, a sua energia, ternura e paixão: estas são as qualidades que lhe garantem um lugar entre os maiores mestres da arte.”²⁰ (Tradução Livre)

A capacidade física de N. Paganini, que também tornou possível o desenvolvimento da sua técnica, foi desde cedo questionada; de facto, conseguia tocar confortavelmente em várias posições ao mesmo tempo sem precisar de mudar a posição da mão. Foram avançadas explicações místicas para este fenómeno (assim como para toda a personalidade enigmática do violinista), mas a primeira apreciação científica foi dada pelo médico Francesco Bennati (1798-1834)²¹ no artigo *Notice Physiologique sur Niccolò Paganini*, em 1831 para a Academia Francesa de Ciência:

“Sem mudar a posição da mão, Paganini consegue afastar lateralmente as bases dos dedos da mão esquerda, que tocam nas cordas, num ângulo recto relativamente à posição normal. Consegue fazê-lo com grande facilidade, precisão e velocidade [...].”²² (Tradução Livre)

¹⁹ Pseudónimo da escritora Amandine Lucile Aurore Dupin.

²⁰ “running up and down a single string, from the nut to the bridge, for ten minutes together, (...), mingling pizzicato and arcato notes with the dexterity (...) It was not, however, by these tricks, but in spite of them, that he gained the suffrages of those who were charmed by his truly great qualities – his ‘soul of fire’, his boundless fancy, his energy, tenderness, and passion: these are the qualities which give him a claim to a place among the greatest masters of the art.” Hart, George, *The Violin: its Famous Makers and their Imitators*. Londres, Dulau and Co. Limited, 1909, p. 269.

²¹ F. Bennati foi um barítono e médico italiano. Era principalmente laringologista, e médico dos cantores da Casa da Ópera italiana em Paris. Tratou dos problemas de voz de Domenico Donzelli e Gaetano Crivelli. F. Bennati também foi o médico pessoal de N. Paganini, tendo por isso analisado e escrito sobre a estrutura singular das mãos do violinista. Em 1832, oferece uma edição do seu trabalho *Recherches sur le Mécanisme de La Voix Humaine* com a dedicatória “De l’auteur à son excellent et honorable ami N. Paganini. Bennati.”

²² “Without changing hand position, Paganini can flex laterally the joints of the left-hand fingers, those that touch the strings, at the right angle to the normal direction. He can do this with great ease, precision, and speed.” KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of The Violin*. Portland, Amadeus Press, 2001. p. 395.

Mais tarde surgiram teorias de diagnóstico possíveis como a *Síndrome de Ehlers-Danlos* - cujos sintomas podem incluir articulações frágeis e bastante flexíveis, pele elástica e translúcida, deformidades na coluna vertebral, entre outros - ou a *Síndrome de Marfan*. N. Paganini tinha algumas das características físicas desta doença, tais como: alta estatura, aracnodactilia (dedos longos e finos) e articulações frágeis. Além disso, N. Paganini morreu de uma cardiopatia (insuficiência valvar cardíaca), também associada à *Síndrome de Marfan*. Qualquer que fosse a sua particularidade física, aliou-se ao seu talento o trabalho, contribuindo para o sucesso e mito criado em torno do violinista. N. Paganini teve poucos alunos, entre os quais Karol Józef Lipinsky (1790-1861) e Ernesto Camillo Sivori (1815-1894), mas a sua existência transformou não só a técnica do violino, ainda válida e inultrapassável no nosso tempo, mas também a música instrumental em geral, fascinando outros compositores como R. Schumann e F. Liszt, que adaptaram a sua técnica ao piano. N. Paganini teve as suas raízes na tradição técnica do Conservatório de Paris, através da influência de G. Viotti e P. Baillot. Posteriormente, foram as suas obras fonte de inspiração para os violinistas da escola franco-belga.

“Inscrever o nome Sr. Paganini nesta obra, quando os sucessos que ele obteve em Paris justificam a sua reputação, é nosso dever e uma honra, independentemente do prazer que temos ao fazer-lhe justiça: Vimos desde o princípio que a sua maneira de tocar violino tinha pouca semelhança com a dos outros virtuosos: esta diferença baseia-se quase inteiramente sobre o uso de algumas dificuldades que foram utilizadas em tempos, como os harmónicos, pizzicato, e acordes, que há muito caíram em desuso. Na verdade, Paganini adicionou novos efeitos aos existentes como o uso de harmónicos em cordas dobradas e do uso exclusivo da corda 4ª corda que o violino, nas suas mãos, torna-se um instrumento à parte, como o próprio artista se colocou noutra nível.”²³ (Tradução livre)

²³ “Inscrire dans cet ouvrage le nom de M. Paganini, au moment ou les succès qu'il vient d'obtenir à Paris justifient sa réputation, est pour nous un devoir et un honneur indépendamment du plaisir que nous éprouvons à lui rendre justice: On a vu du premier abord que sa manière de jouer du Violon était que peu de ressemblance avec celle des autres virtuoses: cette différence donne à son jeu repose presqu'entièrement sur l'emploi de certaines difficultés dont on a fait usage autrefois, telles que les sons harmoniques, les pizzicato, et les accordatures, et qui, depuis longtemps étaient tombées en désuétude: à la vérité M. Paganini a ajouté de nouveaux effets à ceux-ci, il a tiré un si grand des doubles sons harmoniques et de l'emploi exclusif de la 4 corde, que le Violon, entre ses mains, devient un instrument à part, comme l'artiste lui même s'est placé hors de ligne.” BAILLOT, Pierre. *L'Art du Violon*. Mayence et Anvers. 1835. p. 5.

2.3. MÉTODOS DE VIOLINO E DESENVOLVIMENTO TÉCNICO

Uma das principais contribuições dos professores da escola de violino franco-belga para o desenvolvimento da técnica violinística foi a divulgação de métodos compostos por exercícios e estudos (*Étude* ou *Caprice*) – obras que, apesar de não serem destinadas à execução pública, apresentam ao violinista desafios técnicos específicos.

Os métodos podem apresentar material como escalas, exercícios e ainda texto sobre aspetos técnicos, estilísticos e artísticos da performance do violino. Além de serem exercícios considerados fundamentais para uma técnica consistente do violinista, os métodos publicados por autores associados à escola franco-belga do séc. XIX definem e exploram as capacidades do violino, servindo de base para outras formas do repertório, como peças, concertos ou sonatas escritas, ou não, por compositores violinistas.

Data	Autor	Obra	Origem
1751	Geminiani, Francesco	<i>The Art of Playing on the Violin.</i> Londres.	Itália
1756	Mozart, Leopold	<i>Violinschule.</i> Ausburg.	Alemanha/Áustria
1756	Tartini, Giuseppe	<i>L'arte del arco.</i> Paris.	Itália
1761	L'abbé le fils	<i>Principes du violon.</i> Paris.	França
1771	Tartini, Giuseppe	<i>Traité des agréments.</i> Paris.	Itália
1782	Corrette, Michel	<i>L'Art de se perfectionner dans le violon.</i> Paris.	França
1791	Galeazzi, Francesco	<i>Elementi teorico-pratici.</i> Roma.	Itália
1796	Kreutzer, Rudolph	<i>42 Etudes ou caprices.</i> Paris.	França
1798	Cartier, Jean-Baptiste	<i>L'art du violon.</i> Paris.	França
1798	Woldemar, Michel	<i>Méthode pour le violon.</i> Paris.	França
1800	Gaviniès, Pierre	<i>Les vingt-quatre matinées.</i> Paris.	França
1800	Fiorillo, Federigo	<i>Études de violon formant 36 caprices.</i> Viena.	Itália
1803	P. Baillot, P. Rode e R. Kreutzer	<i>Méthode de violon.</i> Paris.	França
1815	Rode, Pierre	<i>24 Caprices en forme d'études.</i> Berlim.	França

1820	Paganini, Niccolò	<i>24 Capricci</i> . Milão.	Itália
1824	Campagnoli, Bartolomeo	<i>Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu de violon</i> , op. 21. Leipzig.	Itália
1832	Spohr, Louis	<i>Violinschule</i> . Viena.	Alemanha/Áustria
1835	Baillot, Pierre	<i>L'Art du violon</i> . Paris.	França
1844	Alard, Jean-Déiphin	<i>École du violon</i> . Paris.	França
1850	Dont, Jacob	<i>Etudes for the violin</i> .	Alemanha/Áustria
1854	Wieniawski, Henri	<i>L'école moderne</i> , op. 10. Leipzig.	França
1855	Dancla, Charles	<i>Méthode élémentaire</i> .	França
1858	de Bériot, Charles Auguste	<i>Méthode de violon</i> , op. 102. Paris.	França

Tabela 2 - Principais métodos e livros de estudos para violino publicados nos séculos XVIII e XIX.

L'Art du violon de Pierre Baillot e *Méthode de violon, op. 102* de Charles Auguste de Bériot são dois métodos especialmente representativos e completos que permitem compreender a evolução da linguagem, pedagogia e escrita para violino da escola franco-belga. Proporcionavam uma aprendizagem progressiva ao aluno, mas não era escritos para este aprender a tocar violino sozinho, uma vez que requeriam a supervisão e orientação do professor.

Reúnem informação técnica detalhada, exercícios e estudos, demonstrando um esforço de padronização da notação musical e violinística, tratando dos mais diversos aspectos para a formação do violinista.²⁴

Nos subcapítulos seguintes, serão analisados os aspectos técnicos de execução do violino descritas nestes dois métodos.

²⁴ Ver Anexo C. (Índice de *L'Art du violon* de Pierre Baillot).

2.3.1. Técnicas da mão direita

A mão direita (e mecanismo do braço direito) é responsável pela produção de som no violino. A diversidade de movimentos constitui uma das principais liberdades do violinista na escolha da sua expressão. Podemos distinguir três vertentes principais na execução com o arco: a produção de som, as arcadas (forma de organizar as notas no arco) e os golpes de arco (efeitos diferentes no som).

A produção de som no violino está relacionada com o timbre e o volume de som (Baillot, 1835, p. 124.) No entanto, estes dois aspectos são condicionados por:

- a) Velocidade do arco;
- b) Pressão do arco sobre a corda;
- c) Ponto de contato – a que distância do cavalete toca o arco na corda.²⁵

P. Baillot apoiava para a multiplicidade interpretativa, mas dava instruções relativas ao modo como o arco deveria ser usado²⁶:

- ponta – fraco: dinâmicas mais suaves ou articuladas como o *martelé*.
- meio – equilíbrio: versátil para vários tipos de som e dinâmica, o centro da expressão.
- talão – forte: marca o tempo, ataca os acordes e produz notas com energia.²⁷

²⁵ Quanto mais perto do cavalete, mais forte será o som; no entanto, o timbre varia de acordo com outros fatores, como a corda em que se toca e a posição da mão esquerda.

²⁶ Ver figura 7.

²⁷ BAILLOT, Pierre. *L'art du Violon*. Mainz, B. Schott, n.d. (1835), p. 83.

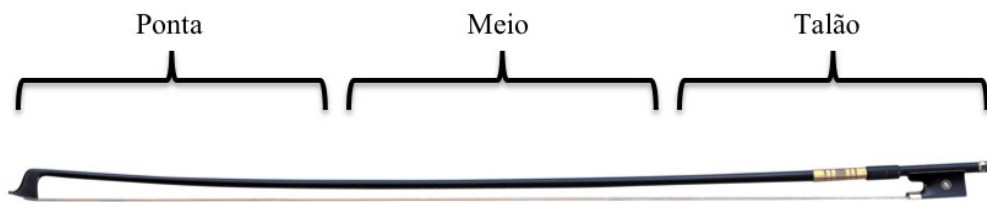


Figura 7 - As três zonas do arco descritas por Baillot.

De uma forma geral, podemos distinguir dois tipos de som. O som *non-legato* era característico do arco antigo (barroco) e pode adotar-se ao tocar uma peça deste período com um arco barroco ou moderno. No séc. XIX, este tipo de sonoridade foi substituída por um som *legato*, de acordo com o novo modelo de expressão musical, dando origem ao desenvolvimento das mudanças de arco (movimento para mudar o sentido do arco sem parar o som). Esta técnica implica o uso do pulso e dos dedos (no talão e na ponta do arco), promovido pela escola franco-belga. Os dedos também são bastante necessários, mais do que anteriormente, em estilos de arcadas como o *martelé*, necessário para efeitos de *sforzando*.

Apesar das características inerentes a cada parte do arco, P. Baillot descreve a necessidade de produzir um som contínuo, sustentado ao longo de todo o arco. Para manter esta relação é necessário aumentar o peso no arco, a partir do ponto de balanço até à ponta e equilibrar a velocidade do arco com o peso exercido na corda.

As arcadas consistem na forma de organizar as notas no arco e combinar os golpes de arco. Ao combinar notas ligadas (executadas no mesmo sentido de arco) ou separadas, a direção do arco (para baixo ou para cima), com ritmos diferentes, mudando de corda e com os diferentes tipos de golpes de arco, abre-se um universo de opções possíveis.

