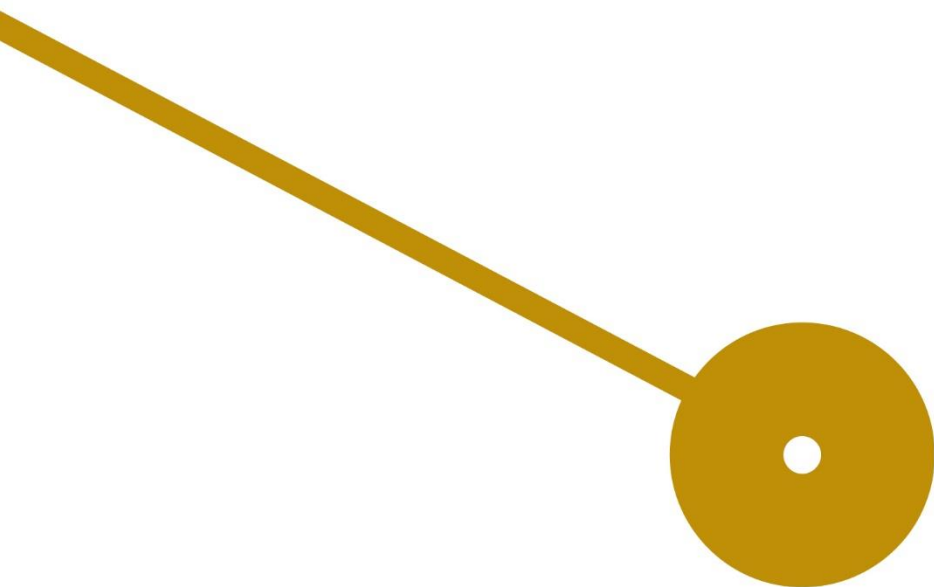


M

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

*Capricho 24* de N. Paganini: influência  
no repertório moderno para saxofone  
Rui Miguel Vieira Morais da Cunha

09/2019



M

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

*Capricho 24* de N. Paganini:  
influência no repertório moderno  
para saxofone

Rui Miguel Vieira Morais da Cunha

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Música – Interpretação Artística, especialização em Saxofone.

**Professor Orientador**

Professor Fernando Ramos

09/2019



## Resumo

Ao longo da história da música ocidental diversas obras emblemáticas serviram como base e inspiração para vários compositores. O Capricho 24 de Niccolò Paganini insere-se nessa categoria: foi adaptado para diversos instrumentos e tem sido referência para obras escritas para as mais variadas formações, passando pela música de câmara, piano solo e orquestra, violino solo e orquestra, combo de jazz, órgão de tubos e o instrumento que serve como ponto central desta investigação, o saxofone.

Nesta monografia é abordada a história do compositor e o seu emblemático *Capricho 24*, bem como a importância do mesmo no instrumento de saxofone e respetivo enriquecimento do seu repertório. O foco central deste projeto é perceber de que forma os compositores exploraram o tema do *Capricho 24* utilizando os seus métodos composicionais, não perdendo a autenticidade do escrito inicial e adaptando-o às características específicas e *virtuosísticas* do saxofone.

Com vista a compreender as principais dificuldades e desafios aquando do estudo das obras, foram colocadas várias questões aos compositores das mesmas, que serão aqui transcritas.

*Renewing the Myth* de Marylin Shrude, *Paganini Lost* de Jun Nagao, *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts e *Concerto Capriccio* de Grigorij Markovich Kalinkovich são as obras a estudo.

**Palavras-chave:** Niccolò Paganini, *Capricho 24*, Saxofone, *Virtuosismo*, Marylin Shrude, Jun Nagao, Piet Swerts, Grigorij Markovich Kalinkovich

## Abstract

Throughout the history of western music various emblematic pieces have served as a basis and inspiration to several composers. The *24<sup>th</sup> Caprice* by Niccolò Paganini is included in this category: it has been adapted for several instruments, and has been a reference for works written for the most diverse formations, including chamber music, solo piano and orchestra, solo violin and orchestra, jazz combo, organ and the instrument that serves as the basis for this investigation, the saxophone.

This monograph discusses the history of the composer and his emblematic *24<sup>th</sup> Caprice*, as well as its importance in the saxophone instrument and the respective enrichment of its repertoire. The central focus of this project is to understand how the composers explored the theme of the *24<sup>th</sup> Caprice* using their compositional methods, while maintaining the authenticity of the initial writing and adapting it to the specific and *virtuosic* characteristics of the saxophone.

In order to understand the main difficulties and challenges in the study of the works, several questions were asked to the composers, which will be transcribed here.

*Renewing the Myth* by Marilyn Shrude, *Paganini Lost* by Jun Nagao, *Paganini-Capriccio* by Piet Swerts and Gregorij Markovich Kalinkovich's *Capriccio Concert* are the works being studied.

**Keywords:** Niccolò Paganini, *24th Caprice*, Saxophone, *Virtuosism*, Marilyn Shrude, Jun Nagao, Piet Swerts, Grigorij Markovich Kalinkovich

## Índice

RESUMO .....	IV
ABSTRACT .....	V
LISTA DE FIGURAS .....	VIII
CAPÍTULO 1 EXPOSIÇÃO .....	1
1.1. Motivações .....	1
1.2. Estrutura da monografia .....	1
CAPÍTULO 2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E RELEVÂNCIA .....	3
2.1. Vida e obra de N. Paganini .....	3
2.2. Conceito de <i>Virtuosismo</i> .....	5
2.3. História do <i>Capricho 24</i> .....	6
CAPÍTULO 3 RELAÇÃO DO <i>CAPRICHIO 24</i> COM O REPERTÓRIO SAXOFONÍSTICO .....	10
3.1. <i>Renewing the Myth</i> , Marilyn Shrude .....	11
3.2. <i>Paganini Lost</i> , Jun Nagao .....	17
3.3. <i>Paganini-Capriccio</i> , Piet Swerts .....	23
3.4. <i>Concerto Capriccio</i> , Grigorij Markovich Kalinkovich (Arr. Alain Crepin) .....	28
CAPÍTULO 4 CONCLUSÃO .....	34
4.1. Síntese .....	34
4.2. Dificuldades encontradas ao longo da investigação .....	35
4.3. Projetos Futuros .....	35
BIBLIOGRAFIA.....	37
ANEXO I ENTREVISTA AOS COMPOSITORES .....	39
ANEXO II CONVERSA COM INTÉRPRETES.....	47

**ANEXO III PARTITURAS A ESTUDO ..... 50**

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> Fragmento original do <i>Capricho 24</i> de Niccolò Paganini (Tema)	7
<b>Figura 2</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compassos 1 a 3)	12
<b>Figura 3</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compassos 1 a 5)	12
<b>Figura 4</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compassos 120 a 137)	13
<b>Figura 5</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compassos 1 a 10)	13
<b>Figura 6</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compassos 57 a 59)	14
<b>Figura 7</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compasso 70)	14
<b>Figura 8</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compassos 147 a 151)	15
<b>Figura 9</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compassos 65 a 67)	15
<b>Figura 10</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compasso 152)	15
<b>Figura 11</b> Fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (compassos 188 a 193)	16
<b>Figura 12</b> Fragmento original da obra <i>Concertino da Camera</i> de Jacques Ibert (compassos 1 a 5 do 2º andamento) seguido do fragmento original da obra <i>Renewing the Myth</i> de Marylin Shrude (cadência)	16
<b>Figura 13</b> Fragmento original da Ária <i>Ein' feste Burg ist unser Gott</i> da obra <i>Cantata BWV 80</i> de J. S. Bach (compassos 1 a 9)	17
<b>Figura 14</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 162 a 164)	18

<b>Figura 15</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 1 e 2)	18
<b>Figura 16</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 115 a 117)	18
<b>Figura 17</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 17 e 18)	19
<b>Figura 18</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 200 a 202)	19
<b>Figura 19</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 115 a 120)	20
<b>Figura 20</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 180 a 185)	21
<b>Figura 21</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 118 a 121)	21
<b>Figura 22</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 90 a 95)	22
<b>Figura 23</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Lost</i> de Jun Nagao (compassos 196 a 199)	22
<b>Figura 24</b> Fragmento original da obra <i>Paganini-Capriccio</i> de Piet Swerts (compassos 108 a 110)	24
<b>Figura 25</b> Fragmento original da obra <i>Paganini-Capriccio</i> de Piet Swerts (compassos 115 e 116)	24
<b>Figura 26</b> Fragmento original da obra <i>Paganini-Capriccio</i> de Piet Swerts (compassos 211 e 212)	25
<b>Figura 27</b> Fragmento original da obra <i>Paganini Capriccio</i> de Piet Swerts (compassos 1 a 20)	26
<b>Figura 28</b> Fragmento original da obra <i>Paganini-Capriccio</i> de Piet Swerts (compassos 54 a 58)	27
<b>Figura 29</b> Fragmento original da obra <i>Paganini-Capriccio</i> de Piet Swerts (últimos dois compassos)	27
<b>Figura 30</b> Fragmento original da obra <i>Paganini-Capriccio</i> de Piet Swerts (compassos 262 a 267)	27

- Figura 31** Fragmento original da obra *Paganini-Capriccio* de piet Swerts (variação 4) 28
- Figura 32** Fragmento original da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich (compassos 1 a 24) 30
- Figura 33** Fragmento original da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (compassos 316 a 337) 30
- Figura 34** Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação 4) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Grigorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (compassos 37 e 38) 31
- Figura 35** Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação 1) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Grigorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (compassos 25 e 26) 31
- Figura 36** Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação V) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (Variação II) 32
- Figura 37** Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação IX) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (Variação III) 32
- Figura 38** Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação X) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich (compassos 303 a 315 e 378 a 284) 33



## Capítulo 1 Exposição

### 1.1. Motivações

A escolha do tema - *Capricho 24 de N. Paganini: influência no repertório moderno para saxofone* - para o Projeto de mestrado teve por base dois pontos fulcrais.

Em primeiro lugar, durante a licenciatura, tive a oportunidade de estudar os Caprichos 3, 6 e 24 transcritos para saxofone por Didier Vadrot. Paralelamente a isso, interpretei também a obra *Renewing the Myth* para saxofone alto e piano, inspirada no *Capricho 24*. Esta peça escrita por Marilyn Shrude suscitou em mim uma grande curiosidade devido ao tratamento que a compositora fez do tema do *Capricho* original. Assim sendo, surge então a vontade de aprofundar o estudo em outras obras escritas para saxofone e inspiradas no *Capricho 24* de N. Paganini.

Em segundo lugar, é pouco usual associar Paganini a saxofone. Ao longo da monografia serão referidos compositores que se debruçaram sobre esta dupla, utilizando o *Capricho 24* e adaptando-o à sua forma composicional sem alterar a sua autenticidade, criando trabalhos tão interessantes e importantes para o crescimento do repertório saxofonístico.

### 1.2. Estrutura da monografia

O primeiro capítulo expõe o tema, seguido das motivações e a estrutura da monografia.

O segundo capítulo divide-se em dois pontos: i) primeiro, vida e obra de N. Paganini; passagem por algumas obras emblemáticas e definição de *virtuosismo*; ii) segundo, contextualização do *Capricho 24*, análise do tema, e relevância que este teve para outros compositores e para a história da música ocidental.

O terceiro capítulo aproxima a relação do *Capricho* com o repertório para saxofone, fazendo referência às obras por mim escolhidas. Em cada uma, são abordados dois pontos

comuns: i) *Capricho 24* e a obra – focalização no tratamento que os compositores fizeram do tema principal; ii) o *virtuosismo* adaptado ao saxofone.

Na conclusão é apresentada um sumário da monografia, as dificuldades encontradas ao longo da investigação e a referência a projetos futuros.

Nos anexos são apresentadas as entrevistas realizadas aos compositores e a um dos intérpretes. As partituras gerais de cada obra encontram-se incluídas nos anexos.

