



**HUGO MANUEL SOARES DE BRITO**

# **O VIOLINO COMO INSTRUMENTO POLIFÓNICO: EVOLUÇÃO E INTERPRETAÇÃO**

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de  
**MESTRE EM MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**  
**ESPECIALIZAÇÃO EM VIOLINO**

Trabalho efetuado sob a orientação do  
**PROFESSOR DOUTOR FRANCISCO MONTEIRO**

e co-orientação do  
**PROFESSOR DOUTOR RADU UNGUREANU**

**2012**



## **RESUMO**

### **O VIOLINO COMO INSTRUMENTO POLIFÓNICO: EVOLUÇÃO E INTERPRETAÇÃO**

Apesar do seu papel eminentemente melódico, o violino tem sido abundantemente utilizado como instrumento polifónico ao longo da história da música. Este facto propiciou o surgimento de um conjunto de práticas interpretativas, que foram adaptadas ao longo da história segundo os discursos e estéticas imperantes. Esta dissertação visa a discussão e sistematização das referidas práticas. Uma perspetiva histórica do instrumento e do seu repertório revela os caminhos de um desenvolvimento projectado também nos planos pedagógico e social. A sistematização de modelos de execução de acordes deverá ser matizada por uma abordagem fundada em critérios artísticos, auditivos e na própria intuição do músico. Estes critérios apontam para soluções que se afastam da necessidade de simultaneidade na execução de acordes, tal como expressa na mentalidade dominante dos Séculos XIX e XX.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Acordes, Polifonia, Violino solo.



## **ABSTRACT**

### THE VIOLIN AS A POLYPHONIC INSTRUMENT: EVOLUTION AND INTERPRETATION

Despite its obvious melodic role, the violin has also been frequently cast as a polyphonic instrument throughout the history of music. This fact lead to the establishment of a set of interpretative practices, which were adapted throughout history to match the current musical discourses and aesthetics. This dissertation points to the discussion and systematization of these practices.

A historical perspective of the instrument and its repertoire shows a paths of development that reveals both an educational and a social edge. The systematization of chord execution models should be always nuanced by an artistic, intuitive and sound-based approach of the polyphonic text, on the part of the musician. This approach, together, suggest solutions that deviate from the need for simultaneity in chords execution, which was the dominant vision during the nineteenth and twentieth centuries.

## **KEYWORDS**

Chords, Polyphony, Solo Violin.



## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer aos participantes nos diferentes níveis de realização deste trabalho. Aos que me incentivaram e apoiaram nas pessoas dos meus Pais e Irmão, José Luís Brito, Maria de Lurdes Paixão e Ricardo Brito; aos que me deixaram curioso, na pessoa do Professor Doutor Radu Ungureanu; e aos que me acompanharam na concretização, nas pessoas de Joana Pereira, Paulo Barrosa, Professor Doutor Radu Ungureanu e Professor Doutor Francisco Monteiro.

A todos vós o meu muito Obrigado!



## ÍNDICE

RESUMO .....	iii
ABSTRACT .....	v
AGRADECIMENTOS .....	vii
ÍNDICE .....	viii
LISTA DE FIGURAS .....	xi
INTRODUÇÃO .....	1
<b>I. A EVOLUÇÃO DO VIOLINO E DO REPERTÓRIO POLIFÓNICO .....</b>	<b>5</b>
1.1. Origens do Violino .....	6
1.2. O repertório e a sua evolução .....	9
<b>II. OS ACORDES NO VIOLINO .....</b>	<b>15</b>
2.1. Forma de execução .....	16
2.1.1 Acordes de três sons .....	17
2.1.1.1 Acorde arpejado de três sons .....	17
2.1.1.2 Acorde quebrado de três sons .....	17
2.1.1.3 Acorde simultâneo de três sons .....	18
2.1.1.4 Acorde invertido de três sons .....	18
2.1.2 Acordes de quatro sons .....	19
2.1.2.1 Acorde arpejado de quatro sons .....	19
2.1.2.2 Acorde quebrado de quatro sons .....	19
2.1.2.3 Acorde simultâneo de quatro sons .....	20
2.1.2.4 Acorde invertido de quatro sons .....	20
2.1.3 Acordes de cinco ou mais sons .....	21
2.1.3.1 Acorde arpejado de cinco ou mais sons .....	22
2.1.3.2 Acorde invertido de cinco ou mais sons .....	22
2.1.4 Bariolagem .....	23

2.2. Produção de som .....	26
2.3. Função no discurso musical .....	33
2.3.1 Função de acompanhamento sem melodia (homofónico) .....	33
2.3.2 Função de acompanhamento com melodia (polifónico) .....	33
2.3.3 Função temática .....	34
<b>III. ASSUNTOS DE APLICAÇÃO EM CONTEXTO .....</b>	<b>42</b>
3.1 Polifonia .....	43
3.2 Dedilhações .....	47
3.3 Trilos .....	51
3.4 Nuances .....	54
3.5 Andamentos .....	56
3.6 Inovações gráficas em Eugène Ysaÿe .....	59
3.7 Inovações na escrita para Violino Solo de Georges Enesco, Béla Bartók e Paul Hindemith .....	64
<b>IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>72</b>
<b>V. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>78</b>

**LISTA DE FIGURAS**

## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1** Pormenor do “Concerto dos Anjos” (1535), Cúpula da Igreja de Santa Maria dei Miracoli em Saronno, de Gaudenzio Ferrari (1471-1546).
- FIGURA 2** Violino Carlos IX construído por Andrea Amati por volta de 1566. Retirado de [http://oldfiles.observermediagroup.com/files/full/silo\\_Amati%20violin\\_0.jpg](http://oldfiles.observermediagroup.com/files/full/silo_Amati%20violin_0.jpg)
- FIGURA 3** Estados de evolução dos arcos desde 1694 até c. 1800. Retirado de Boyden, David.(1990). *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: Oxford University Press. Plate 38.
- FIGURA 4** N. Paganini: Introduzione, Tema con Variazioni sul’aria “Nel cor piu nun mi, sento” dall’opera “La Molinara” di G. Paisiello para Violino Solo (Pormenor do Tema – Andante, cc. 7 e 8). Retirado de: Paganini, Nicolo. (1968). *Paganini-Album*. Ed. Ney Tibor. Budapest: Editio Musica Budapest. P. 36.
- FIGURA 5** Relações e Influências Pedagógicas. Retirado de Campbell, Margaret. (n.d.). *The Great Violinists*. London: Faber and Faber Ltd. P. x-xi.
- FIGURA 6** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde arpejado de três sons.
- FIGURA 7** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde quebrado de três sons.
- FIGURA 8** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde simultâneo de três sons.
- FIGURA 9** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de três sons arpejados.
- FIGURA 10** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de três sons quebrados.
- FIGURA 11** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde arpejado de quatro sons.
- FIGURA 12** Sugestão gráfica de modelos de execução de um acorde quebrado de quatro sons.
- FIGURA 13** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde simultâneo de quatro sons.
- FIGURA 14** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de quatro sons arpejados.
- FIGURA 15** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de quatro sons quebrados.
- FIGURA 16** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde de seis sons segundo Eugène Ysaÿe. Retirado de Retirado de Ysaÿe, Eugène. (n.d.) *Six Sonatas pour Violon Seul*, Op. 27. Milwaukee (USA): G. Schirmer, Inc. P. I.
- FIGURA 17** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde quebrado de seis sons.
- FIGURA 18** Sugestões gráficas de modelos de execução de um acorde arpejado de seis sons.
- FIGURA 19** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de seis sons quebrados.

- FIGURA 20** Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de seis sons arpejados.
- FIGURA 21** Johann Sebastian Bach: Ciaccona da Partita II (BWV 1004), cc. 89 – 105. Retirado de Bach, Johann Sebastian. (2001). *Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo*. Revised Edition by Peter Wollny. Kassel: Bärenreiter-Verlag. P.35.
- FIGURA 22** Sugestão gráfica de René Benedetti do modelo de execução da bariolagem da obra de Bach: Ciaccona da Partita II (BWV 1004), cc. 89 – 96. Retirado de Bach, Johann Sebastian. (1947). *Sonates et Suites. Révision par René Benedetti*. Paris: Éditions Choudens. P. 48.
- FIGURA 23** Transferência do ponto de contacto durante a execução de um acorde segundo Carl Flesch. Retirado de Flesch, Carl. (1991). *L'arte del violín – 1º volume (8th edition)*. Milano: Edizioni Curci. P. 87.
- FIGURA 24** Visualização dos pontos de contacto aconselhados segundo Leopold Auer.
- FIGURA 25** Visualização dos pontos de contacto aconselhados segundo Carl Flesch.
- FIGURA 26** Visualização do ponto de contacto sugerido, segundo o compromisso proposto.
- FIGURA 27** Modelo e forma de utilização do arco de Knud Vestergaard. Retirado de <http://www.baroquemusic.org/barvlnbo.html>
- FIGURA 28** Sol Babitz: Demonstração da impossibilidade em obter simultaneidade do discurso. Retirado de Boyden, David D. (2002). *Op. Cit.* P. 430.
- FIGURA 29** Carl Flesch: Demonstração da impossibilidade ou grande dificuldade em obter simultaneidade de execução harmónica. Retirado de Flesch, Carl. (1995). *Los problemas del sonido en el violín*. Madrid: Real Musical. P. 25.
- FIGURA 30** Eugène Ysaÿe: Excerto da Sonata Nº 6 A Manuel QUIROGA, Op. 27 Nº6 – 1º andamento. Retirado de Ysaÿe, Eugène. (n.d.) *Op. Cit.* P. 46.
- FIGURA 31** Ivan Galamian: Proposta de execução de um excerto do Adágio da Sonata Nº 1 em Sol menor de Bach. Retirado de Galamian, Ivan. (1991). *Princípio di tecnica e d'insegnamento del Violino*. Milano: Ricordi. P. 105.
- FIGURA 32** Tema da Fuga da Sonata Nº 1 em Sol menor de Bach.
- FIGURA 33** Carl Flesch: Sugestão de execução com acordes arpejados invertidos. Retirado de Flesch, Carl. (1995). *Op. Cit.* P. 26.
- FIGURA 34** René Benedetti: Sugestão de execução com acordes invertidos, sem indicação sobre modelo arpejado, quebrado ou simultâneo. Retirado de Bach, Johann Sebastian. (1947). *Op. Cit.* P. 8.
- FIGURA 35** Modelo de execução criado através da análise da sugestão de Radu Ungureanu.
- FIGURA 36** Christian Sinding: Tema do 3º andamento da Suite em Lá menor para Violino e Piano.
- FIGURA 37** Christian Sinding: Cadenza solo do 3º andamento da Suite em Lá menor: a voz temática.
- FIGURA 38** Proposta de realização do contralto através da dessincronização seletiva do acorde.

- FIGURA 39** Proposta de realização do contralto através de acordes arpejados por pares.
- FIGURA 40** Proposta de realização do tenor através da dessincronização seletiva do acorde.
- FIGURA 41** Proposta de realização do tenor através de acordes arpejados por pares.
- FIGURA 42** Max Reger: Prelúdio e Fuga Op. 117 Nº 1
- FIGURA 43** Leopold Auer: Modelos de execução de acordes. Retirado de Auer, Leopold. (1980). *Violin Playing As I Teach It*. New York: Dover Publications, Inc. P. 53.
- FIGURA 44** Johann Sebastian Bach: Andante da Sonata II (BWV 1003), cc. 1 - 6. Retirado de Bach, Johann Sebastian. (2001). Op. Cit. P. 24.
- FIGURA 45** Carl Flesch: Modelo de execução do Andante da Sonata Nº 2 de Bach. Retirado de Flesch, Carl. (1991). *L'arte del violín – 2º volume (8th edition)*. Milano: Edizioni Curci. P. 55.
- FIGURA 46** Distribuição das cordas do violino pelas vozes de um coro de quatro vozes mistas (SATB).
- FIGURA 47** René Benedetti: Sugestão de dedilhação para um excerto do Adágio da Sonata Nº 1 em Sol Menor de Bach. Retirado de Bach, Johann Sebastian. (1947). Op. Cit. P. 2.
- FIGURA 48** Proposta baseada no modelo de representação polifónica.
- FIGURA 49** Proposta de dedilhação com objetivos técnicos.
- FIGURA 50** Proposta de dedilhação com objetivos de diferenciação do discurso polifónico.
- FIGURA 51** Pormenor do Adágio da Sonata Nº1 em Sol menor de Bach. Retirado de Bach, Johann Sebastian. (1947). Op. Cit. P. 2.
- FIGURA 52** Leopold Mozart: Relação entre a figuração e os compassos. Retirado de Mozart, Leopold. (1951). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. 2nd ed. Translated by Alfred Einstein. London: Oxford University Press. P. 31.
- FIGURA 53** Eugène Ysaÿe: Símbolos e Abreviaturas. Retirado de Ysaÿe, Eugène. (n.d.) Op. Cit. P. I.
- FIGURA 54** Eugène Ysaÿe: Sonata Nº 2 A Jacques THIBAUD. Retirado de Ibidem. P. 15.
- FIGURA 55** Eugène Ysaÿe: Tema “Dies Irae”. Retirado de Ibidem. P. 18.
- FIGURA 56** Eugène Ysaÿe: Excerto da Sonata Nº 3 “Ballade”. Retirado de Ibidem. P. 25.
- FIGURA 57** Eugène Ysaÿe: Excerto da Sonata Nº 3 “Ballade”. Retirado de Ibidem. P. 28.
- FIGURA 58** Eugène Ysaÿe: Sonata Nº 4 A Fritz KREISLER. Retirado de Ibidem. P. 34.
- FIGURA 59** Eugène Ysaÿe: Sonata Nº2 “Obsession”. Retirado de Ibidem. P. 22.
- FIGURA 60** Eugène Ysaÿe: Sonata Nº 3 “Ballade”. Retirado de Ibidem. P. 26.
- FIGURA 61** Eugène Ysaÿe: Sonata Nº 1 A Joseph SZIGETI. Retirado de Ibidem. P. 9.
- FIGURA 62** Georges Enesco: “Impressions d’Enfance”, Op. 28 – Ménétrier: Escrita de motivos Polifónicos. Retirado de Enesco, Georges. (n.d.). *Impressions d’Enfance pour Violon et Piano, Op. 28 (Ménétrier)*. Paris: Editions Salabert S.A. P. 2.

- FIGURA 63** Georges Enesco: “Impressions d’Enfance”, Op. 28 – Ménétrier: Encadeamento de cordas soltas. Retirado de *Ibidem*. P. 2.
- FIGURA 64** Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Tempo di Ciaccona (cc.61-64). Retirado de Barótk, Béla. (1994). *Sonata for solo violin: urtext edition*. New York: Bossey and Hawkes. P. 3.
- FIGURA 65** Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Tempo di Ciaccona (cc.110-113). Retirado de *Ibidem*. P. 6.
- FIGURA 66** Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Fuga (cc.65-69). Retirado de *Ibidem*. P. 10.
- FIGURA 67** Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Fuga (cc.1-10). Retirado de *Ibidem*. P. 8.
- FIGURA 68** Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Tempo di Ciaccona (cc.9-14). Retirado de *Ibidem*. P. 1.
- FIGURA 69** Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Presto (cc.1-13). Retirado de *Ibidem*. P. 14.
- FIGURA 70** Paul Hindemith: Sonata para Violino Solo Op. 31 N°1 – *Sehr langsame Viertel* (cc.1-5). Retirado de Hindemith, Paul. (1952). *Sonate für Violine solo opus 31 No. 1*. Germany: Schott, Ed. 1901. P. 4.
- FIGURA 71** Johann Sebastian Bach: Sonata III para Violino Solo (BWV 1005) – Adágio (cc.1-10). Retirado de Bach, Johann Sebastian. (2001). Op. Cit. P. 40.
- FIGURA 72** Relações e Influências Pedagógicas. Retirado de Campbell, Margaret. (n.d.). Op. Cit. P. x-xi.

## INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

Ao longo da história da música ocidental, o violino nasce e desenvolve-se como instrumento solista por excelência. A ele foram dedicadas imensas páginas de música de todos os géneros, de todas as formas e para todas as formações, destacando-se o repertório para o violino a solo.

Entre as mais monumentais obras para violino solo, as *Seis Sonatas e Partitas* de Johann Sebastian Bach são usualmente chamadas a “*Bíblia do Violino*”. Compostas em 1720, as *Seis Sonatas e Partitas* constituem um verdadeiro tesouro musical, cuja dimensão do refinamento será evidenciada por contraste ao paradigma estético do tempo da sua produção.

Desafiando inúmeros violinistas ao longo de gerações, este ciclo/caderno de obras oferece aos instrumentistas um sem fim de dificuldades a superar, desde os desafios técnicos pela frequente utilização de cordas dobradas e acordes, até ao desafio musical da definição de vozes na escrita polifónica e contrapontística. Para além de todas as dificuldades visíveis no manuscrito de Bach, deve-se considerar ainda a solidão em palco, facto que coloca em foco todas as atitudes do intérprete e da sua execução. Um facto curioso (aliás comum a outros instrumentos): uma grande parte dos compositores de música para violino solo foram, também eles, violinistas. Para eles, a música para violino solo funcionava muitas vezes como meio para explorar novos efeitos e novas técnicas. A *Passacaglia* em Sol menor (1676), de Heinrich Biber (1644-1704) pode ser considerada como um dos primeiros e importantes exemplos deste tipo de obras.

Ao contrário do teclado, o Violino não pode tocar muitas notas em simultâneo. Por outro lado, o violino tem a vantagem de sustentar, quanto possível, até duas vozes melódicas (horizontais) e executar até quatro vozes harmónicas (verticais). É por esta razão que os compositores de obras para violino solo têm encontrado formas de escrever efeitos polifónicos tão ricos como variados.

Para executar estes efeitos é necessário utilizar frequentemente cordas dobradas com diversas estruturas e distâncias intervalares, bem como acordes que, com o seu desenho musical, figuram entre os maiores desafios técnicos do instrumento. Mas além dos desafios técnicos relativos à utilização da mão esquerda, para a qual se mostra necessária uma particular e complexa destreza, a sabedoria e inteligência musical do instrumentista é constantemente desafiada pela existência de vozes. Este tipo de escrita exige a necessidade das vozes serem conduzidas de acordo com a lógica musical criando planos diferenciados de dinâmicas, importâncias de valores rítmicos, de trilos, de articulações e outras estratégias para criar a ilusão de polifonia em instrumentos melódicos.

Antes de Johann Sebastian Bach compor as suas *Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo*, já alguns compositores tinham estabelecido modelos para este tipo de música. Na última metade do século XVII, quatro compositores alemães ganharam destaque ao iniciarem a composição de obras para violino solo; Thomas Baltzar (1630-1663), Heinrich Biber (1644-1704), Johann Jacob Walther (1656-1705) e Johann Paul Westhoff (1644-1705) desenvolveram o estilo de escrita polifónica que veio a lançar as bases para as *Seis Sonatas e Partitas* de Johann Sebastian Bach.

Com a *Passacaglia em Sol menor*, H. Biber torna-se, como já foi dito, possivelmente o mais importante precursor de Bach, pela conceção funcional e pelas notáveis contribuições para o desenvolvimento da execução no violino como instrumento solista não acompanhado.

Após o Século XVIII, a composição de obras para violino a solo foi primordialmente desenvolvida pelos próprios violinistas-pedagogos, que encontravam neste género um meio de desenvolver as potencialidades do instrumento e dos alunos. É, por isto, que existem dificuldades em fixar um novo momento de significativa importância, após as *Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo* de J. S. Bach. Todavia, Eugène Ysaÿe é, sob explícita influência de Bach, o paradigma técnico e musical de relevo que se procura para estabelecer pontes entre as evoluções técnicas e musicais do Século XVIII e as do Século XX.

Esta dissertação será explorada como plataforma de sistematização da prática e execução dos diferentes tipos de acordes, no entanto as diferentes opções poderão também expor diferentes visões sobre as práticas violinísticas do século XVIII. Para o efeito, as diferentes formas de tratamento técnico e musical que se reportam às especificidades das obras do século XVIII, como as obras de Bach, serão colocadas ao lado de obras mais recentes, mas que contêm problemáticas semelhantes na execução técnica do acordes.

O estudo centrar-se-á nas dificuldades colocadas à execução das obras polifónicas, com uma abordagem mais genérica das suas especificidades, mas algo mais pormenorizada no que diz respeito aos acordes - quatro ou mais vozes harmónicas (verticais) -, tentando abrir portas à compreensão da capacidade de expressão do instrumento e à identificação das razões que levaram à prática moderna do acorde quebrado e ao progressivo abandono da versão arpejada, mais comum no século XVIII.

O presente projeto de pesquisa pretende, desta forma, demonstrar e explicar as técnicas utilizadas no violino para a execução do repertório polifónico, com a preocupação de demonstrar as possibilidades existentes e alargar as possibilidades de interpretação. O seu objetivo passa também pela possibilidade, mesmo que indireta, de demonstrar como a informação contida na partitura – organização espacial e rítmica do próprio manuscrito (ou da edição baseada no “Urtext”) – pode conduzir a respostas interpretativas do repertório polifónico.

Sendo o violino um instrumento de corda friccionada por arco, este, como meio mecânico de produção de som, constitui um dos múltiplos desafios técnicos, para a condução de vozes melódicas (horizontais) e da textura harmónica (vertical) das obras em análise, isto devido à limitação organológica deste mecanismo (vara + arco) em produzir mais de três sons em simultâneo.