Alguns tipos de arcadas ficaram conhecidos pelo nome de quem os criou, como a arcada Viotti, por exemplo, que consiste em ligar notas duas a duas. A particularidade desta arcada é a ligadura não começar na nota do tempo forte. Por esta razão o violinista tem fazer notar a 2ª nota do arco.

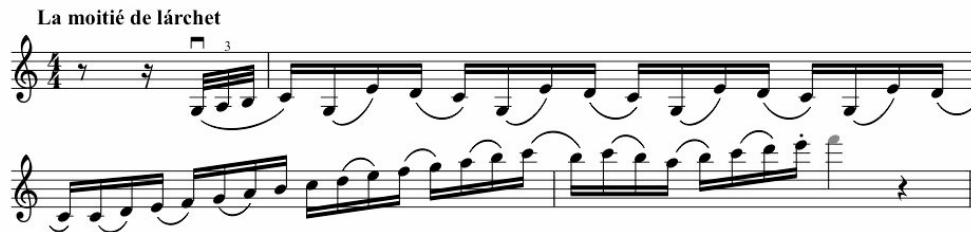


Figura 8 - Exemplo de arcada Viotti. Concerto de Viotti n. 28, início do violino solo.

A extensa variedade dos tipos de arcadas ficou fundamentalmente definida no séc. XIX, enquanto a forma de escrever os efeitos na partitura é menos precisa. Ainda hoje, cabe por vezes ao violinista perceber qual o efeito pretendido, de acordo com a época ou compositor em questão. A partir do séc. XX, alguns compositores descrevem os efeitos pretendidos na partitura.²⁸

A escola de violino franco-belga promoveu a uniformização dos golpes de arco (uma evolução tão importante para a orquestra como para os solistas). Com o arco moderno de F. Tourte, são numerosos e diferem dos anteriores principalmente graças às capacidades deste último, que possibilitaram o desenvolvimento de diferentes timbres do instrumento e deram uma nova importância à dinâmica na interpretação musical. Neste aspeto, a escola franco-belga é responsável pelo início da era moderna do violino, tanto a nível pedagógico como profissional. Com a evolução da escola franco-belga, assiste-se a uma técnica mais eficiente, relacionada com as características estilísticas da música escrita ao longo do séc. XIX.

No seu método de violino (1835), Baillot divide os golpes de arco em dois grandes grupos: “Lentos”,²⁹

“Ao arrastar o arco lentamente, com mais ou menos retenção e suporte. Assim, podemos cantar com o violino imitando a voz, que não atua por empurrões e não separa os sons, mas antes os apoia e conduz de um para o outro.”³⁰
(Tradução Livre).

²⁸ Ver anexo B.

²⁹ Ou arcada longa. Ao utilizar todo o comprimento do arco, os dedos, pulso e braço são usados coordenadamente para manter o mesmo volume de som, independentemente do sentido do arco. A arcada longa também é usada para igualar arcos para baixo e arcos para cima, enquanto no arco barroco, o arco para baixo era considerado forte e o arco para cima leve.

³⁰ “En traînant l'archet lentement, avec plus ou moins de retenue et d'appui. C'est ainsi que l'on peut chanter sur le Violon, à l'imitation de la voix qui n'agit point par saccades et ne sépare point

e “Vivos”,

“O segundo meio de que nos servimos para pôr a corda a vibrar consiste em passar o arco rapidamente sobre ela; é desta forma que se realizam as passagens [rápidas]. A maioria das arcadas destas passagens devem ser leves; aquelas que necessitam de algum apoio, como o *martelé* ou o *staccato*, devem ser feitas de modo que todas as notas sejam arredondadas.”³¹

Baillot classifica ainda os golpes de arco “compostos” ou “mistos”, uma técnica que consiste em conjugar um golpe de arco longo com um curto, em duas cordas em simultâneo.

As principais técnicas de arco residem porém no grupo dos golpes de arco articulados *Détaché*: “as notas devem ser separadas pelo movimento elástico da vara, por um saltar do arco imperceptível, ligeiramente alongado.”³²

Baillot dividiu este aspeto em três grandes categorias:

- a) Com o arco na corda distinguem-se o *Grand Détaché*, o *Martelé* e o *Staccato*. “Como as cerdas do arco permanecem em contacto com a corda no final da nota, a falta de liberdade do arco produz um *acento plano*.”³³
- b) Utilizando a elasticidade do arco produzem-se o *Détaché Léger*, o *Détaché Perlé*; o *Détaché Sautillé*; e o *Staccato à Ricoché* (ou *Détaché*

les sons, mais que les soutient et les porte l'un à l'autre.” BAILLOT, Pierre. *L'Art du Violon*. Mayence et Anvers. 1835. p. 90.





³¹ “Le second moyen dont on se sert pour mettre la corde en vibration est de passer l'archet vivement dessus; c'est ainsi que se font les traits. La plupart des coups d'archet de ces traits doivent être Légers; ceux qui exigent un certain appui, comme le *martelé* ou le *staccato* doivent être faits de manière à ce que toutes les notes aient de la Rondeur.” BAILLOT, Pierre. *L'Art du Violon*. Mayence et Anvers. 1835. p. 91.

³² “Les notes doivent être séparées par le mouvement élastique de la baguette, par un sautillement d'archet imperceptible, un peu allongé.” BAILLOT, Pierre. *L'Art du Violon*. Mayence et Anvers. 1835. p. 88.

³³ “*accent mat*”, BAILLOT, Pierre. *L'art du Violon*. Mainz, B. Schott, n.d. (1835), p. 95.

Jetté)³⁴. Dependendo da energia exercida no arco, este poderá deixar a corda no fim da nota.³⁵

- c) No grupo dos golpes de arco sustentado, Baillot incluiu o *Détaché Trainé* (não se separa o som no final de cada arco) e o *Détaché Flûté*, quando existe na partitura a indicação *Flautato* ou *Stacinato*. (Toca-se com o arco leve por cima da escala ou ponto).

<p><i>Grand détaché</i></p>	<p>Escrito </p> <p>Tocado </p> <p>Tocado na zona central do arco.</p>	<p>Baillot (1835, p. 94)</p>
<p><i>Martelé</i></p>	<p></p> <p>Tocado entre o meio e ponta do arco com um movimento rápido, separando o som entre as notas.</p>	<p>Baillot, Prélude n. 3. Baillot (1835, p. 94)</p>
<p><i>Staccato</i></p>	<p></p> <p>A primeira nota (no arco para baixo ▣) é tocada com a velocidade e o tamanho de arco necessário para tocar todas as notas em staccato no mesmo arco (para cima ▽).</p>	<p>Baillot (1835, p. 95)</p>

³⁴ Para todas estas formas de *Détaché*, é comum atualmente enunciar apenas a segunda palavra que diferencia a técnica. Ex: “*Sautillé*” ou “*Ricoché*”.

³⁵ BAILLOT, Pierre. *L'art du Violon*. Mainz, B. Schott, n.d. (1835), p. 95.






<p><i>Staccato à Ricoché</i></p>	 <p>O arco deverá cair com impulso, na zona do meio e sair da corda durante a pausa.³⁶</p>	<p>Baillot, <i>Air Varié</i> n. 5, Variação n. 3. Baillot (1835, p. 100)</p>
<p><i>Détaché Léger</i></p>	<p>Allegro 108 = </p> <p>Escrito </p> <p>Tocado </p> <p>Tocado na zona central do arco mas mais levemente do que no <i>Grand détaché</i>.</p>	<p>Baillot (1835, p. 101)</p>
<p><i>Détaché Perlé</i></p>	<p>Todas as notas iguais</p>  <p>Tocado com pouco arco na zona do meio de uma forma leve mas sem sair da corda.</p>	<p>Baillot (1835, p. 101)</p>
<p><i>Détaché Sautillé</i></p>	<p>Allegro non troppo</p>  <p>Tocado com um arco muito curto, leve, no meio do arco, deixando-o saltar.</p>	<p>Baillot (1835, p. 101)</p>

Tabela 3 - Exemplos dos principais golpes de arco.

³⁶ N. Paganini foi o primeiro violinista a usar esta técnica. Baillot, (1935) p. 100.

2.3.2. Técnicas da mão esquerda

Acompanhando a evolução da técnica do arco, assistiu-se no séc. XIX à descoberta de capacidades do violino no que diz respeito à execução com a mão esquerda, sendo as principais: dedilhações, mudanças de posição e *portamento*, dedilhação em escalas e passagens cromáticas, harmônicos, *pizzicato*, cordas dobradas (intervalos de 3^a, 6^a, 8^a e 10^a), acordes, *vibrato* e *portato*.

No séc. XIX, as dedilhações no violino estão relacionadas com a maior utilização da escala (ponto) e com a diversidade de escolha possível: qual o dedo a utilizar em determinada circunstância? Em que corda? Em que posição? Como mudar de posição?

A procura de novas possibilidades no instrumento levou à utilização de posições cada vez mais altas da mão esquerda, o que permitia tocar notas mais agudas mantendo o mesmo timbre (caso das cordas sol, ré e lá); ou aumentar a extensão das notas agudas (no caso da corda mi).

A utilização da corda sol nas posições altas constituiu um desenvolvimento técnico e musical importante que começou com experiências no séc. XVIII: Francesco Galeazzi (1758-1819) compôs em 1791 um *Menuet* todo na corda sol, em duas oitavas. Também dedilhou o *Adagio* da sonata em Dó menor para violino e cravo BWV 1017 de J. S. Bach, só na corda sol.



Figura 9 - Dedilhação para passagem na mesma corda. C. A. Bériot, (1958, p. 29).

No séc. XIX, G.B. Viotti usou a 9^a e 10^a posições na corda sol nos seus concertos para violino n^{os} 7, 8 e 9. Peças só na corda sol, como a "*Moses Fantasie*" de Paganini, tornaram-se famosas.

As mudanças de posição não eram uma novidade no instrumento; a forma como passaram a ser utilizadas é que conheceu inovadores desenvolvimentos. Começaram a ser utilizadas as posições pares (2^a, 4^a e 6^a), assim como a meia posição.

Na escola franco-belga, mudar de posição utilizando o mesmo dedo – *portamento* - fazia parte do vocabulário expressivo do instrumento (imitando a voz humana, uma das possibilidades do violino), e as dedilhações de P. Baillot, R. Kreutzer e P. Rode mostram que o faziam intencionalmente, mantendo o mesmo dedo durante a mudança de posição. Mais tarde, R. Kreisler e E. Ysaÿe usaram efeitos semelhantes, com extensões maiores.³⁷

A mudança de posição expressiva é um efeito desenvolvido ao longo do séc. XIX e utilizado nos dias de hoje pelos violinistas, em concertos como os de L. Beethoven, F. Mendelssohn e J. Brahms. No entanto, ao longo do séc. XX verificou-se uma reação contra a retórica e a expressividade românticas, e o antigo *portamento* nas mudanças de posição vem sendo progressivamente abandonado.

No caso de pequenos saltos de notas, a mudança de posição por extensão ou contração dos dedos foi superficialmente abordada por F. Geminiani e desenvolvida mais tarde por N. Paganini - que realizava grandes extensões da mão nas suas oitavas dedilhadas e trilos. Tinham como principal objetivo evitar mudar a posição da mão apenas por uma nota, e efetuar essa mudança, quando necessária, de forma imperceptível.

Em passagens com notas sucessivas ou pequenos saltos de notas, o suporte de dedilhação são as escalas.³⁸ As escalas e as suas inúmeras variações foram desde sempre essenciais para a prática violinística. No séc. XIX, P. Baillot aumentou a extensão das escalas para quatro oitavas e meia, o que intensificou o problema das dedilhações nas posições altas. Os métodos de violino do séc. XIX incluíam exercícios de escalas nas variadas posições. Durante o séc. XIX, P. Baillot distinguiu vários tipos de dedilhação: geral – a mais segura para a afinação, fácil – para mãos pequenas e expressiva – característica de cada compositor. (Baillot, 1935 p. 143). Até ao séc. XX, as escalas cromáticas eram tocadas deslizando duas posições por dedo.



Figura 10 - Exemplo de dedilhação cromática na escola franco-belga.

³⁷ No entanto, L. Spohr (escola alemã), defendia que a mudança devia ser imperceptível.

³⁸ As escalas e arpejos abrangendo diversas posições são centrais no processo de trabalho dos violinistas, enquanto as extensões e contrações são recursos adicionais que as complementam (Baillot 1835, p. 143).

No séc. XX, C. Flesch desenvolveu a técnica que utiliza um dedo individual por cada meio tom. Este novo método foi adotado, pois permite maior clareza, rapidez e afinação.



Figura 11 - Exemplo de dedilhação cromática no séc. XX.

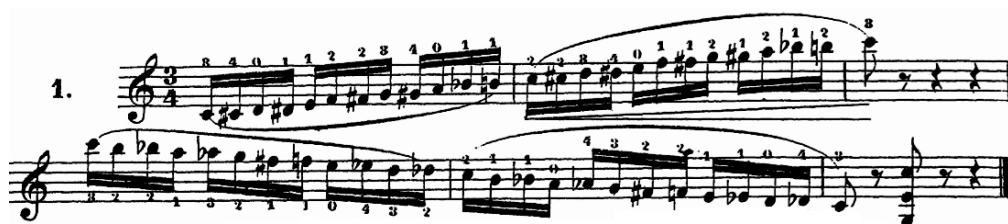


Figura 12 - Dedilhação para escalas cromáticas. C. A. Bériot (1858, Parte II, p. 82).