## Capítulo 2 Contextualização histórica e relevância

### 2.1. Vida e obra de N. Paganini

#### Biografia

Niccolò Paganini (1782-1840) nasceu na cidade de Génova em Itália, sendo o terceiro de seis filhos de Teresa e António Paganini. Pouco ou nada se sabe acerca dos seus irmãos e do pai apenas se sabe que era comerciante (Biography.com Editors, 2014).

N. Paganini começou a estudar violino desde muito novo com o seu pai. Devido à sua rápida evolução, teve de começar a aprender com os melhores mestres locais, do qual se destacaram Giovanni Servetto e Giacomo Costa.

Mais tarde, Paganini mudou-se para Parma para estudar com Alexandro Rolla. Este, ficou tão impressionado com o jovem, que o incentivou a seguir composição. Depois dos estudos intensivos em Parma, mudou-se novamente para Génova onde começou a apresentar-se em concertos a solo, maioritariamente em igrejas, e onde começou a escrever e a praticar as suas composições (Biography.com Editors, 2014).

Em 1805, após ter realizado algumas digressões, Paganini é apontado para o cargo de diretor musical e violinista na corte da princesa Élisabeth Bonaparte Baciocchi, irmã de Napoleão Bonaparte (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1999).

Posteriormente realizou diversas digressões quer em Itália, quer na Europa, alcançando bastante sucesso e deixando o público rendido às suas capacidades enquanto performer (Biography.com Editors, 2014).

Porém, a vida de Paganini fora dos palcos também dava bastante que falar devido ao seu estilo “mulherengo”, à sua fraqueza pelos jogos de casino e ao seu vício no álcool. Consta-se que ele teve de abandonar durante uns tempos as digressões devido a isso (Biography.com Editors, 2014).

Na sua carreira realizou diversas digressões de sucesso em várias cidades europeias, destacando-se: Viena em 1828, Paris e Londres em 1831, Inglaterra e Escócia em 1832. No ano seguinte, mudou-se para Paris onde teve contacto com o compositor Hector Berlioz. A obra *Harold in Italy* foi encomendada por Paganini, mas este nunca a chegou a interpretar

por não ser um grande desafio. Em 1839 mudou-se para Marselha e mais tarde para Nice (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1999).

Enquanto intérprete, Paganini desenvolveu duas síndromes: i) a síndrome de Marfan's, que lhe deixava os membros do corpo mais longos do que o normal, com especial destaque para os dedos; ii) a síndrome de Ehlers-Danlos, que lhe dava uma enorme flexibilidade. Estas duas síndromes influenciaram as famosas alcunhas dadas ao compositor - “violinista diabólico” e “homem de borracha” (Biography.com Editors, 2014).

Os últimos anos da vida de Paganini foram envoltos em doença, tendo chegado a perder a voz em 1838. Faleceu a 27 de maio de 1840 em Nice, França.

Paganini foi tido como um intérprete exímio, deixando o público perplexo em todos os concertos. Há diversos relatos sobre a postura em palco do mesmo, como o de Schubert que disse, no final de um concerto: “ouvi o cantar de um anjo” (Zhou, 2012, p. 5).

No prefácio da biografia de Paganini, Renee Saussine escreveu: “Uma névoa de lenda envolve o grande violinista, que toda a Europa acreditava estar possuída pelo diabo. Não havia outra explicação possível, eles declararam, para essa habilidade infernal, a longa procissão de adorar mulheres, a paixão de nações inteiras. Atuado por vaidade ou credulidade, Paganini carregou nos seus ombros magros a dupla herança de Orfeu e Don Juan. A lenda de Fausto, que começava a espalhar-se por Itália, contribuiu para o aspeto “mefistofélico” do virtuoso, sem definir os detalhes de um possível pacto.” (Zhou, 2012, p. 5).

## **A obra**

Paganini deixou um legado bastante importante na história e na evolução do violino através das suas composições. Para além dos *24 Caprichos*, as obras mais emblemáticas do compositor foram os seis concertos para violino – sendo que o primeiro é o mais popular - as doze sonatas para violino e guitarra e os seis quartetos para violino, viola, violoncelo e guitarra (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1999).

De acordo com Zhou (2012), algumas das inovações introduzidas por Paganini nas suas composições para violino foram o desenvolvimento do uso dos harmónicos e do staccato, bem como a técnica de fazer pizzicato com a mão esquerda e com a mão direita

fazer passagens com arco. Esta última técnica permitia combinar simultaneamente a melodia com o acompanhamento em pizzicato.

## 2.2. Conceito de *Virtuosismo*

O conceito de *virtuosismo* tem sido tema de controvérsia quer no meio composicional, quer no meio interpretativo. Segundo Franz Liszt “*Virtuosismo*, longe de ser uma excrescência monstruosa, é um elemento indispensável da composição musical” (Borer, 1995, pp. 2-4). Borer (1995) relata ainda que Liszt defendia que o *virtuosismo* devia ser visto como um parâmetro da composição em vez de ser associado à performance em si. Um dos grandes trabalhos que visou o desenvolvimento deste conceito foram os 24 *Caprichos* de N. Paganini, devido à diversidade de técnicas inovadoras usadas nos mesmos, bem como na máxima exploração do violino.

Franz Liszt afirmou “que coisas maravilhosas poderiam ser feitas com o piano se as suas possibilidades técnicas fossem desenvolvidas como as do violino foram por Paganini.” (Katsenelson, 2017, para 8). Este mesmo compositor contribuiu para o desenvolvimento do *virtuosismo* do piano, sendo os seus *Études d’Exécution Transcendante* um ótimo exemplo disso.

Paganini dava primazia à expressão e criação de emoção em relação às tradicionais técnicas composicionais do século XVIII. Para Schumann, ele foi o “ponto de viragem na história do *virtuosismo*. O conselho particular que ele deu aos seus contemporâneos foi para explorar os recursos dos instrumentos até ao último detalhe técnico e utilizar a técnica para efeitos expressivos” (Zhou, 2012, p. 6).

Por consequência, Borer define obras virtuosas aquelas que visam aproveitar e levar o âmbito e possibilidades dos instrumentos ao máximo. *Virtuosismo* passou a ser visto como um elemento da Arte (Borer, 1995).

## 2.3. História do *Capricho 24*

### Contextualização

N. Paganini escreveu os seus importantes *24 Caprichos, para violino solo, Op.1* entre 1801 e 1807. O último desses trabalhos é considerado o mais célebre e foi o que mais reconhecimento teve. O compositor escreveu os *Caprichos* tendo como influência o trabalho *L'arte di nuova modulazione (Caprices enigmatiques)* de Antonio Locatelli (1695-1764) (Ahn, 2000).

### Análise do tema

Este *Capricho* foi escrito em Lá menor e apresenta um tema principal, seguido de onze variações, sendo que a última tem um *Finale* (espécie de Coda).

O tema tem dezasseis compassos e está escrito em forma binária - é dividido em duas partes sendo que a A compreende os quatro primeiros compassos com a repetição, e a B os últimos oito. Este tema caracteriza-se pelo aparecimento da célula rítmica 'galope', 'quatro semicolcheias' em todos os compassos do tema, exceto no último da parte A e da parte B. Como exemplo, o compasso um onde a primeira nota é um Lá e o compasso dois onde a nota é Mi, formando um salto de quinta ascendente, bem como no compasso cinco onde começa com Lá e no compasso seguinte com Ré, formando um salto de quinta descendente (Zhou, 2012).

A estrutura harmónica do tema segue um padrão bastante interessante: a parte A começa com a tónica, passando para a dominante, repetindo este movimento três vezes. Posteriormente, na parte B, o compositor escreve um ciclo de quintas descendentes. No penúltimo compasso insere uma sexta aumentada (6A) indo depois para a dominante e terminando novamente na tónica. Pode-se afirmar que o tema se inicia de maneira simples, adensando-se à medida que se vai desenvolvendo. Pode-se constatar a análise do tema na Figura 1.

Figura 1: Fragmento original do *Capricho 24* de Niccolò Paganini (Tema)

### Técnicas utilizadas ao longo do *Capricho*

O *Capricho 24* de N. Paganini é considerado uma das obras a solo mais complexas e exigentes já alguma vez escritas para violino devido às avançadas técnicas necessárias para a sua execução. Podemos vê-las na variação um onde aparecem arpejos em spiccato; - “Separado. Na execução de um instrumento de corda com arco, no qual este pode saltar sobre as cordas; produzido por movimentos rápidos com uma secção restrita de arco (parte central).” (Kennedy, 1985, p. 685) - nas variações três e cinco onde aparecem por diversas vezes oitavas dobradas e oitavas arpejadas; na variação quatro com os diversos cromatismos; na variação seis onde aparecem terceiras e décimas dobradas; na variação oito caracterizada pela polifonia a três vozes; na variação nove onde aparece o pizzicato – “Beliscado. Em instrumentos de corda indica que as notas devem ser produzidas percutindo as cordas em vez de as friccionar.” (Kennedy, 1985, p. 552) - da mão esquerda; na variação dez onde a melodia é executada num registo bastante agudo; na variação onze onde aparecem acordes de passagem e várias passagens técnicas a velocidades elevadas.

### Relevância da obra

O *Capricho 24* de N. Paganini serviu de inspiração para diversos compositores ao longo da História da Música durante o processo de criação de obras bastante importantes. Passando por trabalhos realizados para música de câmara, instrumentos solistas, ou conjuntos maiores como orquestras, este também foi adaptado para Jazz, como por exemplo a obra *Caprice XXIV* interpretada e escrita por Benny Goodman.

O compositor Húngaro Franz Liszt, em 1838 escreveu um livro de estudos denominado *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* S.140 (1838). O No.6 em

Lá menor foi influenciado pelo *Capricho 24*. Mais tarde, em 1851, foi publicada a versão revista denominada *Grandes Études de Paganini S.141* (Hough, 2013).

O conceituado compositor e pianista Russo Sergei Rachmaninoff foi outro dos compositores que se influenciou no famoso Capricho para escrever a obra *Rhapsody of a Theme of Paganini* Op. 43 (1934). Citando o pianista Stephen Hough, esta obra é “um conjunto de vinte e quatro variações unidas como se fosse um miniconcerto para piano, mas com o desdobramento despreocupado de uma rapsódia. A estrutura geral é completamente satisfatória e as suas partes compostas - os pequenos detalhes decorativos e inventivos de suas variações - são cintilantes” (Hough, 2013, para 7).

Witold Lutosławski (1913-1994) compôs em 1941 *Paganini Variations* para dois pianos onde “cozinha a mesma refeição que Paganini, mas adiciona uma pitada de tempero a cada prato, transformando as harmonias claras em sabores exóticos e picantes (...) e apresenta um diálogo vertiginoso de antifonia, à medida que os ritmos instantâneos e o brilho pianístico são tocados de um teclado para o outro numa troca de humor”. Em 1978, este mesmo compositor elaborou um arranjo desta composição para piano e orquestra sinfónica onde “o diálogo é claramente menos definido, mas a paleta de diferentes instrumentos permitiu que Lutosławski brilhasse com cores inesperadas e texturas variadas” (Hough, 2013, para 9).

Em 1863, Johannes Brahms também usou este capricho como referência para a sua obra *Variations on a Theme of Paganini, Op. 35*. Esta está dividida em dois livros, sendo que cada um abre com o tema do *Capricho 24* de Paganini, seguido de catorze variações. A última variação de cada secção é sempre bastante virtuosa. Segundo David Dubal, a obra de Brahms é uma “lenda na literatura para piano” e “um dos mais difíceis trabalhos escritos” para o mesmo instrumento, enquanto que para James Huneker a obra “requer dedos de aço, um coração de lava ardente e a coragem de um leão” (Dubal, 2004, p. 435).