Contudo, nas várias obras para Violino Solo, pertencentes a diversas épocas e estéticas, encontram-se múltiplos recursos polifónicos que são, à partida, inexequíveis: por exemplo, o sobre posicionamento de vozes, determinando acordes de três, quatro, cinco e até seis sons no *Lento molto sostenuto* da *3ª Sonata (1924) para Violino Solo* de Eugène Ysaÿe. Torna-se pois, necessário esclarecer de forma sistemática a execução destes efeitos de produzir polifonia e harmonia do ponto de vista interpretativo.

Através dos autores de referência que desenvolveram e sistematizaram em conjunto a técnica violinística ao longo dos séculos, construir-se-á uma análise e um conjunto de comentários sobre alguns aspetos ligados às práticas históricas da polifonia para o violino a solo no repertório de Johann Sebastian Bach. Todavia, sendo os acordes os principais objetos de estudo – serão analisadas várias obras de diversos períodos históricos, numa abordagem diversificada desde o Barroco ao Século XX.

## I. A EVOLUÇÃO DO VIOLINO E DO REPERTÓRIO POLIFÓNICO

# I. A EVOLUÇÃO DO VIOLINO E DO REPERTÓRIO POLIFÔNICO

## 1.1. Origens do Violino

Ninguém conseguiu até hoje, com conhecimento de causa, introduzir uma data segura ou aproximada para a criação, gênese e classificação do violino, e esta limitação certamente permanecerá até que uma riqueza de dados muito mais considerável nos ajude a melhorá-la.

Segundo Bacchetta (1937)<sup>1</sup>, os primeiros relatos acerca da existência do violino são de Michael Praetorius (1571-1621), embora David Boyden (1990)<sup>2</sup> tenha colocado a sua origem para uma data não definida, não mais tarde que 1530, dado que a problemática da classificação do instrumento se relaciona, por sua vez, com dificuldades na descoberta da sua genealogia. Pequenos instrumentos (chamados de rebecas) com corpos similares a meia pêra e com uma pequena caixa de cravelhas e o braço integrados no próprio corpo, apesar de, pela aparência, pouco terem a ver com a forma do violino atual, são possivelmente o que de mais similar se pode encontrar com o violino, por volta da referida data. Além das semelhanças morfológicas, tinham três cordas, sendo estas afinadas: sol, ré e lá; usando, portanto, o mesmo sistema de afinação por quintas perfeitas e coincidindo mesmo com as três cordas mais graves do violino, posteriormente de quatro cordas.



**Figura 1** | Pormenor do “Concerto dos Anjos” (1535),  
Cúpula da Igreja de Santa Maria dei Miracoli em  
Saronno, de Gaudenzio Ferrari (1471-1546)

1 Bacchetta, Renzo. (1937). *Stradivari non è nato nel 1644*. Cremona: n.ed.

2 Boyden, David D. (1990). *The History of Violin Playing from its origins to 1761: and its relationship to the violin and violin music*. London: Clarendon Paperbacks, Oxford University Press.

A escolha de 1530 feita por Boyden (1990) é fundamentada, também, com base na pintura de Gaudenzio Ferrari (1471-1546), “Concerto dos Anjos” em *Santa Maria dei Miracoli, Saronno* – Norte de Itália.(1535).

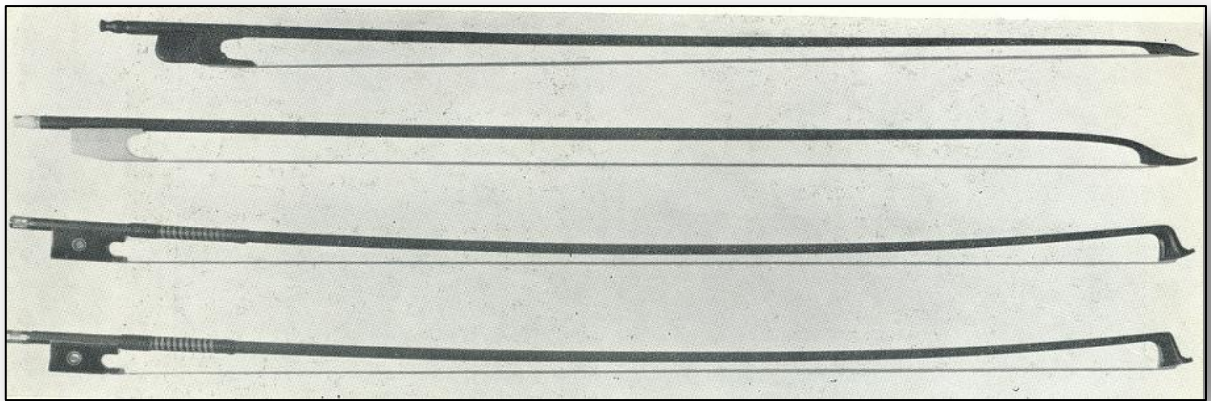
Compreende-se assim que o violino, enquanto fruto de uma evolução, não termina a jornada evolutiva com o seu nascimento conceptual e material que deu origem à construção de um extenso grupo de instrumentos com características idênticas, ilustrado por Michael Praetorius na sua *Sciagraphia* (Stowell, 2001). O violino arcaico e os seus parentes de diferentes alturas e tessituras eram principalmente usados na música de corte e ocasionalmente na dobragem de vozes em repertório vocal.

O violino terá adquirido a sua corda Mi, provavelmente em meados do século XVI, o que teve efeitos significativos na produção musical e no posicionamento e valor social deste instrumento, que além de ter aumentado as suas capacidades expressivas, aumentou igualmente a sua credibilidade artística. Passou a ser usado em diferentes tipos de *ensembles* com instrumentos de tecla, sopro e de corda dedilhada, inicialmente em Itália e de seguida nos meios aristocráticos germânicos (Áustria e Tirol), Alemanha, França, Bélgica e Holanda, e por fim, o Reino Unido e a Península Ibérica. Entre os primeiros exemplares certificados, encontram-se os Violinos pertencentes à encomenda que o Rei Carlos IX fez a Andrea Amati, executados em Cremona e finalizados em 1566. A partir desta altura desenvolveu-se a conhecida linhagem de construtores cremonenses, que virá a culminar com o trabalho de Antonio Stradivari (1644-1737).



**Figura 2** | Violino Carlos IX construído por Andrea Amati por volta de 1566.

As transformações efetuadas no instrumento (violino) foram particularmente importantes para as modificações que ocorreram no arco ao longo de diferentes séculos. Tal como para o próprio violino, os primeiros instrumentistas utilizavam arcos semelhantes aos utilizados noutros instrumentos cordofones, naturalmente familiares próximos na cadeia de evolução do violino, como a rebeca. No início, os arcos não eram nada standardizados no que diz respeito ao peso, comprimento, formato e, até, no tipo de madeiras utilizadas para a sua construção, mesmo assim, tinham certas características em comum. Muitos arcos dos inícios do século XVII eram modelos bastante curtos (cerca de 36 cm), mas durante o século XVII evoluíram de tal forma que encontramos arcos bastante mais compridos no fim desse mesmo século, com aproximadamente 61cm.



**Figura 3** | *Estados de evolução dos arcos desde 1694 até c. 1800.*

A partir de diversos registos iconográficos, pode deduzir-se que os diferentes tipos de arco variavam de acordo com o repertório a executar, bem como com as zonas da Europa onde eram construídos. Sólidos e convexos, de comprimento médio (36cm – 61cm), tendiam a ser os favoritos dos instrumentistas alemães, provavelmente porque ofereciam alguma facilidade na execução da música polifónica. Durante os séculos XVII e XVIII, o contacto entre os instrumentistas dos diferentes países contribuiu para a evolução do arco, de modo a este produzir mais volume sonoro, mais variedade dinâmica e fragmentos musicais mais longos numa arcada única. A sua evolução caracterizou-se por uma vara côncava com pesos e comprimentos diversos, até à sua standardização por François Tourte, durante a década de 1780. Apesar disto, os arcos têm ainda aumentado ligeiramente em comprimento, durante os últimos 70 anos, chegando pontualmente até quase 72 cm.

## 1.2. O repertório e a sua evolução

Reconstruindo retrospectivamente a história do repertório, chegamos a Heinrich Biber (1644-1704), já citado anteriormente na introdução, pela sua *Passacaglia em Sol menor* (1676), que pode ser considerada como um dos primeiros grandes exemplos de obras para violino solo, bem como de polifonia aplicada ao violino.

Contudo, outros exemplos do Barroco pleno são fundamentais para se compreender a evolução deste tipo de obras, até chegar às *Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo* de J. S. Bach. Estas obras serão usadas, neste trabalho, como ponto de partida para a análise das diversas opiniões sobre a interpretação de obras com carácter polifónico, em comparação com os recursos utilizados em obras a solo, de igual carácter, pertencentes a períodos e estilos posteriores.

Entre as composições do período Barroco é incontornável lembrar as *12 Sonatas a Violino solo e violone o cimbalo, Op. 5* de Arcangelo Correlli, que vão influenciar a composição de futuras sonatas de compositores como Albinoni, Vivaldi, Geminiani, Somis, Veracini, Tartini, Locatelli e outros. Eduard Brossard (1703) observou no seu *Dictionnaire de Musique*:

*“all the composers of Paris are nowadays possessed by a sort of passion to compose sonatas in the Italian manner”<sup>3</sup>.*

*[“todos os compositores de Paris estão, hoje em dia, possuídos por um tipo de paixão em compor sonatas ao estilo italiano.”<sup>4</sup>*

Com Geminiani e Giardini, a atividade artística dos violinistas italianos tornou-se importante em Londres, cidade onde são compostas as *Seis Sonatas para Violino e Baixo Contínuo* de George Frideric Händel, músico de origem alemã, radicado no Reino Unido. Na última metade do século XVII destacaram-se quatro compositores alemães ao iniciarem a composição de obras para violino solo: Thomas Baltzar (1630-1663), Heinrich Biber (1644-1704), Johann Jacob Walther (1656-1705) e Johann Paul Westhoff (1644-1705), foram estes compositores que terão desenvolvido um estilo de escrita polifónica que veio a lançar as bases para as *Seis Sonatas e Partitas* de Johann Sebastian Bach.

Telemann escreve mais tarde as *12 Fantasias para Violino Solo* (1735) (e a famosa *Sonata Metodiche para Violino Solo e Baixo Contínuo Op. 13*), já sob a influência da

---

<sup>3</sup> Brossard, Sébastien. (1703). *Dictionnaire de musique*. Paris: 1703/R1964 através de Boyden, D. (1990). Op. Cit.

<sup>4</sup> Tradução do autor.

composição das *Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo* (1720) que haviam já sido escritas quinze anos antes por Bach.

A evolução do repertório eminentemente polifónico para o violino solo não termina com Johann Sebastian Bach. A evolução do violino, enquanto instrumento solo (sem acompanhamento) fica remetida, por momentos, para as inovações dos Caprichos/Estudos que representam um importante e novo ponto de vista do estudo da técnica violinística. Pode afirmar-se que a capacidade polifónica do violino ficou definitivamente consagrada com as *Seis Sonatas e Partitas* (1720) e que, a partir daí, a evolução foi lenta e com características da forma de composição mais variadas, embora com um conteúdo polifónico semelhante. Neste contexto, Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) apresenta a *A arte do novo estilo – Vinte e Quatro Caprichos Op. 3* (1730), uma série de 12 concertos para violino com 24 caprichos para violino solo *ad libitum* que acabaram por não se impor ao gosto dos seus contemporâneos, devido às suas inovações técnicas e à densidade polifónica da sua escrita. As novidades passam, sobretudo, pela utilização de novas técnicas de arco, de extensões diversas da mão esquerda e de cordas dobradas, algo considerado desencorajador. Nesta época desenvolve-se também um conjunto de inovações, que estão relacionadas com a flexibilidade do arco nos seus diversos golpes, e na utilização recorrente de harmónicos e *pizzicatos* de mão esquerda. Estes tipos de efeitos eram amplamente utilizados por Giovanni Battista Viotti (1755-1824) e por Auguste Frédéric Durand (c. 1770–1834), que, supostamente inspiraram o jovem Niccolò Paganini (1782-1840) e que rapidamente foram incorporadas na sua técnica e música. Aparentemente, desde os *Vinte e Quatro Caprichos Op. 3* (1730) de Locatelli, até aos de Paganini, a evolução dá-se francamente pela transmissão de professor para aluno num gesto de formação de filiação pedagógica, a qual poderemos apelidar, de forma genérica, de «Escola».

Em 1795 é fundado o Conservatório Nacional Superior de Paris, que representa a primeira escola pública de música da Europa e do Mundo. Aqui são convidados a lecionar Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Jacques Pierre Joseph Rode (1774-1830) e Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) e um pouco mais tarde, Pierre Gaviniès (1728-1800). São os três primeiros violinistas e professores acima citados, (dois deles alunos de Viotti), que, em conjunto irão apresentar o “Método Oficial de Violino do Conservatório de Paris”, em 1802.

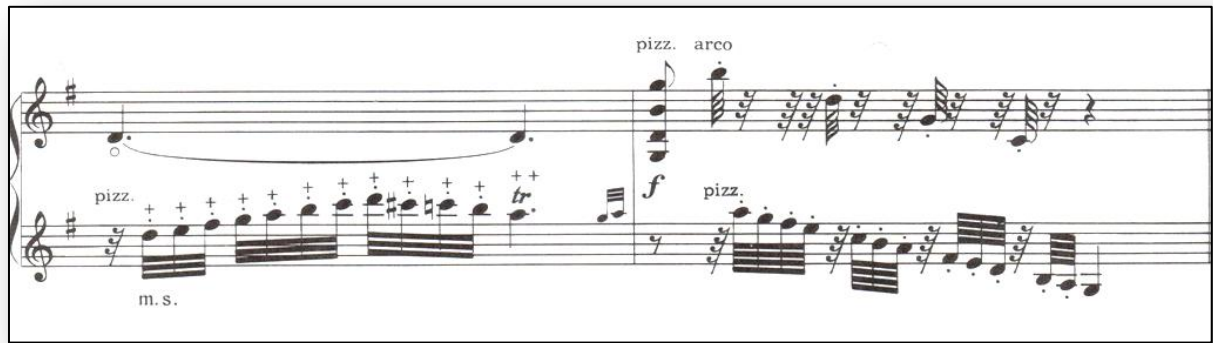
Assim, já antes de Paganini, o género Capricho foi alvo do talento de vários violinistas, professores e compositores como Pierre Rode que, com os *24 Caprichos para Violino Solo* (1814-1819), mostra uma réplica diferente dos recursos utilizados por R. Kreutzer, seu contemporâneo, na obra análoga *42 Caprichos ou Estudos para Violino* (1796), onde este apresenta os seus fundamentos pedagógicos. De grande importância será também Baillot, na sua obra teórica, “*L’Art du Violon*” realça a distinção entre o estilo antigo

e o estilo moderno, a ausência do elemento dramático no estilo antigo e a sua predominância no estilo moderno, permitindo assim que os recursos expressivos do violino resultassem de fortes contrastes e em amplas possibilidades, o que determinou um reconhecimento dos compositores contemporâneos. Logo após a morte de P. Baillot, o estilo de Paganini tornou-se predominante em diversos locais, inclusive em Paris e na Alemanha. Louis Spohr (1784–1859) é visto como um fenómeno alemão comparado a Paganini e, bem mais tarde, H.W. Ernst é também ele comparado ao violinista italiano, nomeadamente pelos seus estudos polifónicos para violino solo, como *Erlkönig* ou *A Última Rosa de Verão*, entre outros.

Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) contribuiu também com um enorme acervo de composições para violino solo. Todas elas foram concebidas quando este se mudou para Leipzig, em 1797, e revelam, na sua natureza pedagógica, influência do seu estudo com Pietro Nardini. Este grande contributo é certificado por obras como *Seis Fugas Op. 10*, *Trinta Prelúdios Op. 12*, *Seis Polonesas Op. 13*, *Fantasia e Cadência Op. 17*, *Sete Divertimentos Op. 18*, e *Cento e Uma Peças Progressivas Op.20*.

Pierre Gaviniès (1728-1800) compõe 3 *Sonatas para Violino Solo* (1770) e “*24 Matinéés*” – um conjunto de estudos/caprichos para violino (1794). Muitos foram os compositores dos principais centros culturais europeus – França/Bélgica; Alemanha/Áustria e Itália – que se aventuraram na evolução do género Capricho (e/ou Estudo) com o objetivo claro de apresentar novos fundamentos pedagógicos para o violino.

Neste campo, Paganini constitui, ainda hoje, um tema de difícil tratamento. O violinista israelita Ivry Gitlis (1922) refere-se a Paganini como um fenómeno, mas não como uma evolução. A verdade é que as suas obras ainda hoje impressionam, de diversas formas (as suas partituras do ponto de vista gráfico, a sua música na componente técnica e virtuosística) e, talvez, não seja possível encontrar um tão impressionante e rico contributo até ao despontar do início do século XX. Em termos gráficos, as suas inovações podiam, por vezes, passar pela escrita em duplo sistema de pentagramas (como meio de “simplificação” ou facilidade de leitura), criação de semiótica própria para a diferenciação técnica, escrita completa sobre apenas uma corda (*Introduzione, Tema con Variazione sulla preghiera “Dal tuo stellato soglio”* dal “*Mose in Egitto*” di G. Rossini). Contudo, é necessário reconhecer que não apresenta qualquer inovação significativa ao nível da linguagem, concretizando a sua obra em encadeamentos harmónicos simples de realização tecnicamente avançada.



**Figura 4** | N. Paganini: *Introduzione, Tema con Variazioni sul' aria "Nel cor piu nun mi, sento" dall' opera "La Molinara" di G. Paisiello para Violino Solo (Pormenor: Tema – Andante, cc. 7 e 8).*

Paganini não se ocupou da pedagogia e não formou nenhuma corrente pedagógica violinística. Teve apenas um aluno de destaque: Camillo Sivori. Daqui seguiu uma linha de ensinamento através de Francesco Sfilio, que alegadamente terá deixado os fundamentos e ensinamentos de Paganini/Sivori através de uma publicação em 1915. Esta publicação chega até nós através de Giuseppe Gaccetta, aluno de Sfilio. Porém, segundo Gaccetta, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e as consequências políticas que daqui resultaram para Itália, terão dificultado a publicação dos livros "New Italian Violin School" e "Advanced Violin Technique", publicados recentemente pela Zecchini Editore, em Maio de 2002.

Mais tarde, Jakob Dont (1815-1888) apresenta os seus *24 Caprichos, Op. 35* (1849), obra de carácter pedagógico e artístico. Dont escreveu uma extensa e notável obra, sendo a maior parte da sua produção obra para violino e piano.

De qualquer forma, Paganini influenciou inumeros violinistas, compositores, músicos e pedagogos do seu tempo e das gerações futuras. Os mais marcantes, dentro da classe violinística, são Henryk Wieniawski (1835-1880) e Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865). No caso de Wieniawski, a composição da *Escola Moderna do Violino – Estudos e Caprichos, Op.10* (1854) mostra um caderno de caprichos de dificuldade superior aos de R. Kreutzer, Rode ou Baillot. No caso de Ernst, contam-se obras como *Seis Estudos Polifónicos* e *A Última Rosa de Verão* (ambas de 1865), como exemplos claros da influência de Paganini neste compositor. Com a utilização de técnicas de *ricochét*, *pizzicatos* de mão esquerda, harmónicos duplos (entre outros), Ernst aproxima estas obras aos Caprichos Op.1 de Paganini, mesmo ultrapassando-os, como na "*Última Rosa de Verão*", que é um Tema com Variações muito similar, em forma e tratamento, com Variações "God Save the King", ou "*Nel Cor Piu non mi sento*" de Paganini. Por fim, é de assinalar a forte admiração (indireta) de Eugène Ysaÿe (1858-1931) por H. W. Ernst, concretizada em obras dedicadas, isto apesar de serem compositores e violinistas com características bastante diferentes.

No Século XX reencontramos o violino a solo novamente virado para obras musicais exigentes, o que possivelmente se relacionou com a redescoberta e reconsideração da obra de Bach.

Entre 1900 e 1915, Max Reger (1873-1916) compõe as Sonatas Op.42 N° 1 – 4 para Violino Solo, o *Prelúdio e Fuga em Lá menor*, *Sonata Op. 41, N° 1-7 para Violino Solo*, *Preludio e Fuga Op.117 N° 1-8*, *Prelúdio e Fuga Op. 131ª N°1-6* e o *Prelúdio em Mi menor*. Em 1923 é publicada a obra *Präludium und Thema mit Variationen Op.48 para Violino Solo* por Carl Nielsen (1865-1931) e um ano mais tarde, em 1924, Paul Hindemith (1895-1963) compõe as *Sonatas para Violino solo, Op. 31 N° 1 e 2*. No mesmo ano é a vez de Eugène Ysaÿe apresentar as suas *Six Sonatas pour Violon Seul, Op.27*.

São de assinalar, pela sua importância, a *Sonata para Violino Solo* (1944) de Bela Bartók (1881-1945), a *Elegie for Violin or Viola Unaccompanied* (1944) de Igor Stravinsky (1882-1971), a *Sonata Op.115* (1947) de Sergei Prokofiev(1891-1953) - que fora concebida para grupo de violinistas em uníssono – e, por fim, a *Sonate pour Violon Seul* (1948) de Arthur Honegger (1892-1955).