Os harmônicos naturais constituem um efeito tímbrico do violino explorado desde o Período Clássico, mas que teve uma aceitação lenta. Produzem-se tocando com um dedo levemente em determinados pontos da corda (metade, terços, etc). Em consequência, ouve-se um som agudo e “flautado” consecutivamente uma oitava ou duas acima da nota da corda solta.

N. Paganini deu novos horizontes ao uso de harmônicos, desenvolvendo os chamados harmônicos artificiais até à 5ª posição. Estes harmônicos são produzidos pisando o 1º dedo na corda e tocando levemente com o 4º dedo. Desta forma obtém-se o harmónico uma oitava acima do 1º dedo, o que permite criar uma melodia apenas em harmónicos, usando o 1º dedo em todas as notas. Paganini também foi o primeiro violinista a executar harmónicos duplos – em duas cordas em simultâneo (que requerem todos os dedos se forem artificiais), trilos e passagens cromáticas em harmónicos.

A partir do séc. XX tornou-se difícil acrescentar algo de novo à técnica de harmónicos; no entanto, o *glissando* usando harmónicos naturais no *Pássaro de Fogo* de Igor Stravinsky (1882-1971) é uma exceção.

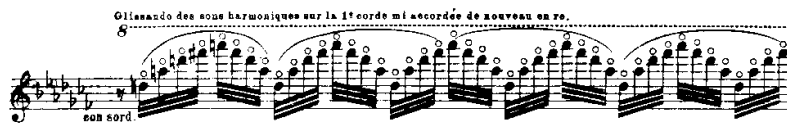


Figura 13 - Glissando em harmônicos. *Pássaro de Fogo*, I. Stravinsky, (1910).

O *pizzicato* consiste em beliscar a corda com o dedo indicador ou médio da mão direita, apoiando o polegar no ponto. No séc. XIX, N. Paganini popularizou o *pizzicato* de mão esquerda, um efeito que permitia utilizar o arco noutra corda, dando a sensação ao ouvinte de serem dois violinos a tocar ao invés de um.



Figura 14 - *Nel cor più non mi sento*, N. Paganini (1829).

O *pizzicato* de mão esquerda é indicado com o sinal “+” por cima da nota.



Figura 15 - *Pizzicato* de mão esquerda. N. Paganini, Capricho para violino solo nº 20, variação 9.

A utilização de cordas dobradas expandiu-se nos séculos XIX e XX, com a nova liberdade de dedilhações e movimentos. As passagens com cordas dobradas – uníssonos, terceiras, sextas, oitavas e décimas - tornaram-se cada vez mais frequentes em concertos de violino e peças virtuosísticas.

Como podemos ver na figura 16, o uníssono é utilizado para repetir a mesma nota mudando de corda no mesmo arco, criando um efeito ondulatório com a alternância entre as cordas lá e mi.

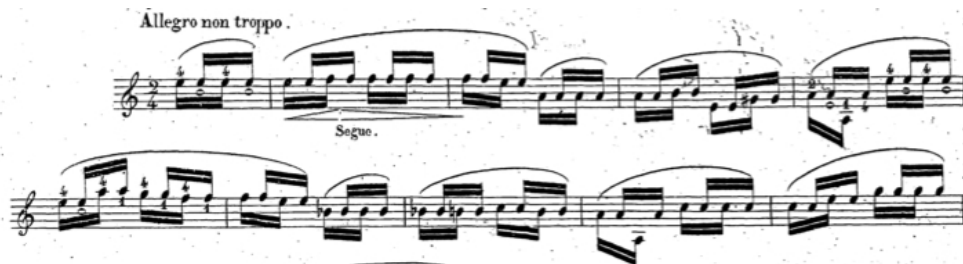


Figura 16 - Estudo de uníssono. P. Baillot (1835, p. 207)

No exercício da figura 17, Bériot apresenta um exercício diferente que exige uma extensão da mão esquerda (compasso 2) e mudança de posição (compasso 3).



Figura 17 - Estudo de uníssono. C. A. Bériot (1858, Parte II, p. 108).

O uso de terceiras dobradas não constituiu uma inovação no séc. XIX. No entanto, surgiram passagens virtuosas apenas em terceiras.

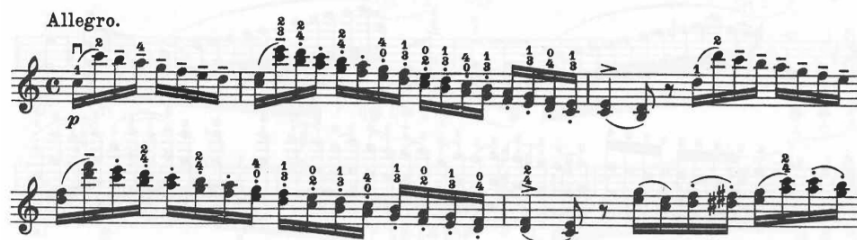


Figura 18 - Exemplo de terceiras. N. Paganini, Capricho n. 18.

De uma forma geral, os intervalos de oitava tocam-se com o 1º e 4º dedos (figuras 19 e 20), sendo necessário aproximá-los progressivamente à medida que se sobe de posição. Nas passagens mais rápidas e virtuosas da música do séc. XIX, passaram a ser utilizadas as *oitavas dedilhadas*, intercalando um grupo com o 1º e 3º dedos e outro com o 2º e 4º dedos.

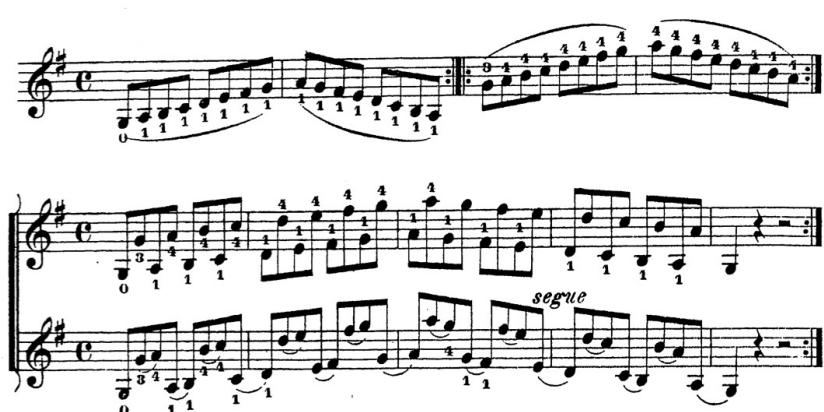


Figura 19 - Exercício de oitavas. P. Bériot, Parte II, (1858, p. 38).



Figura 20 - Estudo de oitavas. P. Baillot (1835, p. 209).



Figura 21 - Exemplo de oitavas. *Il carnevale di Venezia*, variação n. 19. Op. 10, N. Paganini.

Os intervallos de décima (figuras 22 e 23), têm a dificuldade de exigir uma extensão grande da mão esquerda. Principalmente na 1ª posição é necessária uma distância considerável para o tamanho de mão comum. Em posições altas, a distância torna-se mais confortável, tendo no entanto o inconveniente de ser necessário pressionar mais as cordas (por estarem mais altas em relação à escala do violino). Associa-se o facto de, em passagens diatónicas, as distâncias entre o 1º e 4º dedos não serem sempre as mesmas. (intervallos de 3ª M ou 3ª m).



Figura 22 - Exercício de décimas. C. A. Bériot (1858, p. 97.)

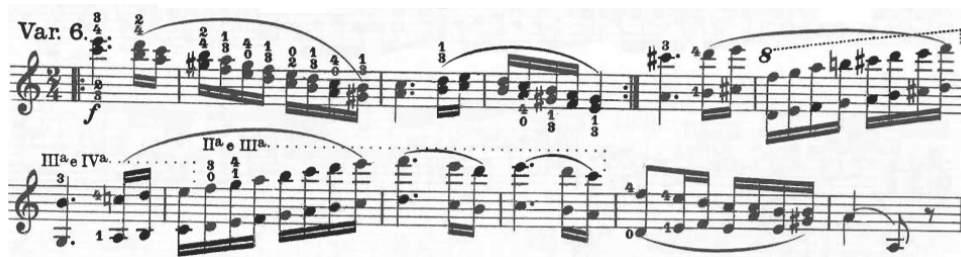


Figura 23 - Passagem em décimas. N. Paganini, Capricho n. 24, variação 6.

Como podemos ver nas figuras 24 e 25, outra técnica característica do séc. XIX são os acordes em três ou quatro cordas. Com variantes em relação ao Período

Clássico ou Barroco, as notas passaram a ser executadas em simultâneo em acordes de três notas, e repartidas em dois movimentos em acordes de quatro cordas



Figura 24 - Exercício de acordes. C. A. Bériot, (1858, p. 22).



Figura 25 - Exemplo de acordes. Capricho n. 14, N. Paganini.

Baillot descreve no seu método (1935) como “ondular o som”, uma capacidade do violino (e dos outros instrumentos de corda friccionada) que está relacionada a expressão musical. De certa forma é transversal a outras técnicas com as quais se pode conciliar e é realizada:

- com o arco - *portato*, pressionando o arco com o dedo indicador, (figura 26). A alteração de peso sobre as cordas cria um efeito ondulatório que separa ligeiramente as notas.



Figura 26 - Exemplo de notação de *portato* e efeito pretendido. Baillot (1835, p. 132).

- Com a mão direita (*vibrato*), o movimento de ondulação da mão é transmitido ao dedo que pousa na corda, (figura 27). O vibrato pode variar em velocidade e amplitude do movimento.



Figura 27 - Exemplificação de *vibrato*. Baillot (1835, p. 132).

- Utilizando as duas formas anteriores em simultâneo. "A ondulação aplicada discretamente ao som do violino cria uma analogia com a voz humana". Baillot (1835, p. 133).

III. A ESCRITA IDIOMÁTICA SEGUNDO A TRADIÇÃO DA ESCOLA FRANCO - BELGA

O repertório violinístico do Período Romântico mostra uma tendência para o virtuosismo, sob a influência de N. Paganini e vários violinistas/compositores da escola franco – belga. As capacidades técnicas do violino foram exploradas: passou a ser utilizada toda a extensão do instrumento; as passagens em cordas dobradas e acordes ganharam maior importância; foram desenvolvidas técnicas da mão esquerda que incluíam harmônicos naturais e artificiais e *pizzicato* de mão esquerda; foram usadas várias técnicas de arco, como o *spiccato*, *ricochet*, *staccato*, entre outras.

Violinistas como P. Baillot e H. Vieuxtemps foram reconhecidos no seu tempo como solistas, professores e compositores. No entanto, grande parte da música destes violinistas/compositores da escola franco – belga não é estudada ou tocada atualmente, havendo no entanto exceções como os estudos de R. Kreutzer e de P. Rode.

As peças escolhidas para análise pertencem na sua maioria ao grupo das “obras esquecidas”, relativamente às quais, em alguns casos, não se encontram disponíveis gravações ou registos informativos, para além da própria partitura. Serão organizadas por ordem cronológica do seu compositor:

- Henri Vieuxtemps (1820 - 1881): *Morceau brillant de Salon*, op. 22, nº1 (1847);
- Gabriel Fauré (1845- 1924): *Romance*, op.28 (1883);
- Eugène Ysaÿe (1858 -1931): *Rêve d’Enfants*, op.14 (1901);
Lointain Passé, op.11 (c.1893).

3.1. HENRI VIEUXTEMPS: *MORCEAU BRILLANT DE SALON*, OP. 22, N° 1

Henri Vieuxtemps (1820 - 1881) nasceu em Verviers (Bélgica); começou por aprender violino com o seu pai (violinista amador e construtor de violinos) e Lecloux Dejonc, um professor local. Estreou-se em concerto com seis anos, tocando um concerto de P. Rode. Continuou a apresentar-se em concertos nas cidades de Liège e Bruxelas, onde conheceu o seu futuro professor, C.A. de Bériot, com que foi para Paris em 1829.

Teve como professores de composição Simonn Sechter, em Viena, e Anton Reicha, em Paris. Em 1871, aceitou o cargo de professor no Conservatório de Bruxelas, tendo como alunos mais relevantes Jenö Hubay (1858-1937), Eugène Ysaÿe (1858-1931) e Émile Sauret (1852-1920).

H. Vieuxtemps conjugou elementos técnicos de C.A. de Bériot e N. Paganini num idioma próprio e criou uma linguagem violinística original, reconhecida durante todo o séc. XIX. Os seus concertos para violino e orquestra têm um carácter virtuoso, e as suas peças para violino e piano podem considerar-se mais brilhantes do que profundas.³⁹ Como violinista solista, H. Vieuxtemps foi uma das grandes figuras do seu tempo, obtendo reconhecimento nos seus concertos em França, Alemanha, Rússia e Inglaterra.