Muitas outras obras foram escritas tendo por base este *Capricho*:

- *Variations for Cello and Rock Band* de Andrew Lloyd Webber;
- *Caprice rythmique pour le piano* de Leon Kartun;
- *Four Variations on a Theme by Paganini* de Wiktor Labunski;
- *Theme and Variations for Two Pianos* de Jascha Zayde;
- *Variations on a Theme by Paganini for Pianoforte and Orchestra* de Marvin Maazal;

- *Desperate Measures (Paganini Variations)* de R. Muczynski;
- *Variation- Studien nach Paganini- Liszt (Klavierbung edition)* de F. Busoni;
- *Studien ber ein Thema von Paganini, Op. 47b* de I. Friedman;
- *Il carnevale de Venezia, Variations in the Manner of Paganini for Orchestra* de Tommasini;
- *Three Paganini Caprices, for Violin and Piano, Op. 40* de Szymanowski;
- *Variation on a Theme by Paganini for Orchestra* de Boris Blacher;
- *Variation for Organ Pedals* de Thalben-Ball;
- *Paganini Variations and Finale for Orchestra* de Friedrich DiehN;
- *Fifty Caprice-Variations after Paganini* de Robert Rochberg (Ahn, 2000).

## Capítulo 3 Relação do *Capricho 24* com o repertório saxofonístico

### Introdução

O *Capricho 24* de N. Paganini influenciou a expansão do repertório para saxofone. Este, juntamente com os outros caprichos, foi adaptado e transcrito para o instrumento por diversos compositores entre eles D. Vadrot em 1993 e Raaf Hekkema em 2006. Este último compositor utilizou diversas técnicas de modo a conseguir aproximar a performance da obra no saxofone à do violino: “cantar simultaneamente” em várias “oitavas”, em “terceiras” e enquanto se toca “trémulos”, de modo a disfarçar a monofonia do instrumento; “rápidas mudanças de registo”, mudando também o “timbre”; o uso de “slaps” – técnica utilizada pelos saxofonistas de modo a produzir um som semelhante a um ‘estalo’ e que funciona como um tipo de articulação – que substitui o pizzicato no violino (Hekkema, 2006).

Pegando nas técnicas *virtuosísticas* referenciadas por Raaf Hekkema, pode-se constatar que a escrita de Paganini para saxofone tem de passar por um processo de metamorfose. Exemplos disso são: as oitavas dobradas no violino, escritas de modo arpejado no saxofone, devido ao facto de este último ser um instrumento monofónico; os já referenciados spiccato e pizzicato, substituídos por “slaps” e/ou staccato curto; o registo agudo do violino, que, por uma questão do registo do saxofone ser mais reduzido - do Sib<sup>3</sup> ao Fá#<sup>6</sup>, na transposição do saxofone em mib (Dó#<sup>3</sup> ao Lá<sup>5</sup> de efeito real) – é substituído por harmónicos. De salientar que a partir do Fá# (transposição do saxofone) a nota é considerada um harmónico, sendo necessário o uso de posições auxiliares. Todas estas técnicas irão ser abordadas ao longo do estudo das obras.

Vários outros compositores escolheram o *Capricho 24* como inspiração para as suas peças, aumentando assim o espólio existente para saxofone. Como exemplos: Soichi Asai com *Paganini Remix for Alto Saxophone and Orchestra* e Francisco Chaves com *Capricho*-esta última, foi escrita inicialmente para violino tendo a versão para saxofone sido realizada em 2017.

A escolha pessoal para interpretar *Renewing the Myth* de Marylin Shrude, *Paganini Lost* de Jun Nagao, *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts e *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich, teve como base dois pontos: i) todas estas obras são distintas na

sua génese composicional, como será abordado nas suas análises; ii) a variação de formações tornará o recital mais apelativo, sendo que a primeira obra será um duo para saxofone alto e piano, a segunda um trio para dois saxofones altos e piano, a terceira para saxofone alto solo e ensemble de cordas e a quarta para saxofone alto solo e ensemble de saxofones.

### 3.1. *Renewing the Myth, Marilyn Shrude*

Marilyn Shrude é uma renomada pianista e compositora norte-americana com um vasto espólio de obras escritas, das quais cerca de trinta são para saxofone. É professora na *College of Musical Arts at Bowling Green State University* desde 1977 e já foi galardoada com diversos prémios. As suas influências musicais são diversas, passando por Canto Gregoriano, Luciano Berio, Witold Lutoslavski e Olivier Messiaen (Thompson, 2016).

A obra *Renewing the Myth* foi escrita em 1988 para saxofone alto e piano, tendo sido dedicada a John Sampen, marido da compositora. A sua estreia ocorreu no 9º Congresso Mundial de Saxofone em Tóquio, tendo sido interpretada por eles: Mr. Sampen no saxofone alto e Mrs. Shrude no piano. Esta obra em específico teve inspiração nas variações de Lutoslawski e Rachmaninoff (Nestler, 2008).

A “ressonância” e os “uníssonos” são algumas das principais características composicionais utilizadas por Marilyn Shrude ao longo da obra. O uso da “ressonância” advém da sua influência em canto gregoriano, bem como no seu passado a cantar em coros na igreja católica (Thompson, 2016). Esta define-se pela “junção dos sons do saxofone e do piano”, criando um “terceiro som” (Shrude, 2019) – este termo “é usado para descrever o resultado da combinação dos sons do saxofone e piano num som integrado que gera uma ressonância e cor únicas” (Thompson, 2016, p. 41).

Por exemplo, no início da obra o piano inicia sozinho em *niente* (N) – com o mínimo de som possível - e com pedal, sendo que o saxofone entra no terceiro tempo a tocar a mesma nota também em *niente* indo crescer aos poucos (ver Figura 2). De realçar que o facto de a compositora ter escrito *non vibrato* (N.V.) na entrada do saxofone permite com o que os sons dos dois instrumentos se fundam mais facilmente. Concluindo, o som do saxofone desenvolve-se através da nota do piano.

Marilyn SHRUDE  
1988

**Con energico** ♩ = ca. 124

Sax. alto en Mi♭

Piano

Figura 2: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marylin Shlude (compassos 1 a 3)

### Capricho 24 e a obra

O tema inicial do *Capricho* é utilizado diversas vezes durante a obra *Renewing the Myth*, porém nunca na sua totalidade (Thompson, 2016).

Como se pode constatar na Figura 3, na primeira intervenção (compasso um a cinco), o saxofone alto toca as primeiras cinco notas do tema, sendo elas Si, Ré, Dó#, Si e Fá#. O motivo volta a aparecer no quarto tempo do compasso 19 e primeiro do compasso 20; nos compassos 37 e 38 e no compasso 44. Estas cinco notas iniciais vão ter um papel fundamental na estrutura da obra (Nestler, 2008).

**Con energico** ♩ = ca. 124

1988

N. V. poco a poco vib.

Figura 3: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marylin Shlude (compassos 1 a 5)

Na cadência, o *Capricho* aparece por diversas vezes, servindo como exemplo a Figura 4, que representa o compasso 120 até ao 137, onde a compositora decide introduzir extratos do Tema, da Variação I e da Variação II.

Figura 4: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marilyn Shrude (compassos 120 a 137)

Marilyn Shrude faz um uso especial das notas do tema. Estas aparecem em intervalos de “quintas ascendentes” de modo a ajudar a gerar frases e a servir como “pilar para uma melodia maior”. A compositora também inverte esse intervalo de modo a criar “quartas ascendentes” (Nestler, 2008, pp. 10-16).

Na Figura 5, nos compassos 1 a 6, a compositora utiliza Si, Fá# e Dó# de modo a criar uma melodia maior.

Figura 5: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marilyn Shrude (compassos 1 a 10)

Em relação às quartas ascendentes serve de exemplo o compasso 58, onde é utilizado o Dó#, Fá# e Si (ver Figura 6). De realçar que se invertermos a ordem das notas (Si, Fá#, Dó#) os intervalos passam a ser de quintas.

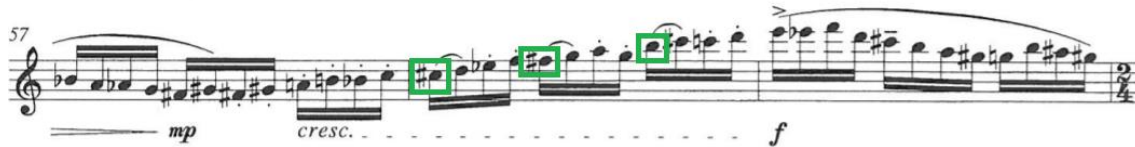


Figura 6: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marylin Shrude (compassos 57 a 59)

### O virtuosismo adaptado ao saxofone

De modo a compreender melhor o desafio de escrever uma peça baseada num *Capricho*, composta para violino, num instrumento bastante diferente como é o saxofone, questionei a compositora sobre este mesmo assunto (consultar anexo I). Marylin Shrude referiu como principal obstáculo a mudança de tonalidade de Lá menor para Ré menor de modo a que melhor se adaptasse à tessitura do instrumento. Segundo a compositora, escrever para saxofone não foi particularmente difícil devido ao facto de o instrumento oferecer uma “grande variedade de recursos técnicos e virtuosísticos” (Anexo I, Shrude, 2019, pp. 40-41).

Um dos recursos técnicos do instrumento explorados por Marylin Shrude foi o uso de “Flatterzunge” (flz) que é um confronto de vibrações entre a língua e a palheta. Pode-se constatar a utilização desta técnica nas Figuras 7 e 8.

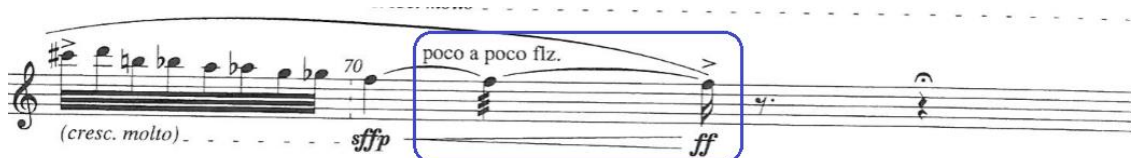


Figura 7: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marylin Shrude (compasso 70)



Figura 8: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marilyn Shrude (compassos 147 a 151)

O “trilo de timbre” ou “bisbigliando” define-se como várias inflexões na mesma nota, que adulteram a afinação e a cor de 1/8, 1/6 e até 1/4 de tom. Por norma, em várias obras do repertório é usado maioritariamente para colorir ou dar movimento à nota. Esta técnica foi utilizada pela compositora na cadência da obra, como se constata na Figura 12, onde se aborda os “Fragmentos de literatura para saxofone presentes na cadência”.

No *Allegro con fuoco* do compasso 152 até ao final a compositora introduz diversas passagens técnicas e complexas a velocidades acentuadas. Nos compassos 65 e 66 observa-se outro caso semelhante devido ao uso das ‘fusas’ (ver Figura 9).



Figura 9: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marilyn Shrude (compassos 65 a 67)

Ao longo da obra é explorado o registo do instrumento com a introdução de harmónicos como se pode reparar no uso das notas agudíssimas no compasso 152 (ver Figura 10) e nos compassos 189 a 192 (ver Figura 11).



Figura 10: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marilyn Shrude (compasso 152)

Figura 11: Fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marilyn Shrude (compassos 188 a 193)

### Fragmentos da literatura para saxofone presentes na cadência

Apesar de não estar relacionado com o *Capricho 24* de Paganini, torna-se relevante quer para o entendimento da obra, quer para a performance referir os fragmentos da literatura para saxofone presentes em *Renewing the Myth*.

Marilyn Shrude alega nas notas da obra que “...a cadência incorpora não só Paganini, mas também fragmentos de famosa literatura para saxofone...” (Shrude, 1988, Notas).

Para além de vários fragmentos do *Capricho 24* de Paganini já acima referidos, a cadência tem um excerto do segundo andamento do *Concertino da Camera* de J. Ibert. É de realçar que esta obra é um dos standards do repertório para saxofone, sendo frequentemente uma das obras obrigatórias em diversos concursos. Na Figura 12 está representado o excerto original da obra de J. Ibert, seguido da cadência de *Renewing the Myth*.