Embora no Século XX a composição, a interpretação e a pedagogia se tenham separado em áreas de especialização diferentes, a genealogia das influências das correntes pedagógicas poderão dar uma visão esquemática mais clara acerca das relações entre violinistas, pedagogos e compositores. A figura abaixo (figura 5) pretende, em formato de diagrama, demonstrar as relações históricas acima descritas.

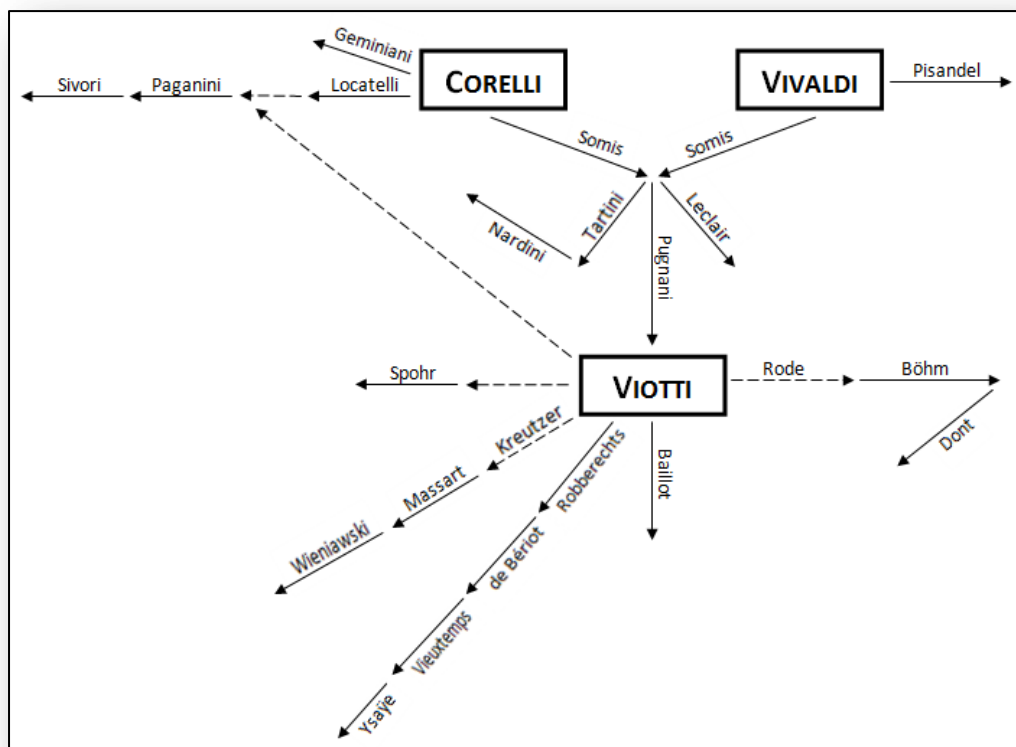


Figura 5 | Relações e Influências Pedagógicas.

Com este diagrama observamos dois diferentes tipos de relação entre violinistas: a relação pedagógica direta (professor – aluno), que aqui se faz representar por uma linha contínua, e a influência indireta que está representada pelo tracejado. A interpretação do esquema possibilitará uma percepção das influências e relações acima dispostas sob forma textual. Com deste capítulo foi possível apresentar uma revisão da história do violino, que é também, a história dos intervenientes (violinistas, pedagogos e compositores), que através da sua criação artística e pedagógica, contribuíram para fazer do violino um dos instrumentos mais presentes em toda a história da música ocidental.

## II. OS ACORDES NO VIOLINO

## II. OS ACORDES NO VIOLINO

### 2.1. Forma de execução

O presente estudo tem como objetivo demonstrar que o violino, tratado como instrumento polifónico, revela especificidades no domínio da execução de acordes.

As suas características organológicas obrigam compositores e intérpretes a encontrar diversas soluções para o discorrer do texto polifónico. A curvatura superior do cavalete impossibilita o arco de tocar até quatro notas simultâneas como num teclado (órgão, cravo, piano, etc.): o cavalete distribui as quatro cordas em diferentes ângulos, enquanto o arco tem a tarefa de, em contacto com as cordas, tentar suprimir os diferentes ângulos, no sentido de obter a vibração simultânea das diferentes cordas.

Um acorde, corretamente contextualizado dentro do sistema tonal, tem sempre uma função a si associada; todavia, *acorde* será um termo genérico a utilizar neste trabalho – e com preponderância neste capítulo – que classificará todos os aglomerados sonoros verticais de três, quatro, cinco, seis ou mais sons. Ao mesmo tempo será ignorada a repetição de algumas das notas e não serão feitas observações à função harmónica que cada nota poderá ocupar dentro do respetivo acorde. O acorde será analisado enquanto construção musical escrita com três sons simultâneos ou mais, embora a execução possa não o ser, dado que a técnica do arpejado será também abordada ao longo deste capítulo.

Acorde será, tal como disse Carl Flesch (1995, 25):

*“[Acorde es] la vibración simultánea de notas de distinta altura.”*

*[Acorde é a vibração simultânea de notas de diferente altura.]<sup>5</sup>*

Desta forma, a sistematização das especificidades técnicas será apresentada com base em quatro principais tipos de práticas: 1) o acorde arpejado, 2) o acorde simultâneo, 3) o acorde quebrado e 4) o acorde invertido), assim como pelo número de sons a executar em cada acorde.

Segundo Galamian (1991)<sup>6</sup> existem três elementos basilares para a execução de acordes: 1) a afinação, 2) a “construção do acorde” e 3) a produção de som. Será sobre a

---

<sup>5</sup> Tradução do autor.

“construção” dos diversos tipos de acorde que recairá principalmente a nossa atenção, para que se possam sistematizar e identificar diferentes tipos de práticas.

Quanto à sua diversidade técnica, é frequente encontrarmos os acordes de três e quatro sons agrupados em três categorias. A título de exemplo, Ivan Galamian (1991)<sup>7</sup> descreve três categorias de execução técnica do acorde: o acorde arpejado, o acorde não arpejado (ou simultâneo) e o acorde invertido.

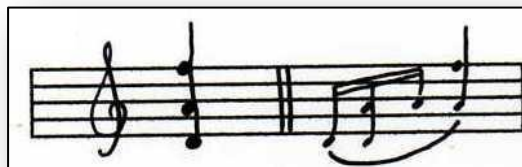
Todavia, a classificação que iremos apresentar será algo diferente, pois a técnica de acorde arpejado será aqui mencionada como acorde quebrado. A proposta desta denominação prende-se com o facto de o modelo de execução do acorde arpejado descrito por Galamian (1991) estar relacionado com a *apogiatura* nas notas graves, criando assim um efeito sonoro de “quebra” e dessincronização entre as notas graves e as notas agudas.

O acorde arpejado representa a execução das notas de forma regular e organizada (podendo ser da mais grave para a mais aguda ou o seu contrário).

### 2.1.1. Acordes de três sons:

#### 2.1.1.1. Acorde arpejado de três sons:

O acorde arpejado de três sons deve apresentar todos os sons de forma espalhada no tempo e, sempre que possível, preferencialmente organizada por pares sonoros, de forma a sugerir ao máximo a ideia de aglomerado harmónico. A velocidade e a duração do arpejado estão fortemente relacionadas com as características do discurso musical do andamento ao qual o acorde pertence (*Figura 6*).



**Figura 6** | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde arpejado de três sons.

#### 2.1.1.2. Acorde quebrado de três sons:

O acorde quebrado tem como princípio a reinterpretação da escrita simbólica simultânea numa apogiatura, que junta as notas grave e intermédia do acorde, ou apenas a nota grave (ver terceiro exemplo na *figura 7*) e as usa como impulso para a execução principal da voz intermédia e aguda (*Figura 7*).

6 Cf. Galamian, Ivan. (1991). *Principi di tecnica e d'insegnamento del Violino*. Milano: Ricordi. p. 102.

7 Cf. Galamian, Ivan. (1991, 102-107).



**Figura 7** | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde quebrado de três sons.

#### 2.1.1.3. Acorde simultâneo de três sons:

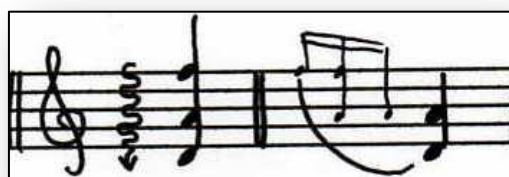
O acorde simultâneo, não arpejado, pretende obter a simultaneidade na emissão sonora dos componentes. Este tipo de acorde será, principalmente, possível de executar para os acordes de três notas (*Figura 8*). Existe um consenso generalizado, acerca da especificidade que representa a execução de acordes de quatro notas de formas não arpejadas. A principal característica neste tipo de execução reside no ponto de contacto e na velocidade de arco, necessárias para obter uma qualidade sonora aceitável no contexto do discurso.



**Figura 8** | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde simultâneo de três sons.

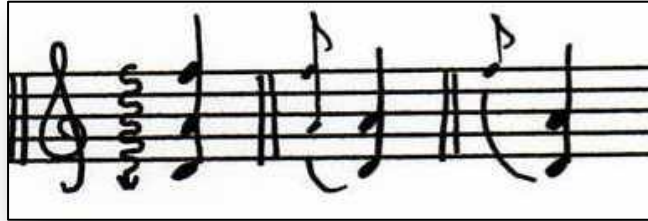
#### 2.1.1.4. Acorde invertido de três sons:

O acorde invertido poderá estar presente num contexto de acordes arpejados ou quebrados. Será executado a partir da voz mais aguda em direção à voz mais grave, invertendo o sentido mais habitual de arpejar (*Figura 9*).



**Figura 9** | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de três sons arpejados.

Os acordes invertidos podem ser também quebrados (*Figura 10*):



**Figura 10** | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de três sons quebrados.

### 2.1.2. Acordes de quatro sons:

Nas técnicas de execução de acordes de quatro sons encontramos semelhanças com a execução dos acordes de três sons. Todavia, as dificuldades são acrescidas no caso dos acordes simultâneos de quatro notas. Assim, os modelos repetem-se, embora com especificidades diferentes:

#### 2.1.2.1. Acorde arpejado de quatro sons:

O acorde arpejado de quatro sons vai apresentar os sons constituintes de forma temporizada e, tal como no acorde arpejado de três notas, sempre que possível, preferencialmente organizado por pares sonoros. A velocidade e a duração do arpejado estão fortemente relacionadas com as características do discurso musical, bem como com o tempo em que se pretende que seja executado (*Figura 11*).



**Figura 11** | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde arpejado de quatro sons.

#### 2.1.2.2. Acorde quebrado de quatro sons:

O acorde quebrado tem como princípio a reinterpretação simbólica da escrita simultânea num arpejado que junta as duas notas graves do acorde numa apojatura e as usa como impulso para a execução posterior as duas vozes mais agudas (*Figura 12*).



Figura 12 | Sugestão gráfica de modelos de execução de um acorde quebrado de quatro sons.

#### 2.1.2.3. Acorde simultâneo de quatro sons:

O acorde simultâneo, um acorde do tipo não arpejado, pretende obter a simultaneidade na emissão sonora dos componentes. Esta tipologia de acorde representa dificuldades acrescidas na sua execução. Todavia, existem ocasiões, como por exemplo o 2º andamento (*Scherzo*) da *Sonata para Dois Violinos, Op. 56* de S. Prokofiev em que uma execução deste tipo de acorde é necessária, e a mesma deverá contar com regras algo específicas para o seu tratamento, de ponto de vista sonoro e do ponto de contacto do arco. (*Figura 13*).



Figura 13 | Sugestão gráfica para a execução de um acorde simultâneo de quatro sons.

#### 2.1.2.4. Acorde invertido de quatro sons:

Tal como com os acordes de três sons, os acordes invertidos de quatro sons também podem executar-se utilizando modelos arpejados ou quebrados.

Este modelo particular será executado a partir da voz mais aguda em direção à voz mais grave, invertendo portanto, o sentido habitual de arpejo (*Figura 14*):



Figura 14 | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de quatro sons arpejados.

Os acordes invertidos podem também ser quebrados (*Figura 15*):

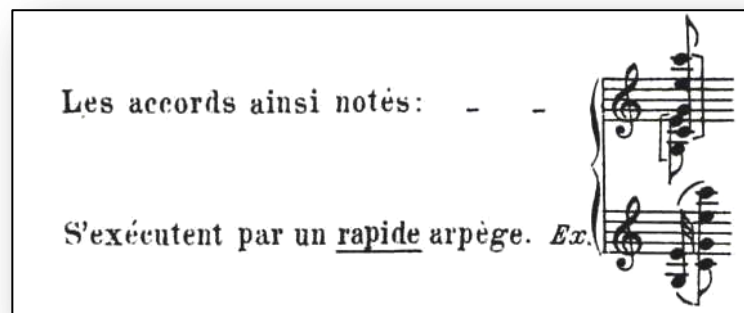


**Figura 15** | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de quatro sons quebrados.

### 2.1.3. Acordes de cinco ou mais sons:

Os acordes de cinco ou mais sons, podem ser igualmente classificados como quebrados, arpejados e mesmo invertidos, segundo a sua execução. Desta vez, a tentativa de construção de uma imagem sonora de simultaneidade será impossível e o instrumentista será obrigado a assumir, de forma definitiva, as limitações do instrumento. Contudo, seria ainda possível obter alguns modelos, que possibilitam uma melhor organização no contexto do discurso musical.

Observe-se então a forma como Eugène Ysaÿe sugere a execução dos acordes quebrados:



**Figura 16** | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde de seis sons segundo Eugène Ysaÿe.

Ysaÿe não indica meios ou maneiras de execução para o acorde de quatro sons que se segue à apojatura dupla inicial, de dois sons. Apresentamos, por isso, uma sugestão de execução, construída a partir da sugestão de Ysaÿe, juntamente com o que tem sido apresentado por outros autores evocados neste trabalho:

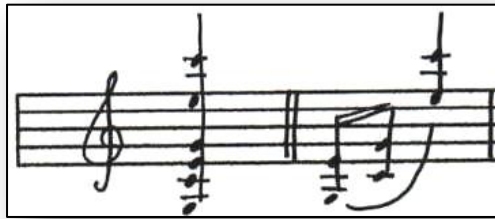


Figura 17 | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde quebrado de seis sons.

#### 2.1.3.1. Acorde arpejado de cinco ou mais sons:

Para os acordes arpejados é possível encontrar diversas combinações, embora nem todas sejam possíveis, devido à repetição de notas na mesma corda, como é o caso da primeira sugestão de execução (marcada com um **X**), que, sendo impossível de executar, devido à sobreposição de notas na mesma corda, aparece como sugestão para a construção de outros modelos mais simplificados e práticos, apresentados de seguida. A sugestão final poderá, desta forma, passar por simplificar as relações das notas simultâneas e apresentar o arpejo sem notas dobradas (*Figura 18*). Nos acordes em que o modelo de arpejado funcione corretamente, a sua utilização ficará a cargo do intérprete através das necessidades do texto.

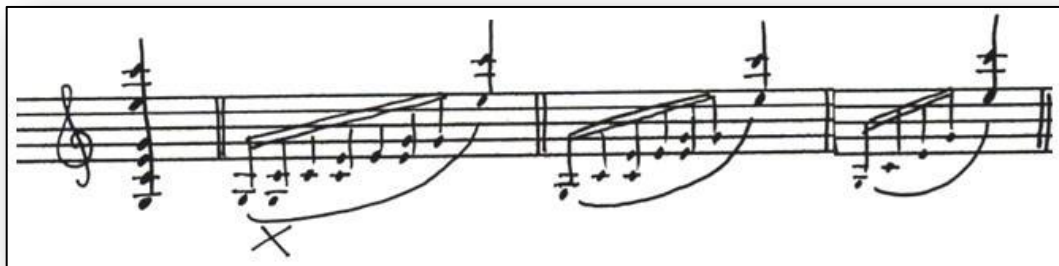


Figura 18 | Sugestões gráficas de modelos de execução de um acorde arpejado de seis sons.

#### 2.1.3.2. Acorde invertido de cinco ou mais sons:

Os acordes cinco ou mais sons, podem ser igualmente invertidos sendo executados através de modelos arpejados ou quebrados.

O modelo quebrado poderá ser apresentado da seguinte forma (*Figura 19*):

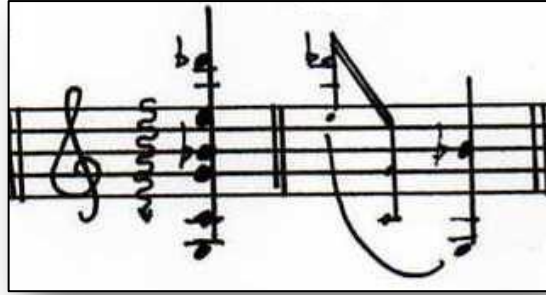


Figura 19 | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de seis sons quebrados.

Quanto aos acordes invertidos arpejados, os exemplos em acordes de cinco sons, ou mais, poderá ser observada abaixo (Figura 20). Com especificidades semelhantes aos acordes não invertidos, também nestes casos existem formulações pouco funcionais (assinaladas por um **X**), devido à existência de duas notas sobrepostas na mesma corda. Também aqui a solução passa por simplificar a fórmula do arpejo.

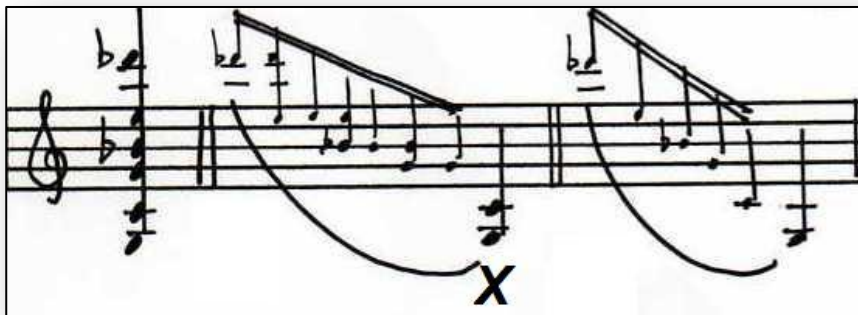


Figura 20 | Sugestão gráfica do modelo de execução de um acorde invertido de seis sons arpejados.

#### 2.1.4. Bariolagem:

Bariolagem é uma palavra de origem francesa que, segundo Boyden (1990, 265), significa curiosa mistura de diferentes cores. É um termo relativamente recente, que terá uma origem bastante posterior a 1750. A mais abrangente definição de bariolagem pertence a Pierre Baillot (1834, 126), e inclui:

*“(...) (I) repeated notes played alternately on two strings, one stopped, one open; (II) a passage of notes played on different strings for contrast of colours; (III) a passage played in such a way that one hears an open note where ordinarily it would be played as a stopped note, thereby resulting in a new colour effect.”*

[ (...) (I) notas repetidas, tocadas alternadamente em duas cordas, uma pisada, outra solta; (II) passagem de notas tocadas em diferentes cordas para contrastes de cor; (III) uma passagem tocada de forma que se ouça uma corda solta onde normalmente estaria uma nota pisada, resultando num novo efeito de cor.]<sup>8</sup>

A realização da bariolagem pode seguir os mais diversos modelos. Pode-se afirmar que esta técnica se realiza tendo como ideia manter harmonias sustentadas durante durações de tempo maiores, sem perder um movimento rítmico enérgico. Logo que este requisito esteja preenchido, os modelos devem ser escolhidos, tal como nas restantes realizações de harmonia, através das preocupações musicais.

Uma representativa e conhecida passagem de execução em bariolagem encontra-se na *Ciaccona da 3ª Partita em Ré menor, BWV 1004* de Bach.



Figura 21 | Johann Sebastian Bach: *Ciaccona da Partita II (BWV 1004)*, cc. 89 – 105.

A palavra “*arpeggio*”, utilizada por Bach, anuncia o seguimento da realização proposta apenas para o primeiro tempo. Todavia, as sugestões de realização são inúmeras e aqui será enunciada, a título de exemplo, a de Benedetti (1947, 48):

<sup>8</sup> Tradução do autor.

The image displays a musical score for the Ciaccona da Partita II (BWV 1004) by J.S. Bach. The score is presented in a single system with six staves. The top staff is in G major and 3/4 time, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The notation includes fingerings (II, IV), an 'arpeggio' marking, and a 'p' dynamic marking. The subsequent staves show various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'p' dynamic marking. The score is presented in a single system with six staves, each containing a different rhythmic pattern.

**Figura 22** | Sugestão gráfica de René Benedetti do modelo de execução da bariolagem da obra de Bach: Ciaccona da Partita II (BWV 1004), cc. 89 – 96.

## 2.2. Produção de som

A execução dos acordes, coloca também problemas a nível da organização das notas, o que reflete problemas e necessidades específicas. O ponto de contacto do arco na corda representa um aspeto importante neste processo da qualidade da produção do som.

Ivan Galamian (1991) afirma que a produção de som é um dos três problemas basilares da execução de acordes. Perante problemas com a produção de som, o autor recomenda a necessidade de se estudarem separadamente os elementos constituintes e só depois se proceder à sua junção.