A obra *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1 é constituída por um tema principal com várias variações que utilizam diferentes técnicas do violino. Não sendo uma peça de andamento rápido, apresenta um carácter enérgico.



Figura 28 - Tema principal de *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 1 – 16.

³⁹ SADIE, Standley e TYRELL, John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. N° 26. New York, Grove's Dictionaries of Music Inc. 1995. p. 599.

Neste tema inicial, existe uma descida cromática (figura 28), que deverá ser tocada com *sforzando* em todas as notas, na primeira vez em *forte* e na segunda vez em *piano*. No compasso 6, temos um exemplo da utilização de *portamento*, um elemento mais expressivo do que a execução de três notas separadas, (Figura 29).



Figura 29 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 nº 1, compasso 6.

No compasso 32 (figura 31), podemos verificar a existência de várias técnicas. A partitura apresenta a indicação *leggiero* (figura 30), indicando que as notas com ponto por cima deverão ser tocadas com *Détaché Léger* (arco leve e fora da corda), quer estejam em arcos separados (compasso 32) ou no mesmo arco (compasso 33). A anacrusa entre os vários compassos desta seção é enfatizada por um trilo com terminação inferior. No compasso 34, a repetição deste motivo contém harmônicos na semínima pontuada. No compasso 40, as colcheias devem ser separadas, apesar de estarem ligadas duas a duas. Os pontos indicam a utilização de *staccato* com acento na última nota de cada arco. Dois compassos depois, repete-se este motivo com o acréscimo de harmônicos na segunda colcheia de cada arco.

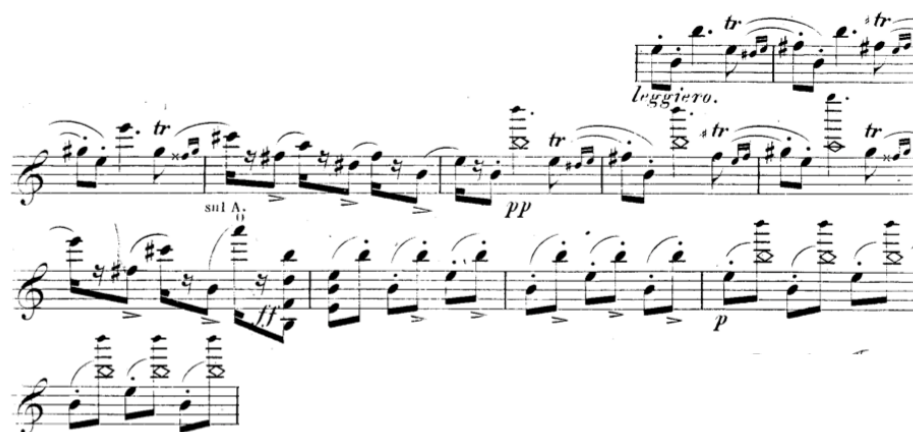


Figura 30 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 nº 1, compassos 32 - 43.

No compasso 44 temos uma passagem cromática executada na corda mi, alternando com a corda mi solta, (figura 31). O acento na segunda colcheia da ligadura e a indicação *con grazie* indicam que se deve separar o som entre cada arco.



Figura 31 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 44 - 47.

Entre os compassos 56 e 63, temos uma variação do tema inicial com oitavas.



Figura 32 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 56 - 63.

Do compasso 78 ao compasso 93 temos uma seção em ligaduras com exemplo de portamento (compassos 84 e 92).



Figura 33 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 84 e 92.

Entre os compassos 118 e 133, surge uma variação do tema inicial (figura 28), expresso pela sequência da primeira nota de cada compasso, intercalado por um conjunto de sete semi-colcheias ligadas no arco. Esta secção apresenta o tema duas vezes, sendo a primeira em *piano* e a segunda em *forte*, utilizando *stacatto* nas semi-colcheias.



Figura 34 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 118 - 133.

Do compasso 134 ao 141 temos um exemplo de acordes e cordas dobradas. No compasso 134, as duas primeiras semi – colcheias da cada tempo apresentam ligaduras, enquanto o ponto sobre as duas semi – colcheias seguintes indicam um som mais curto. A partir do compasso 138, todos os acordes devem ser executados em arcos separados.



Figura 35 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 134 - 141.

Nos compassos 161 a 166, alterna-se uma subida em oitavas nas cordas ré e lá com a corda mi solta. Neste caso, as notas da oitava (correspondentes às duas primeiras semi – colcheias de cada tempo) são tocadas no mesmo arco mas não em simultâneo.



Figura 36 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 161 - 166.

Nos compassos 167 a 170 as oitavas passam a ser apresentadas em simultâneo (nas semi – colcheias ímpares) e a alternar não com a corda mi solta (como no exemplo anterior) mas sim com cordas dobradas em intervalos desde a oitava até ao uníssonos (semi – colcheias pares).



Figura 37 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 167 - 170.

Nos compassos 171 a 178, cada compasso consiste num acorde tocado nas quatro cordas do violino, sendo repartido pelo arco entra as duas notas mais graves e as duas mais agudas. As notas são divididas entre duas ligadas e duas separadas.



Figura 38 - *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1, compassos 171 - 178.

Em resumo, os principais elementos idiomáticos presentes em *Morceaux brillant de salon*, op. 22 n° 1 são:

- Variações do tema principal com diferentes efeitos no arco que se traduzem de três formas: na variação entre *legato* e *staccato* (separação ou ligação na mudança de arco); no contacto maior ou menor do arco com a corda; nas alterações de dinâmica e utilização de vibrato;
- A utilização de *détaché léger*; *portamento*; passagens cromáticas; trilos; harmônicos; melodias em oitavas e oitavas alternadas com uma corda ou cordas dobradas com intervalos diversos; séries de notas em *staccato* no mesmo arco; passagens em acordes sucessivos de três ou quatro cordas; e acordes de quatro cordas com arcos variados.

3.2. GABRIEL FAURÉ: *ROMANCE*, OP. 28

Gabriel Urbain Fauré (1845-1924) nasceu em Pamiers (França) e começou por estudar órgão e composição na *École de Musique Classique et Religieuse* em Paris. Mais tarde, teve como principal professor Camille Saint – Saëns, a quem haveria de suceder como organista na *Église de La Madeleine* em 1877.

Em 1871, integrou a *Société Nationale de Musique*, juntamente com Romain Bussine e C. Saint – Saëns, com o intuito de promover a música francesa. Muitas das suas obras foram apresentadas em concertos organizados por esta sociedade.

Em 1896 aceitou o cargo de professor de composição no Conservatório de Paris. Destacou-se na composição de música vocal, orquestral e de câmara. Nas suas composições, o sentido melódico conjuga-se com a profundidade introspectiva da sua harmonia. Foi reconhecido nos seus últimos anos de vida como um dos principais compositores dos seus dias e o seu estilo influenciou outros compositores até ao séc. XX.

Em 1905 tornou-se diretor do Conservatório de Paris e no mesmo ano recebeu a *Grand – Croix de la Légion d’Honneur*.

A *Romance*, op.28, em forma A, B, A, é uma peça de carácter geralmente calmo compreendendo uma secção mais ativa na parte central. A melodia do tema inicial (compassos 1 a 20) está escrita com arcos de três notas ligadas e termina com um *acelerando* naturalmente indicado pela transição de tercinas de semi – colcheia para fusas, ambas ligadas num arco por tempo.

The image shows the first 23 measures of the piece 'Romance, op. 28' by Gabriel Fauré. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The tempo is 'Andantino molto moderato' and the mood is 'dolce e tranquillo'. The key signature is one flat (F major). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The piece concludes with a 'dimin.' (diminuendo) marking and a final cadence.

Figura 39 - *Romance*, op.28, compassos 1 – 23.

Esta melodia aparece seguidamente sob a forma de variações. Nos compassos 22 a 33 e na última aparição no final da peça (compassos 109 a 117), a última colcheia de cada tempo passa a ser composta por duas semi – colcheias. Em alguns destes compassos, passam a existir compassos com todas as notas ligadas.



Figura 40 - Romance, op.28, compassos 109 – 117.

Em alguns casos, este tema surge com a sugestão de dedilhação do próprio compositor para a utilização de *portato*.



Figura 41 - Romance, op.28, compassos 90 – 101.

Como ponte dentro desta secção melódica é utilizada uma passagem cromática em tercinas cuja notação sugere a utilização de *Détaché Perlé* (compassos 21 e 108).



Figura 42 - *Romance*, op.28, compassos 21 e 108.

A parte central da peça (B) menciona uma variação de tempo. O tema revela-se na primeira nota de cada tercina, que alterna com duas notas iguais. O golpe de arco utilizado consiste em ligar as duas primeiras semi – colcheias da tercina, separando a última. A segunda nota dessa ligadura e a nota que está separada têm a marcação para utilização de *stacatto*.



Figura 43 - *Romance*, op.28, compassos 47 - 50.

Nos compassos 55 a 58 verifica-se a utilização de oitavas.



Figura 44 - *Romance*, op.28, compassos 55 - 58.

Entre os compassos 81 e 90, surge uma cadência com a utilização de escalas e passagens cromáticas com ligaduras que dará origem à reexposição do tema inicial.



Figura 45 - *Romance*, op.28, compassos 81 - 90.

No compasso 122 identifica-se um exemplo de utilização de portamento, semelhante ao que aconteceria numa peça para voz, na passagem da nota sol que está em suspensão para a nota lá colcheia.



Figura 46 - *Romance*, op.28, compassos 121 - 123.

Em resumo, os principais elementos idiomáticos encontrados na peça *Romance*, op.28 são:

- Carácter melódico que implica variação de tempo e utilização de *vibrato*; passagem de cadência (violino a solo);
- Na mão esquerda, verifica-se a utilização de dedilhações diferentes (feitas pelo próprio compositor) em passagens semelhantes; *portamento*; intervalos de oitava; passagens com escalas e cromatismo;
- No que diz respeito à mão direita, as secções melódicas contêm ligaduras e o seu carácter requer mudança de arco imperceptível para criar a noção de continuidade em frases longas; o compositor utiliza

ainda efeitos de notas mais curtas e fora da corda, como o *Détaché* *Perlé* e o *Stacatto*.

3.3. EUGÈNE YSAÏE: RÊVE D'ENFANTS, OP. 14 E LOINTAIN PASSÉ, OP. 11.

Eugène Ysaÿe (1858-1931) nasceu em Liège e começou por aprender violino com o seu pai. Com sete anos entrou para o Conservatório de Liège, onde estudou violino com J. Massart e mais tarde com H. Vieuxtemps e H. Wieniawski, com os quais absorveu a herança técnica da escola franco – belga.

Em 1885 começou a sua carreira como solista em Paris, tendo posteriormente obtido grande sucesso na Europa, Rússia e Estados Unidos. Em 1886 tornou-se professor de violino no Conservatório de Bruxelas, onde teve como principais alunos M. Crickboom e J. Gingold. No mesmo ano criou o Quarteto Ysaÿe. A sua carreira desenvolveu-se no ensino, direção de orquestra e composição. Em 1918 aceitou o cargo de maestro da Orquestra Sinfónica de Cincinnati, com a qual realizou várias gravações e onde se manteve até 1922. Como violinista, Ysaÿe era original e expressivo, utilizando modulações de tempo e variações de vibrato. Foi admirado pela interpretação de compositores como J. S. Bach e L. Beethoven e também de autores contemporâneos como C. Saint – Saëns e C. Franck. Entre outras composições suas para violino, as 6 Sonatas para violino solo op. 27 tornaram-se famosas pela inovação técnica que apresentam. Foram-lhe dedicadas várias obras de compositores como C. Debussy, C. Saint – Saëns, C. Franck e E. Chausson.

A peça *Rêve D'Enfants*, op. 14 foi dedicada pelo compositor ao seu filho, como consta na dedicatória *A mon p'tit Antoine*.⁴⁰ Em geral a peça mantém um ambiente calmo e delicado. As dedilhações na partitura indicam a utilização frequente de *portamento* (figura 47), por vezes entre três notas consecutivas (figura 48).⁴¹ Através desta característica e tendo em conta o carácter da peça, as mudanças de

⁴⁰ YSAÏE, Eugène. *Rêve D'Enfants*. op. 14. Paris, Enoch & Cie., 1901.

⁴¹ O *portamento* está assinalado na partitura através de números iguais em notas adjuntas, assim como por traços entre as notas.

posição entre notas que não se toquem com o mesmo dedo, poder-se-ão também fazer com *portamento* (compasso 8, figura 47).



Figura 47 - *Rêve D'Enfants*. op. 14, compassos 1 a 12.



Figura 48 - *Rêve D'Enfants*. op. 14, compasso 17.

É frequente a utilização de melodias apenas numa corda (figura 49), assim como de posições altas na corda mi (figura 50).



Figura 49 - *Rêve D'Enfants*. op. 14, compassos 22 - 27.