Figura 12: Fragmento original da obra *Concertino da Camera* de Jacques Ibert (compassos 1 a 5 do 2º andamento) seguido do fragmento original da obra *Renewing the Myth* de Marilyn Shrude (cadência)

### 3.2. *Paganini Lost*, Jun Nagao

Jun Nagao (1964-...) é um compositor japonês que se dedicou maioritariamente aos arranjos e escrita de obras originais para orquestras e ensembles de sopros. Ao longo da sua carreira escreveu também bandas sonoras para filmes e videogames. Estudou composição na *Tokyo National University of Fine Arts and Music*, estando atualmente a lecionar na *Toho College of Music*.

A obra *Paganini Lost* é um trio para dois saxofones e piano, encomendada pelo saxofonista Nobuya Sugawa em 2008. Como único pedido, Sugawa requereu que a obra tivesse “o tema de Paganini” (Anexo I, Nagao, 2019, p. 41). A estreia esteve a cargo deste mesmo saxofonista, juntamente com Kenneth Tse (saxofone alto) e Kazuo Murakami (piano). Segundo o compositor, o tema foi composto de modo a ser “abstrato e invisível”, pois escreveu a obra com base na maneira de tocar de Mr. Sugawa. Acrescentou ainda que a obra aparenta conter um “drama de abismo como uma tragédia” (Anexo I, Nagao, 2019, p. 41).

Mais tarde, foi feita uma versão deste trio para orquestra de sopros de modo a poder ser interpretada pela Tokyo Kosei Wind Orchestra. A estreia teve lugar em 2011.

Nagao explica que ao longo da obra é utilizado a “heterofonia” (Anexo I, Nagao, 2019, p. 41). Este método de composição é bastante usual na música oriental caracteriza-se pela performance simultânea de versões ou variações diferentes da mesma melodia. Por exemplo, Bach usou este estilo na ária *Ein' feste Burg ist unser Gott* da *Cantata BWV 80* de J. S. Bach. Na Figura 13 observa-se que o oboé e o soprano fazem ambos a melodia, mas de maneira diferente.

Oboe

Soprano

Mit uns-rer Macht ist nichts ge-tan,

6

wir sind gar bald ver-lo-ren.

Figura 13: Fragmento original da Ária *Ein' feste Burg ist unser Gott* da obra *Cantata BWV 80* de J. S. Bach (compassos 1 a 9)

Esta técnica pode ser vista principalmente na parte mais lírica da obra. Na Figura 14, temos como exemplo os compassos 162 ao 164, onde a melodia dos saxofones é a mesma, mas com algumas variações.

Figura 14: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 162 a 164)

As síncopas presentes na obra são em grande quantidade -a entrada do piano é um excelente exemplo disso visto que é a primeira figura rítmica da obra (ver Figura 15). Também o tema do Capricho 24 aparece sincopado como se observa na Figura 16, nos compassos 116 e 117, nas duas vozes dos saxofones altos.

Figura 15: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 1 a 2)

Figura 16: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 115 a 117)

### Capricho 24 e a obra

Numa entrevista efetuada a Jun Nagao, este salienta que, na parte inicial da peça, o tema foi “transformado” de modo a não ser apresentado na sua forma original. Foi referido ainda que só durante o desenrolar da obra é que o motivo se vai assemelhando mais ao original que é apresentado no *Capricho 24*. O compositor realçou também que tentou “alcançar a grandeza do tema original em vez do material” (Anexo I, Nagao, 2019, p. 41).

O tema do *Capricho* aparece várias vezes ao longo da obra: no compasso 10, no segundo saxofone alto; no compasso 17, no primeiro saxofone alto, aparece três vezes consecutivas mas com notas diferentes (ver Figura 17); no quarto tempo do compasso 21 e no primeiro do compasso 22, volta a aparecer na segunda voz; no compasso 105 na mesma voz; no compasso 115 ao 119, onde é introduzido o tema nas duas vozes com a textura heterofónica (ver Figura 19); no compasso 159, na primeira voz, aparecendo no segundo tempo e no primeiro do compasso 160; nos compassos 200 e 201, onde é interpretado pelas duas vozes alternadamente (ver Figura 18).

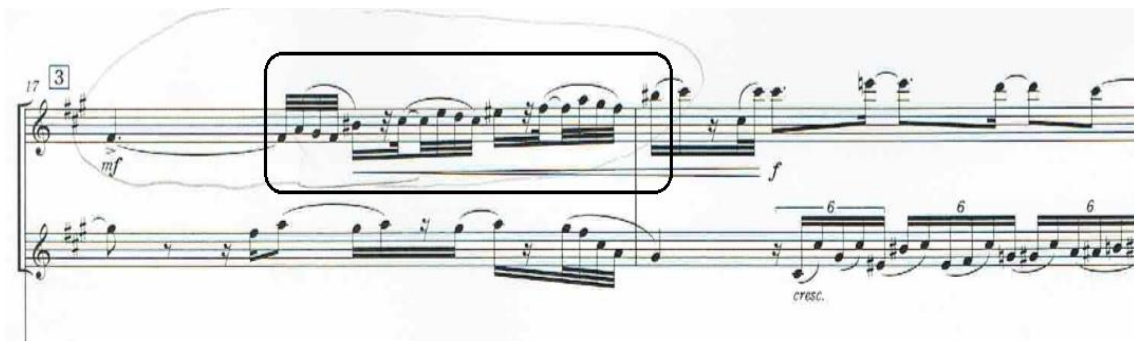


Figura 17: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 17 e 18)

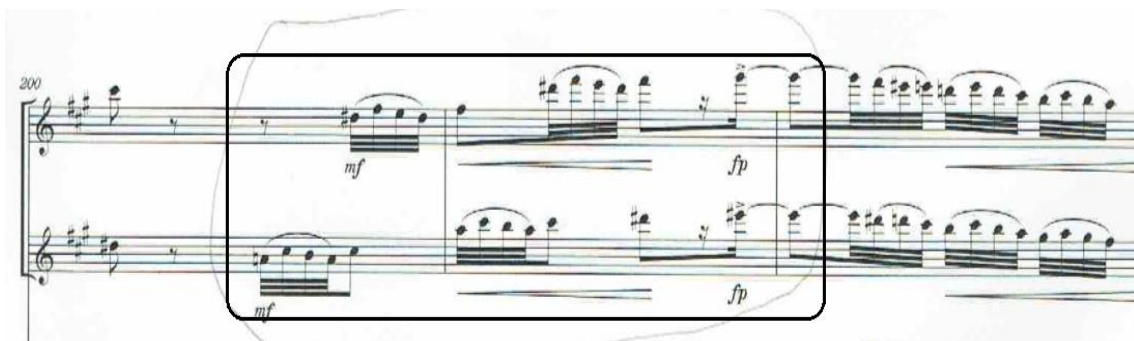


Figura 18: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 200 a 202)

Figura 19: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 115 a 120)

### O virtuosismo adaptado ao saxofone

Esta obra foi composta para dois saxofones altos e piano. Na entrevista realizada ao compositor (ver anexo I), este referiu que para ele uma “grande ajuda” para a escrita da obra foi a “imagem de dois saxofonistas a tocarem improvisações livres enquanto mantêm o tema” original do *Capricho 24* (Anexo I, Nagao, 2019, p. 41).

Em *Paganini Lost* o compositor explora o *virtuosismo* do saxofone através do uso de harmónicos e de passagens digitalmente complexas dada a velocidade acentuada.

Salienta-se o aparecimento dos harmónicos nos compassos 181 ao 184, com o primeiro saxofone alto a tocar um sol #, um lá e um si (si<sup>5</sup>, dó<sup>5</sup>, ré<sup>5</sup> de efeito real) e nos compassos 219 a 221, onde na mesma voz aparece um lá e um sol # (si<sup>5</sup> e dó<sup>5</sup> de efeito real). Podem-se constatar estes exemplos nas Figuras 20 e 21.

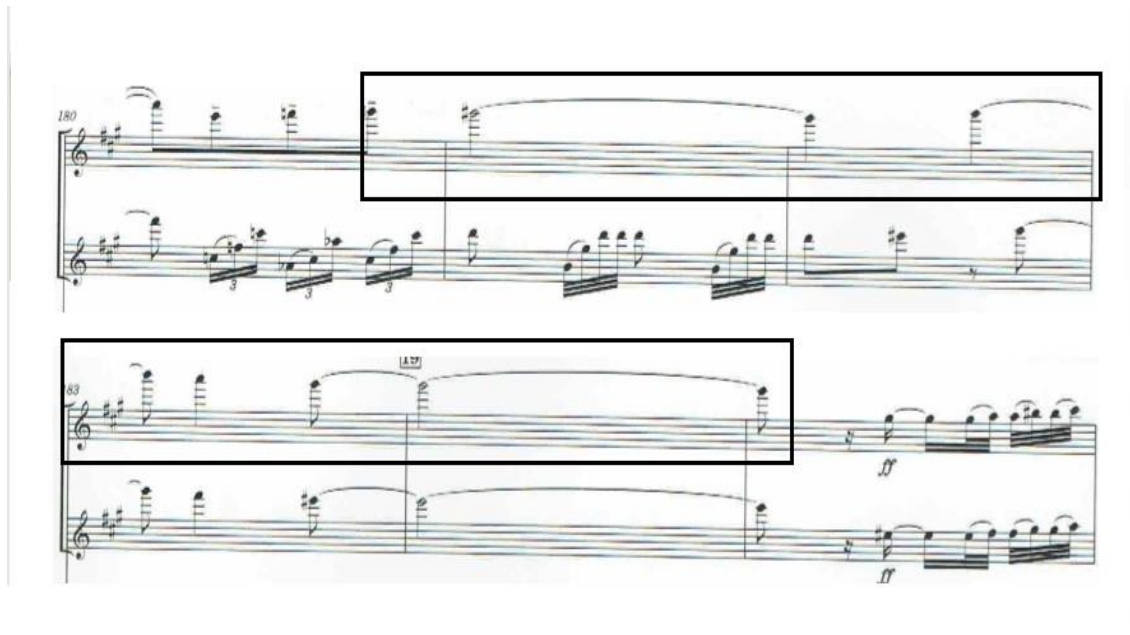
Musical score for Figure 20, showing two systems of staves. The top system contains measures 180, 181, and 182, with a black box highlighting these three measures. The bottom system contains measures 183, 184, and 185, with a black box highlighting these three measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Figura 20: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 180 a 185)

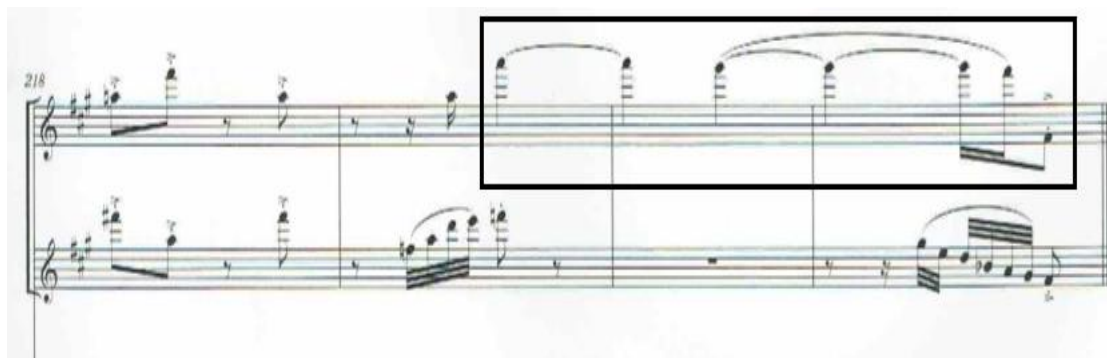
Musical score for Figure 21, showing two systems of staves. The top system contains measures 118, 119, 120, and 121, with a black box highlighting these four measures. The bottom system contains measures 118, 119, 120, and 121. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Figura 21: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 118 a 121)

Como exemplo de passagens tecnicistas e virtuosísticas, salientam-se os compassos 90 a 96 (ver Figura 22) e os compassos 196 a 199 (ver Figura 23), onde se podem constatar as ‘fusas’ presentes em ambas as vozes dos saxofones altos.