Ivan Galamian (1991, 103) apresenta alguns conselhos face ao ataque dos acordes. No caso de acordes arpejados o autor afirma que:

*“È meglio, spesso, non attaccare gli accordi arpeggiati con l’arco attaccato alla corda ma lasciarlo invece cadere dall’alto.”*

*[“É melhor, muitas vezes, não atacar os acordes arpejados com um arco pousado na corda, mas deixá-lo cair de cima.”]<sup>9</sup>*

Na mesma linha de pensamento de Galamian, Auer (1980, 53) afirma que:

*“In playing chords the attack is the danger-point. (...) To sum up: (1) attack the chords from the wrist, using no more than three-quarters of the bow-hair surface; (2) press down lightly and try to keep the bow midway between bridge and fingerboard; (3) always attack two notes at a time (...)”*

*[“Ao tocar acordes, o ataque é o ponto nevrálgico. (...) Em suma: (1) atacar os acordes do pulso, usando não mais que três quartos da superfície das cerdas do arco; (2) pressionar levemente para baixo e tentar manter o arco a meio caminho entre a ponte e a escala; (3) atacar sempre duas notas ao mesmo tempo (...)”]<sup>10</sup>*

---

9 Tradução do autor.

Por sua vez, Carl Flesch (1991, 87) analisa o problema da emissão sonora de forma isolada do contexto musical. Segundo este autor, a execução de acordes, tanto do ponto de vista da sonoridade como da técnica de arco, representa um capítulo à parte, isto porque os acordes são a vibração simultânea de notas de distinta altura: localiza para as cordas graves a zona perto do *tasto* como ideia para a produção de som e simultaneidade de boa qualidade, enquanto para as cordas agudas, normalmente sustentadas, indica uma zona mais perto do cavalete. Esta análise conduziu-o à seguinte conclusão:

“(...) negli accordi eseguiti lentamente deve aver luogo, durante l’arcata, un cambiamento del punto di contatto”.

[“(...) nos acordes executados lentamente deve haver, durante a arcada, uma mudança do ponto de contacto”.]<sup>11</sup>

Podem-se observar estas afirmações de Carl Flesch (1991, 86) num esquema por ele sugerido:

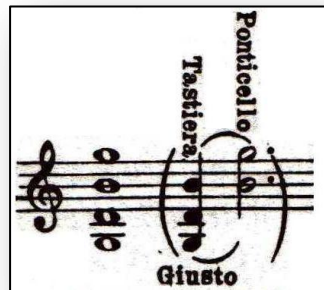


Figura 23 | Transferência do ponto de contacto durante a execução de um acorde segundo Carl Flesch.

Quanto aos acordes simultâneos, Flesch (1991, 104) afirma que:

“Il miglior modo per produrre l’attacco simultaneo di un accordo di tre note è quello di sospendere l’arco leggermente sopra la corda di mezzo e lasciarlo cadere diritto con una solida presa sulla corda.”

11 Tradução do autor.

*["O melhor modo de produzir o ataque simultâneo de um acorde de três notas é pousar o arco ligeiramente sobre a corda do meio e deixá-lo cair direito com uma sólida pressão sobre a corda."]<sup>12</sup>*

Esta pequena citação serve para explicar a posição tomada no tratamento dos acordes simultâneos de três e quatro notas, onde se faz constar a necessidade de execução *sul tasto* (Figuras 8 e 13). A mesma ideia é reforçada pelo mesmo autor, em outro livro (1995, 25):

*“Con el violín, dada la curvatura del puente, esta simultaneidad se obtiene, solamente, con arcaídas de corta duración en las proximidades del diapasón donde la presión de las cuerdas es más blanda.”*

*["Com o violino, dada a curvatura do cavalete, esta simultaneidade obtém-se, somente, com arcaídas de curta duração perto da escala onde a pressão das cordas é mais branda."]<sup>13</sup>*

Encontra-se em Carl Flesch (1995, 26) um tratamento algo similar para os acordes de três e quatro sons, quanto ao ponto de contacto e à sonoridade. O autor chega mesmo a afirmar que:

*“Una de las más difundidas deficiencias de la técnica del sonido es consecuencia de la falsa «teoría» de la rígida inalterabilidad del punto de contacto en la misma arcaída.”*

*["Uma das mais frequentes deficiências da técnica do som é consequência da falsa teoria da rígida inalterabilidade do ponto de contacto na mesma arcaída."]<sup>14</sup>*

---

12 Tradução do autor.

13 *Ibidem*.

14 Tradução do autor

Consegue obter-se através de três principais autores, duas posturas diferentes que se pode visualizar nos seguintes esquemas:

Figura 24



Figura 25



Figura 24 e 25 | Visualização dos pontos de contacto aconselhados segundo Leopold Auer(24) e Carl Flesch(25).

Contudo, surge a possibilidade de apresentar um compromisso lógico entre as duas posturas – a de um ponto de contacto fixo e um ponto de contacto móvel, que nos leva a apresentar uma fórmula em que, com uma direção fixa do arco se pode obter a passagem deste pelos dois principais pontos de contacto necessários à obtenção de um tipo de som equilibrado e controlado.



Figura 26 | Visualização do ponto de contacto sugerido, segundo o compromisso proposto.

Deste modo, através de uma arcada com direção ligeiramente oblíqua, pode-se obter um compromisso entre: a) a necessidade de um ponto de contacto mais laço para as notas graves e b) um ponto de contacto mais tenso para as notas agudas.

Da mesma opinião é Ivan Galamian (1991,76) quando refere que para produzir um som ressoante é necessário que o arco faça um ligeiro ângulo de modo a que a ponta se dirija para o *tasto* e o talão se posicione levemente próximo do corpo. O mesmo autor adverte para o perigo de um ângulo em excesso; deverá ser, segundo o mesmo, o ouvido do intérprete a guiar a medida e a aplicação deste tipo de movimento oblíquo. Apesar desta

opinião ser emitida face à produção de som em geral, podemos verificar que se assemelha ao compromisso proposto quando aplicado à execução de acordes.

Ao longo dos anos, foram feitas algumas experiências para se tentar obter sonoridade, ponto de contacto fixo e simultaneidade em acordes de três e quatro sons. Talvez a mais radical delas tenha sido a da construção de um arco por *Knud Vestergaard*, que ficou conhecido por “*Vega Bow*”. Este arco nasce da crença que existiria algo semelhante durante o período Barroco e que Bach terá escrito as *Seis Sonatas e Partitas* para este tipo de aparelho. Há ainda uma gravação destas obras de *Johann Sebastian Bach* por *Emil Telmányi* (*Testmant*), em que este arco é usado, tentando mostrar as possibilidades que oferece.



Figura 27 | Modelo e forma de utilização do arco de Knud Vestergaard.

Todavia, a execução da obra de Bach com este arco pressupõe que a obra não foi efetivamente pensada para o violino e o arco da época, tendo em conta uma possibilidade de execução simultânea de 3 e 4 vozes. Dado que existem diversas partes do discurso onde isto simplesmente não é possível, devido aos condicionalismos técnicos ditados pela afinação em quintas do violino, este arco ficou rapidamente desacreditado.

Babitz (1957)<sup>15</sup> (citado em Boyden, 1990) mostra alguns exemplos, que comprovam a impossibilidade de execução de todas as vozes, contribuindo para o desacreditar da existência deste tipo especial de arco durante o período barroco.

---

15 Cf. Babitz, ‘Differences between 18th-century and modern violin bowing’ in *The Score*, March 1957, p. 53.

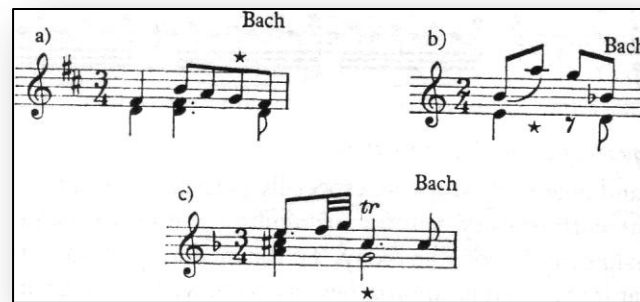


Figura 28 | Sol Babitz: Demonstração da impossibilidade em obter simultaneidade do discurso.

Pode-se observar no exemplo a), que a nota marcada com \* é impossível de executar, dado que partilha a corda ré (III) com a nota da voz imediatamente inferior, supostamente a ser sustentada conforme o valor escrito. O exemplo b) mostra um caso em que é impossível tocar na corda ré (III) e mi (I) sem ter contacto das cerdas com a corda lá (II), mesmo com o dito “Vega Bow”. Outra “possibilidade” seria a da extensão de 11<sup>a</sup>, para tocar as duas colcheias na corda lá (II) o que, igualmente seria impraticável. E no exemplo c) existe a partilha de um dedo (seja em que posição for) para a execução da nota sustentada na corda ré (III) e simultaneamente as articulações rápidas de um trilo, na corda lá (II), algo de execução duvidosa.

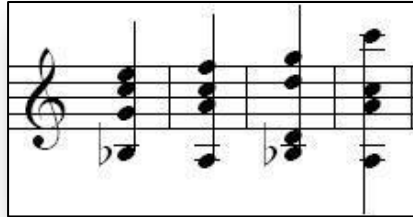
Mas não terá sido apenas Boyden a refletir sobre esta experiência, que demonstra uma infundada vontade de conquistar a simultaneidade harmónica do teclado. Também Carl Flesch (1995, 25) observou a construção deste tipo de arco e afirmou o seguinte:

*“Se cuenta que, en los tiempos de Bach, era posible tocar simultáneamente los acordes de cuatro notas en sus Sonatas para Violín Solo, gracias a la curvatura convexa (curvatura hacia arriba) de la baqueta del arco, que permitía regular el contacto de las cerdas sobre las cuatro cuerdas por medio del pulgar. Creo que esto es una leyenda.”*

*[“Conta-se que, nos tempos de Bach, era possível tocar simultaneamente os acordes de quatro sons nas suas Sonatas para Violino solo, graças à curvatura convexa (curvatura para cima) da vara do arco, que permitia regular o contacto das cerdas sobre as quatro cordas através do polegar. Creio que isto é uma lenda.”]<sup>16</sup>*

16 Tradução do autor.

Além dos exemplos fornecidos por Boyden, também Flesch recolheu do caderno para Violino Solo de Bach alguns acordes que considera de difícil, ou mesmo impossível, execução em simultâneo.



**Figura 29** | Carl Flesch: *Demonstração da impossibilidade ou grande dificuldade em obter simultaneidade de execução harmónica.*

Facilmente se observa, no primeiro acorde, a difícil partilha do 2º dedo (dedo médio) na corda sol (IV) e corda lá (II), algo que se repete no segundo acorde, mas desta vez com o 1º dedo (dedo indicador) partilhado entre a corda sol (IV) e corda mi (I). No terceiro acorde é, mais uma vez, o 2º dedo (dedo médio) que é partilhado entre a corda sol (IV) e a corda mi (I). Já no quarto exemplo, existe uma dupla oitava possível de executar com duas oitavas dedilhadas através da oitava  $lá^2 - lá^3$  com o 1º e 3º dedos (dedos indicador e anelar) e a oitava  $dó^4 - dó^5$  com o 2º e 4º dedos (dedos médios e mindinho), embora seja, no seu contexto, de virtuosíssima execução e frágil resolução técnica da afirmação.

Após esta demonstração, fica, de alguma forma, limitada a ideia de tentar de produzir acordes simultâneos no violino, pelo menos no caderno das *Seis Sonatas e Partitas* de Bach. Também Flesch (1995, 25) reforça esta opinião, afirmando que:

*“En mi opinión también Bach había contado ya con la necesidad de separar los acordes (...)”*

*[“Na minha opinião também Bach contou já com a necessidade de separar os acordes.”]<sup>17</sup>*

17 Tradução do autor.

## 2.3. Função no discurso musical

O acorde, num instrumento eminentemente melódico, tem como função albergar planos sonoros diversos, com o objetivo de criar a simultaneidade possível dos sons; daí que as fórmulas de execução de acordes já descritas tenham funções musicais diferentes.

### 2.3.1. Função de acompanhamento sem melodia (homofónico):

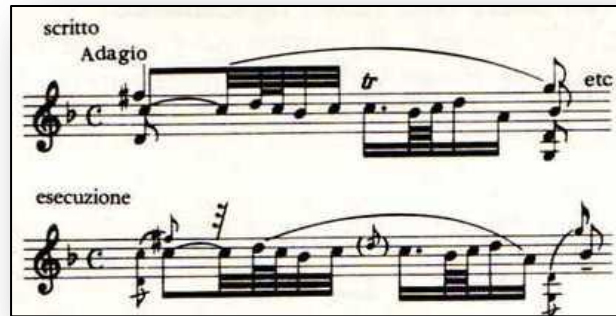
Os acordes no violino são utilizados bastantes vezes de forma isolada, como finalizadores de motivos, frases ou andamentos. Quando têm uma função de cadência/finalização, a necessidade de condução de vozes específicas pode perder bastante da sua relevância, sendo substituída em importância pelo encadeamento harmónico.



Figura 30 | Eugène Ysaÿe: Excerto da Sonata Nº 6 A Manuel QUIROGA, Op. 27 Nº6 – 1º andamento.

### 2.3.2. Função de acompanhamento com melodia (polifónico):

Em diversos exemplos de obras polifónicas encontramos a situação concreta de melodias, mais ou menos extensas, pontuadas por acordes. Todavia, como podemos ver no exemplo abaixo (Figura 31), as vezes a melodia pode encontrar-se numa das vozes interiores, em vez do soprano ou baixo. Assim, Galamian (1991, 105) apresenta uma proposta para a condução de uma melodia que se desenvolve na voz de contralto. Dado que o desenho melódico principal está afeto à segunda voz, Galamian explica como é possível, através do ataque seletivo das vozes fazer sobressair a melodia e sustentar polifonicamente a harmonia.



**Figura 31** | Ivan Galamian: Proposta de execução de um excerto do Adágio da Sonata Nº 1 em Sol menor de Bach.

### 2.3.3. Função temática:

Quando existe a necessidade de destacar um tema, por exemplo no caso de uma fuga, poderão surgir problemas adicionais. Se o referido tema estiver na voz de soprano, não haverá problemas especiais para o destacar. Contudo, quando o tema está em vozes internas ou no baixo, os problemas técnicos que surgirem, apresentam graus de complexidade acrescidos.

Tomar-se-á como exemplo a Fuga da Sonata Sol menor de Bach, da qual se passa a apresentar o tema:



**Figura 32** | Tema da Fuga da Sonata Nº 1 em Sol menor de Bach.

Este tema é estruturalmente repetido ao longo do andamento sendo colocado nas várias vozes, tonalidades e em várias cordas, com diferentes dedilhações e especificidades próprias. Porém, existe um sítio onde, devido a acrescida quantidade de acordes, se torna bastante difícil encontrar um modelo de execução que permita ouvir-se o tema com clareza.

Sendo esta a última vez que o tema aparece sob a forma original, torna-se imperativo que o mesmo não seja sobreposto pela harmonia.

Um dos modelos mais comuns para a resolução desta questão é a execução invertida do acorde, apresentada de forma sistematizada por Carl Flesch (*Figura 33*):

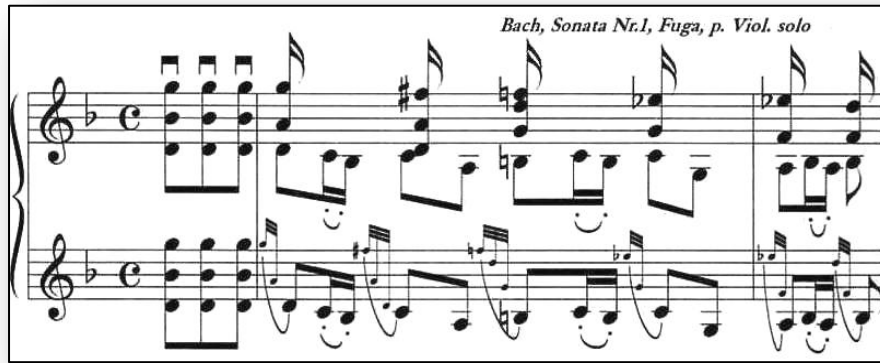


Figura 33 | Carl Flesch: Sugestão de execução com acordes arpejados invertidos.

Proposta muito semelhante apresenta René Benedetti:



Figura 34 | René Benedetti: Sugestão de execução com acordes invertidos, sem indicação sobre modelo arpejado, quebrado ou simultâneo.

Ambas as versões estão obviamente encarregues de salientar o tema da fuga, que aparece na voz do baixo. Carl Flesch (1995, 26) faz notar que a sua opção de alterar a ordem do arpejado é justificada por razões musicais. Porém, além de salientar o aparecimento do tema, é também necessário apresentá-lo com a sua estrutura correta, através do modelo mostrado inicialmente (Figura 32). Devido à necessidade de imitação do modelo de execução do tema, apresentado a quando do início da fuga, torna-se demasiado difícil conferir as semelhanças pretendidas quanto à forma dinâmica e agógica através deste modelo de acordes invertidos, que causará um inevitável acento na voz mais grave.

Existem, contudo, outras soluções, para além da execução invertida dos acordes. Radu Ungureanu (2010) fala no conceito de dessincronização seletiva do ataque. Isto significa que se abre a porta a uma solução onde a simultaneidade não é um objetivo primário na execução do acorde e que se assume a apresentação do tema e o respetivo trabalho polifónico como principal prioridade da passagem, propondo a realização dos restantes sons do acorde após o aparecimento inicial das notas temáticas, com a devida expressão musical e qualidade sonora.

Esta proposta baseia-se, portanto, na possibilidade de apresentar todos os conteúdos polifônicos com o modelo temático original, bem como fazer aparecer a harmonia com qualidade de som equivalente.

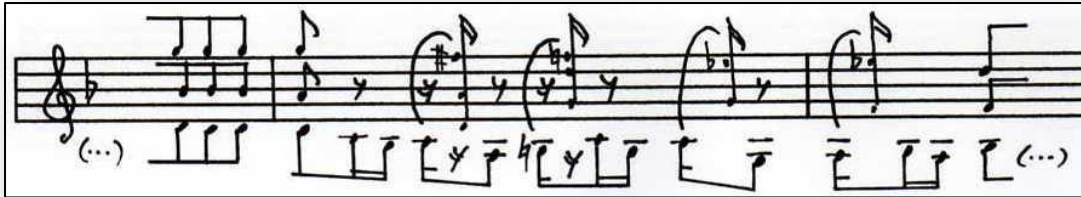


Figura 35 | Modelo de execução criado através da análise da sugestão de Radu Ungureanu.

Apesar de não ser uma fuga, do ponto de vista formal de composição, também do 3º andamento da *Suite* de Christian Sinding é suscetível de utilizar propostas semelhantes, dada a necessidade de condução de vozes. Desta vez, o tema é apresentado da seguinte forma (em azul, no exemplo):

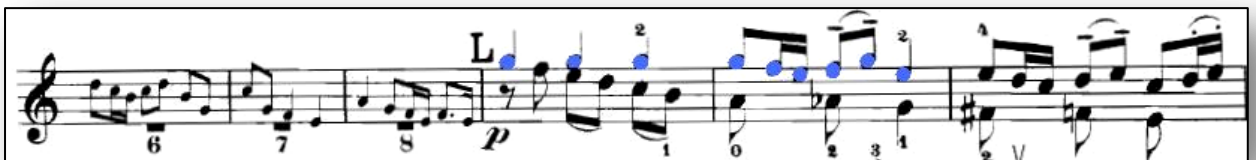


Figura 36 | Christian Sinding: Tema do 3º andamento da *Suite* em Lá menor para Violino e Piano.

Utilizando a voz superior e um contexto de apenas duas vozes, torna-se mais simples a apresentação eficaz do tema. Todavia, o tema vai ser utilizado pelas vozes do contralto (a verde) e do tenor (a vermelho) durante a *Candeza* a solo, no final do andamento:

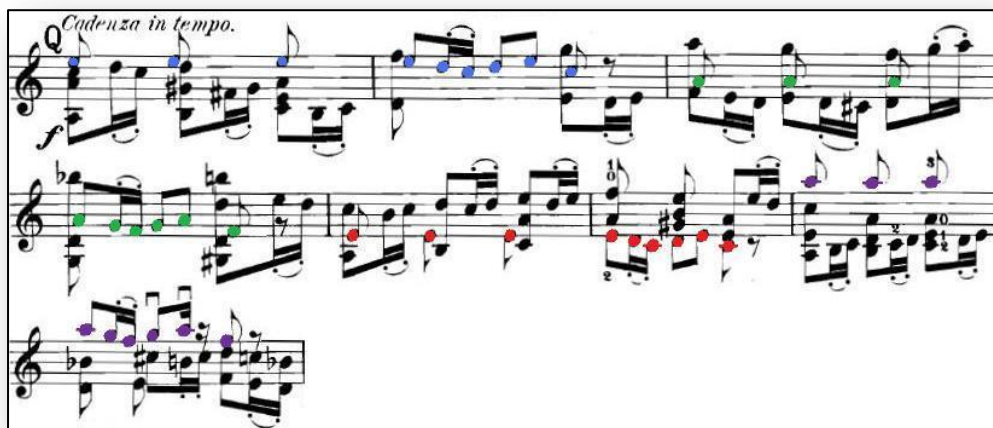


Figura 37 | Christian Sinding: *Cadenza* solo do 3º andamento da *Suite* em Lá menor: a voz temática.