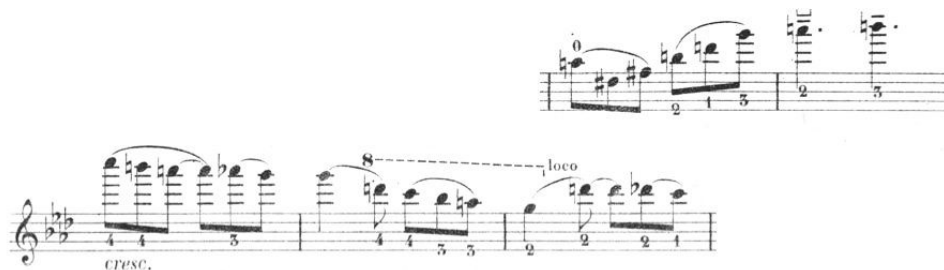


Figura 50 - *Rêve D'Enfants*. op. 14, compassos 28 - 33.

A passagem entre os compassos 33 a 41 é constituída por ligaduras, durante as quais é necessário alterar a divisão, velocidade e pressão do arco para executar as alterações de dinâmica e variações de tempo.



Figura 51 - *Rêve D'Enfants*. op. 14, compassos 33 - 41.

Em resumo, é possível identificar na peça *Rêve D'Enfants*. op. 14, as seguintes características:

- Na mão esquerda, verifica-se principalmente a utilização de portamento e mudanças de posição expressivas;
- Na mão direita, é necessário mudar o arco de uma forma imperceptível para dar continuidade às frases longas; as ligaduras com várias notas requerem mudanças de dinâmica, envolvendo mudança de velocidade, pressão e divisão do arco.
- De um modo geral, é uma peça que possibilita e exige um grande leque de timbres, dinâmica, variações de tempo e de vibrato.

A peça *Lointain Passé*, op.11 é composta por: parte A, *Tempo di Mazurka*. *Poco più lento* (compassos 1 a 71); parte B, *animando* (compassos 72 a 127); e parte A' que regressa ao Tempo I e contém uma cadência (compassos 128 a 204).

Além das indicações habituais de dedilhação e arcadas, Ysaÿe indica no início da partitura o significado dos vários símbolos utilizados na peça (figura 52).

(Signes-abréviations)

Poussez	V	vibrant	(vb)
Tirez	▣	sans vibrer.	(sv)
Pointe.	(P)	doigt immobile.	(1)
talon	(t)		(I)
milieu.	(m)	les cordes	(II)
tout l'archet	(=)		(III)
Restez à la Position.	(R)		(IV)

Figura 52 - *Lointain Passé*, op.11, legenda dos símbolos.

Entre os compassos 9 e 12, a frase contém um *crescendo* e *diminuendo* repartido de diversas formas no arco. No compasso 9, a dinâmica inicial deverá ser *piano* e tem a indicação para começar na ponta do arco. As primeiras quatro colcheias em *crescendo* são separadas, e no compasso 10 as quatro colcheias são marcadas por indicação de *staccato* no mesmo arco para cima, de modo a ser possível tocar a semínima num arco inteiro e atingir a dinâmica *forte* no compasso 11. As colcheias dos dois últimos tempos do compasso 11 têm ponto por cima mas deverão ser tocadas de uma forma mais leve que no compasso 10 pois a frase está em *diminuendo*.



Figura 53 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 9 - 12.

No compasso 19, um intervalo de oitava ascendente seguido de um intervalo de décima implicam uma mudança rápida de posição. Sucede-se uma seção em ligaduras com indicação para permanecer na posição alta.



Figura 54 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 15 e 16.

No compasso 19, uma mudança rápida de posição implica tocar um intervalo de oitava ascendente, seguido de um intervalo de décima. Sucede-se uma seção em ligaduras com a indicação de permanecer na posição alta.



Figura 55 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 19 - 22.

A indicação de traço ou ponto por cima das notas alterna nos compassos 23 a 25, indicando a conseqüente separação ou ligação do som do som no arco (figura 56). Nos compassos 26 a 33, a indicação *legato* indica uma execução contínua do arco, enquanto motivos de dois compassos se repetem numa oitava acima. No compasso 32, a descida faz-se numa seqüência constituída pelas notas de um acorde de sétima. Neste caso, apesar das tercinas, as notas encontram-se ligadas duas a duas, realçando no início de cada arcada o acorde no estado fundamental.



Figura 56 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 23 - 33.

Entre os compassos 38 e 44 temos um exemplo de *pizzicato*. Nas notas assinaladas com “+”, o *pizzicato* é efectuado com dedos da mão esquerda (intercalado com duas notas num arco). No compasso 43, o *pizzicato* de mão esquerda está assinalado em todas as notas possíveis (sendo a exceção as notas ascendentes e a primeira nota na nova corda). Os acordes do final da frase são produzidos pela mão direita.



Figura 57 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 38 - 44.

Nos compassos 48 a 63, a melodia é acompanhada pela corda ré solta como pedal. Para tal ser possível é necessário colocar os dedos apenas na corda lá. Este motivo varia em dinâmica de *meio forte* a *pianíssimo* e reaparece, embora modificado, nos compassos 116 a 123.

Figura 58 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 48 - 63.

A seção em *animando* contém uma grande variedade de ritmos (semi – colcheias; colcheia pontuada e semi – colcheia; e síncopas, entre outros) com tendência para as notas ascendentes serem rápidas e as descendentes mais longas.

Figura 59 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 48 - 63.

Entre os compassos 92 e 115 podemos verificar uma passagem em cordas dobradas com as indicações *marcato* e talão. No movimento ascendente os intervalos são de terceira, quinta e sexta, enquanto no movimento descendente são apenas de terceira. Nos compassos 106 e 107, os acordes são repartidos duas notas por colcheia, tendo a indicação para manter o primeiro dedo na corda.

Figura 60 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 92 – 155.

A repetição desta seção faz-se a partir do compasso 108, com algumas alterações: os intervalos ascendentes são em tercinas, a descida faz-se em terceiras alternadas (em vez de cordas dobradas), e nos acordes do fim de frase as cordas agudas aparecem no tempo forte (figura 60).

Entre os compassos 123 e 127, as notas mi \sharp e ré \sharp são repetidas em três oitavas diferentes com indicação para utilizar todo o arco, fazendo a ponte para a reexposição do tema inicial (*Tempo I*) no compasso 128.



Figura 61 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 123 - 129.

No compasso 187 surge a cadência do violino numa passagem rápida com notas ligadas. Termina com uma escala ascendente, trilos em *fortíssimo* e para dar entrada ao piano, uma nota suspensa seguida de anacrusa para o compasso seguinte.

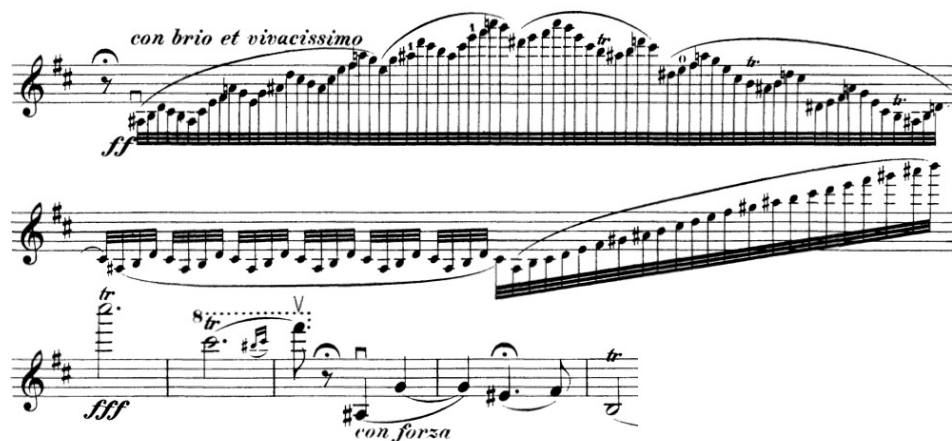


Figura 62 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 187 - 191.

A parte final da peça contém um movimento ascendente a partir de mínimas com trilo e semi – colcheias como notas de passagem seguida de notas em *stacatto* e *diminuendo*. Após a última nota desta passagem em harmónico (compasso 202, Figura 62), a peça termina com três acordes em pizzicato.

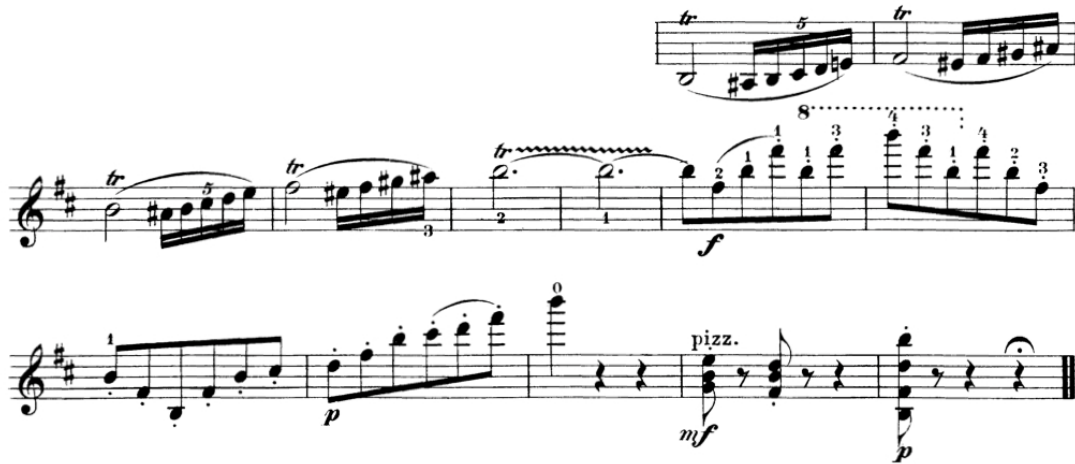


Figura 63 - *Lointain Passé*, op.11, compassos 192 - 204.

Em resumo, a peça *Lointain Passé*, op.11 contém muitos elementos idiomáticos possíveis de identificar na partitura, sendo os principais:

- A nível da expressão, esta peça é variada em dinâmica, tempo, vibrato, e timbre;
- Em relação ao arco, existem notas articuladas (*stacatto*) e notas em *legatto*;
- Ritmos e arcadas (ligaduras) diversas;
- Melodia com acompanhamento de nota pedal;
- Na mão esquerda verifica-se a existência de: mudanças de posição na mesma corda, entre cordas diferentes e *portamento*; oitavas e décimas; pizzicato de mão esquerda e em acordes; passagens de cordas dobradas com vários intervalos; repetição de motivos em oitavas diferentes; trilos e harmónicos.

Como é possível verificar na tabela 4, a grande maioria dos aspetos técnicos extraídos das partituras analisadas mostram uma maior incidência e variedade no parâmetro do arco. No caso das peças dos compositores violinistas, *Morceau brillant de salon*, op. 22 de H. Vieuxtemps e *Lointain Passé*, op. 11, de E. Ysaÿe, nota-se uma maior incidência de técnicas da mão esquerda.

Peças analisadas	Técnicas do arco	Técnicas na mão esquerda	Outros aspetos
H. Vieuxtemps: <i>Morceau brillant de Salon</i> , op. 22, nº1	<ul style="list-style-type: none"> • variações entre <i>legato</i> e <i>staccato</i> (separação ou ligação na mudança de arco); • variação do contacto do arco com a corda desde arco na corda a <i>détaché léger</i>; • séries de notas em <i>staccato</i> no mesmo arco; • acordes de quatro cordas com arcos variados. 	<ul style="list-style-type: none"> • portamento; • acordes sucessivos de três ou quatro cordas; • passagens cromáticas; • trilos; • harmónicos; • oitavas e oitavas alternadas com uma corda ou cordas dobradas com intervalos diversos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização de tema e variações para explorar diferentes golpes de arco.
G. Fauré: <i>Romance</i> , op.28	<ul style="list-style-type: none"> • As ligaduras com várias notas requerem mudanças de dinâmica, envolvendo mudança de velocidade, pressão e divisão do 	<ul style="list-style-type: none"> • utilização de dedilhações diferentes em passagens semelhantes; • portamento; • intervalos de oitava; 	<ul style="list-style-type: none"> • Carácter melódico que implica variação de tempo e utilização de vibrato; passagem de cadência (violino a

	<p>arco;</p> <ul style="list-style-type: none"> • efeitos de notas mais curtas e fora da corda, como o <i>Détaché</i> <i>Perlé</i> e o <i>Stacatto</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • passagens com escalas e cromatismo. 	<p>solo).</p>
<p>E. Ysaÿe: <i>Rêve d'Enfants</i>, op.14</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização de legato como forma de mudar o arco para dar continuidade às frases longas; • As ligaduras com várias notas requerem mudanças de dinâmica, envolvendo mudança de velocidade, pressão e divisão do arco. 	<ul style="list-style-type: none"> • utilização de portamento; • mudanças de posição expressivas com <i>glissando</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • possibilita e exige um grande leque de timbres, dinâmica, variações de tempo e de vibrato.
<p>E. Ysaÿe: <i>Lointain Passé</i>, op.11</p>	<ul style="list-style-type: none"> • golpes de arco que variam entre notas articuladas (<i>stacatto</i>) e notas em <i>legatto</i>; • Ritmos e arcadas (ligaduras) diversas; • Melodia com acompanhamento de nota pedal. 	<ul style="list-style-type: none"> • existência de: mudanças de posição na mesma corda, entre cordas diferentes e portamento; • oitavas e décimas; • <i>pizzicato</i> de mão esquerda e em acordes; 	<ul style="list-style-type: none"> • variações de dinâmica, tempo, <i>vibrato</i>, e timbre; • contém cadência.