Figura 22: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 90 a 95)Figura 23: Fragmento original da obra *Paganini Lost* de Jun Nagao (compassos 196 a 199)

### Performance da obra

Vitaly Vatulya, saxofonista russo e ex-aluno no Conservatório de Amesterdão, foi o único intérprete que mostrou disponibilidade para responder a algumas questões por mim colocadas, sobre a performance das obras a apresentar (ver Anexo II).

Este, especificamente em relação a esta obra, teceu alguns conselhos relacionados com aspetos de ritmo, tempo, entoação e ensemble que muito contribuíram para a preparação e estudo da mesma.

De lembrar que a obra será interpretada em formato trio, composto por dois saxofones alto e um piano.

### 3.3. *Paganini-Capriccio*, Piet Swerts

Piet Swerts (1960-...) é um reconhecido pianista e compositor belga. Tem cerca de duzentas obras escritas para as mais diversas formações e já foi galardoado com diversos prémios. Atualmente leciona no *Lemmens Institute* e é maestro do *Ensemble for Contemporary Music*. (Cold, 2012).

Piet Swerts utiliza nas suas obras o pan-cromatismo, que se define como “ambiguidade tonal na harmonia” e melodia através do uso de movimentos cromáticos e polifonia de modo a criar a ilusão de falta de centro tonal (Dimond, 2012, p.2). Utiliza também, com bastante frequência, repetições de células rítmicas e de células melódicas.

Procedendo da mesma forma em relação às obras anteriores, efetuei uma entrevista a este compositor, cujas ideias básicas vão ser referidas e complementadas ao longo deste ponto (ver anexo I).

A obra *Paganini-Capriccio* foi escrita em 2015 a pedido do renomado saxofonista Kenneth Tse para o Congresso Mundial de Saxofones em Estrasburgo.

Segundo o compositor, a ideia de escrever variações de Paganini para saxofone surgiu de uma peça escrita anteriormente sobre o mesmo tema, mas para dois pianos, em 1987 (Swerts, 2019).

A obra *Paganini-Capriccio* inicia-se com o tema do *Capricho 24* trabalhado com o método composicional já acima referido. Posteriormente, apresenta catorze variações: 1ª variação: do compasso 21 ao 37; 2ª variação: do compasso 38 ao 53; 3ª variação: do compasso 54 ao 74; 4ª variação: do compasso 75 ao 104; 5ª variação: do compasso 105 ao 114; 6ª variação: do compasso 115 ao 121; 7ª variação: do compasso 122 ao 127; 8ª variação: do compasso 128 ao 147; 9ª variação: do compasso 148 ao 164; 10ª variação: do compasso 165 ao 172; 11ª variação: do compasso 173 ao 201; 12ª variação: do compasso 202 ao 210; 13ª variação: do compasso 211 ao 229; 14ª variação: do compasso 230 ao 279. Na primeira variação, o tema passa para as cordas, mais concretamente para o primeiro violino que interpreta a melodia como primeira vez, sendo que o segundo violino faz a

repetição dessa mesma melodia. Posteriormente, as duas vozes dos violinos interpretam em simultâneo a parte B.

Na quinta variação o compositor utiliza seqüências de “segundas menores paralelas” que influenciam a linha melódica. Nos compassos 108 a 110 da Figura 24 são usadas diversas seqüências de três notas com os intervalos de segundas menores, ora em movimentos ascendentes, ora em descendentes (Anexo I, Swerts, 2019, pp. 42-43).



Figura 24: Fragmento original da obra *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts (compassos 108 a 110)

Na sexta variação, Piet Swerts faz uma “mudança contrapontual” da anterior. As seqüências deixam de começar a tempo e o início de cada grupo de três notas passa a não coincidir com o tempo forte (Figura 25) (Anexo I, Swerts, 2019, pp. 42-43).



Figura 25: Fragmento original da obra *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts (compassos 115 e 116)

O compositor, ao longo de toda a peça procurou que “as variações não fossem todas ou rápidas ou lentas” introduzindo nas oitava e nona variações “acordes repetidos” quase que em forma de “sarabande”. Para isso utilizou com bastante frequência acordes de sétimas e nonas que estão presentes nos compassos 156, 157, 158 e no compasso 160 (Anexo I, Swerts, 2019, pp. 42-43).

Na variação 12, e após quatro variações mais lentas (8, 9, 10 e 11), Piet Swerts volta a inserir as sequências, tanto cromáticas, como rítmicas. A variação 13 (Figura 26) apresenta várias “imitações polifônicas” e “transposições de pequenos motivos que fazem o todo muito fluído e quase polimétrico” (Anexo I, Swerts, 2019, pp. 42-43). O ritmo não muda, seguindo sempre a mesma sequência.



Figura 26: Fragmento original da obra *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts (compassos 211 e 212)

No geral, tal como na peça *Klonos*, pode-se falar de um sentido de “aceleração”, devido ao desenvolvimento das sequências e das células rítmicas existentes ao longo da obra.

### **Capricho 24 e a obra**

Esta obra inicia-se com uma introdução de três compassos das cordas (ou piano), sendo que o saxofone entra no quarto compasso com o tema do *Capricho*.

A parte inicial da obra prolonga-se durante vinte compassos e o tema, tal como no *Capricho* original, está dividido em duas partes, diferindo na parte B, onde em vez dos oito compassos apresenta nove.

O tema aparece escrito em forma de pan-cromatismo e estende-se ao longo de toda a obra. O compositor recorreu ao uso de ‘appoggiaturas’ em quase todos os compassos do tema.

Figura 27 – fragmento do tema escrito por Piet Swerts.

The image displays a musical score for Alto Saxophone in E flat, titled "Theme". The score is divided into two sections, A and B. Section A covers measures 1 through 10, and Section B covers measures 11 through 20. The tempo is marked as "ca. 144". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *poco meno*. Measure numbers 3, 5, 7, 10, 12, 15, and 20 are indicated in boxes. The score is written for Alto Saxophone in E flat.

Figura 27: Fragmento original da obra *Paganini Capriccio* de Piet Swerts (compassos 1 a 20)

Um dos maiores desafios descritos por Piet Swerts ao adaptar Paganini para o seu método de composição foi encontrar estruturas harmónicas apropriadas e acompanhamento do tema atrativo. Como solução, o compositor introduziu várias sequências na peça, e apoiou-se nas “constelações harmónicas” presentes na obra *Paganini Variations* de Lutoslawski, que já havia estudado em 1981 (Anexo I, Swerts, 2019, pp. 42-43).

### O virtuosismo adaptado ao saxofone

A maior dificuldade com que o compositor se deparou ao adaptar o *Capricho* de Paganini, especificamente para saxofone, foi o “encontrar a tonalidade certa” para o tema de modo a que este se adequasse à tessitura do saxofone (Anexo I, Swerts, 2019, pp. 42-43). A solução encontrada foi passar o tema de lá menor para sol menor.

Em *Paganini-Capriccio*, Piet Swerts usa todo o registo do instrumento passando pelas notas graves e recorrendo aos harmónicos. Como exemplos serve a presente variação 3, compassos 54 a 58 e os dois últimos compassos do saxofone (ver Figuras 28 e 29).

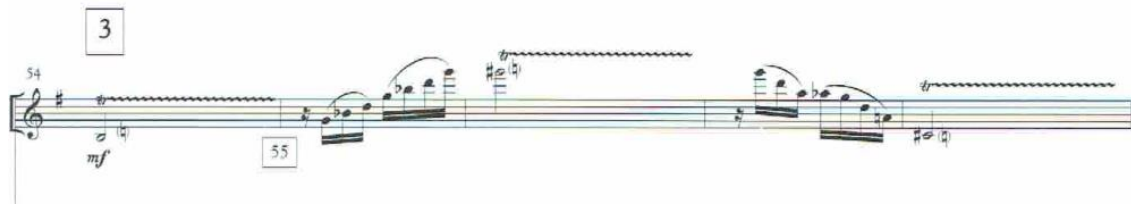


Figura 28: Fragmento original da obra *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts (compassos 54 a 58)



Figura 29: Fragmento original da obra *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts (últimos dois compassos)

Na variação 14 está presente um exemplo de uma passagem técnica e rápida (ver Figura 30).

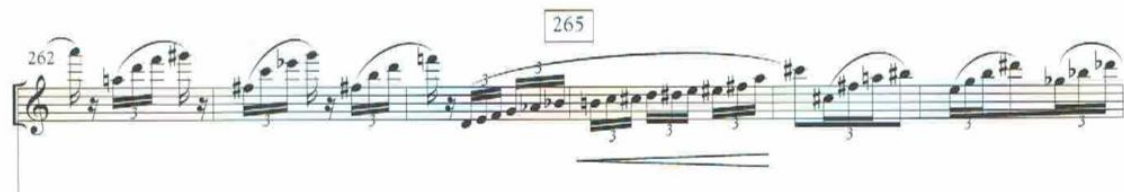


Figura 30: Fragmento original da obra *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts (compassos 262 a 267)

Outra das técnicas utilizadas pelo compositor é o staccato curto. O recurso a esta deve-se ao facto de, no saxofone, não ser possível executar pizzicato. Observe-se como exemplo a linha melódica que o saxofone interpreta do compasso 89 até ao 102, linha essa que é executada pelas cordas em pizzicato dos compassos 75 ao 89 (ver Figura 31).

The image displays two pages of a musical score. The left page is numbered '4' in a box at the top left. It features a saxophone part at the top and a string ensemble below, including Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The saxophone part is marked 'mp' and includes a box around a specific phrase. The string ensemble parts include dynamics like 'mp' and 'pizz.' (pizzicato). The right page continues the score, with a saxophone part marked 'p' and 'arco' (arco), and a string ensemble marked 'mp arco' and 'mp'. A box on the right page highlights a specific phrase in the saxophone part, with the number '90' below it.

Figura 31: Fragmento original da obra *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts (variação 4)

### Performance da obra

Existem duas versões da mesma obra: uma para saxofone alto e piano e outra para saxofone alto e ensemble de cordas.

Para este recital escolhi o acompanhamento de ensemble de cordas de modo a haver uma maior diversidade de formações. O ensemble é constituído por dois primeiros violinos, dois segundos violinos, duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo.

### 3.4. *Concerto Capriccio*, Grigoriy Markovich Kalinkovich (Arr. Alain Crepin)

Grigoriy Kalinkovich (1917-1992) foi um compositor e pedagogo soviético do séc. XX, que se caracterizou pelas suas obras escritas maioritariamente para banda. Estudou piano e composição no *Conservatório Estatal de Moscovo*.

A obra *Concerto Capriccio* foi escrita originalmente para saxofone e piano, tendo sido feito mais tarde pelo mesmo compositor a versão para saxofone e banda.

O pedagogo, compositor e saxofonista belga Alain Crepin fez dois arranjos desta obra: um primeiro para saxofone e piano, devido ao facto de não ser possível comprar a versão original publicada pelo compositor, tendo sido escrito para a primeira ronda do prestigiado Concurso Internacional de Saxofone de Dinant de 2014; e um segundo para saxofone solo e ensemble de saxofones, que foi influenciado pela versão original da obra para este mesmo instrumento solo e banda. De realçar que a estreia desta última versão esteve a cargo do solista Simon Diricq e do ensemble de saxofones do Conservatório Real de Bruxelas, em maio de 2013, na cidade de Dinant. A direção esteve a cargo de Alain Crepin (Crepin, 2019).