Aqui pode surgir a possibilidade de serem utilizadas diversas técnicas, no sentido de obter uma interpretação mais clara da polifonia. Pretende-se que o tema seja auditivamente reconhecível e a harmonia cumpra a sua função de acompanhamento, o que irá requerer, mais uma vez, preocupações acrescidas com a qualidade de som. Técnicas de dessincronização seletiva do ataque e de arpejado de acordes serão algumas das soluções apresentadas, através do recurso à deslocação das notas da harmonia e da manutenção da nota temática durante mais tempo e de forma destacada.

No caso do tema apresentado no contralto (a verde), o exemplo abaixo apresentado poderá mostrar uma formulação diversa de arpejado dos acordes de forma a manter a voz audível:



Figura 38 | Proposta de realização do contralto através da dessincronização seletiva do acorde.

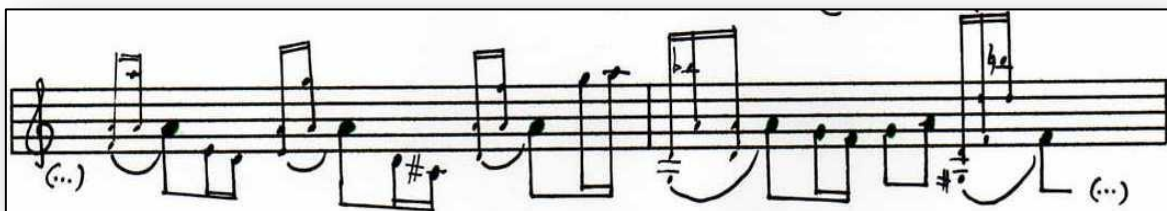


Figura 39 | Proposta de realização do contralto através de acordes arpejados por pares.

Quanto à voz do tenor (a vermelho), as técnicas são semelhantes e poderá entrar aqui a solução do ataque seletivo do tenor, de forma a manter a voz saliente:



Figura 40 | Proposta de realização do tenor através da dessincronização seletiva do acorde.

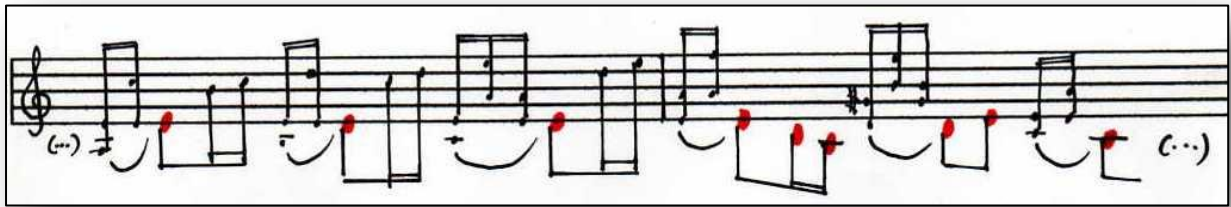


Figura 41 | Proposta de realização do tenor através de acordes arpejados por pares.

Em ambas as vozes interiores (contralto e tenor) são apresentadas duas fórmulas de execução. A fórmula a) é uma formulação feita a partir do conceito de acorde quebrado. Mesmo assim, esta sugestão apresenta a necessidade do tema ser acentuado através de um acréscimo de pressão na nota temática e de um abandono do soprano, ou qualquer outra nota de harmonia. Já no segundo compasso do tenor (a vermelho), é recuperada a dessincronização seletiva do ataque para os últimos três acordes.

Os exemplos b) são formulados através da execução de acordes arpejados com a volta para a nota temática, que é salientada pela duração e por ser tocada sem sobreposição de qualquer outra harmonia.

Os *Prelúdios e Fugas (e Ciaccona) para Violino Solo, Op.117* de Max Reger são outro exemplo interessante pela colocação do sinal de *arpeggio* em todos os acordes com três ou mais sons e pela não utilização de acordes superiores a quatro sons. Existe, além da presença marcante de acordes, uma componente polifónica e uma escrita bastante densa para o violino.



Figura 42 | Max Reger: *Prelúdio e Fuga Op. 117 Nº 1*

Daqui podemos nós depreender que o compositor tinha um conhecimento do instrumento que lhe permitia afirmar, através da escrita musical, que não era possível encontrar a simultaneidade na produção da harmonia. Por outro lado, desfaz por completo a necessidade de especulação face a qualquer outro artefacto para a produção de som no violino (como por exemplo um arco “Vega”).

É legítimo depreender, numa primeira fase, que Reger apenas pensou nos acordes arpejados em notas separadas, embora um olhar um pouco mais atento ateste a clareza da intenção: o arpejado deverá realizar-se com a diversidade de modelos necessária para melhor servir a condução de vozes e a clareza do texto musical.

Isto significa que utilizar apenas o modelo quebrado de dois mais dois sons poderá mostrar-se um retrocesso face à simbologia usada por Reger, tornando-se necessário encontrar um compromisso entre a execução quebrada mais comum e a diversidade dos modelos de arpejado gradual, com pares agrupados, notas separadas, arpejos invertidos, etc.

No caso de textos do período barroco, especificamente nas obras de Bach, a utilização apenas de acordes quebrados poderá não representar a forma de execução que melhor serve o texto do ponto de vista musical e histórico, isto porque, segundo Stowell (2001, 82):

*“Spohr [1784-1859] provides the first-known evidence of the modern practice of breaking a four-note chord upwards in twos where the lower two notes (played together before the beat) are only of short duration while the upper two notes (played together on the beat) are sustained for their full length.”*

*["Spohr [1784-1859] fornece o primeiro conhecimento evidente da prática moderna do acorde quebrado de quatro notas em pares, onde as duas notas mais graves (tocadas juntas antes do tempo) são apenas de curta duração, enquanto as duas notas superiores (tocadas juntas no tempo) são sustentadas em toda a sua duração."]<sup>18</sup>*

Esta afirmação de Stowell vai de encontro às palavras de David Boyden (1990, 436), quando enuncia:

*“There is no evidence whatever in the early eighteenth century of the modern practice of chord-breaking where the lower two notes of a four-part chord (for instance) are played just before the beat, the upper two notes then being played on the beat and sustained as a double stop.”*

---

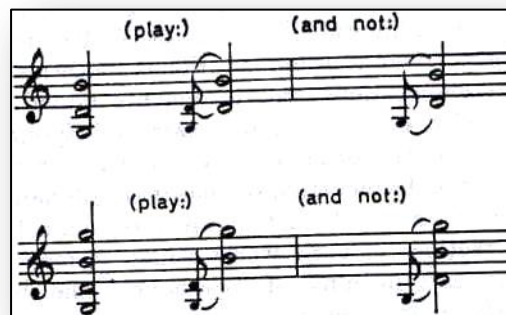
18 Tradução do autor.

*[“Não há registro algum no princípio do século XVIII, acerca da prática moderna do arpejado, onde as duas notas graves dum acorde de quatro notas (por ex.) sejam tocadas antes do tempo, sendo as outras duas superiores tocadas no tempo e sustentadas como cordas dobradas.”]<sup>19</sup>*

O modelo de acorde quebrado, além de ser o mais usado atualmente, é igualmente bastante difundido em grande parte da literatura do final do século XIX e do século XX, como o comprova Auer (1980, 53) através dos seus exemplos paradigmáticos de execução de acordes:

*“(...) always attack two notes at a time, as follows:”*

*[“(...) atacar sempre duas notas de cada vez, como se segue.”]<sup>20</sup>*



**Figura 43** | Leopold Auer: Modelos de execução de acordes.

Contudo, é interessante ter conhecimento de que Louis Spohr terá sido o criador da queixeira, cerca de 1820, e é Pierre Baillot, em 1835, o primeiro a recomendar nos seus escritos o uso da almofada.<sup>21</sup> Ao que parece, permitiu obter a posição horizontal do violino e ao mesmo tempo uma maior estabilidade na sua sustentação. O uso generalizado e aconselhado destes novos objetos, alheios até então ao violino, surge devido à recomendação dos professores do Conservatório Nacional de Paris (1795) – a primeira escola pública de ensino de música, onde figuraram como professores de violino Rodolf Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) e Pierre Rode (1774-1830).

<sup>19</sup> Tradução do autor.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Cf. Stowell, Robin. (2001). *The Early Violin and Viola: Practical Guide*. United Kingdom, Cambridge: University Press. P. 37 e 38.

Pode-se concluir que, também por influência destes pedagogos, ocorre uma nova organização e sistematização da prática dos acordes. Num primeiro momento, ensinar uma prática que estava fortemente relacionada com o conhecimento profundo do discurso musical acarreta bastantes dificuldades, principalmente porque o desenvolvimento técnico e o desenvolvimento da compreensão do idioma musical poderão ocorrer em momentos temporalmente diferentes nos diversos alunos. Então, o ensino da prática dos acordes executados em blocos organizados de dois sons foi algo que se tornou altamente esquemático e de fácil reprodução.

É natural que se especule acerca da função pedagógica deste tipo de formulação dos acordes, mas a sua utilização implementada na execução mais violinística poderá representar já um contributo menos rico e redutor para a interpretação e execução das obras de carácter polifónico no violino, principalmente a solo. Este modelo de execução de acordes não permite um domínio sobre o discurso musical suficientemente versátil, de forma a fazer sobressair as vozes temáticas necessárias nos mais diversos textos e a salientar o trabalho polifónico.

De uma forma geral, o presente capítulo pretendeu sistematizar os diversos modelos de execução de acordes. Juntamente com os modelos de organização dos sons foram igualmente apresentados novos conceitos: a dessincronização selectiva do ataque e um compromisso entre as visões de Auer e Flesch, sobre a utilização de um ponto de contacto fixo, embora oblíquo, no sentido de criar uma alternativa baseada na percepção das necessidades de diferentes pontos de contacto para sons graves e agudos. Através de uma organização baseada em três diferentes características (a forma de execução, a produção de som e as diferentes funções no discurso musical) esta sistematização conduzirá à aplicação das diversas possibilidades de execução em contexto musical.

### III. APLICAÇÕES EM CONTEXTO

### III. APLICAÇÕES EM CONTEXTO

#### 3.1 Polifonia

Os acordes e as notas sobrepostas representam desafios técnicos que requerem especial destreza da parte do violinista, bem como um recurso imprescindível para decifrar, entender e interpretar a escrita contrapontística. Porém, não são apenas estes que constituem a problemática da execução de obras polifônicas para violino: muitas das dificuldades da execução da polifonia advêm do próprio conceito ou visão que o intérprete pode ter da escrita contrapontística.

Um reconhecido pedagogo e violinista francês, René Benedetti (1947, III), professor do Conservatório Nacional de Música de Paris, afirma que:

*“Dans la plupart des morceaux, l’écriture étant éminemment contrapuntique, constamment à deux parties d’égale importance, il convient de tenir autant que possible ces deux parties, contrairement à la thèse adverse qui soutient la prédominance d’une ligne essentielle. Ce procédé qui peut être bon dans certains cas assez rares ne doit pas devenir une règle générale, sous préjudice de déformer le style et d’en altérer la grandeur.”*

*[“Na grande maioria das peças, a escrita é eminentemente contrapontística, constantemente a duas partes de igual importância, ambas as partes deverão ser sustentadas sempre que possível, ao contrário da tese adversa que favorece a predominância de uma linha essencial. Este processo pode ser bom em alguns casos raros mas não deve tornar-se uma regra geral, sob o prejuízo de distorcer o estilo e alterar a grandeza.”]<sup>22</sup>*

---

22 Tradução do autor.

De uma forma geral, a grande maioria das gravações mais antigas, como as de Menuhin (1934/44), Heifetz (1952) ou Szeryng (1954), contemplam ainda a visão de Benedetti (1947), pois as mesmas referências lhes são relativamente contemporâneas.

Ao olhar a música através do seu paradigma contemporâneo, Benedetti transfere para a interpretação da música de Bach, preocupações que pouco servem as características do discurso barroco. Afirmações como as de Bendetti viram transcorrer muitos anos, até que se viesse a colocar em causa a sua veracidade histórica, a qual, na verdade, só muito recentemente foi posta em dúvida.

Viktoria Mullova (2009) conta que, quando era estudante no Conservatório de Moscovo, o seu professor lhe deu um conjunto de regras profundamente restritivas para tocar a música de Bach: estas regras eram baseadas no gosto comum da sua época, combinadas com um bonito som 'standard', articulação uniforme e frases longas. Sempre que possível, dever-se-ia usar vibrato contínuo e regular em cada uma das notas, imitando um órgão imaginário. Mullova, apesar da sua formação, conseguiu reconhecer que, durante esses anos de estudante, a sua performance de obras polifónicas do século XVIII como as Sonatas e Partitas de J. S. Bach se tornou mais inflexível, monótona e cada vez mais difícil de tocar, dado não ter entendido de forma eficaz os princípios básicos da interpretação do texto polifónico e contrapontístico.<sup>23</sup>

A polifonia, enquanto técnica de escrita musical, procura produzir uma textura sonora idiomática, onde duas ou mais vozes se desenvolvem, preservando um carácter rítmico e melódico individualizado de igual importância, isto através de um olhar abrangente de toda a peça embora em cada momento exista hierarquia e não igualdade. Contudo, com o objetivo de assegurar clareza do texto musical, o instrumentista deve procurar hierarquizar as vozes e diferenciá-las segundo a sua função. Para isto existem vários meios técnicos e musicais a que se pode recorrer, no sentido de criar a diferenciação de vozes. Para Radu Ungureanu (2010) encontram-se, entre os principais meios de diferenciação hierárquica momentânea, a

*“(...) diferenciação dinâmica, tímbrica e de carácter musical; as diferenças de duração e de intensidade; e as pequenas dessincronizações, na execução de alguns acordes (...)”*

A diferenciação dinâmica deverá atuar no sentido da hierarquização das entradas e respostas temáticas, da criação de planos sonoros diferenciados, com o objetivo de fazer transparecer a estrutura temática e polifónica das diversas vozes.

Carl Flesch (1991, Vol II 54) considera que a dinâmica:

---

23 Cf. Mullova, Viktoria. (2009). In booklet of Bach 6 Solo Sonatas&Partitas. Bolzano, Italy: PM Classics Ltd (OnyxClassics). P.4.

“come mezzo di separazione dell’elemento melodico da quello armonico o ritmico, possiede per il nostro instrumento un’importanza fondamentale.”

[“como meio de separação do elemento melódico do harmônico ou do rítmico, tem para o nosso instrumento uma importância fundamental.”<sup>24</sup>

Observe-se, como exemplo, o *Andante* da 2ª Sonata de Bach:

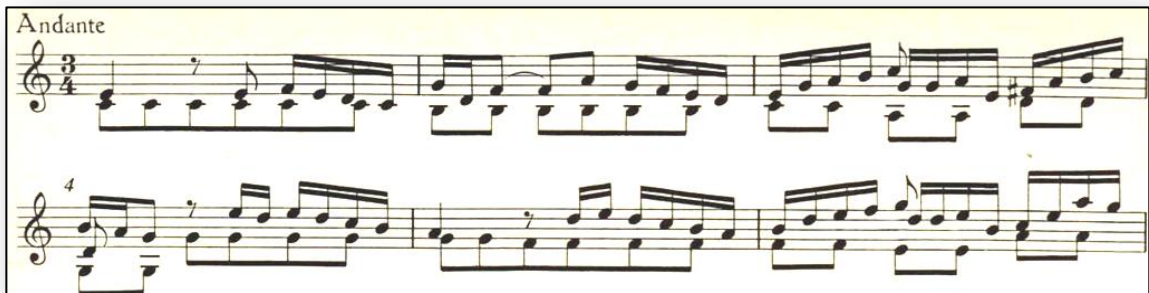


Figura 44 | Johann Sebastian Bach: *Andante* da Sonata II (BWV 1003), cc. 1 - 6.

Neste excerto, como em todo o andamento, será necessário encontrar uma proposta de diferenciação dinâmica, mas também de duração, dado que se revela imprescindível, do ponto de vista musical, tentar afirmar a melodia e colocar o baixo ostinato em segundo plano. Carl Flesch (1991, Vol II, 54) apresenta uma solução possível, que vai de encontro às preocupações expressas com a polifonia:



Figura 45 | Carl Flesch: Modelo de execução do *Andante* da Sonata Nº 2 de Bach.

24 Tradução do autor.

Como se observa na *Figura 45*, sempre que os motivos melódicos terminam, as notas do baixo ostinato a serem executadas a solo têm a marcação dinâmica de *pianíssimo*. Depois, a melodia retomar-se-á em *mezzo-forte*. Esta diferenciação dinâmica pode trazer também uma diferenciação tímbrica entre as vozes: deste modo, o baixo fica caracterizado pela execução com um som delicado e a melodia acaba por sobressair timbricamente de forma mais sustentada e sonora, devido ao acréscimo dinâmico.

Ao mesmo tempo, constata-se que a diferenciação rítmica não é apenas uma fórmula de execução, mas corresponde a uma postura de execução de contraponto em que o essencial é o ataque dos valores rítmicos, sendo que “a sua duração escrita relativa é possível de preencher com pausas, sem contudo, alterar o significado do texto” (Ungureanu, 2010).

### 3.2 Dedilhações

Também as dedilhações podem influenciar a identificação tímbrica das diferentes vozes. Dado que a extensão, em uma só posição e em uma só corda, não será substancialmente maior que um intervalo de quinta, isto significa que a maioria das melodias é interpretada em diferentes cordas, e caso seja executada na mesma corda, terá de utilizar diferentes posições.

René Benedetti (1947, IV) afirma que:

*“Ainsi peut-on aisément se servir de ce moyen qui a en outre l’avantage d’éviter des changements de cordes toujours préjudiciables à la pureté d’exécution des longs coups d’archet.”*

*[“Assim, podemos facilmente utilizar este meio que tem a vantagem de evitar mudanças cordas sempre prejudiciais à pureza da execução de longas arcadas.”]<sup>25</sup>*

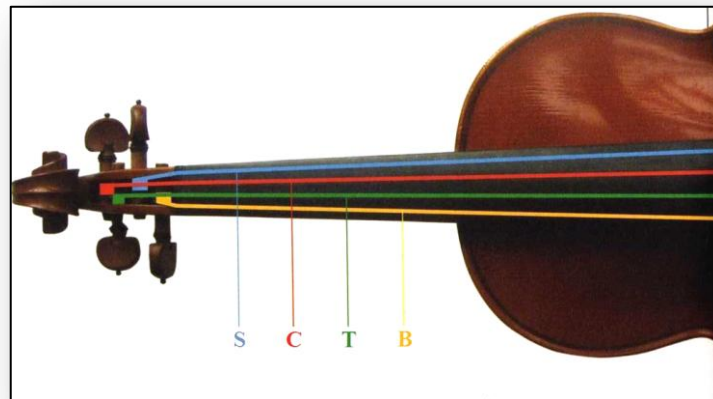
Este é um entendimento legítimo sobre o processo de mudanças de posição ou mudanças de corda. É reconhecida a vontade dos violinistas contemporâneos de anularem, por diversas vezes, as cordas soltas, nomeadamente a corda Mi. Isto acontece devido a uma alteração tímbrica que se prende com a natureza do material da corda, sendo hoje em dia a mais comum em metal e nos séculos passados em tripa, o que criava um timbre mais homogéneo em vez de metálico.

Este tipo de pensamento corresponde ao tratamento horizontal do discurso musical, mas o tratamento vertical e das vozes polifónicas é, neste tipo de obras em análise, também necessário.

No nosso entendimento, poder-se-ia entender que o violino, perante um repertório polifónico, adota uma divisão natural das vozes. Esta distribuição das vozes está relacionada com a tessitura de cada corda e, naturalmente com o seu timbre. Desta forma, a corda mi corresponderá à voz de soprano (**S**), a corda lá à voz de contralto (**C**), a corda ré à voz de tenor (**T**) e a corda sol à voz de baixo (**B**), conforme ilustra o esquema abaixo apresentado:

---

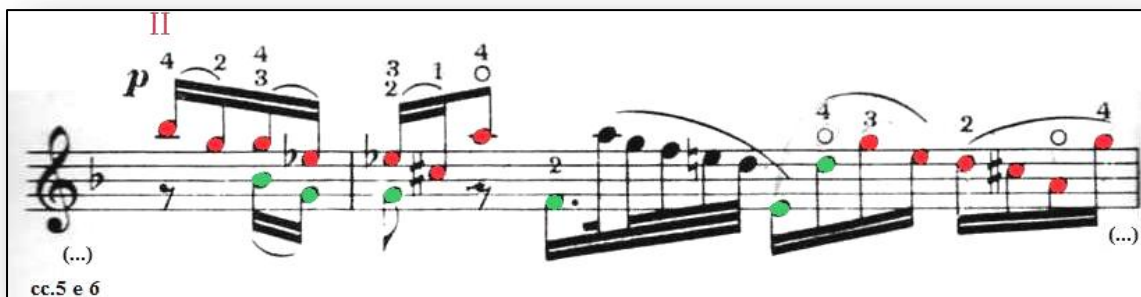
25 Tradução do autor.



**Figura 46** | Distribuição das cordas do violino pelas vozes de um coro de quatro vozes mistas (SATB).

Ao considerar o conjunto das cordas do violino como representantes de vozes harmónicas ou polifónicas distintas é-se levado a criar alternativas a sugestões como as de Benedetti (1947).

No exemplo abaixo apresentado pode-se observar como o critério homofónico foi seguido, tentando sugerir uma dedilhação onde alguns fragmentos melódicos são destinados a serem tocados numa só corda.