		<ul style="list-style-type: none"> • <i>pizzicato</i> de mão esquerda e em acordes; • passagens de cordas dobradas com vários intervalos; • indicações de <i>vibrato</i>; • repetição de motivos em oitavas diferentes; trilos e harmónicos. 	
--	--	--	--

Tabela 4 – Resumo dos aspetos técnicos das obras analisadas.

CONCLUSÃO

Na pesquisa efetuada, verifica-se que no Período Romântico foi notório o interesse em conjugar o virtuosismo com a necessidade de expressão. Assistiu-se a uma redescoberta da música do passado e a um maior interesse na história musical.

O interesse pelo estudo da música levou à criação de Conservatórios de música como o de Paris (1795) e o de Bruxelas (1831), com o objectivo de alargar esta arte à população em geral, deixando de ser uma atividade mais fechada e destinada à classe alta da sociedade, como acontecia anteriormente.

No caso do violino, notou-se um aumento do repertório a solo e de música de câmara, impulsionado pelo desenvolvimento da classe de violino dos Conservatórios de Paris e de Bruxelas e por um ambiente musical parisiense cada vez mais dinâmico, com as atividades tanto do conservatório como da *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire*. Professores de violino do início do Conservatório de Paris, como Pierre Baillot, Pierre Rode e Rodolphe Kreutzer e do Conservatório de Bruxelas como Charles Auguste de Bériot, foram exemplos de percussores destas atividades.

A análise da genealogia da escola franco-belga mostra que esta é, em grande medida, constituída por violinistas que estudaram e ensinaram no Conservatório de Paris, nos Conservatórios de Bruxelas ou de Liège, ou em ambos os países, tendo criado uma maior uniformidade na técnica de execução do violino. A maioria dos professores desta escola, que conjuga o virtuosismo técnico com a expressividade melódica, foram violinistas e compositores que deixaram um grande número de composições para o seu instrumento. Desta forma, compreende-se que o termo “escola de violino” refere um grupo de características técnicas da execução e interpretação deste instrumento, resultante da atividade pedagógica e artística dos violinistas numa certa área geográfica. Na Europa central do séc. XIX, podem identificar-se duas escolas que vão adquirir uma grande projeção: a franco-belga e a alemã.

Nesta pesquisa verificou-se que o desenvolvimento da técnica do violino no séc. XIX também está intimamente relacionada com os seguintes aspetos:

1. Alterações no arco do violino: as inovações criadas no arco por F. Tourte em colaboração com G. Viotti, no início do séc. XIX, mantêm-se até ao modelo de

arco atual e permitiram um aumento da capacidade sonora do instrumento e a execução de uma variedade de timbres e efeitos sonoros.

2. Alterações no violino: por volta de 1820, L. Spohr inventou a queixeira, um acessório que permitiu maior segurança na colocação do instrumento e consequentemente, aumentou a liberdade para a mão esquerda permitindo a execução de técnicas mais complexas.

3. Desenvolvimento do virtuosismo: N. Paganini foi uma das figuras mais relevantes da história do violino e exerceu uma grande influência no desenvolvimento do virtuosismo na música, não só no violino, como noutros instrumentos, como no piano.

4. Desenvolvimento pedagógico: G. Viotti, professor e violista de destaque, foi responsável pela introdução em França da música instrumental italiana para violino e influenciou os primeiros professores do Conservatório de Paris.

5. Nota-se que uma das principais contribuições dos professores da escola de violino franco-belga, foi a publicação de métodos contendo indicações sobre os aspetos técnicos e estilísticos do instrumento, sendo *L'Art du violon* de P. Baillot (1835) e *Méthode de violon* de Charles Auguste de Bériot (1858) dois dos exemplos mais representativos das técnicas de execução praticadas no seio da escola franco-belga.

Neste trabalho, através da análise dos métodos de P. Baillot e C. A. De Bériot, é possível também concluir que é claro o objectivo de esquematizar as técnicas do violino e de padronizar a notação musical. Os aspetos de execução do violino extraídos dos métodos mencionados e realçados no segundo capítulo, mostram que é possível definir como executar técnicas de arco e de mão esquerda que podem servir e estar na base da composição e execução das peças dos autores violinistas da escola franco-belga ou de outros autores que escreveram para virtuosos desta escola.

Após a observação dos exercícios torna-se mais evidente os efeitos pretendidos nas peças, variando evidentemente entre o estilo de cada compositor e de cada intérprete. Apesar da informação destes efeitos ser mais precisa do que antes do séc. XIX, continuam a existir situações em que o que está escrito não define completamente a forma como deve ser tocado. A utilização do mesmo símbolo de notação musical para diferentes golpes de arco é um exemplo da falta de precisão desta notação, mostrando a importância do professor como veículo de transmissão dos

conhecimentos e mostrando que os métodos e as partituras são apenas um complemento para o processo de aprendizagem do aluno.

Através da análise das peças selecionadas no terceiro capítulo, sistematizado na tabela 4, foi possível verificar a existência das características técnicas que são descritas nos métodos de P. Baillot (1835) e de C. A. Bériot (1859). Os efeitos pretendidos (no arco e mão esquerda) estão descritos nas partituras (devendo-se a P. Baillot o desenvolvimento do vocabulário moderno relativo aos golpes de arco). Por outro lado, os elementos de expressão (como o *vibrato*, ou *portamento*), ficam por vezes dependentes da escolha do violinista.

Em suma, através desta pesquisa, tentou-se compreender a envolvimento histórica da escola franco-belga do séc. XIX (incluindo as suas características, através de textos de autores contemporâneos e incluindo o estudo da genealogia de alguns dos seus principais pedagogos e violinistas de forma a compreender a forma como se influenciaram), tentou-se estudar o seu legado pedagógico (métodos e exercícios), e depois estudar a sua música, tendo em conta todos estes aspectos.

No seguimento do principal objectivo deste trabalho, mostrou-se que as peças para violino e piano analisadas contêm aspetos idiomáticos do violino, segundo a informação contida nos métodos referidos, o que as torna características do seu contexto temporal e pedagógico. Desta forma é possível afirmar que estas peças possuem características da escola franco-belga, como o carácter virtuoso, ou seja, são exigentes a nível técnico e expressivo. A técnica e a expressão musical estão, na prática, intimamente relacionadas.

Nesta última parte da dissertação, a análise das peças musicais, também se constata algumas diferenças entre os vários autores, ou seja, o número e a qualidade dos elementos idiomáticos existentes entre os vários exemplos. De certa forma, os efeitos do arco (golpes de arco e arcadas), estão mais esquematizados e são mais facilmente perceptíveis na partitura. Por outro lado, as técnicas da mão esquerda nem sempre vêm notadas na partitura, como no caso do *vibrato*, que apesar de ser um elemento de excelência na expressão musical do séc. XIX, vem apenas indicado na peça *Lointain Passé*, op. 11, de E. Ysaÿe. Além disso, em geral, a dedilhação não está explícita em todos os momentos da partitura que podem ter uma escolha múltipla.

Espera-se que esta dissertação possa auxiliar os estudantes de música, em particular os alunos de violino, sendo um apoio para a execução de peças que se

enquadrem nesta época e nesta escola. Atualmente, as linhas que definiam as escolas de violino do séc. XIX estão mais desvanecidas, assistindo-se a uma tendência para cada violinista assimilar e utilizar conhecimentos adquiridos a partir de diferentes fontes. Independentemente da origem técnica de um violinista atual, o conhecimento histórico do seu instrumento e, neste caso, da herança da escola franco-belga, é um fator de enriquecimento pessoal e profissional.

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, Gerald. *The New Oxford History of Music*. Vol. Nº 9: *Romanticism. 1830-1890*. Oxford, Oxford University Press, 1990.

BAILLOT, Pierre. *L'art du Violon*. Mainz, B. Schott, n.d. (1835).

BAILLOT, Pierre, KREUTZER, Rodolphe e RODE, Pierre. *Metodo di Violino*. Milano, Fratelli Reycend e Comp.^a, 1869.

BÉRIOT, Charles Auguste. *Method for the Violin*. Part I, New York, G. Schirmer, Inc., 1899.

BÉRIOT, Charles Auguste. *Méthode de Violon*. Vol. 2, Moscovo, P. Jurgenson, 1888.

BENNATI, Francesco. *Recherches sur le Mécanisme de La Voix Humaine*. Paris, Chez J.-B. Baillièrre, Libraire, 1832.

BORBA, Tomás e LOPES GRAÇA. Fernando, *Dicionário de Música*. Vol. I e II, Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1996.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Los Angeles, University California Press, 1989.

DEMUTH, Norman. *Cesar Franck*. New York, Kessinger Publishing Company, 2011.

DUCHEN, Jessica. *Gabriel Fauré*. London, Phaidon Press Limited, 2000.

DE COURCY, G.I.C. *Paganini The Genoese*. Vol. Nº1. Norman, University of Oklahoma Press, 1957.

ESTRELA, Edite, SOARES, Maria Almira e LEITÃO, Maria José. *Saber escrever uma tese e outros textos*. Alfragide, Publicações Dom Quixote, 2006.

FAURÉ, Gabriel. *Romance em Si b M, op. 28*. Melville, Belwin/Mills Publishing Corp, 1979.

FLESCH, Carl. *Scale System*. New York, Carl Fischer, 1987.

GEMINIANI, Francesco. *The art of playing on the violin*. London, Opera IX, 1751.

GOLDSMITH, Pamela. *The Transition to the Tourte Bow and Its Effect on Bowing Articulation*. disponível em http://www.pamelagoldsmith.com/articles/Transitional_Bowing.html, 15.09.2011.

HART, George. *The Violin: its Famous Makers and their Imitators*. Londres, Dulau and Co. Limited, 1909.

HART, Heather Ann Wolters. *An exploration of underplayed violin concertos appropriate for intermediate and advanced students*. Tese de Mestrado. Universidade de Flórida, 2006. Disponível em <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04062006-210309/>. Acedido a 17.12.2011.

KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of The Violin*. Portland, Amadeus Press, 2001.

LE GUEN, David Roger. *The development of the french violin sonata (1860-1910)*. Tese de Mestrado. Universidade da Tasmânia, 2006. Disponível em <http://eprints.utas.edu.au/7868/>. Acedido a 20.03.2012.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

MILSOM, David. *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*. Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2003.

PAGANINI, Niccolò. *24 Caprices*. New York, Carl Fischer Inc, 1912.

PAULINYI, Zoltan. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco – belga em obras brasileiras para violino solo*. Tese de Mestrado. Universidade de Brasília, 2010. Disponível em <http://www.academicoo.com/artigo/flausino-vale-e-marcos-salles-influencias-da-escola-franco-belga-em-obras-brasileiras-para-violino-solo>. Acedido a 23.03.2012.

RODRIGUES, Ruth. *Selected Studies of Leopold Auer: A study in violin performance-practice*. Tese de Mestrado. Universidade de Birmingham, 2009.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, First Harvard University Press, 1998.

SADIE, Standley. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. Nº 3. Londres, Macmillan Press, 1985.

SADIE, Standley e TYRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. nº 22 e nº 26. New York, Grove's Dictionaries of Music Inc.1995.

SAINT-SAËNS, Camille. *Musical Memories*. Boston, Small, Maynard & Company Publishers, 1919.

SAMS, Vicki. *Violin Techique From Monteverdi to Paganini*. Tese de Mestrado, Universidade Sweet Briar College, Edição de Autor, 1976.

SAMSON, Jim. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

SANDYS, William e ANDREW, Simon. *The history of the violin: and other instruments played on with the bow from the remotest times to the present. Also, an account of the principal makers, English and foreign, with numerous illustrations*. Michigan, J. R. Smith, 1864.

SCHROEDER, Carl. *Handbook of Violin Playing*. 4ª Edição, Londres, Augener Ltd, 2010.

SILVELA, Zdenko. *A New history of violin playing: the vibrato and Lambert Massart's revolutionary discovery*. U.S.A., Universal Publishers, 2001.

MARTENS, Frederick. *Violin Mastery: Talks with master violinists and teachers*. New York, Frederick A. Stokes Company Publishers, 1919.

SPOHR, Louis. *Violin School*. London, R. Cocks & C°, 1850.

VIEUXTEMPS, Henry. *Morceau brillant de salon*, op. 22 nº1. Berlin, Ed. Bote & G. Bock, n.d. (1846).

WANG, Yu-Chi. *A survey of the unaccompanied violin repertoire, centering on works by J. S. Bach and Eugène Ysaÿe*. Tese de Mestrado. Universidade de Maryland, 2005. Disponível em <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/2912/1/umi-umd-2703.pdf>. Acedido a 14.05.2012.