Esta obra foi inspirada no *Capricho 24* de N. Paganini e, como tal, segue uma estrutura semelhante ao da obra original. No início é apresentado o tema durante vinte e quatro compassos, seguindo-se oito variações, sendo que a última apresenta um Coda final.

Na última variação, o compositor insere novamente o tema inicial, que irá ser abordado ao longo deste capítulo, mas, desta vez, mais desenvolvido, através da introdução de notas de passagem e cromatismos.

Optei por interpretar a versão desta obra para saxofone alto solo e orquestra de saxofones, estando o acompanhamento a cargo da orquestra portuguesa de saxofones.

### ***Capricho 24 e a obra***

A obra inicia-se com o tema do *Capricho 24* de Paganini transposto uma quinta perfeita (5P) abaixo (Si menor no saxofone, Ré menor de efeito real) de modo a adaptar-se melhor à tessitura do saxofone. Grigorij Markovich Kalinkovich optou por operar duas mudanças em relação ao tema original de Paganini: i) a parte B repete-se na sua íntegra alargando o tema para vinte e quatro compassos em vez dos originais dezasseis; ii) no galope do primeiro tempo do compasso 13, a semicolcheia desce meio tom passando o original salto de quinta diminuta (5d) descendente para um salto de quinta perfeita (5P) descendente. Esse mesmo desenho volta a aparecer na semicolcheia do primeiro tempo do compasso 21, na repetição da parte B (ver Figura 32).

Tema  
Moderato assai  $\text{♩} = 116-120$   
*f con spirito* [C1] [P] [V]  
B [Tc]  
[1] Repetição do B [C1] [V]  
poco rit.

Figura 32: Fragmento original da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich (compassos 1 a 24)

O tema do *Capricho* volta a aparecer na obra, mas desta vez na última variação e com algumas mudanças. O compositor opta por alterar o tema, inserindo diversos cromatismos de modo a diferenciar a parte final do início da obra. Essas alterações passam também por algumas mudanças de oitava de modo a explorar o âmbito do instrumento na sua totalidade. De referir que, mesmo com as variações feitas pelo compositor, as notas do tema aparecem sempre, bem como algumas células do mesmo. Na Figura 33 pode-se observar esses cromatismos, mudanças de oitava e as células e notas do tema.

Variation VIII  
316 *mp*  
322 *f* *mf* repetição do B com variações  
328 *mp*  
334 *mp*

Figura 33: Fragmento original da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (compassos 316 a 337)

### O virtuosismo adaptado ao saxofone

À semelhança do que acontece no *Capricho 24* de N. Paganini, o compositor de *Concerto Capriccio* visa explorar as capacidades técnicas do instrumento na sua totalidade. Como exemplo, a Variação I da obra *Concerto Capriccio*, onde está presente um excerto da mesma repleto de passagens tecnicistas e rápidas caracterizadas pelos seus diversos cromatismos e arpejos. De realçar que (como se pode constatar nas Figuras 34 e 35) Paganini utilizou os cromatismos na Variação IV do *Capricho* original e os arpejos na Variação 1.

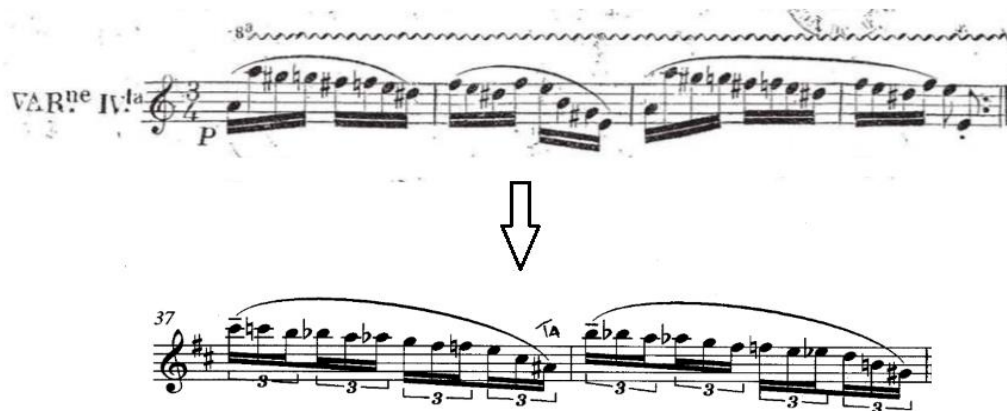


Figura 34: Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação IV) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Grigorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (compassos 37 e 38)

The image shows two musical staves. The top staff shows a rapid arpeggiated passage from the original 'Capricho 24'. The bottom staff is labeled 'Allegro Variation I' and shows a similar arpeggiated passage starting at measure 25 with a mezzo-forte 'mf' dynamic. A large downward-pointing arrow connects the two staves, indicating a comparison or adaptation.

Figura 35: Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação I) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Grigorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (compassos 25 e 26)

Na Variação II são frequentes as oitavas arpejadas. Paganini também utiliza esta técnica na Variação V (ver Figura 36). A título de curiosidade - no *Capricho* original é utilizada a técnica de oitavas dobradas que consiste em tocar oitavas diferentes em simultâneo. Esta mesma técnica, é impossível de executar no saxofone visto este último ser um instrumento monofónico.



Figura 36: Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação V) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (Variação II)

Na variação III, Gregorij Kalinkovich opta por utilizar o staccato curto no saxofone. Como podemos ver na Figura 37, este uso é bastante semelhante ao que Paganini faz com o pizzicato no violino na Variação IX do *Capricho*. Devido às características do saxofone, é impossível recorrer-se ao pizzicato, tendo o staccato curto sido o tipo de articulação mais parecido encontrado pelo compositor para emular essa técnica.



Figura 37: Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação IX) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich, arranjo de Alain Crepin (Variação III)

Outra das técnicas utilizadas por Gregorij Markovich Kalinkovich é o recurso aos harmónicos: na nota sol (sib5 de efeito real) presente nos compassos 306, 307 e 308, e na nota si (ré5 de efeito real) presente nos compassos 328 a 331. Paganini faz uso do registo agudo do violino na Variação X do *Capricho* (ver Figura 38).

Figura 38: Fragmento original da obra *Capricho 24* de N. Paganini (Variação X) seguido da obra *Concerto Capriccio* de Gregorij Markovich Kalinkovich (compassos 303 a 315 e 378 a 284)

### Nota: diferenças entre obra original e arranjo

No arranjo para saxofone alto solo e ensemble de saxofones, a quinta variação presente na composição original de Grigorij Markovich Kalinkovich foi suprimida, de modo a encurtar a obra.

Segundo Alain Crepin não existem grandes diferenças entre a versão com acompanhamento de banda e a versão com ensemble de saxofones. As únicas mudanças feitas pelo compositor foram a nível de “fraseado”, “dinâmicas” e de “completar alguns acordes” (Anexo I, Crepin, 2019, p. 43).

## Capítulo 4 Conclusão

### 4.1. Síntese

Niccolò Paganini foi um dos mais famosos compositores e intérpretes da sua era. As suas obras representaram uma grande evolução na escrita para violino devido à sua constante procura de explorar o instrumento até ao limite, usando, para isso, técnicas que até à data eram pouco usuais. Também considerado um violinista exímio, esgotou diversas salas e levado plateias a experienciar as mais diversas sensações enquanto tocava. A importância de N. Paganini passou também pelo desenvolvimento do *virtuosismo*.

O *Capricho 24* foi provavelmente a sua obra mais aclamada. Esta serviu como base de inspiração para diversos compositores tais como Brahms, Liszt, Lutoslawski ou Rachmaninoff. A nível de repertório para saxofone, o *Capricho* teve influência no aumento do espólio deste instrumento.

Na obra *Renewing the Myth*, Marilyn Shlude justapõe tonalidade com atonalidade. Ao longo da obra, a ressonância é bastante explorada de modo a criar diversas cores. A compositora reorganiza as notas do tema usando as mesmas para formar intervalos de quintas e quartas ascendentes que servem como pilares para gerar estruturas harmónicas e melódicas. O tema do *Capricho 24* nunca aparece na sua totalidade por opção da compositora. Esta obra irá ser interpretada na formação de duo de saxofone alto e piano.

Em *Paganini Lost*, Jun Nago utilizou o tema do Capricho de forma invisível e abstrata tendo como ideia o surgimento do mesmo ao longo da obra de forma gradual até se assemelhar ao original. A peça foi fortemente influenciada por técnicas orientais, sendo um grande exemplo disso a heterofonia presente na mesma. O compositor também utiliza recorrentemente as síncopas. Esta obra irá ser interpretada em trio com dois saxofones altos e piano.

Em *Paganini-Capriccio* de Piet Swerts o tema é trabalhado com base no pancromatismo, sendo visível através dos diversos cromatismos apresentados no mesmo. As ‘appoggiaturas’ também são bastante usadas, diferindo assim o tema escrito por este compositor do original. As variações são desenvolvidas através de várias sequências melódicas, harmónicas e rítmicas. De modo a diversificar os andamentos, Swerts escreve algumas variações em forma de “sarabande”.

Esta obra irá ser interpretada na formação de saxofone alto solo e ensemble de cordas.

No *Concerto Capriccio* de Grigorij Markovich Kalinkovich é notória a semelhança quase total entre o tema escrito e o tema original de N. Paganini. As únicas diferenças estão na duração do tema, onde apresenta vinte e quatro compassos em vez de dezasseis, e na sua estrutura harmónica, onde é introduzido um Dó no lugar do suposto Dó #. Em semelhança ao *Capricho 24* são utilizados ao longo das variações diversos métodos de composição que visam explorar ao máximo o instrumento. Para o recital final a formação escolhida foi saxofone alto solo e ensemble de saxofones.

## **4.2. Dificuldades encontradas ao longo da investigação**

Durante a realização da monografia foram sentidas algumas dificuldades na obtenção de informação sobre algumas das obras abordadas, nomeadamente *Paganini Lost* de Jun Nagao e *Concerto Capriccio* de Grigorij Markovich Kalinkovich, devido à escassez de material, tanto na internet como em livros ou artigos. Outra dificuldade encontrada foi o idioma em que aparecia alguma da informação, visto ser em russo e japonês. De modo a contornar essas complicações procedi eu mesmo à análise das obras, recorrendo a questionários feitos aos próprios compositores e intérpretes. O trabalho por mim feito nesse sentido visou acrescentar conhecimento acerca das peças e ajudar outros intérpretes que as queiram estudar e interpretar.

Outra das dificuldades encontradas foi a falta de resposta por parte de alguns intérpretes a questões colocadas acerca das obras.

## **4.3. Projetos Futuros**

A realização deste trabalho, bem como toda a investigação, teve como objetivo servir de base para projetos futuros, tanto a nível de investigações como a nível de performance. Partindo do estudo feito acerca do compositor, poderei alargar

o âmbito da investigação para outras obras inspiradas em peças de Paganini. Poderá também servir de catapulta para o estudo detalhado dos *Caprichos* já transcritos para saxofone, bem como a performance dos mesmos.

Devido ao facto de o saxofone ser um instrumento recente, não existe nenhuma obra de N. Paganini escrita para o mesmo. Posto isto, outro aspeto a desenvolver, que advém da análise das obras escritas para saxofone, é a expansão do repertório deste instrumento e a possibilidade de se poder vir a interpretar com mais frequência obras deste compositor, através de transcrições minhas de outros trabalhos dele, como por exemplo *La Campanella*.

O meu objetivo passa por continuar a explorar e desenvolver a relação entre o compositor e o saxofone.

## Bibliografia

Ahn, Kwang Sun (2000). *An Analytical Study of the Variations on the Theme of Paganini's Twenty-fourth Caprice, Op. 1 by Busoni, Friedman, and Muczynski*. Tese de Doutoramento, University of North Texas.