**Figura 47** | René Benedetti: Sugestão de dedilhação para um excerto do Adágio da Sonata Nº 1 em Sol Menor de Bach.

Benedetti (1947) atribuiu à corda lá, ou seja, ao contralto uma linha melódica com uma extensão superior a uma oitava. Não apenas a extensão, mas também a falta de condução das vozes pode ser notada no compasso 6. A nota  $mi^3$  está seguida na mesma corda (III) pela nota  $ré^4$  em harmónico, mantendo a quarta posição nas duas notas seguintes. Este tipo de dedilhação poderá até conduzir a sonoridades afastadas da música de Bach, denunciando um tipo de virtuosismo que ignora a polifonia.

A solução por nós apresentada tenta identificar as vozes e atribuir-lhes individual polifónica e menos homofónica.

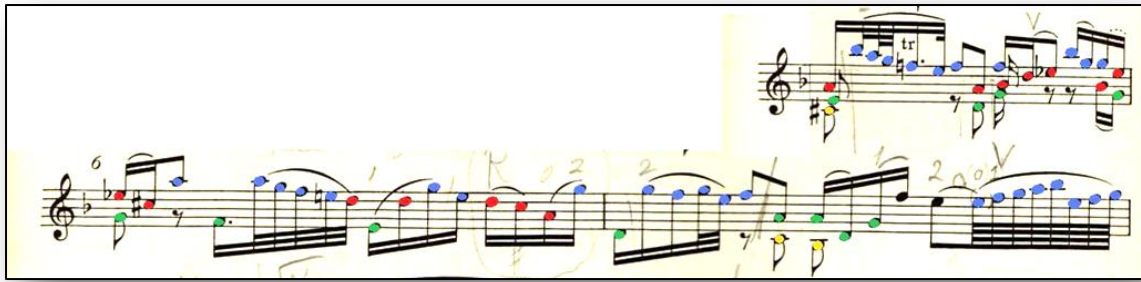


Figura 48 | Proposta baseada no modelo de representação polifônica.

No nosso entender, este tipo de dedilhação (uso maioritário da primeira posição), que permite a execução de determinada voz numa corda correspondente, oferece características tímbricas que ajudam à diferenciação das vozes. Desta forma, as mudanças de corda constroem a unidade polifônica desejada, ao contrário da ideia de que as referidas mudanças iriam prejudicar a pureza da execução de frases e arcadas mais longas.

O mesmo se poderá passar, num ponto de vista mais particularizado, com o tratamento temático.

Existe um consenso geral que evidencia que a solução tecnicamente mais lógica seja também ela a mais utilizada. Todavia, podemos ver que esta fórmula destrói a unidade do tema, uma vez que obriga a que uma das notas integrante seja tocada numa outra corda, com outro timbre.

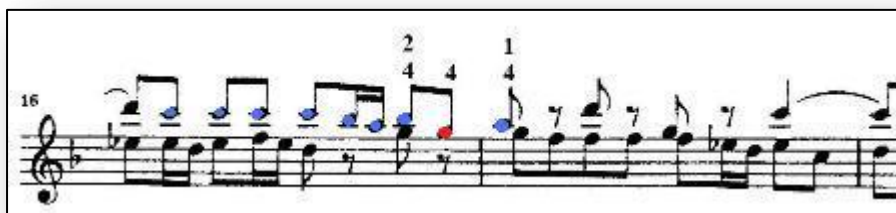


Figura 49 | Proposta de dedilhação com objetivos técnicos.

Neste caso, Ungureanu (2010) apresenta uma solução que permite a execução do tema numa só corda, na mesma voz harmónica e com um timbre homogéneo, sugerindo uma dedilhação baseada numa extensão inferior temporária e musicalmente mais condizente com os objetivos do tratamento polifónico. Esta solução musical é configurada por uma extensão inferior do 1º dedo num intervalo de 3ª menor, em relação ao 2º dedo, que é perfeitamente possível e bastante confortável de realizar. Desta forma, com todo o tema unificado timbricamente, obtém-se a seguinte dedilhação:



**Figura 50** | Proposta de dedilhação com objetivos de diferenciação do discurso polifônico.

Interessa aqui realçar este exemplo (*Figura 50*), enquanto paradigma aplicável a outros sítios com problemas semelhantes, quer no repertório de Bach, quer em outras obras, já citadas neste trabalho, com igual ou semelhante cariz polifônico.

As dedilhações propostas são musicalmente fundamentadas e contêm preocupações com a clareza do discurso polifônico. A proposta do esquema que atribui uma voz polifônica a cada uma das cordas é, também ela, uma visão que poderá ser tida em conta, embora nem sempre será possível aplicar a todos os casos, e muito menos como solução última para os problemas de diferenciação de vozes. A *Figura 50* apresenta apenas uma sugestão, que poderá ser utilizada para solucionar algumas dificuldades causadas pela complexidade do discurso contrapontístico, em passagens musicais semelhantes.

### 3.3 Trilos

O trilo é uma alternância comum e auditivamente agradável entre duas notas vizinhas, que distam normalmente um ou meio tom.<sup>26</sup> Esta definição, parafraseada do Tratado de Violino de Leopold Mozart, é bastante simplista, sendo na verdade uma questão um pouco mais complexa.

Para Benedetti (1947), a questão da ornamentação escrita – neste caso, do trilo – é inclusive uma problemática quase insolúvel, o autor fala do trilo como:

*“(...) une question très complexe, quasiment insoluble, car il est malaisé de connaître exactement la pensée des compositeurs de cette époque sur ce sujet.”*

*["(...) uma questão muito complexa, praticamente insolúvel, porque é difícil saber exatamente o pensamento dos compositores da época sobre o assunto"]<sup>27</sup>*

Devido a abrangência de estéticas presentes neste trabalho, não existe o objetivo de focalizar o tratamento do trilo na obra de um compositor específico. Contudo, independentemente do compositor ou da obra, é fácil constatar que o trilo representa uma problemática transversal a obras polifónicas dos diversos períodos. No século XX é já comum encontrar uma grafia própria que tende para o esclarecimento efetivo do intérprete e das especificidades da linguagem do compositor.

Para Leopold Mozart (1985), o trilo pode ser dividido em quatro tipos diferentes, de acordo com a velocidade: lento, médio, rápido e em aceleração. O uso destes quatro diferentes tipos de trilo estaria condicionado pelo andamento geral da obra.<sup>28</sup> Bastante mais tarde, Benedetti (1947) afirma algo semelhante:

*“Sans qu’il soit possible d’édicter de règle précise, il est permis de penser que la longueur et la rapidité des trilles pourront varier selon le mouvement dans lequel ils ont lieu (...)”*

---

26 Cf. Mozart, Leopold. (1985). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Great Britain: Oxford University Press. P.186.

27 Tradução do autor.

28 Cf. Mozart, Leopold. (1985). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Great Britain: Oxford University Press. P. 189.

*["Embora seja impossível estabelecer regras precisas, é permitido pensar que a duração e a rapidez do trilo poderá variar dependendo do andamento em que ocorre (...)]"<sup>29</sup>*

Em suma, a andamentos rápidos correspondem trilos rápidos; por sua vez, a andamentos lentos correspondem trilos não tão rápidos. Mesmo assim, esta regra aparentemente tão consensual, poderá levantar algumas dúvidas e necessita de algumas análises e interpretação.

Será possível chegar a algumas conclusões, através de outros exemplos, como os andamentos lentos com momentos de passagens com figuras rítmicas rápidas, como, por exemplo o *Adágio da Sonata Nº1 em Sol menor BWV 1001* de Bach (cc.9):




Figura 51 | Pormenor do Adágio da Sonata Nº1 em Sol menor de Bach.

Neste caso, em que o andamento é de tipo lento (Adágio), o trilo necessitará de uma execução muito rápida, simplesmente porque o intervalo de tempo disponível é muito curto, representando por uma fusa, sendo ainda precedido por um tipo de trilo escrito com valores rítmicos igualmente curtos e similares à sua representação escrita 'por extenso'.

Porém, Benedetti (1947) faz uma observação, que merece ser tida em conta:

*“D’une façon général, il convient de ne pas abuser du trille, lequel peut être dans bien des cas avantageusement remplacé par le signe  $\sim$ , ou double-brisé (2 battements). Quant à la manière d’aborder les trilles, par la note réelle ou par le degré supérieur, elle est d’une importance secondaire et ne peut donner lieu à aucune règle précise. C’est uniquement affaire de goût.”*

29 Tradução do autor.

*["Em geral, mesmo que seja possível, não se deve abusar do trilo, e em muitos casos poderá ser vantajoso substituí-lo pelo sinal , ou dois intervalos (dois batimentos). Quanto à forma de abordar os trilos, pela nota real ou pela nota superior, este é um problema de importância secundária e não pode dar origem a qualquer regra específica. É apenas uma questão de gosto."]<sup>30</sup>*

A realização deste tipo de trilo em análise, com apenas dois batimentos, é uma forma de resolver a necessidade de distinção entre o ornamento escrito por extenso com notas reais e o ornamento assinalado através do símbolo.

Contudo, no Tratado de Violino de Leopold Mozart não aparecem comentários acerca da utilização de trilos tendo como início a nota real. Conforme a opinião de Benedetti a colocação ou não de nota superior no início deve ser deixada ao gosto do intérprete.

---

30 Tradução do autor.

### 3.4 Nuances

No período barroco, o nível de desenvolvimento da grafia utilizada para a escrita musical estava ainda pouco desenvolvida. Isto significa que nem todas as informações necessárias à interpretação musical estão disponíveis no manuscrito. Durante alguns anos, tal facto conduziu à generalização de uma ideia sobre a imobilidade dinâmica da música barroca. Contudo, não havia indícios que suportassem esta postura e por isso, a aproximação dos recursos musicais com os da linguagem oral são, em certa medida, complementares e indissociáveis. Era, pois, pouco provável que compositores como Bach e os músicos do seu tempo ignorassem as diferentes intensidades sonoras e a riqueza que a sua utilização poderia trazer ao discurso musical.

Porém, nas páginas das Seis Sonatas e Partitas, existem poucas indicações sobre dinâmica, estando estes mesmo ausentes em alguns andamentos.

Por um lado, poderá figurar a tese de maior liberdade do intérprete. Neste contexto, Benedetti (1947, III) faz acompanhar a sua edição das Seis Sonatas e Partitas da seguinte opinião:

*“Elles [les Nuances] étaient laissées au goût de d’interprète (voir par ex. la révision du Clavecin bien tempéré par G. Fauré). Je n’ai indiqué par conséquent que les nuances essentielles, dans le but de donner plus de relief aux lignes mélodiques.”*

*["Elas [as dinâmicas] foram deixados ao sabor do intérprete (ver, por exemplo. A revisão do Cravo Bem Temperado de G. Fauré). Tenho, portanto, indicado dinâmicas essenciais, a fim de dar mais relevo às linhas melódicas ".]”<sup>31</sup>*

De certa forma, o relevo das linhas melódicas é uma consequência natural da aproximação da linguagem musical às inflexões da linguagem oral. O desenho das linhas e os diferentes registos deverão fornecer informação suficiente para tomar algumas decisões sobre a execução dinâmica. Isto significa que o acompanhar dos desenhos melódicos é, naturalmente, uma solução aplicável em diversos locais. Na mesma linha de pensamento está Carl Flesch (1991, 53), ao afirmar que:

---

31 Tradução do autor.

*“(...) melodia ascendente = crescendo; melodia descendente = decrescendo. Questa regola musicale, por così dire, casalinha, può, nonostante la sua apparente semplicità, valere come l’ossatura per il corpo della dinamica.”*

*[“(...) melodia ascendente = crescendo; melodia descendente = decrescendo. Esta regra musical, por assim dizer, simples, pode, apesar da sua aparente simplicidade, valer como a espinha dorsal do corpo dinâmico.”]<sup>32</sup>*

É natural que, num primeiro momento, esta regra possa parecer demasiado simplista, pouco inventiva ou expressiva. Mas não são apenas os desenhos melódicos que sugerem caminhos dinâmicos: acordes, cordas dobradas, cordas soltas, notas repetidas e notas pedal revelam, normalmente, um aumento de intensidade devido ao maior número de acontecimentos na mesma unidade de tempo (vozes, arcadas, etc.), enquanto linhas melódicas com apenas uma voz e mudanças para o registo agudo são locais onde normalmente o leque de intensidades se apresenta diminuído.

Na escolha dos diversos modelos de execução de acordes também a dinâmica é um elemento importante. Para a execução de um acorde simultâneo de três sons, as dinâmicas de maior intensidade ajudam na obtenção da simultaneidade. O mesmo seria aconselhado para acordes de quatro sons com efeito de simultaneidade, como é o caso da Sonata para dois violinos de S. Prokofiev, onde a dinâmica justifica e ajuda a execução da passagem.

Estes são constrangimentos do discurso que devem ser tidos em conta pelo intérprete no momento de escolher um patamar dinâmico de execução; na falta de indicações precisas do compositor, pode-se afirmar – pelo seu relato em literatura de variadíssimas épocas – que esta regra aparentemente simplista pode ser utilizada de forma transversal nos diversos períodos e estéticas, não sendo apenas restrita ao período barroco e muito menos apenas à obra de Bach.

---

32 Tradução do autor.

### 3.5 Andamentos

“Time makes melody, therefore time is the soul of music.”

[“O tempo faz a melodia, portanto, o tempo é a alma da música.”]<sup>33</sup>

Mozart, L. (1985, 30)<sup>34</sup>

O tempo, ou o andamento, são conceitos intrínsecos ao ser humano. Pode-se, inclusivamente, utilizar, do ponto de vista musical, terminologia fisiológica como a palavra ‘pulsação’, para definir um qualquer andamento em que a música deverá ser executada.

A problemática gerada em torno dos andamentos surge, em parte, devido à sua classificação ser feita através de uma terminologia específica, que exprime uma disposição anímica, que, parafraseando Leopold Mozart, se poderia considerar como um ‘estado de alma’.

De *Largo* a *Prestíssimo* existe um amplo conjunto de termos baseados no italiano utilizados para a classificação de andamentos no que diz respeito a velocidade e ao carácter. Isto resulta, por vezes, em terminologia pouco precisa e em diferenças muito subtis entre as diversas indicações.

A métrica é um elemento fundamental a ter em conta quando se opta por uma determinada pulsação para a execução de uma obra. Deste ponto de vista, o compasso, enquanto indicação métrica, contém alguns indícios relacionados com a velocidade de execução.

Assim, os compassos são agrupados segundo tempo regular ou irregular, e estes dois tipos são suficientes para mostrar diferenças naturais entre melodia lenta ou rápida.<sup>35</sup>

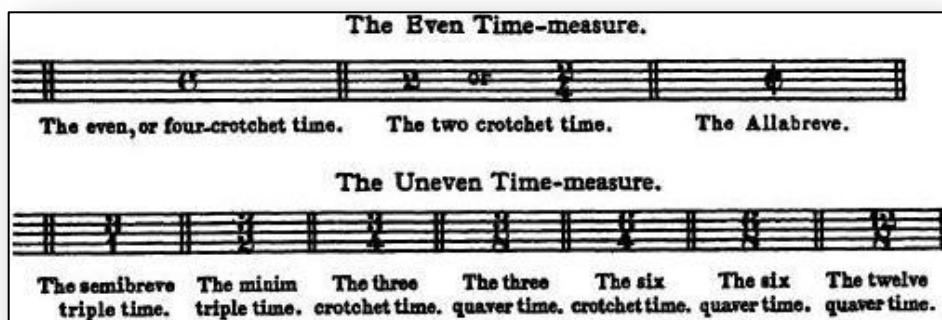


Figura 52 | Leopold Mozart: Relação entre a figuração e os compassos.

33 Tradução do autor.

34 Mozart, L. (1985). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Great Britain: Oxford University Press. P.30.

35 Cf. Mozart, L. (1985). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Great Britain: Oxford University Press. P.31.

Apesar das expressões anímicas e da organização dos compassos e dos tempos, Leopold Mozart (1985) afirma que:

*“Every melodious piece has at least one phrase from which one can recognize quite surely what sort of speed the piece demands. Often, if other points be carefully observed, the phrase is forced into its natural speed.”*

*[“Cada peça melodiosa tem pelo menos uma frase da qual se pode reconhecer muito certamente o tipo de velocidade que a peça requer. Muitas vezes, se outros pontos forem cuidadosamente observados, a frase é forçada à sua velocidade natural.”]*<sup>36</sup>

Deverão ser estes três parâmetros, em conjunto, que poderão levar o intérprete a tomar decisões conscientes e informadas, que conduzirão a uma escolha apropriada do tempo da sua interpretação.

Se, por um lado, toda esta problemática é menor em obras pós românticas, devido à criação do metrônomo e à utilização, por parte dos compositores, de indicações de tempo acompanhadas pelo números exatos do mesmo, por outro lado, em textos barrocos – como por exemplo os de Bach – existem andamentos que não possuem qualquer expressão anímica enquanto tal, tendo apenas como descrição a sua forma, nomeadamente no caso das danças.

Benedetti (1947, V) adianta que o estilo eminentemente contrapontístico de Bach não permite andamentos demasiado rápidos; o autor afirma que:

*“Au 18<sup>e</sup> siècle on jouait certainement moins vite et je suppose qu’un Allegro équivaldrait à un Allegretto moderne, un Presto a un Allegro moderato.”*

*[“No século XVIII, certamente se tocou mais devagar e eu suponho que um Allegro equivaleria a um Allegretto moderno, um Presto a um Allegro moderato.”]*<sup>37</sup>

---

36 Tradução do autor.

37 *Ibidem*.

Contudo, o relato de Boyden (2002, 469) é substancialmente diverso.

Após ter compreendido que a procura do tempo através da pulsação do coração prefigurava um método pouco objetivo e, por isso, arbitrário, Quantz opta por fixar valores em oitenta pulsações por minuto: a partir deste valor fixo seria possível calcular uma relação aproximada das suas recomendações. Embora estas relações de tempo pudessem representar andamentos demasiado rápidos, é provável que estejam mais perto dos tempos praticados por Bach do que os andamentos hoje conhecidos, que sofreram a influência das interpretações românticas do século XIX, que por sua vez, os tornaram mais lentos.<sup>38/39</sup>

Segundo Boyden (2002, 469):

*“In any case, although his [Quantz] tempi, applied to Bach, seem too fast, the chances are that tempi in the time of Bach and Handel were generally sprightly (...)”.*

*[“Em qualquer caso, embora o seu [Quantz] tempo, aplicado a Bach, pareça muito rápido, as hipóteses são de que o tempo na época de Bach e Handel fosse geralmente mais alegre (...)”].<sup>40</sup>*

---

38 Cf. Boyden, David. (2002). *Op. Cit.* P. 469.

39 Cf. Stowell, Robin. (2001). *The Early Violin and Viola: Practical Guide*. United Kingdom, Cambridge: University Press. Pp. 98.

40 Tradução do autor.

### 3.6 Inovações gráficas na escrita de Ysaÿe

Com a evolução da técnica e da estética, as obras polifônicas de Eugène Ysaÿe representaram um alargamento das possibilidades com clara matriz bachiana. Todavia, enquanto com as obras de Bach poderão surgir dúvidas de execução devido à notação ser menos desenvolvida, em Ysaÿe o paradigma é substancialmente diferente.

O caderno de Seis Sonatas apresenta uma tabela de semiótica criada pelo próprio autor, que constitui um riquíssimo guia de execução: esta é, em si mesma, uma inovação que iliba o instrumentista de tomar decisões e soluções interpretativas que não tenham sido pensadas pelo autor.

## Signes - Abréviations.

Les 4 cordes;  $\bar{m}\bar{i}$ - $\bar{l}\bar{a}$ - $\bar{r}\bar{e}$ - $\bar{s}\bar{o}l$ . <sup>④</sup>

En se maintenant sur une corde ① ② ③ ④

Doigt immobile: - - - - **Ⓐ**

Poser le doigt sur la quinte juste: **Ⓑ**

Restez à la position: - - - **Ⓘ**

A la pointe: - - - - - **Ⓟ**


Au talon: - - - - - **Ⓣ**

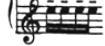
Au milieu: - - - - - **Ⓜ**

Note jouée isolément -  $\phi$

Le quart de ton au dessus  $\boxtimes$

Le quart de ton, au dessous  $\boxtimes$

Le sautillé: - - 

Le détaché à la corde: 

Employez tout l'archet:  $\dashv$


Archet court: **ⒶC** - Archet long: **ⒶL**


Vibrant: - **ⓋB** - Sans vibrer: **ⓋV**

Sans presser: **ⓈP** - Sans hâte: - **ⓈH**

Bien mesuré: **ⒷM** - Bien rythmé: **ⒷR**

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.

Figura 53 | Eugène Ysaÿe: Símbolos e Abreviaturas.

Outra inovação assinalável é a transcrição temática que Ysaÿe usa, em formato de ‘citação musical’, da Partita Nº 3 de Bach. Aqui, o tema de Bach é confrontado pela resposta contrastante em dinâmica de fortíssimo, construída por relações intervalares de quartas e quintas.



Figura 54 | Eugène Ysaÿe: Sonata Nº 2 A Jacques THIBAUD.

Na mesma *Sonata Nº2*, em que usa um tema de Bach, utiliza também o tema do *Dies Irae* do Século XIII, provavelmente composto por Tomás de Celano e já utilizado por Mozart, Berlioz, Verdi, Penderecki e Jenkins, entre outros. O tema é acompanhado por várias realizações, entre elas, a título de exemplo, uma escala cromática.