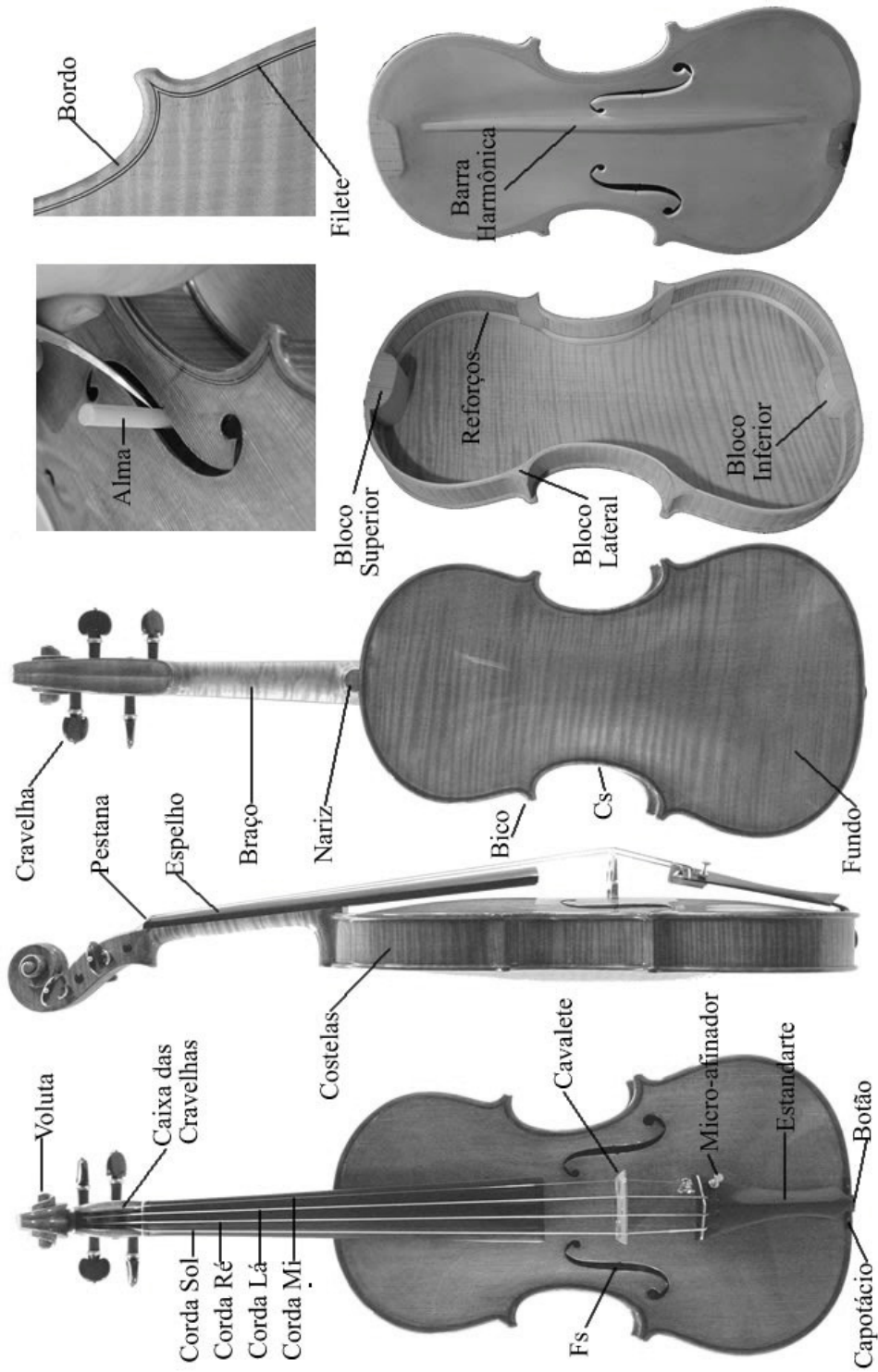
YSAÏE, Eugène. *Lointain Passé*. op.11. Leipzig, Volksgausgabe Breitkopf & Härtel, 1893.

YSAÏE, Eugène. *Rêve D'Enfants*. op. 14. Paris, Enoch & Cie., 1901.

YSAÏE, Eugène. *Six Sonates pour Violon Seul*. op.27. Bruxelas, Editions Ysaÿe, 1924.

ANEXOS

ANEXO A - Anatomia do violino⁴²



⁴² Disponível em https://sites.google.com/site/africalisboa2/violino_atelierlabussiere_com.jpg.
Acedido em 12.08.2012.

Signes - Abréviations.

Les 4 cordes: $\bar{m}\bar{i}-\bar{l}\bar{a}-\bar{r}\bar{e}-\bar{s}ol.$ ④

En se maintenant sur une corde ① ② ③ ④

Doigt immobile: - - - - ④

Poser le doigt sur la quinte juste: ④

Restez à la position: - - - ④

A la pointe: - - - - - ④

Au talon: - - - - - ④

Au milieu: - - - - - ④

Note jouée isolément - ♯

Le quart de ton au dessus ④

Le quart de ton au dessous ④

Le sautillé: - - 

Le détaché à la corde: 

Employez tout l'archet: —|

Archet court: ④④ - Archet long: ④④

Vibrant: - ④④ - Sans vibrer: ④④

Sans presser: ④④ - Sans hâte: - ④④

Bien mesuré: ④④ - Bien rythmé: ④④

Marqué-accentué: >>>

Les accords ainsi notés: - - 

S'exécutent par un rapide arpège. Ex. 

N.B. Sans contester que les procédés techniques soient du domaine individuel, on peut dire, avec certitude, que l'artiste qui regardera de près les doigtés, coups-d'archet, nuances et indications de l'auteur, se rapprochera toujours plus rapidement du but.
E. Y.

⁴³ YSAÏE, Eugène. *Six Sonates pour Violon Seul*. op.27. Bruxelles, Editions Ysaÿe, 1924, p. 4.

ZERGLIEDERTES INHALTS-VERZEICHNISS.

1. BEMERKUNGEN DIESE NEUE METHODE BETREFFEND.

Ursprung der Violinmethode des Conservatoriums. — Nothwendigkeit sie einer Prüfung zu unterwerfen. — Neue Methode. — Zum Grunde liegende Ausdehnung derselben.

2. EINLEITUNG.

Ursprung der Violine. — Berühmte Geigenmacher. — Der Bau und das Materielle der Violine. — Ihr Charakter. — der Bogen. — Berühmte Meister. — Bemerkungen.

3. FORTSCHRITT DER KUNST.

Ausgangspunkt. — Erstes bemerkenswerthes Werk über das Violinspiel. — Fortschritte des Mechanismus. — Gewissenhaftigkeit als Führerin des Künstlers. — Nothwendigkeit eines moralischen Zweckes in der Kunst. — Der Styl. — Die älteren Klassiker zu studieren. — Sich an neuere Werke zu halten welche die Mittel des Ausdrucks vermehren. — Einen Meister sich zu wählen. — Verschiedenheit des Geschmacks. — Das Clavier und die Violine. — Der Virtuose. — Der Künstler des 19^{ten} Jahrhunderts. — Wunsch zur Errichtung grosser jährlicher Musikfeste in Frankreich. — Schluss.

4. VORBERICHT HINSICHTLICH DER IN DIESEM WERKE BEFOLGTEN ORDNUNG.

Der Unterricht nach drei Arten. — Bezeichneter Ausdruck. — Mechanismus. — Ausdruck.

5. GRUNDSÄTZE DES MECHANISMUS.

Stellung. — Haltung der Violine. — Haltung der linken Hand des Arms und Ellbogens. — Haltung des Bogens. — Haltung der rechten Hand des Ellbogens und Arms. — Linke Hand. — Bewegung des Bogens der rechten Hand und des Arms. — Von der Stellung überhaupt. — Allgemeine Regeln um den Bogen herunter oder hinauf zu streichen.

6. VORBEREITENDE ÜBUNGEN.

7. DIE SIEBEN LAGEN.

1^{te} Lage. — Tonleitern in allen Tonarten. — Bemerkung die sich auf das Erlernen der höheren Lagen bezieht. — Um die sechs Lagen leicht finden zu können.

8. FORMEL AUF DIE HAUPTANFANGSGRÜNDE ANZUWENDEN.

Art sie einzüben. — Grosses, leichtes, elastisches Abstossen. — Martelé. — Staccato. — Geschleifte Tonleitern. — Abgestossene Tonleitern etc.

9. HALBE TÖNE.

Chromatische Tonleitern in allen Tonarten.

10. VERZIERUNGEN DES GESANGS.

Kleine Noten oder (appoggiatur) Vorschläge. — Tragen der Stimme. — Triller und Schlüsse. — Pralltriller. — Mordent. — Doppeltriller. — Doppelschlag.

11. DOPPELTE UND DREIFACHE GRIFFE.

Allgemeine Bemerkungen. — Tonleitern in Doppelgriffen in allen Intervallen. — Dergleichen in abwechselnden Tonarten.

12. DER BOGEN.

Eintheilung des Bogens. — Bogenstrich als Grundlage aller Figuren. — Abgestossener Bogenstrich jeder Gattung. — Einfachheit, Abwechslung. — Verschiedenheit der Bogenführung.

13. DER TON.

Stark angehaltene Töne. — Dergleichen piano (leise). — Anschwellende Töne. — Abnehmende Töne. — Gedehnte (gezogene) Töne. — Syncopirte Töne. — Tempo rubato. — Wiegend, wellenförmig oder bebend vorgetragene Töne.

14. KLANGFARBE UND EIGENTHÜMLICHKEIT DER 4 SAITEN.

Quinte. — A Saite. — D Saite. — G Saite. — Bemerkung.

15. SCHATTIRUNG.

Ihre Verhältnisse. — Künstliche Schattirungen. — Dämpfer (Sourdine.)

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

1. OBSERVATIONS RELATIVES À CETTE NOUVELLE MÉTHODE.

Origine de la méthode de violon du Conservatoire. — Nécessité de la revoir. — Méthode nouvelle. — Extension qui lui est donné.

2. INTRODUCTION.

Origine du violon. — Luthiers célèbres. — Structure et matériel du violon. — Ses caractères. — Archet. — Virtuoses célèbres. — Observations.

3. PROGRES DE L'ART.

Point de départ. — Premier ouvrage remarquable composé pour le violon. — Progres du mécanisme. — La conscience, guidé de l'Artiste. — Nécessité d'un but moral. — Le style. — Etudier les auteurs anciens. — S'attacher aux ouvrages modernes qui peuvent étendre les moyens d'expression. — Se choisir d'abord un modèle. — Diversité des goûts. — Le piano et le violon. — Le virtuose. — L'Artiste du 19^e siècle. — Vœu pour la formation de grands concerts annuels en France. — Conclusion.

4. AVERTISSEMENT RELATIF À L'ORDRE SUIVI DANS CET OUVRAGE.

La leçon reproduite de trois manières. — Expression notée. — Mécanisme. — Expression.

5. PRINCIPES DU MECANISME.

Attitude. — Tenue du violon. — Idem, de la main, du bras et du coude gauche. — Tenue de l'archet. — Idem, de la main, du coude et du bras droit. — Main gauche. — Mouvement de l'archet, de la main et du bras droit. — De l'attitude en général. — Règles générales pour tirer ou pousser l'archet.

6. EXERCICES PRÉPARATOIRES.

7. LES SEPT POSITIONS.

1^{re} Position. — Gammes dans tous les tons. — Observation relative aux positions élevées. — Pour trouver facilement les six positions.

8. FORMULE POUR LES PRINCIPALES ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES.

Manière de les exécuter. — Grand détaché léger élastique. — Martelé. — Staccato. — Gammes roulées. — Gammes détachées etc.

9. DEMI-TONS.

Gammes chromatiques dans tous les tons.

10. AGRÈMENS DU CHANT.

Petites notes ou appoggiatures. — Ports de voix. — Trilles ou cadences. — Brisés, Mordans, Doubles trilles. — Grupetto.

11. DOUBLE ET TRIPLE CORDE.

Observations. — Gammes en double corde à tous les intervalles. — Id. en différents tons.

12. ARCHET.

Division de l'archet. — Coups d'archet, principe de tous les autres. — Détachés de toute espèce. — Unité, variété. — Variété d'archet.

13. SONS.

Sons soutenus fort. — Id. piano. — Sons enflés. — Diminués. — Filés. — Syncopés. — Temps dérobé. — Sons ondulés.

14. TIMBRE ET CARACTÈRE DES QUATRE CORDES.

Chanterelle. — Seconde corde. — Troisième. — Quatrième. — Observation.

15. NUANCES.

Leurs proportions. — Nuances artificielles. — Sourdine.

16. FINGERSATZ.

Der Sicherste... Der Leichteste... Der Ausdrucksvollste (Charakteristischste)... Ausdehnung der Hand... Pizzicato (Anschlag durch die Finger)... Ausdruck durch die Finger... Weiche (moll) Tonart.

17. VERZIERUNGEN.

Einzelne Noten... Vorgeschriebene Verzierungen... Abweichungen in der Bezeichnung... Kurzgefasster Hauptinhalt.