Biography.com Editors (2 de abril, 2014). *Niccolò Paganini Biography*. <https://www.biography.com/musician/niccolo-paganini>.

Borer, Philippe (1995). *"The twenty-four Caprices of Niccolò Paganini" their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*. Tese de Mestrado, University of Tasmania.

Crepin, Alain (2019). Entrevista realizada no âmbito da presente monografia. Anexo I, p.4.

Crepin, Alain (2014). *Concerto Capriccio* by Gregorij Markovich Kalinkovich, Edição do autor.

Cold, Benjamin T (2012). *Analysis of a recital: a report on Piet Swerts' Klonos and Ingolf*. Tese de X, University of Wisconsin.

The Editors of Encyclopaedia Britannica (27 de maio, 1999). *Niccolò Paganini*. Biografia. <https://www.britannica.com/biography/Niccolo-Paganini>.

Dimond, John (2012). *Theory of Music: Introduction to Late-Romantic chromatism*. [http://www.jonathandimond.com/downloadables/Theory\\_of\\_Music-Introduction\\_to\\_Chromaticism-Dimond.pdf](http://www.jonathandimond.com/downloadables/Theory_of_Music-Introduction_to_Chromaticism-Dimond.pdf)

Dubal, David (2004). *The Art of the Piano: Its Performers, Literature, and Recordings (3rd ed.)*. Hall Leonard, Minnesota.

Hekkema, Raaf (2006). *Niccolò Paganini 24 Capricci for saxophone solo*. Raaf Publications: Rotterdam.

Hough, Stephen (2013). *On the art of variation: why Paganini's theme is so popular*. Artigo do jornal *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2013/jul/05/how-paganini-became-pop>

Ibert, Jacques (1935). *Concertino da Camera pour Saxofone Alto et onze instruments*. Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris.

- Kalinkovich, Grigorij Markovich (s.d.). *Concert Capriccio on Themes of Paganini*.
- Katsenelson, Vitalyi (2017). *How Franz Liszt Has Revolutionized Piano and Classical Music*. <https://medium.com/@vitaliyk/how-franz-liszt-has-revolutionized-piano-and-classical-music-a0addcb94eed>.
- Kennedy, Michael (1985). *Dicionário Oxford de música*. Círculo de Leitores: Lisboa.
- Nagao, Jun (2008). *Paganini Lost* for two alto saxophones and piano. Zen-On Music: Japan.
- Nagao, Jun (2019). Entrevista realizada no âmbito da presente monografia. Anexo I, p. 2.
- Nestler, Eric (2008). Analytical Considerations in the Preparation for Performance of Marilyn Shrude's *Renewing the Myth*. *The Saxophone Symposium Journal*, 32, 27-89.
- Paganini, Niccóló (1801-1807). *24 Capricci per Violino Solo*. Presso Gio. Ricordi & C°, Milan.
- Shrude, Marylin (1988). *Renewing the Myth* pour saxofone alto Mib et piano. Editions Henri Lemoine, Paris.
- Shrude, Marylin (2019). Entrevista realizada no âmbito da presente monografia. Anexo I, pp. 1-2).
- Swerts, Piet (2015). *Paganini-Capriccio for Alto Saxophone and String Ensemble*. Zodiac Editions, Belgium.
- Swerts, Piet (2019). Entrevista realizada no âmbito da presente monografia. Anexo I, pp. 3-4).
- Thompson, Bobbi Amanda (2016). *The Integration of Sound, Resonance, and Color in Lacrimosa for Alto Saxophone and Piano by Marilyn Shrude*. Tese de Doutorado, University of North Carolina.
- Zhou, Wenli (2012). *Piano Variations by Liszt, Lutoslawski, Brahms, and Rachmaninoff on a Theme by Paganini*. Tese de Doutorado, Rice University, Texas.

## Anexo I Entrevista aos compositores

### *Entrevistas traduzidas*

#### **Marylin Shrude**

**RC** - Quais são as razões na escrita de uma peça inspirada no *Capricho 24* de Paganini? Quais foram as suas ideias com esta peça?

**MS** - O *Capricho 24* de Paganini tem sido usado por muitos compositores como fonte para peças virtuosistas. Quando escrevi “Renewing the Myth”, eu queria criar uma obra que não explorasse apenas as exigentes características técnicas e expressivas do saxofone, mas também do piano.

Esta obra foi especificamente criada para o nono Congresso Mundial de Saxofone em Tóquio, Japão (1988). Desde então, apareceu na lista de quase todos os concursos internacionais. Em 2002 foi a peça requerida para 150 participantes do terceiro Concurso de Saxofone de Dinant ‘Adolphe Sax’, na Bélgica.

**RC** - Qual foi o seu maior desafio na adaptação do *Capricho* de Paganini ao seu estilo de composição?

**MS** – Não senti nenhum desafio incomum no que diz respeito ao meu estilo particular. Eu sou muito interessada no conceito de ressonância, que se reflete na mistura dos sons do saxofone e piano no que foi chamado de "terceiro som". Por exemplo, os compassos iniciais da obra têm uma quantidade considerável de uníssonos. Isso é intencionalmente criado para se misturar da maneira mais perfeita possível. O som do saxofone é frequentemente "capturado" na ressonância do piano, de modo que um instrumento está literalmente "a crescer" em relação ao outro. (Veja a dissertação do Dr. Bobbi Thompson para mais informações.)

**RC** - Como é que você utilizou as "células de notas" para criar linhas melódicas com o tema de Paganini? Qual foi a ideia por trás (se houver) dessa ferramenta?

**MS** – Existem muitos motivos característicos no Paganini - as notas repetidas; os padrões pontilhados; a célula "d-f-e-d-a-a"; o acorde menor i para a sétima dominante;

etc. Se você examinar a peça cuidadosamente, verá essas "impressões digitais" por toda a parte.

**RC** – Quanto difícil foi adaptar Paganini para o saxofone (existiu algum obstáculo específico que você teve de pensar ou refazer?)

**MS** – A tonalidade teve de ser alterada devido à tessitura (lá menor para ré menor). Fora isso, não acho que tenham existido algum obstáculo em particular. Dadas as capacidades virtuosísticas bem conhecidas e exploradas do saxofone, acho que foi facilmente adaptável ao instrumento.

### **Jun Nagao**

**RC** - Quais são as razões na escrita de uma peça inspirada no *Capricho 24* de N. Paganini? Quais foram as suas ideias com esta peça?

**JN** - “Esta peça foi encomendada pelo Mr. Sugawa, tendo ele sugerido o uso do tema do Paganini. Eu também adoro este tema e, portanto, aceitei com prazer. (A Rapsódia de Rachmaninoff é um dos meus trabalhos preferidos.)”

**RC** - Qual foi o seu maior desafio na adaptação do *Capricho* de Paganini ao seu estilo de composição?

**JN** - “A filosofia central é, ao contrário da variação usual, o tema é transformado para não manter a sua forma original no início e, gradualmente voltar ao tema. Na secção mais afastada do tema, o meu objetivo foi misturar ideias asiáticas, tais como a heterofonia.”

**RC** - Quais foram as matérias composicionais mais significativas ou notáveis que você usou em *Paganini Lost*?

**JN** - “Tentei alcançar a grandeza do tema original em vez do material. Mesmo sendo simples, aparenta conter um drama de abismo como tragédia.”

**RC** - Quanto difícil foi adaptar Paganini para o saxofone (existiu algum obstáculo específico que você teve de pensar ou refazer?)

**JN** - “Não achei difícil adaptar este tema para o saxofone. A imagem dos dois saxofonistas a tocarem improvisações livres enquanto mantêm este tema em mente foi uma grande ajuda para esta composição.”

## Piet Swerts

**RC** - Quais foram as razões na escrita de uma peça inspirada no *Capricho 24* de Paganini? Quais foram as suas ideias com esta peça?

**PS** - “Esta peça foi-me encomendada por Kenneth Tse, que me pediu para escrever uma nova obra para o Congresso internacional de Saxofone em Estrasburgo, França, e pensei no (*Capricho* de) Paganini porque em 1987 já tinha escrito umas variações do mesmo para dois pianos e pareceu-me uma boa ideia escrever esta pequena peça para saxofone e piano com variações virtuosísticas, algo como um ciclo brilhante depois do *Klonos*.”

**RC** - Qual foi o maior desafio na adaptação do *Capricho* de Paganini para o seu estilo de composição?

**PS** - “Penso que foi sobretudo a procura da estrutura harmónica apropriada e do acompanhamento do tema de uma forma que seja coerente e funcional. Mas isto é sobretudo possível por causa das inúmeras sequências que esta peça contém. Nos meus tempos de estudante, em 1981, estudei as *Variações de Paganini* de Lutoslawski para dois pianos e penso que as “constelações harmónicas” tenha talvez sido inspiradas daí.”

**RC** - Quais foram as matérias composicionais mais significativas ou notáveis que você usou em *Paganini-Capriccio*?

**PS** - Isto é sempre parecido em todas as composições de variações. Primeiramente temos a estrutura formal da melodia em si. Neste caso temos um grande número de sequências e se falarmos de “constelações harmónicas”, tal como Lutoslawski usou nas suas *Variações de Paganini*, podemos verificar, na segunda variação, o uso frequente de movimentos contrários, começando em quintas perfeitas e depois em movimentos contrários de segundas menores encontraremos uma quarta perfeita. Uma relação de tríades. Portanto se falarmos de matéria será sobretudo sobre ajustes harmónicos e a procura de possibilidades. O mesmo se verifica na quinta e sexta variação, onde o movimento de segundas paralelas influencia a linha melódica do saxofone e claro, na sexta variação, encontramos uma mudança contrapontística da linha da quinta variação.

Eu também tive o cuidado de não ter apenas variações rápidas e lentas. Na variação oito e até se olharmos para a nove, é quase como uma “Sarabande”, com estes acordes repetidos, mas eu gosto bastante do sétimo e nono acorde que vamos frequentemente encontrar nestas variações. Por exemplo, no compasso 156-157, as nonas, e no 158, vamos muito além e temos ainda mãos acordes estáticos como no 160. Todos eles são vitais.

Por outro lado, nas imitações polifônicas tais como na variação 13, temos um grande número de transposições de pequenos motivos, que fazem o todo muito fluido e quase ‘polimétrico’. Acho que essa foi a minha intenção.

No geral, podemos falar num sentimento de aceleração se olharmos para todas as variações, tal como em *Klonos*, mas penso que aqui foi diferente embora haja semelhanças.”

**RC** - Quão difícil foi adaptar Paganini para o saxofone (existiu algum obstáculo específico que você teve de pensar ou refazer?)

**PS** - “Penso que foi sobretudo encontrar a tonalidade certa para este tema que originalmente estava em Lá menor e que eu decidi transpor para sol menor que é mais próximo ao saxofone. Também foi uma questão de alcance e tinha muitas apogiaturas em quase todos os compassos.”

### **Alain Crepin**

**RC** - Quais foram as razões para fazer um arranjo do *Concerto Capriccio* do Gregorij Markovich Kalinkovich?

**AC** - “Não foi possível comprar uma versão editada para saxofone e piano. Decidimos pôr essa peça na primeira ronda da competição de Dinant 2014. Os meus colegas conheciam a versão para banda e com a autorização da editora, fiz uma versão com piano especialmente para esse concurso.”

**RC** - Quais são as principais diferenças entre o original e o seu arranjo? O que o motivou a fazer esses ajustes? Onde e com quem foi a estreia dessa versão?

**AC** - “Eu fiz a versão para ensemble de saxofones a partir da versão para banda (que foi publicada). Por isso não há grandes diferenças (por vezes mudei o fraseado e as dinâmicas ou completei alguns acordes)

A estreia foi em Dinant, em maio de 2013 pelo Simon Diricq e o meu ensemble internacional de saxofones do Conservatório real de Bruxelas. (eu mesmo dirigi)”

## *Entrevistas originais*

### **Marylin Shrude**

**RC** - What are the reasons behind writing a piece inspired on the Paganini's *24th Caprice*? What were your ideas with this piece?