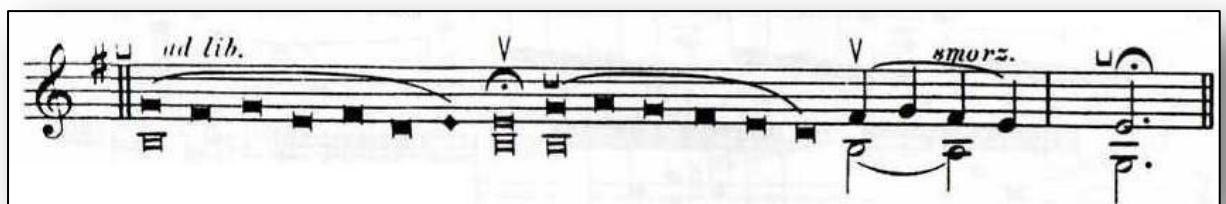


Figura 55 | Eugène Ysaÿe: Tema “Dies Irae”.

Um outro dado interessante é o uso do uníssono, normalmente como forma de bifurcar e dividir linhas melódicas com começo simultâneo, ou como meio de finalização afirmativa dos andamentos, embora este seja um procedimento encontrado em obras menos recentes. Desta forma torna-se perceptível a utilização predominante da linha melódica e uma realização contrapontística menos vertical do que nas Seis Sonatas e Partitas de Bach.

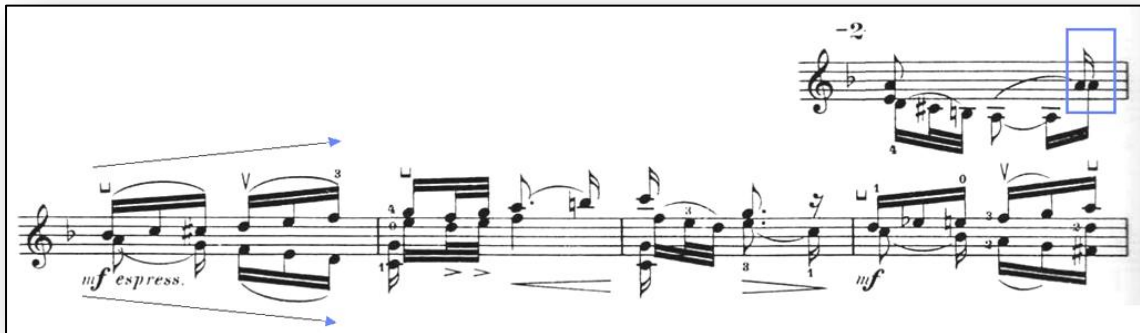


Figura 56 | Eugène Ysaÿe: Excerto da Sonata Nº 3 "Ballade".

Os intervalos mais utilizados são as terceiras, as sextas e as oitavas. Todavia, Ysaÿe utiliza como meio frequente de composição as cordas dobradas com intervalos de quarta, sétima, décimas e quintas com cordas soltas. Esta variedade de intervalos cria um elemento fortemente virtuosístico e de dificuldades acrescidas para o intérprete; contudo, as formas de execução propostas revelam um conhecimento intenso do instrumento, bem como de um tipo de construção musical que evidencia a produção de novas soluções de execução, nomeadamente ao nível das dedilhações.

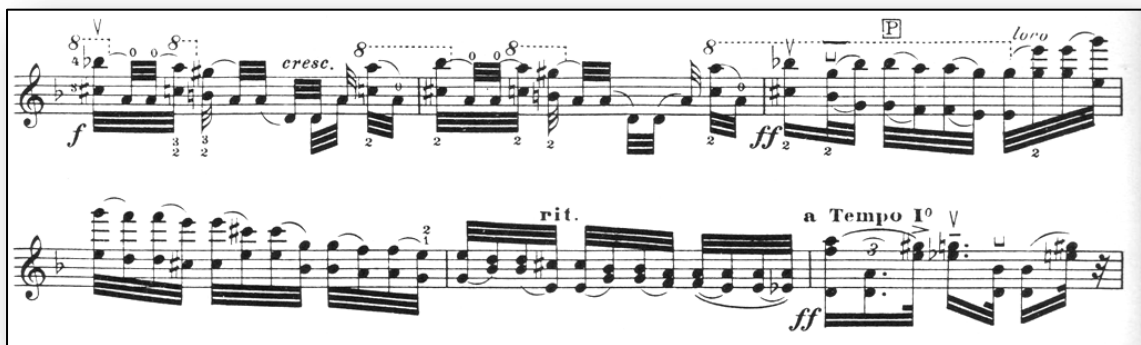


Figura 57 | Eugène Ysaÿe: Excerto da Sonata Nº 3 "Ballade" A Georges ENESCO.

Apesar de não representar verdadeiramente uma inovação, é importante mostrar um dos poucos locais onde pizzicatos de mão esquerda e harmónicos estão presentes nas obras de Ysaÿe. Ao contrário de Paganini, que utilizou frequentemente estes recursos, neste caso é notório que o estilo de execução é claramente diferente. Paganini apela ao virtuosismo e a algum exibicionismo, enquanto no caso de Ysaÿe os recursos são utilizados de forma mais ponderada e diferenciada.

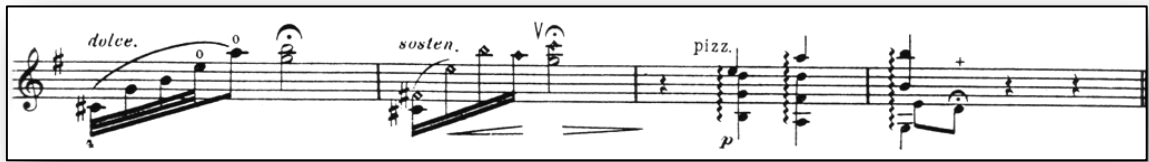


Figura 58 | Eugène Ysaÿe: Sonata Nº 4 A Fritz KREISLER.

Algo também não utilizado por Bach são os contrastes tímbricos que o ponto de contacto do arco possibilita. Neste campo, Ysaÿe utiliza o ponticello (procedimento que implica a produção de som distorcido através da colocação do arco perto do cavalete). A alternância entre o ponto de contacto ordinário (normal/regular) e o ponto de contacto *sul ponticello* cria a diferenciação e diversidade tímbrica tão desejada em obras de grande duração para um instrumento a solo.

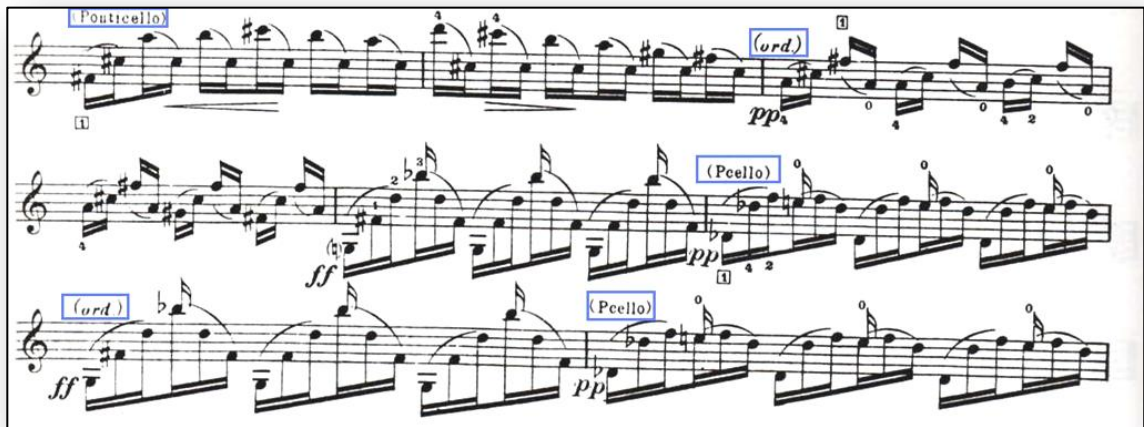


Figura 59 | Eugène Ysaÿe: Sonata Nº2 "Obsession".

Constata-se que a diversidade de sonoridades aumentou, em grande parte devido ao abandono do uso exclusivo de escalas e arpejos nos modos maior e menor. As Seis Sonatas de Ysaÿe estão repletas de arpejos alargados (que não contêm apenas os graus melódicos 1,3 e 5), escalas de tons inteiros, escalas mistas e cromáticas. Encontram-se também alguns pontos em que Ysaÿe utiliza notação específica, por si desenvolvida, para o  $\frac{1}{4}$  de tom (quer superior, quer inferior).

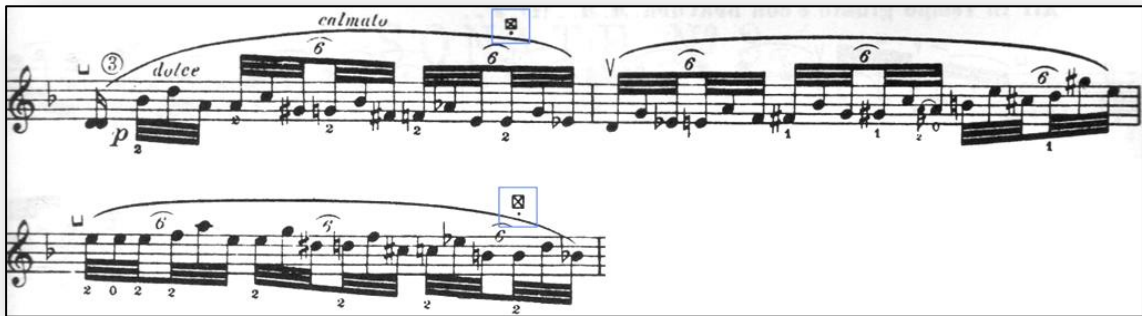


Figura 60 | Eugène Ysaÿe: Sonata Nº 3 "Ballade".

De salientar são os acordes de cinco e seis sons, tratados, quanto aos modelos de execução, no capítulo anterior, através de um acorde modelo; no conjunto das Seis Sonatas, aparecem diversos acordes que representam, mais uma vez, o alargar de possibilidades do idioma violinístico nas obras para instrumento a solo.



Figura 61 | Eugène Ysaÿe: Sonata Nº 1 A Joseph SZIGETI.

Com o uso de todos estes recursos, muitos deles recentes quanto à sua aplicação no violino, as obras de Ysaÿe apresentam um conjunto importante de práticas de exploração e desenvolvimento do texto musical e da técnica instrumental. No que a isto diz respeito não se colocam tantas dúvidas quanto à sua interpretação, em comparação com as obras de Bach. A presença de uma página inicial que explica toda a semiótica criada pelo compositor ajuda a destruir mitos de simultaneidade das harmonias ("Vega Bow"), e a facilitar opções interpretativas, dado que são feitas de acordo com a vontade do mesmo. Dedilhações, arcadas, dinâmicas, ponto de contacto do arco, distribuição de arco (inclusive) são aconselhadas pelo compositor, de forma a criar um guia de interpretação que corresponda de forma fiel à obra pensada.

### 3.7 Inovações na escrita para Violino Solo de Georges Enesco, Béla Bartók e Paul Hindemith.

O século XX foi particularmente produtivo em soluções e inovações para o repertório polifónico dedicado ao Violino a solo. Compositores como Georges Enesco (1881-1955), Paul Hindemith (1895-1963) e Bela Bartók (1881-1945) continuam a mostrar, perante um crescente domínio da escrita, influências da música de Bach, em particular das Seis Sonatas e Partitas.

Após termos feito referência a Eugène Ysaÿe, que dedicou a *Sonata N.º3 “Ballade” a Georges Enesco*, é importante comentar o facto de ter sido este violinista de origem romena quem pela primeira vez executou em público a integral das *Seis Sonatas e Partitas de Bach*, em 1938 no Festival de Estrasburgo, contribuindo claramente para que esta obra passasse a ser visto como um ciclo e não como conjunto de danças ou sonatas isoladas.

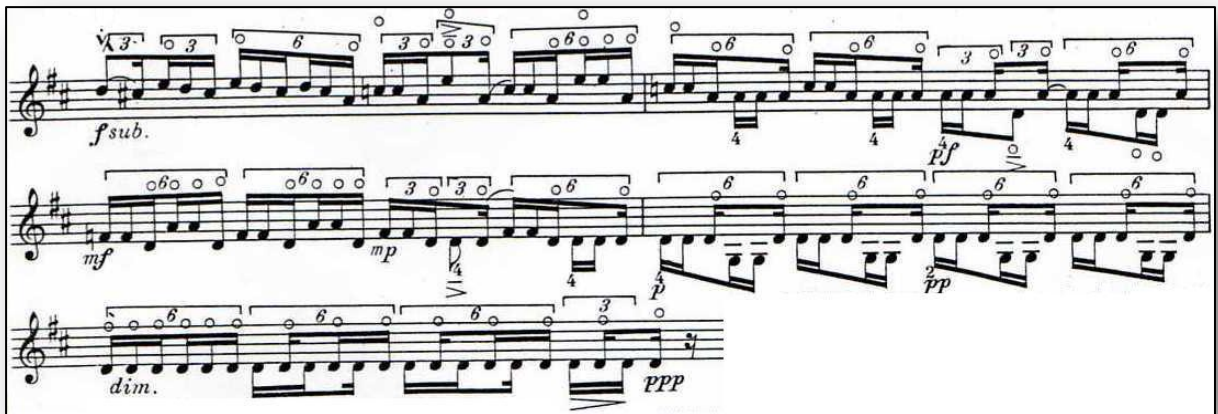
A influência da obra de Bach em Enesco não se resume apenas à interpretação e está também presente nas composições. A criação de diferentes planos polifónicos é uma característica que facilmente podemos encontrar em ambos os compositores.

No primeiro andamento (“*Ménétrier*”, escrito para Violino Solo) de “*Impressions d’Enfance*” Op. 28 de Enesco, podemos observar, na parte final, a utilização de recursos da escrita polifónica com uma linguagem moderna baseada na música popular romena, apesar do tema escrito não pertencer ao repertório folclórico tradicional e ser criação do próprio compositor.

Figura 62 | Georges Enesco: “Impressions d’Enfance”, Op. 28 – Ménétrier: Escrita de motivos Polifónicos.

Na *Figura 62* podemos observar o tratamento polifônico de um pequeno motivo e o tipo de grafia usada, onde as vozes graves (baixo e tenor) aparecem graficamente com as hastes para baixo enquanto as vozes agudas (soprano e contralto) estão desenhadas para cima.

Ao mesmo tempo que Enesco desenvolve este tipo de escrita polifônica, utiliza um recurso bastante característico: os encadeamentos de cordas soltas. Este tipo de encadeamento é utilizado também por Eugène Ysaÿe na *Sonata Nº 3 “Ballade”* em alusão direta à dedicatória feita a Georges Enesco. Abaixo fica um exemplo, de extensão considerável, da forma como era utilizada a riqueza tímbrica das cordas soltas.



**Figura 63** | Georges Enesco: “Impressions d’Enfance”, Op. 28 – Ménétrier: Encadeamento de cordas soltas.

Além de virtuoso violinista, Geroges Enesco foi também um prestigiado pedagogo. Teve oportunidade de lecionar em Paris onde teve alunos como Artur Grumiaux, Yehudi Menuhin, entre outros. É natural, devido a esta ligação, que tenha sido Yehudi Menuhin em 1934 a apresentar a primeira gravação da integral das *Seis Sonatas e Partitas* de Bach.

A 26 de Novembro de 1944, Menuhin faz a primeira apresentação da *Sonata para Violino Solo* de Béla Bartók, dedicada a si próprio, em Nova York. Após uma estreita colaboração com o compositor, que se encontra documentada pelas cartas trocadas entre ambos, a Sonata fica pronta em Março de 1944.

Béla Bartók estrutura a sua Sonata para Violino Solo em quatro andamentos: *Tempo di Ciaccona*, *Fuga*, *Melodia*, e *Presto*.

Ao longo destes quatro andamentos Bartók utiliza inúmeros acordes com diferentes direções do arpejado para conseguir uma condução das vozes do discurso polifônico o mais eficazmente possível.

Como se pode observar na imagem abaixo (Figura 64), o compositor utiliza setas como meio de indicar a direção do arpejado. Isto representa um tipo de orientação bastante pormenorizada para a execução do intérprete e tem origem em Bartók dado que não se encontra em obras anteriores.

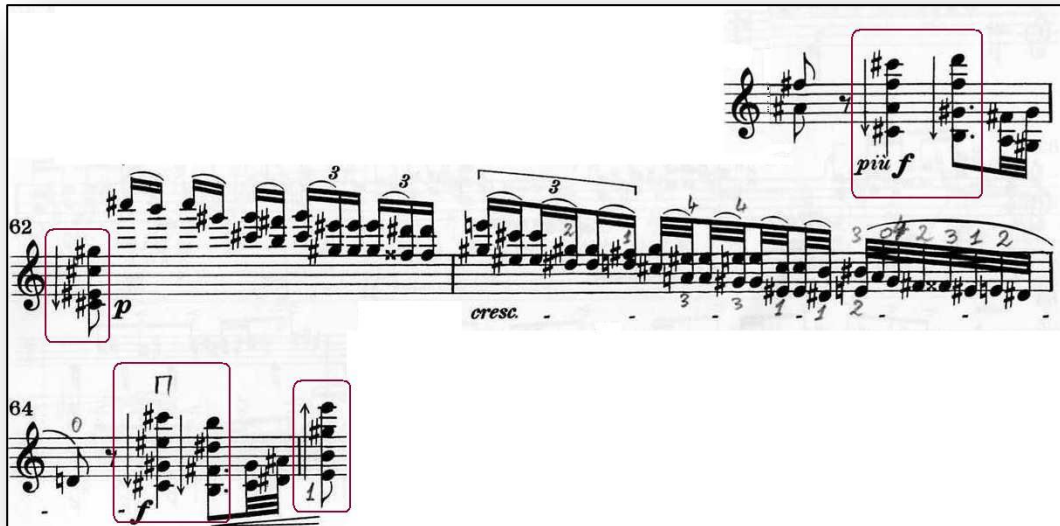


Figura 64 | Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Tempo di Ciaccona (cc.61-64).

Na mesma obra de Bartók também podemos encontrar o uso do uníssonos. Não da mesma forma como anteriormente anunciado nas Sonatas de Eugène Ysaÿe, mas como um elemento de enriquecimento tímbrico e dinâmico. No exemplo seguinte (Figura 65), além de um uníssonos comum de 2 notas, podemos encontrar um dos sítios onde existe um uníssonos de 3 notas.

Figura 65 | Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Tempo di Ciaccona (cc.110-113).

No segundo andamento, *Fuga*, Bartók utiliza o *pizzicato* de forma comum (através do beliscar da corda com o dedo) ao lado de duas outras formas distintas e tecnicamente novas. A primeira recebeu o símbolo  $\phi$ , (criado pelo próprio compositor e que, aliás, se impôs na escrita musical posterior), para indicar um tipo de *pizzicato* em que a corda deve ser puxada de maneira vertical e com força suficiente para percutir a escala. Esta técnica ficou conhecida como “*Pizzicato Bartókiano*”. Mas além da criação deste novo tipo de efeito, também o uso do *pizzicato* comum em cordas afastadas, nomeadamente, nas cordas extremas, como corda sol (IV) e corda mi (I), apresenta-se como prática muito pouco usual.

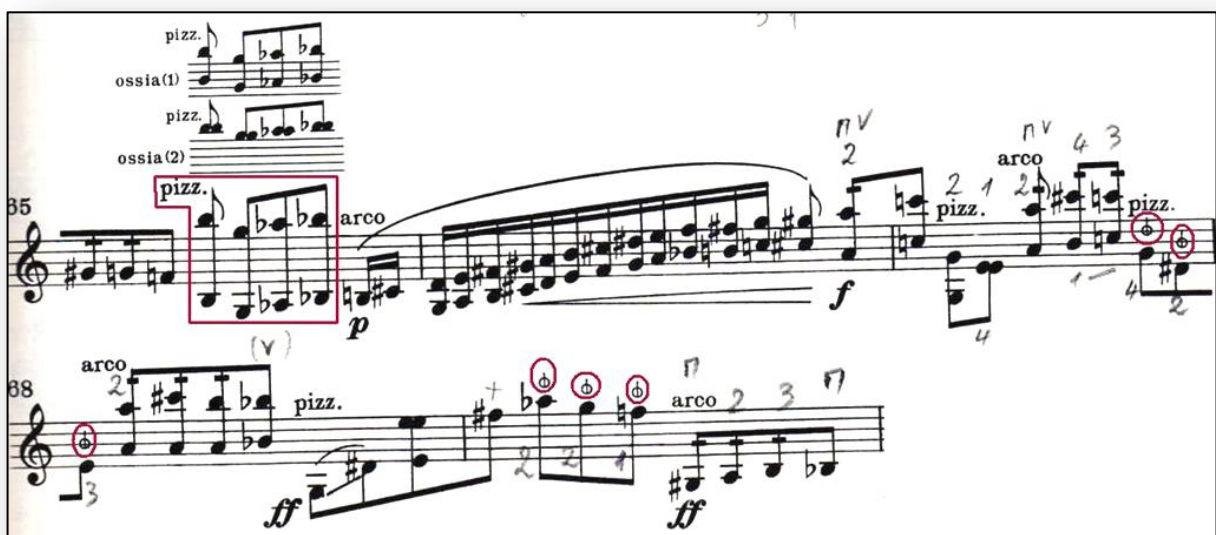


Figura 66 | Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Fuga (cc.65-69).

A forma como Bartók escreve o segundo andamento, *Fuga*, apresenta elementos gráficos que ajudam na diferenciação das vozes e na percepção formal do texto musical, como no caso do aparecimento e transposição do tema. Na *Figura 67* podemos observar as primeiras duas entradas do tema (sujeito e resposta). Bartók relativiza as regras de organização gráfica da partitura e utiliza a direção das hastes das figuras rítmicas como meio de diferenciação das vozes, mas, também, utiliza o mesmo tipo de separação ou junção de colcheias para evidenciar estruturas motivicas. Isto mostra uma importante evolução na escrita desde o período barroco, dado que as obras de Bach não contemplavam sistematicamente este tipo de organização gráfica do discurso na partitura.

**Fuga**

Risoluto, non troppo vivo, ♩ = ca. 116 *sim.*

Figura 67 | Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Fuga (cc.1-10).

O mesmo tipo de escrita eminentemente polifônica encontra-se presente em noutros andamentos. No caso do primeiro andamento, o exemplo abaixo (*Figura 68*) mostra o domínio da grafia no contexto da diferenciação de motivos melódicos e rítmicos, presentes nas várias vozes do discurso musical e, especificamente, na sua organização espacial, tão importante na escrita para o Violino a Solo.

Figura 68 | Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Tempo di Ciaccona (cc.9-14).

Apesar de não se tratar propriamente de uma inovação, o uso de quartos de tom no violino a solo assume várias formas de representação. O quarto andamento – *Presto*, esta repleto de indicações criadas por Bartók para representar estas subdivisões do meio tom. O compositor utiliza setas ascendentes para indicar a subida de  $\frac{1}{4}$  de tom.

**Presto**

**Figura 69** | Béla Bartók: Sonata para Violino Solo (1944) – Presto (cc.1-13).

Ainda no quarto andamento, nos compassos 58 e 59, Bartók escreve duas notas iguais ( $R\acute{e}^4$ ) e pede que sejam tocadas com igual distância intervalar entre  $D\acute{o}\#$  e  $R\acute{e}\#$  o que representa intervalos de  $\frac{2}{3}$  tom. Peter Bartók (1994), um dos filhos de Bartók, explica, no prefácio da edição *Bossey and Hawkes*, o seguinte:

“The composer’s wording for the footnote on page 15, referring to the two notes written as  $D$ , \* *equal division of the distance  $C\# - D\#$  ( $\frac{2}{3}$  tones), is interpreted as requiring three equal steps from  $C\#$  to  $D\#$  (...).”*

[A escrita do compositor para a nota de rodapé da página 15, refere-se às duas notas escritas como  $R\acute{e}$ , \* divisão igual da distância  $D\acute{o}\# - R\acute{e}\#$  ( $\frac{2}{3}$  tons), isto é interpretado como requerendo três frações iguais de  $D\acute{o}\#$  para  $R\acute{e}\#$  (...).]<sup>41</sup>

Ao observar o impacto que a reconsideração e redescoberta das *Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo* de Bach trouxeram, em grande parte pela mão de Enesco, ao

41 Tradução do autor.

panorama musical do século XX consegue encontrar-se em muitos casos, alguns aqui já assinalados, uma alusão quase direta ao ciclo de Bach.

A Sonata para Violino Solo, Op. 31 Nº1 de Paul Hindemith é mais um dos exemplos onde existe uma incidência dos modelos Bachianos. No segundo andamento (*Sehr langsame Viertel*<sup>42</sup>) encontramos modelos rítmicos idênticos aos do Adágio da Sonata III BWV 1005 de Bach.



Figura 70 | Paul Hindemith: Sonata para Violino Solo Op. 31 Nº1 – *Sehr langsame Viertel* (cc.1-5).

Figura 71 | Johann Sebastian Bach: Sonata III para Violino Solo (BWV 1005) – Adágio (cc.1-10).

Repare-se, como um sinal da escrita moderna, a confirmação da visão interpretativa de Bach, por Hindemith, através da utilização no seu texto, da fórmula duplamente pontuada.

Como foi possível observar ao longo deste capítulo, a aplicação dos diferentes modelos de execução dos acordes, anteriormente sistematizados, está sujeita às necessidades do conteúdo do discurso musical. Assim foi possível colocar em evidência exemplos paradigmáticos da literatura polifônica contrastando-os com as preponderantes opiniões dos diferentes tratados ou acervos técnicos e teóricos das diferentes épocas.

42 Molto Adágio ou “seminima muito lenta” em tradução literal.

A par das questões interpretativas, também existiu a necessidade de apresentar uma descrição da evolução da semiótica, devido à crescente utilização e criação de diferentes recursos e efeitos, com o objectivo de proporcionar uma interpretação mais verídica e fundamentada.



## IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A distância que nos separa da época Barroca faz com que seja impossível obter algum documento sonoro que relate como era interpretada a música de Bach pelos seus contemporâneos. Mais ainda, separam-nos mecanismos técnicos que foram desenvolvidos após a era barroca: a forma e as medidas do arco, as cordas metálicas e de outros materiais, o aumento da escala e o novo ângulo atribuído ao braço do violino, a forma do cavalete, as medidas e o posicionamento da barra harmónica, a aparição da queixeira, da almofada, etc. aos quais se junta às alterações ocorridas à maneira de utilizar o violino e o arco.

A partir deste facto, ter-se-á de admitir algumas interpretações diversas dos tratados, dos textos musicais e dos relatos existentes.

Desta forma, existem algumas conclusões a tirar face aos argumentos apresentados.

É curioso constatar que o aparecimento de inovações que acrescentam ao violino características que reconhecemos facilmente como pertencentes ao violino moderno é precedido do aparecimento dos primeiros estabelecimentos de ensino formal da música, neste caso o Conservatório Nacional de Paris (1795). São estas inovações: a almofada (relatado e aconselhado o seu uso pela primeira vez por Pierre Baillot por volta de 1835) e a queixeira (criada por Louis Spohr cerca de 1820), que representam alterações significativas no funcionamento do violino barroco, aproximando-o do violino moderno.

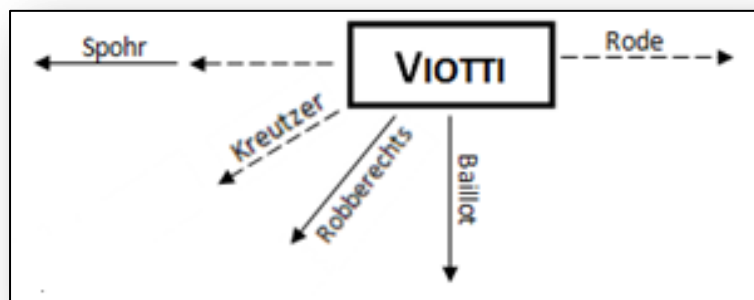


Figura 72 | Pormenor das Relações Pedagógicas.

O aparecimento e adoção destas inovações foram consequência do facto de constituírem meios potencializadores da aprendizagem do instrumento, da obtenção mais célere de uma postura correta e de um auxílio ao avanço e progresso dos alunos. Pierre Baillot foi professor no Conservatório Nacional de Paris (juntamente com Rudolf Kreutzer e Pierre Rode), enquanto Louis Spohr tinha exercido e contruído uma longa carreira de

pedagógica na área alemã. Mas segundo Campbell, Spohr revela algumas influências vindas de Giovanni B. Viotti (figura 72). Além desta influência, relatada por Campbell, Spohr foi geralmente visto como um “Paganini alemão”, no sentido de fenómeno autodidata que atingiu níveis de elevada qualidade na execução, desenvolvendo uma técnica assente em várias dificuldades de excepção, embora com diferentes especificidades de Paganini. Teve também contributos relevantes na composição, na criação de um método pedagógico e na sistematização de conhecimento da prática violinística.

Devido a actividade, no campo pedagógico, destes violinistas acima mencionados, a criação de metodologias de estudo e aprendizagem tornou-se algo espectável. Isto não significa, de todo, que o ensino e aprendizagem da música não fosse praticado até ao aparecimento do Conservatório Nacional de Paris. Podem encontrar-se metodologias informais e não académicas, por isso não sistematizadas, onde os estilos nacionais e locais de execução tinham uma maior preponderância.

Devido à sistematização das diversas metodologias de aprendizagem, também as técnicas de execução dos acordes, que foram abordadas ao longo deste trabalho, terão sofrido alterações.

Segundo Stowell (2001, 82), terá sido Louis Spohr (1784-1859) a apresentar os primeiros conhecimentos sobre a prática atual de acordes quebrados. Esta afirmação fica comprovada pela afirmação de Louis Spohr na sua obra *Violinschule* de Março de 1832 (n.d., 126):

*“The Violin possesses also the advantage over wind instruments, of giving two notes at once; and in quick succession, so as almost to sound simultaneously, even three or four notes. The former is called playing in double stops, and the latter broken chords, or (when the several notes are clearly distinguishable) arpeggios.”*

*[“O violino possui também vantagem sobre os instrumentos de sopro, ao dar duas notas de uma só vez, e em rápida sucessão, de modo a soar quase simultaneamente, até três ou quatro notas. O primeiro é chamado de tocar em cordas dobradas, e o ultimo. Acordes quebrados, ou (quando grande parte das notas são claramente distinguíveis) arpejos.”]*<sup>43</sup>

---

43 Tradução do autor.

São de salientar as afirmações do mesmo autor no que diz respeito à sua expressa preocupação com a metodologia do violino e com os estudantes. Por isto, antes da apresentação de um *Minuet* com acordes de quatro notas, Spohr sugere a forma de execução dos acordes da seguinte forma:

*“At the four-part chord, in the first bar, the bow is placed close to the nut, firmly on the two lowest strings, then with a strong pressure carried quickly on to the two highest and there drawn down steadily to the point. (...)”* (Spohr, 1990:135)

[“No acorde de quatro partes, no primeiro compasso, o arco é colocado perto do talão, firmemente sobre as duas cordas mais graves, em seguida, com uma forte pressão realizada rapidamente sobre as duas mais agudas e mantendo constantemente o contacto do arco. (...)”]<sup>44</sup>

Este conjunto de afirmações possibilita concluir que terá sido provavelmente Spohr, ou, pelo menos entre os primeiros, a avançar com a sistematização da prática do acorde quebrado que, a avaliar pela sua descrição de execução, será idêntico ao praticado nos dias de hoje.

Desta forma, entende-se que poderão ter existido modificações de práticas dos antigos estilos de execução nacionais e locais, devido à sistematização a que o academicismo obriga. A partir deste ponto é compreensível a razão pela qual a prática do acorde quebrado se tornou tão popular e de difusão acelerada, enquanto que o acorde arpejado (por pares ou bariolagem) foi perdendo terreno. Esta é uma das conclusões que poderemos retirar da revisão da literatura que conduziu à criação do primeiro capítulo.

A crença da obtenção da simultaneidade escrita ficou comprometida até à existência de diferentes dados, em primeiro lugar pelo desacreditar do arco de *Knud Vestergaard* (ou “Vega Bow”), depois pela clara impossibilidade de tocar alguns dos acordes de forma simultânea, mesmo usando o mecanismo de *Vestergaard*.

Comprova-se, por isso, que nas obras polifónicas para violino não é muitas vezes possível executar o texto musical rigorosamente sob forma em que ele se apresenta escrito. Como foi possível observar, é necessário tomar decisões interpretativas (como a escolha de modelos de execução de acordes) que vão determinar alterações métricas, rítmicas, de pulsação e vão interferir até na condução das vozes do discurso polifónico. Por esta razão

---

44 Tradução do autor.

são exigidas opções de execução fundamentadas e o quanto mais próximas da lógica e do espírito contrapontístico de cada época.

O conhecimento da linguagem da época é um importante auxílio para a criação de uma proposta de execução sóbria. Neste sentido, Boyden (2002, 429) afirma:

*"The fact is that violin notation of early times, especially as to rhythm, was approximate, and the polyphony is written in long note values to show the player the musical progression and to help him distinguish the melodic and harmonic functions of the different voice parts."*

*["O facto é que a notação de violino, nos primórdios, no que diz respeito ao ritmo, era aproximada, e a polifonia era escrita em valores longos para mostrar ao instrumentista a progressão musical e para ajudá-lo a distinguir entre as funções melódicas e harmónicas das diferentes vozes "]<sup>45</sup>*

Esta frase de Boyden revela igualmente o fio condutor deste trabalho, que tem como intenção o esclarecimento e sistematização de alguns problemas técnicos do violino, muitos deles fruto de um desconhecimento histórico e musical da sintaxe dos diferentes períodos. Assim, o instrumentista deve procurar construir e oferecer uma interpretação com coerência, baseada em opções fundamentadas, em vez de apenas tentar cumprir cegamente as informações gráficas contidas no manuscrito, lidas pelo prisma das linguagens posteriores. As indicações técnicas contidas nas diversas edições feitas sob a autoria de vários pedagogos são também merecedoras de um olhar atento acerca das decisões interpretativas que sugerem, olhar esse que deve estar consignado às características das diferentes estéticas.

Estas duas ilações demonstram desde já que a academia poderá ser o melhor local de difusão de uma (ou mais) prática(s) particular(es) de execução e que a interpretação é muitas vezes afetada pelo desconhecimento de aspectos históricos que condenam o intérprete a tarefas impossíveis com resultados frustrados *à priori*.

Há uma terceira ilação a tirar, que se poderá um dia materializar em proposta: a da necessidade de criação de uma semiótica uniforme para obras polifónicas e contrapontísticas ou com elevado volume de intervenções harmónicas, dedicada ao violino (e a restante família das cordas), para ser utilizada pela maioria dos compositores e intérpretes (por isso, necessariamente, uma correspondente difusão para instrumentistas,

---

45 Tradução de autor.

compositores, maestros e demais especialistas ligados à área em questão), que seja de fácil compreensão e representação, de forma a tornar-se também internacional.

Embora já existam algumas propostas, como é o caso da de Eugène Ysaÿe nas *Six Sonates pour Violon Seul Op. 27*, a verdade é que as mesmas não se divulgam, nem se aceitam como universais. Todavia, não se pode dizer que tinham a intenção de se popularizar, dado que, neste caso concreto, o acervo de símbolos foi criado propositadamente para o conjunto das Sonatas para Violino Solo do compositor.

Apontando para caminhos futuros, a criação de um possível novo conjunto de símbolos – independentemente do seu formato de acervo, manual ou compêndio – teria de, no seu conjunto, englobar uma recolha completa de possibilidades e deveria ser o menos linguístico possível, de maneira a poder ser utilizado na maioria das estéticas de composição e no interior das diferentes correntes de execução nacionais e locais – hoje protagonizadas pelos diferentes estabelecimentos de ensino da música. Deveria ainda conseguir reunir um consenso histórico, científico, pedagógico e artístico, com o objetivo de se difundir e constituir, a par dos restantes ícones da linguagem musical, um complemento da prática regular. Deparamo-nos frequentemente na prática musical actual com a situação de novas partituras serem acompanhadas por uma legenda. Isto comprova a necessidade do compositor assegurar-se que a sua partitura será correctamente lida. Também revela-se, desta maneira o facto de ainda existirem gestos musicais com possibilidade de marcação gráfica diversa assim como sinais gráficos com interpretação diversa dos seus significados.

Embora não se possa adivinhar o futuro, é espectável que o entendimento dos assuntos contrapontísticos e harmónicos dos textos musicais das diferentes épocas se vai aperfeiçoando, através de novos conhecimentos a adquirir, assim como novos caminhos técnicos e interpretativos a descobrir. O mais importante para se conseguir alcançar progresso será sempre a abertura manifestada na abordagem de qualquer texto musical.



## V. BIBLIOGRAFIA

### LIVROS

- Auer, Leopold. (1921). *Violin Playing As I Teach It*. New York: Dover Publications, Inc. (1980).
- Bacchetta, Renzo. (1937). *Stradivari non è nato nel 1644*. Cremona: n.ed.
- Boyden, David D. (1965) *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: Oxford University Press. Third Impression. (1990). Reprinted 2002.
- Campbell, Margaret. (n.d.). *The Great Violinists*. London: Faber and Faber Ltd. P. x-xi.
- Flesch, Carl. (1923). *The Art of Violin Playing*. Versi one Italiana di Aberto Curci. (1991). *L'arte del violin – 1<sup>o</sup> volume* (8th edition). Milano: Edizioni Curci.
- Flesch, Carl. (1928). *The Art of Violin Playing*. Versi one Italiana di Alberto Curci. (1991). *L'arte del violin – 2<sup>o</sup> volume* (8th edition). Milano: Edizioni Curci
- Flesch, Carl. (1934). *The problems of Tone Productions in Violin Playing*. Versi on en Espa ol y Revisi on de Mar a Novillo-Fertrell V azquez y Wladimiro Mart n D az. (1995). *Los problemas del sonido en el viol n*. Madrid: Real Musical.
- Galamian, Ivan. (1962). *Principles of Violin Playing & Teaching*. New Jersey. Traduzione di Renato Zanettovich. (1991). *Principi di tecnica e d'insegnamento del Violino*. Milano: Ricordi.
- Michels, Ulrich. (1977). *dtv-Atlas Musik – Band I*. Tradu o de Ant nio Cardo e outros. (2003). *Atlas de M sica I*. Lisboa: Gradiva.
- Mozart, Leopold. (1756). *Versuch einer gr ndlichen Violinschule*. Augsburg. Translated by Editha Knocker. (1951). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. 2nd ed. (corrected). London: Oxford University Press.
- Neumann, Frederick. (1969). *Violin Left Hand Technique: A Survey of Related Literature*. Illinois: American String Teachers Association.
- Sfilio, Francesco. (2002). *Alta cultura di tecnica violinistica*. Translation by Chris Thompson. (2002). *Advanced violin technique*. Varese: Zecchini Editore.

- Spoehr, Louis. (1832). *Violinschule*. Vienna. Translated by John Bishop. (n.d.). *Violin School*. London: R. Cocks & Co.
- Stowell, Robin. (2001). *The Early Violin and Viola – A Practical Guide*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Szigeti, Joseph. (1969). *Szigeti on the Violin*. New York: Dover Publications, Inc.
- Telmanyi, Emil. (n.d.). *Some Problems in Bach's Unaccompanied Violin Music*. The Musical Times, Vol 96, No. 1343.
- Ungureanu, Radu. (2010). *Bach: "Sei Soli à Violino": Novos caminhos interpretativos*. Aveiro: Universidade de Aveiro - Tese não editada.

## DISCOGRAFIA

- Heifetz, Jascha. (1952). *The Six Solo Sonatas and Partitas of J. S. Bach*. RCA gold label.
- Mintz, Shlomo. (1984). *The Six Sonatas and Partitas for Unaccompanied Violin*. West Germany: Deutsche Gramophon, CD.
- Mullova, Viktoria. (2007). *Bach 6 Solo Sonatas & Partitas*. Bolzano: Onyx Classics.
- Perlman, Itzhak. (1990). *The Six Solo Sonatas and Partitas of J.S. Bach*. EMI Classics.
- Podger, Rachel. (1999) *Six Sonatas for Unaccompanied Violin*. Channel Classics, CCS 12198 & 14498.
- Szeryng, Henryk. (1965). *The Six Sonatas and Partitas for Unaccompanied Violin*. Sony Music Entertainment Inc.
- Szigeti, Joseph. (1991). *J.S. Bach 6 sonatas and Partitas*. Vanguard Classics, OVC 8021/22.

## PARTITURAS:

- Bach, Johann Sebastian. (1720). *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*. Edition by Joseph Joachim and Andreas Moser. (1908). Six Sonatas and Partitas for Violin Solo, Berlin: Bote und Bock. Reprint, New York: International Music Co., n.d.
- Bach, Johann Sebastian. (1720). *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*. Edition by Carl Flesch. (1930). *Sonaten und Partiten fur violine solo*, Leipzig: Peters Edition.

- Bach, Johann Sebastian. (1720). *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*. Révision par René Benedetti. (1947). *Sonates et Suites*. Paris: Éditions Choudens.
- Bach, Johann Sebastian. (1720). *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*. Edition by Ivan Galamian. (1971). 6 Sonatas and Partitas for Violin Solo. New York International Music Co. with facsimile of the autograph manuscript.
- Bach, Johann Sebastian. (1720). *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*. Edition by Peter Wollny. (2001). *Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo*. Revised Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Bartók, Béla. (1944). *Sonata for solo violin: Urtext edition*. (1994). New York: Bossey and Hawkes.
- Biber, Heinrich Ignaz Franz von. (n.d.). *Passacaglia (Sonata No. XVI)*. Belwin-Mills: Kalmus String Series.
- Enesco, Georges. (1940). *Impressions d'Enfance pour Violon et Piano, Op. 28 (Ménétrier)*. Paris: Editions Salabert S.A.
- Hindemith, Paul. (1924). *Sonate für Violine solo opus 31 No. 1*. (1952). Germany: Schott, Ed. 1901.
- Paganini, Nicolò. (n.d.) *Paganini Album*. (1968). Edition by Ney Tibor. Budapest: Editio Musica Budapest. Z. 5382
- Ysaÿe, Eugène. (1952). *Ten Preludes for Violin Solo, Op. 35*. Brussels: Scott Press.
- Ysaÿe, Eugène. (n.d.) *Six Sonatas pour Violon Seul, Op. 27*. Milwaukee (USA): G. Schirmer, Inc.