18. MUSIKALISCHE ABTHEILUNG (Interpunktion)

Halber Ruhepunkt (Koma)... Melodische Schlussnoten... Harmonische Schlussnoten... Halt oder Ruhepunkt.

19. RUHEPUNKT, ORGELPUNKT.

Ruhepunkt ohne weitere Ausführung... Ruhepunkt dem man einen kleinen Zusatz geben kann... Halt oder Pause... Orgelpunkt. Beispiele des Orgelpunkts aller Arten.

20. MELODISCHE UND HARMONISCHE VORSPIELE.

Vorgeschriebenes Vorspiel... Vorspiel nach augenblicklicher Eingebung... Stelle die ein Vorspiel einzunehmen hat... Melodische Vorspiele... Derselben harmonische.

21. STIMMGABEL.

Begriff derselben... Zu verschiedenen Zeiten festgesetzte Tonhöhe... Nothwendigkeit eine bestimmte Tonhöhe zum Grund zu legen.

22. DAS NATÜRLICHE (ungezwungene) IN DER KUNST.

Schwierigkeit dasselbe begreiflich zu machen... Was in diesen Werken darunter verstanden wird.

23. MUSIKALISCHER CHARAKTER (Eigenthümlichkeit) AUSDRUCK DURCH WELCHEN ER UNTERSCHIEDEN WIRD.

Begriff desselben... Vier Haupt-Charaktere mit den 4 Zeitaltern des menschlichen Lebens vergleichbar... Wo durch der Charakter seine feste Bestimmung erhält... Ausdruck (Aussprechung) desselben... Darstellung seiner Haupteigenschaften... Beispiele... Kurzgefasster Begriff.

24. WIRKUNGEN.

Kurzgefasster Begriff der Wirkungen und der dahin führenden Hilfsmittel... Unisoni (gleiche Tonhöhe) und Oktaven... Harmonische (Flageolet) Töne... Dämpfer... Pizzicato (Anschlag mit den Fingern)... 3^{ter} Ton (hörbar ohne angespielt zu sein)... Spiel auf 4 Saiten zugleich... Verschiedene Arten des Stimmens der Violine... Rhythmus.

25. VERFAHREN BEI DEN ÜBUNGEN.

Frühreifes Talent (natürliche Anlage)... Ordnung nach welcher Verfahren werden müssen... Vorläufige Bemerkungen... Stimmung der Violine... Reinheit, Taktfestigkeit, Zierlichkeit... Der Metronom... Mittel die Übungen zu erleichtern... Stellung die man einzunehmen hat um deutlich gehört zu werden... Nothwendige Vorbereitungen um öffentlich auftreten zu können... Bemerkungen hinsichtlich des Lehrers... Kurzgefasster Begriff... Verschiedene Richtungen die man einem befähigten Violinisten zu geben vermag... Solo Violinist... Quartett Violinist... Lehrer... Orchesterdirigent... Begleiter des Claviers... Orchester Violinist... Tanz Violinist... Componist für die Violine.

ZWEITER THEIL.

26. VON DEM AUSDRUCK UND SEINEN MITTELN.

Bemerkung... Von dem Ausdruck und seinen Mitteln... Ton... Bewegung... Styl... Geschmack... Festigkeit... Anlage zu einem guten Vortrage.

27. ERKLÄRUNG DER ZEICHEN.

Für den Bogenstrich... Die Finger... Die Geltung der Noten... Für die Oktaven... Das Orchester... Den Ton noch mehrerlei Absichten.

28. VERZEICHNISS DER FORTSCHRITENDEN ÜBUNGEN.

Verstorbene Componisten... Noch lebende.

29. ZERGLIEDERTES INHALTSVERZEICHNISS.

30. ALPHABETISCHE TABELLE DES GANZEN INHALTS.

16. DOIGTER.

Le plus sur... Le plus facile... Le caractéristique... Extensions... Pizzicato... Expression des doigts... Mode Mineur.

17. ORNEMENS.

Note simple... Ornaments notés... Changemens dans la notation... Résumé.

18. PONCTUATION MUSICALE.

Demi repos ou virgules... Notes finales mélodiques... Id. harmoniques... Repos ou points.

19. POINTS DE REPOS ET POINTS D'ORGUE.

Point de repos auquel on n'ajoute rien... Id. après lequel on peut faire un petit trait... Point d'arrêt ou silence... Point d'orgue... Exemples de toutes sortes de points d'orgue.

20. PRÉLUDES MÉLODIQUES ET HARMONIQUES.

Prélude écrit... Prélude improvisé... De quelle manière le prélude peut être placé... Préludes mélodiques... Id. harmoniques.

21. DIAPASON.

Sa définition... Diapason fixé à diverses époques... Nécessité d'en adopter un.

22. DU NATUREL DANS L'ART.

Difficulté de le définir... Comment on le comprend dans cet ouvrage.

23. CARACTÈRE MUSICAL. ACCENT QUI LE DÉTERMINE.

Sa définition... Quatre caractères principaux correspondans aux 4 âges de la vie... Ce qui détermine le caractère... Accent... Tableau des principaux accents... Exemples... Résumé.

24. EFFETS.

Définition de l'effet et des choses défectives... Unissons et octaves... Sons harmoniques... Sourdine... Pizzicato... Troisième son... Quadruple corde... Manières diverses d'accorder le violon... Rhythme.

25. MANIÈRE DE TRAVAILLER.

Talens précoces... Marche à suivre... Observations préliminaires... Accord du violon... Justesse, Mesure, Netteté... Le métronome... Moyens de faciliter le travail... Manières de se placer pour se faire entendre... Préparation nécessaire pour jouer en public... Observations relatives au professeur... Résumé... Directions diverses que l'on peut donner au talent sur, le violon... Violon solo... Violon de quatuor... Professeur... Chef d'orchestre... Accompagnateur du piano... Violon d'orchestre... Violon de la danse... Violon compositeur.

SECONDE PARTIE.

26. DE L'EXPRESSION ET DE SES MOYENS.

Avertissement... De l'expression et de ses moyens... Son... Mouvement... Style... Goût... Aplomb... Génie d'exécution.

27. EXPLICATION DES SIGNES.

Pour l'archet... Pour les doigts... Pour les valeurs... Pour les octaves... Pour l'orchestre... Pour le son... Pour diverses intentions.

28. CATALOGUE DES ÉTUDES PROGRESSIVES.

Auteurs morts... Auteurs vivans.

29. TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

30. TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

ANEXO D - Henri Vieuxtemps: *Morceau brillant de Salon*, op. 22, n°1

2

1^{er} MORCEAU BRILLANT DE SALON

pour Violon avec Piano.

VIOLINO.

Henry Vieuxtemps Op. 22. N° 1.

Moderato.

f sf> sf> sf> sf> dimin. p P sf> sf>

ff energico.

p

leggiere.

sul A. pp

ff

p

con grazie.

p molto espress. cresc. f cresc. ff

mf sf> sf> p

mf cresc. f cresc. ff

ff

p dolce con molto grazie.

Propriété des Editeurs.

B. et B. 1005.

Berlin chez Ed. Bote et G. Bock.

VIOLINO.

3

pp sf>

poco cresc. molto delicatezza.

pp sf> sf>

mf sf> sf> sf>

p

f

ff

f con grandezza.

This page of a violin score contains ten staves of music. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a sforzando (*sf>*) accent. The second staff includes the instruction *poco cresc. molto delicatezza.* The third staff starts with *pp* and features two *sf>* accents. The fourth staff begins with *mf* and has three *sf>* accents. The fifth staff starts with a piano (*p*) dynamic. The sixth staff begins with a forte (*f*) dynamic. The seventh staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The eighth staff continues with *ff*. The ninth staff begins with a forte (*f*) dynamic and concludes with the instruction *f con grandezza.*

B. et B. 1005.

VIOLINO.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains several measures of music, including trills marked 'tr.' and dynamic markings 'p' and 'sf'. The second staff continues the melody with similar dynamics and trills. The third staff features a 'sul. A' marking above the staff, indicating a shift to the A string. The fourth staff includes a 'p' marking and a 'pp' marking, along with some fingering numbers like '1 4 0 4 1 4 0'. The fifth staff is marked 'sempre pp' and contains a dense texture of sixteenth notes. The sixth staff has a 'cresc.' marking and continues the sixteenth-note texture. The seventh staff is marked 'f' and 'cresc.', with a '4' above the staff. The eighth staff includes a 'ff' marking and has '20' and '30' above the staff, possibly indicating fingerings or measure numbers. The ninth and tenth staves continue the complex sixteenth-note patterns.

R. et B. 1005.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of ten staves of music. The notation is complex, featuring dense rhythmic patterns and dynamic markings. The first four staves show a melodic line with various dynamics: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The fifth staff is marked *Più vivace.* and *ff*. The remaining six staves consist of dense, rhythmic accompaniment, with the first of these staves also marked *ff*. The music concludes with a double bar line.

R. et B. 1095.

ANEXO E - Gabriel Fauré: Romance, op.28

A Mademoiselle ARMA HARKNESS.

ROMANCE

(en SI \flat)

pour VIOLON et PIANO.

VIOLON.

Andantino molto moderato.
dolce e tranquillo

GABRIEL FAURÉ, Op. 2

p

cresc.

dimin.

pp

tranquillamento sempre

molto cresc.

f sempre

dim.

pp

BELWIN/MILLS PUBLISHING CORP.

VIOLON.

Piu mosso
mf espress. *poco a poco cresce.*

dim. *p* *mf* *cresc.*

simil *f*

dimin. *p* *f*

f *p*

cresc. *p*

simil *mf* *cresc.*

f *dimin.* *p*

cresc.

allargando *f* *cresc.*

a piacere.

VIOLON.

poco a poco rall.

a tempo

pp *dolce e tranquillo*

cresc.

dim. *p*

tr. *pp* *tranquillamento sem-*

pre *espressivo*

cresc.

f *pp*

a tempo

f *pp* *pp*

sempre pp

ANEXO F - Eugène Ysaÿe: *Rêve d'Enfants*, op.14

2

A mon p'tit ANTOINE

RÊVE D'ENFANT

EUGÈNE YSAÏE

(Op. 14)

Poco Lento dolce

p

G..... D.....

3^e..... E..... A..... D.....

cresc...... *mf*..... *dim.*

smorz...... *ppp*..... *dolciss.*

D..... *cresc.*

A.....

cresc...... *loco*..... *restez (tranquillo)*

mf

Copyright MCM1 by ENOCH & Sons.
Paris, ENOCH & C^{ie}, Éditeurs.

E. & C. 4798.

p

cresc.

f *dim.*

smorz.

senza rall.

Tempo 1^o

ppp

mf *cresc.*

dim.

perdendosi *pp*

smorz. *ppp*

G

D

A son ami Alfred Marchot
Lointain Passé

1

(Signes-abréviations)

Poussez	V	vibrant	(vb)
Tirez	(P)	sans vibrer	(sv)
Pointe	(P)	doigt immobile	(I)
talon	(t)		(II)
milieu	(m)	les cordes	(III)
tout l'archet	(-)		(IV)
Restez à la Position	(R)		

M
 251
 Ysaÿe

Violon

E. Ysaÿe, Op.11

Tempo di Mazurka. Poco più lento

The musical score is written for violin in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Tempo di Mazurka. Poco più lento'. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also markings for *dim.* and *cresc.*. Performance instructions include *m.d. arco* and *pizz.*. The score is filled with detailed fingerings and bowings, including trills and slurs. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Violon

Violin score page 2, featuring ten staves of music in G major. The score includes various dynamics such as *mf*, *pp*, *ppp*, *animando*, *f*, *mf*, *catando*, *f*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *cresc.*, *f marc.*, and *f con brio*. Performance instructions include *smorz.* and *poco rit.*. The score contains numerous fingering numbers (0-4), bowing marks (V, V²), and other musical notations like accents and slurs.

Violon

3

Violin score for page 90, measures 1-12. The music is in G major and 2/4 time. It features a variety of technical passages including sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings such as *f*, *pp*, and *cresc.*. Fingerings and bowings are indicated throughout the score.

Violon

This page of a violin score contains ten staves of music. The first staff features a melodic line with slurs and accents. The second staff includes dynamics *mf* and *f*, and a *pizz.* instruction. The third staff has *arco* and *p* markings, and the word *calmato*. The fourth staff shows dynamics *mf*, *dim.*, *cresc.*, and *f*, along with trills. The fifth staff is marked *con brio et vivacissimo* and *ff*. The sixth staff includes *tr.*, *fff*, and *con forza*. The seventh staff features *f* and various fingering numbers. The eighth staff has *p*, *mf*, and *p* dynamics, and a *pizz.* instruction.

ANEXO H – Programa do recital

G. Fauré: *Romance*, op. 28

H. Vieuxtemps: *Morceau brillant de salon*, op. 22 n° 1.

J. Massenet: *Méditation* da Ópera *Thaïs*.

E. Ysaÿe: *Lointain Passé*, op. 11.

E. Ysaÿe: *Rêve d'Enfants*, op. 14.

C. Saint-Saëns: *Triptyque*, op. 138.