**MS** - Paganini's *24th Caprice* has been used by many composers as source material for a virtuosic piece. When I wrote *Renewing the Myth*, I wanted to create a work that not only exploited the demanding technical and expressive characteristics of the saxophone, but also for the piano.

The piece was specifically created for the 9th World Saxophone Congress in Tokyo, Japan (1988). Since that time, it has appeared on almost every international competition list. In 2002 it was the required piece for the 150 participants of the 3rd Adolph Sax Concours in Dinant, Belgium.

**RC** - What was your biggest challenge in adapting the Paganini's *Caprice* to your compositional style?

**MS** - I didn't feel any unusual challenges with regard to my particular style. I am very interested in the concept of resonance, which is reflected in the blending of the sounds of the saxophone and the piano into what has been referred to as a "third sound." For example, the opening measures of the piece have a considerable amount of unison. This is purposely meant to blend together as seamlessly as possible. The sound of the saxophone is often "caught" in the resonance of the piano, so that one instrument is literally "growing" out of the other. (See the dissertation of Dr. Bobbi Thompson for more on this.)

**RC** - How do you make use of "note cells" in order to create melodic lines with the Paganini theme? What was the idea behind (if any) this tool?

There are many characteristic motives in the Paganini—the repeated notes; the dotted patterns; the "d-f-e-d-a-a" cell; the minor i chord to the dominant 7th; etc. If you examine the piece carefully, you will see these "fingerprints" throughout.

**RC** - How hard it was to adapt Paganini to the saxophone (are there any specific obstacles you had to think about or rework)?

**MS** - The key had to be changed due to the range (a minor to d minor). Other than that, I don't feel there were any particular obstacles. Given the saxophone's well-known and exploited virtuosic capabilities, I think it was easily adaptable to the instrument.

### **Jun Nagao**

**RC** – What are the reasons behind writing a piece inspired on the Paganini's *24th Caprice*? What were your ideas with this piece?

**JN** – “This piece was commissioned by Mr. Sugawa, and he suggested using the Theme of Paganini. I also love this theme, so I agreed with pleasure. (Rachmaninoff's *Rhapsody* on this theme is one of my most favourite works.)”

**RC** - What was your biggest challenge while adapting the Paganini's *Caprice* to your compositional style?

**JN** – “The main policy is that, contrary to the usual variation, the theme is transformed so as not to retain its original form at the beginning, and gradually returns to the theme. In the part far away from the theme, I aimed to mix Asian ideas, such as heterophony.”

**RC** - What are some of the most significant or notable compositional materials that you used in *Paganini Lost*?

**JN** – “I tried to reach the greatness of the original theme rather than the material. Although it is simple, it looks to contain a drama of abyss like tragedy.”

**RC** - How hard was it to adapt Paganini to the saxophone (are there any specific obstacles you had to think about or rework?)

**JN** – “I did not find it difficult to adapt this theme to saxophones. The image of the two saxophonists playing free improvisation while keeping this theme in mind, was a great help for the composition.”

### **Piet Swerts**

**RC** – What are the reasons behind writing a piece inspired on the Paganini's *24th Caprice*? What were your ideas with this piece?

**PS** – “This was a requested by Kenneth Tse, who asked me to write a new piece for the World (Saxophone) Congress in Strasbourg, France, and I was thinking of the Paganini because in 1987 I had already written *Variations of Paganini* for two pianos and it seemed to be a nice idea to do this short piece for saxophone and piano with rather virtuosistic variations so a sort of brilliant cycle after *Klonos*.”

**RC** – What was your biggest challenge while adapting the Paganini’s *Caprice* to your compositional style?

**PS** – “I mainly think it was to find the appropriate harmonic structures and accompaniment of the theme in a way that they are according to attractive ideas and not to functional to all. But this is very much possible because of the many sequences in this piece and moreover I in my student years in 1981 also studied the *Paganini Variations* of Lutoslawski for two pianos and played them, and I think in that way that the harmonic constellations are perhaps inspired by those variations.”

**RC** – What are some of the most significant or notable compositional materials that you used in *Paganini-Capriccio*?

**PS** – “This is always similar in all kind of variation compositions, so to speak at first hand, is of course the formal structure of the melody itself. In this case we have a lot of sequences and if we speak of harmonic constellations like Lutoslawski also use in his *Paganini Variations*, you can see for instance in the 2nd variation accompaniments very often contra motional diads like starting with Perfect 5ths and then in contra motion of a minus 2nd you will find a Perfect 4th. The relationship is one of tritones. So mainly if you speak about material it will be about harmonic adjustments and looking for possibilities. The you have the same in the 5th and the 6th variations where mainly the diad of parallel minor 2nd will influence the melodic line of the saxophone and of course there in the 6th variation you will find a contrapuntal shifting of the line of the 5th variation.

I also took care that the variations would not be only fast or slowly ones. So this is what’s happening: in variation 8 and even if you look to 9 it is almost like a ‘Sarabande’ with these repeated chords but I very much love the 7th and 9th chords that you’ll find very often in these variation, like in bar 156-157 the 9ths and 158 you go much further and you have even more static chords like 160. They are all vital.

On the other hand, very much polyphonic imitations like in variation 13 you have a lot of transpositions of small motives which make the whole very fluid and almost polymetric. I think that was more or less my intention.

In general, you can speak of a feeling of acceleration if you look into all the variations and as it was also a little bit in *Klonos* too, but I think this was also different, but there are similarities.”

**RC** – How hard was it to adapt Paganini to the saxophone (are there any specific obstacles you had to think about or rework?)

**PS** – “I mainly think looking for the right key of this theme which was originally in A minor and I decided to transposed it to G minor which is closer to the saxophone. Also, it was a matter of range and I add a lot of appoggiaturas to almost every bar.”

### **Alain Crepin**

**RC** - What are the reasons behind making an arrangement of the *Concerto Capriccio* from Gregorij Markovich Kalinkovich?

**AC** – “It was not possible to buy a published version for sax & piano. We decided to put that piece in the first round of the competition of Dinant 2014, my colleagues knew the version with band and with the authorization of the publisher I did a version with piano especially for the competition of Dinant 2014.”

**RC** – “What are the main differences between the original piece and your arrangement? What motivated you to do those adjustments? Where was the premier time for this version and with whom?”

**AC** – “I did the version for sax ensemble from the version with band (who was published). So, there are NO big differences (sometimes I changed phrasing & dynamics, or complete some chords).

The premiere was in Dinant in May 2013 by Simon Diricq and my International saxophone ensemble from the royal conservatory of Brussels (I was conducting).”

## Anexo II Conversa com intérpretes

### Vitaly Vatulya

**RC** - Nas palavras de Nagao, a intenção do tema passa por ser “abstrato” e “escondido”. Tendo isto em conta, como é que estudou *Paganini Lost* sem perder a autenticidade do *Capricho 24*?

**VV** - Para mim pessoalmente é uma Fantasia sobre o tema do *Capricho 24* de Paganini numa visão contemporânea e num estilo musical moderno. Assim como Rachmaninoff fez com o seu quarto concerto para piano. A autenticidade do tema não é o ponto principal para mim, mas sim o desenvolvimento.

**RC** - Qual foi o seu maior desafio na interpretação desta peça?

**VV** - Existem alguns problemas na interpretação de *Paganini Lost*:

Ritmo- deveria ser considerado como uma ferramenta significativa e de comunicação na interpretação deste tipo de música. Como recomendação- ritmo é a coisa que deveria ser fixo para qualquer interprete. Por vezes é um bocado vago (especialmente no início) e difícil de encaixar com a parte do piano.

Tempo: A peça em si provoca a aceleração quase no fim. Tente não seguir tanto a música.

Ensemble- Não há solista, todas as partes são iguais e devem ser devidamente conhecidas pelo intérprete.

Entoação- Existem alguma abertura e os intervalos devem ser bem afinados entre os dois saxofones. (andamentos lentos no meio, registo alto, etc...)

Linguagem corporal- Tem alguma importância todos estarem em palco com um único estado de espírito e não interferir a música com muitos movimentos. Escolha a posição mais confortável em palco e fique em contacto com os seu colegas.

**RC** - Há algum conselho que queira partilhar que iria melhorar a performance no geral desta peça?

**VV** - Iria recomendar primeiramente para encontrar uma atmosfera “especial” para esta peça.

Tenha uma estratégia para o tempo e desenvolvimento.

Pense mais lento quando estiver a tocar as partes rápidas.

Grave um vídeo dos ensaios e avalie com os seus colegas.

Não se esqueça de apreciar a música e demonstrá-lo.

### **Vitaly Vatulya**

**RC** - In Nagao's words, the intention of the theme is to be "abstract" and "hidden". With this in mind, how did you study Paganini Lost without losing the 24<sup>th</sup> *Caprice* authenticity?

**VV** - For me personally it's a fantasie on the theme of Caprice 24 by Paganini in contemporary vision and modern styles of music. The same as Rachmaninov did with his 4th piano concerto. The authenticity of the theme is not the point for me, but the development is most important.

**RC** - What was your biggest challenge in playing the piece?

**VV** - There are few issues playing Paganini lost:

Rhythm - should be considered as a significant and speaking tool in performing this kind of music. As a recommendation - rhythm is the first thing that should be fixed for every performer. Sometimes it's quite vague (especially in the beginning) and hard to catch the piano part.

Tempo: The piece itself provokes to speed up towards the end. Try not to follow music too much.

Ensemble - there are no soloists, all parts are equal and should be known quite well by the performers.

Intonation - there are few open spots in it and intervals should be tuned well between two saxophones. (slow movement in the middle, altissimo register etc....)

Body language - it's quite important for a stage performing to stay in one mood and not interfere the music with too much movements. Choose the most comfortable position/setting on the stage to stay in contact with your partners.

**RC** - Is there any advice you could share that would improve the overall performance of the piece?

**VV** - I would recommend to find "special" atmosphere of the piece first.

Have a strategy of the tempo and development.

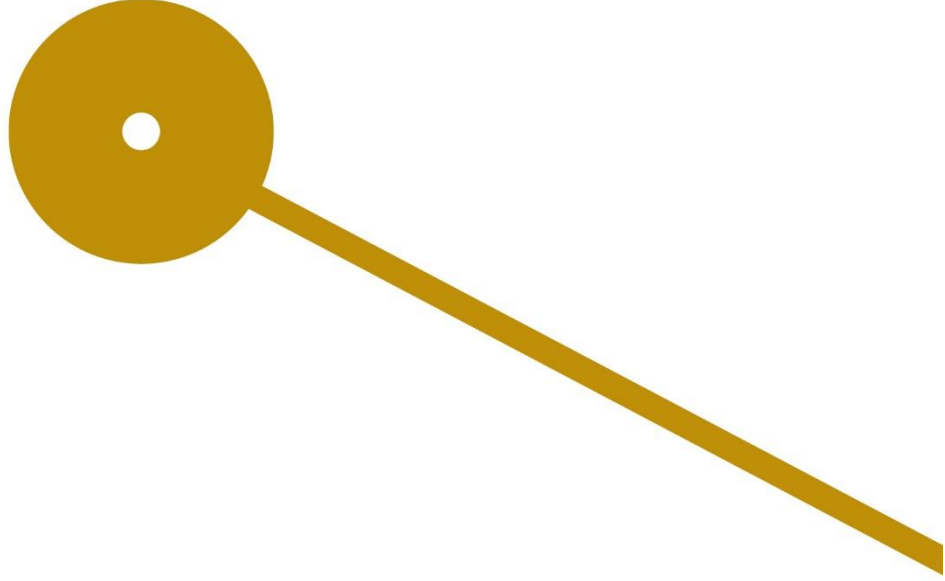
Think slower while playing fast parts.

Make video recording during the rehearsals and evaluate with your colleagues.

Do not forget to enjoy the music and show it.

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO