



# "A Edificação da Violinística Moderna na Encruzilhada do Século XX"

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em "Performance"

Orientador: Professor Doutor Radu Ungureanu

Mestrando: Mário Leonardo Siegle

Porto, Setembro de 2014

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu Orientador e professor de violino destes últimos cinco anos, Professor Doutor Radu Ungureanu. A sua total disponibilidade, sabedoria e encorajamento foram cruciais para a redação desta dissertação.

Agradeço também ao Museu Manuel Quiroga de Pontevedra, pelo fornecimento de material indispensável para alguns pontos deste trabalho, sendo as caricaturas presentes nesta dissertação apenas um exemplo.

Agradeço aos meus pais, Cândida e Bernd Siegle, pelo total apoio e encorajamento, sem eles esta dissertação não teria sido possível.

E por fim um grande obrigado a Líria Pedrosa, namorada e companheira, que sempre me apoiou, nas boas e nas más alturas, durante o período de gestação deste trabalho.

## Resumo

Esta dissertação serve o propósito de expor o que foi considerado como violinística moderna, surgida no início do Séc. XX, mas perpetuada até aos nossos dias; a referência fundamental para este trâmite será o livro "Seis sonatas para Violino Solo" de Eugène Ysaÿe. Este livro foi dedicado a seis violinistas, que, apesar de terem todos estilos e técnicas diferentes, criaram no conjunto uma nova abogadagem à prática do violino, que é utilizada até hoje. São estes (por ordem das sonatas dedicadas): Joseph Szigeti, Jacques Thibaud, Georges Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom e Manuel Quiroga. Para conseguir expor essa edificação, foram analisadas as características de cada um, bem como a relação entre os mesmos, para descobrir e entender as inovações implementadas. Foram utilizados diferentes métodos de investigação, com várias abordagens para cada um.

Assim, a pesquisa será particular em cada caso, pois depende não só da relevância que o violinista teve, mas também do legado que deixou. De um modo geral tratar-se-á de analisar: obras compostas pelos autores (que darão uma muito valiosa perspectiva do seu pensamento violinístico específico e da sua capacidade de inovação), gravações dos mesmos (sendo um excelente meio de análise das suas interpretações), livros editados (dos próprios ou de outros) que falem de algum dos sete violinistas em foco, teses/artigos/documentários ou outros vários sobre estes.

**Palavras Chave:** Ysaÿe; Sonatas para Violino Solo; Técnicas; Violinística Moderna; Szigeti; Thibaud; Enesco; Kreisler; Crickboom; Quiroga.

## Abstract

This dissertation serves the purpose of displaying the development of the modern violin technique, around the turn of the XX century. The main source of reference of this thesis will be the “Six Sonatas for Solo Violin”, by Eugène Ysaÿe. These compositions were dedicated to six violinists whom despite having specific and distinctive technique and style have altogether shaped a new approach to the violin practice. This practice is still very much in use nowadays, consensually deserving the name of the modern violin school. Following the Sonatas’ order, the dedicatees are: Joseph Szigeti, Jacques Thibaud, Georges Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom and Manuel Quiroga. In order to explain such edification it is necessary to analyze the relation between author and dedicatee and find out precisely who was responsible for each innovation. Diverse investigation methods and approaches were used for each violinist.

Therefore, bearing in mind the historic and musical relevance of each player as well as their legacy, the research will be specific for each case. Generally speaking, it is intended to analyze: the works completed by each author (this will give some perspective on their violinistic thoughts and capacity for innovation), recordings (which is an primary source of analysis of their musical approach and interpretations), published books (written by themselves or by others) regarding the aforementioned seven violinists in focus, dissertations/articles/documentaries and other sources of information about them.

**Key Words:** Ysaÿe; Sonatas for Solo Violin; Technics; Modern Violinistic; Szigeti; Thibaud; Enesco; Kreisler; Crickboom; Quiroga.

## Índice

|  |         |
|--|---------|
| 1. Introdução e contextualização histórica                                 | Pág. 7  |
| 2. O Violino no fim do século XIX  | Pág. 10 |
| 2.1. As Escolas do Violino   | Pág. 10 |
| 3. Eugène Ysaÿe  | Pág. 12 |
| 3.1. Vida, Obra e Artista  | Pág. 12 |
| 3.2. O lugar de Ysaÿe na história do violino                               | Pág. 14 |
| 3.3. O lugar das "Seis Sonatas para Violino Solo", Op. 27                  | Pág. 15 |
| 4. As "Seis Sonatas para Violino Solo", op. 27 de Eugène Ysaÿe             | Pág. 17 |
| 5. Os dedicatários   | Pág. 20 |
| 5.1. Joseph Szigeti (Sonata 1)   | Pág. 20 |
| 5.2. Jaques Thibaud (Sonata 2)   | Pág. 24 |
| 5.3. George Enesco (Sonata 3)  | Pág. 29 |
| 5.4. Fritz Kreisler (Sonata 4)   | Pág. 33 |
| 5.5. Mathieu Crickboom (Sonata 5)  | Pág. 36 |
| 5.6. Manuel Quiroga (Sonata 6)   | Pág. 39 |
| 6. Outros contributos relevantes para a nova violinística do mesmo período | Pág. 42 |
| 6.1 Violinistas  | Pág. 42 |
| 6.2 Compositores   | Pág. 43 |

|   |         |
|---|---------|
| 7. O específico e as inovações na violinística do início do século    | Pág. 49 |
| 7.1. Obras dedicadas ao violino, escritas pelos dedicatários de Ysaÿe | Pág. 49 |
| 7.2. Gravações  | Pág. 53 |
| 7.3. Sonata para violino e piano de Guillaume Lekeu                   | Pág. 55 |
| 8. Conclusão  | Pág. 58 |
| 9. Bibliografia   | Pág. 59 |
| 10. Anexos  | Pág. 63 |

## 1. Introdução e contextualização histórica

O violino é indiscutivelmente um instrumento com uma preponderância fulcral em todo o contexto do mundo da música. Devido às suas características, pode facilmente ter lugar de destaque em qualquer género musical, o que se compreende pela sua versatilidade (orquestra sinfónica, música de câmara, solo), virtuosismo e um leque vastíssimo de dinâmicas e de timbres que este pode obter, o que explica o vastíssimo repertório a ele dedicado.

Trata-se de um instrumento com uma sonoridade intemporal, visto que há vários séculos que se tem vindo a recorrer a ele nos mais diversos géneros, bem como em diferentes culturas que o adaptam à sua musicalidade, conseguindo encaixe com grande facilidade nas suas sonoridades. Por ser semelhante à voz humana, facilita uma grande empatia com o instrumento.

O violino nasceu no Norte de Itália, no início do século XVI, com uma aparência de mistura entre a *rabeca*, o *fiddle* e a *lira da braccio*. A palavra “*vyolons*” aparece pela primeira vez num registo da Tesouraria Geral di Savoia, onde, no dia 17 de Dezembro de 1523, figura um pagamento para um grupo de executantes de trompete e violino de Vercelli. Aparece também pela primeira vez numa pintura, em 1529-30, „*La Madonna degli aranci*“, de Gaudenzio Ferrari (mostrado na figura abaixo).



O violino tinha pouca preponderância nessa altura, sendo usado apenas para acompanhamento em coros e nas músicas para danças; não era um instrumento nobre, ao contrário da viola da gamba, ou o alaúde, prezados nas cortes. A forma do violino, praticamente igual à que conhecemos hoje, apareceu apenas na segunda metade do século XVI, em Itália, com os irmãos Amati. O contributo desta família para a arte do violino foi notado não só nas melhorias feitas no próprio violino, mas também no legado de aprendizes que deixou, incluindo Andrea Guarneri, Francesco Rugeri e Antonio Stradivari.

Ao longo dos séculos foi alvo de sucessivas alterações/modificações na sua construção, de maneira a responder às novas tendências musicais. No fim do século XVI e início do século XVII, o violino começou a impor-se como principal instrumento de performance e de composição. Uma obra-prima surge, cerca de dois séculos após o aparecimento do violino, sobrepondo-se a todo o repertório violinístico e influenciando a técnica violinística até aos

dias de hoje: as “Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo“, de J. S. Bach.

No Classicismo assistimos a uma adesão gigantesca por parte dos compositores ao conceito da Sonata Clássica <sup>1</sup>, onde, mais uma vez, o violino esteve nas luzes da ribalta. Obras como as sonatas de Beethoven para violino e piano ficaram para todo o sempre como um marco na história da música para violino. Também em música de câmara este instrumento teve imenso sucesso, com a formação do Quarteto de Cordas <sup>2</sup>. Os quartetos clássicos de Haydn, Mozart e Beethoven foram talvez os que mais contribuíram para o sucesso deste instrumento.

O Concerto Romântico<sup>3</sup> teve também um papel importante na história do violino. Gradualmente, o nível dos violinistas aumentou e cada vez mais músicos experientes emergiram, necessitando assim de um novo repertório e de obras mais virtuosas. Compositores como Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Max Bruch, Antonin Dvorak e Pyotr Tchaikovsky foram importantíssimos na divulgação do instrumento durante o Romantismo. Ainda nesta época é de salientar grandes virtuosos como Nicolò Paganini e Louis Spohr, que atingiram o limite máximo da técnica violinística da altura, e compuseram Estudos/Caprices onde todas as possibilidades do instrumento foram exploradas.

Finalmente, no século XIX, a adaptação do violino barroco para o violino moderno estabilizou. As características do arco moderno foram estabelecidas por Francois Tourte (1747 – 1835). O seu peso, comprimento, equilíbrio e, sobretudo, a elasticidade específica do Pernambuco trazido do Brasil, permitiam agora aos violinistas produzir um som brilhante e poderoso, incluindo o registo agudo. A invenção da queixeira por Louis Spohr, em 1820, tornou possível ao músico segurar o violino confortavelmente e tocar mais facilmente repertório virtuoso. A almofada (criada na segunda metade do século XIX, é de autoria incerta; tanto Ole Bull como Rudolph Kolisch podem ser apontados como os inventores, embora dependa do que se considera de “almofada” e de quem a patenteou) ajudou também a um melhor controlo do instrumento.

Ainda no século XIX, para aumentar o volume do violino de maneira a projetar mais som em salas de espectáculo, outras modificações eficazes foram feitas. O cavalete aumentou ligeiramente de altura e a sua curvatura tornou-se mais acentuada, a alma aumentou de diâmetro e o braço do violino foi desnivelado para baixo (em relação ao corpo do instrumento). Estas alterações, combinadas com a subida do tom standard da afinação geral (A440), colocaram mais pressão nas cordas, sendo necessário reforçar a barra harmónica.

---

<sup>1</sup> A Sonata Clássica é um estilo compositivo que se refere, por norma, a dois instrumentos, dos quais um sendo sempre o piano (Pianoforte, Hammerklavier, etc). Pode compor-se de três ou quatro andamentos – rápido, lento, (minuet ou scherzo) e rápido – sendo quase sempre o primeiro escrito na “Forma Sonata”: exposição – desenvolvimento – reexposição (e coda).

<sup>2</sup> O tradicional Quarteto de Cordas começou por ser usado no fim do século XVII. É constituído por dois violinos, viola e violoncelo. O tipo de composição para este conjunto é muito semelhante à das Sinfonias Clássicas: o primeiro e o último andamento rápidos, enquanto o segundo e o terceiro são compostos por um andamento lento e um minuet ou scherzo.

<sup>3</sup> Composto por um solista (ou mais) e orquestra, o Concerto seguia também a ordem da Sinfonia Clássica, tendo três ou quatro andamentos. Em pelo menos um dos andamentos o solista toca uma Cadência, onde a orquestra deixa de o acompanhar, e o violinista (neste caso) é posto em destaque, tocando melodias ou partes do concerto de uma forma livre, sempre repletas de virtuosismo.

A escala tornou-se maior, permitindo um acesso mais fácil às notas agudas. As cordas de tripa, que produziam um som quente e aveludado, foram substituídas por cordas de metal ou sintéticas, que produzem um som mais brilhante.

Com a crescente evolução e aperfeiçoamento do violino e do arco, surgiram mais escolas de aprendizagem. Os compositores começaram a interessar-se cada vez mais pelo violino como instrumento principal de *discanto*, dando uma preponderância maior a este. Era necessário criar timbres e cores novas, que satisfizessem as exigências e necessidades dos novos compositores.

## 2. O Violino no fim do Século XIX

Com a aproximação do novo século, as alterações foram sobretudo de teor musical, ou seja: o violino e o arco já tinham praticamente concluído o processo de melhoramento que conduziu à forma desde então considerada como moderna. É sim a abordagem a executá-lo que evoluiu. O impressionismo veio romper com as ideias e sonoridades anteriores, obrigando a um novo pensamento violinístico e a uma extensão de "vocabulário" dos meios técnicos e expressivos na composição. Os musicólogos e críticos começam a dar o devido valor aos intérpretes, e não apenas aos compositores.

### 2.1. As Escolas do Violino

Desde os tempos de Bach até aos tempos de Ysaÿe, a técnica violinística progrediu, passando por várias alterações. Este processo teve evoluções diferentes, dependendo da sua localização geográfica. Consequentemente, resultaram aquilo que, sob perspectiva histórica, foram chamadas de "Escolas". Cada uma destas escolas representava uma linhagem de uma relação professor – aluno, na qual se transmitia um saber único e uma técnica específica de como abordar o violino. Desde o início até Ysaÿe, as Escolas de Violino mais importantes foram:

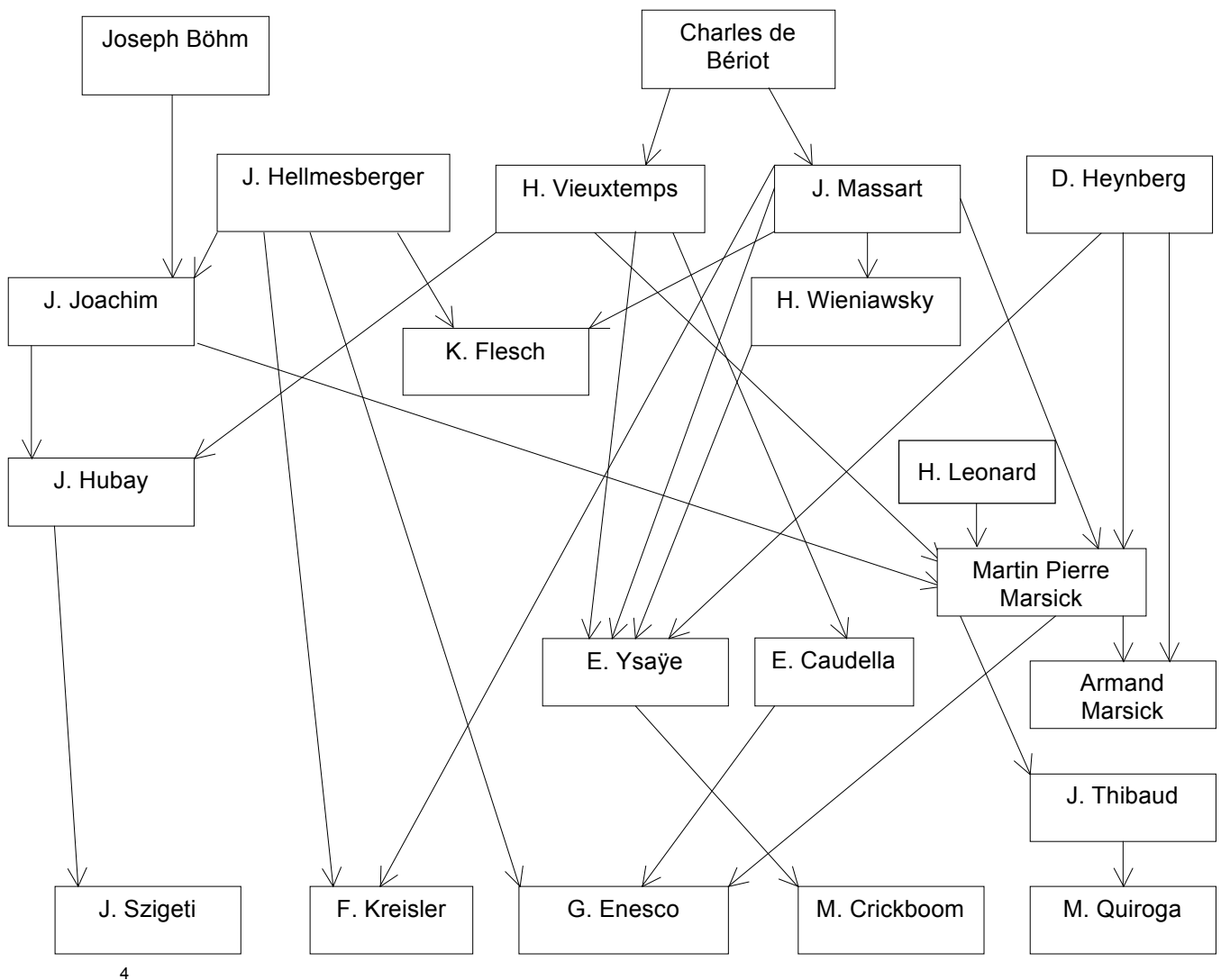
- Alemã – entre os primeiros nomes mais importantes podemos apontar Heinrich Biber, Johann Walter e Johann Westhoff, tendo estes influenciado Bach na composição da sua obra-prima "Seis Partitas e Sonatas para Violino Solo". O "Versuch einer grundlichen Violschule" (Tentativa de uma Escola Fundamental de Violino) de Leopold Mozart foi também um grande contributo desta escola.

- Italiana – Arcangelo Corelli, António Vivaldi, Pietro Locatelli, Francesco Geminiani e Giuseppe Tartini foram os nomes mais marcantes desta Escola, tendo esta sido predominante desde meados do séc. XVII até meados do séc. XVIII.

- Franco–Belga – Inicialmente apenas francesa, considera-se fundada por G.B.Viotti, um italiano naturalizado francês e imediatamente consolidada pelos seus alunos Pierre Rode, Rudolphe Kreutzer e Pierre Baillot. Mais tarde juntaram-se Pierre Gaviniès (no fim do século XVIII, com o arranque do Conservatório de Paris) e Charles de Bériot, que tendo estudado com Giovanni Viotti, seguiu a mesma linhagem de ensino na Bélgica, tendo entre os seus alunos Henry Vieuxtemps e Joseph Massart, que foram cruciais para o

desenvolvimento posterior da escola Franco – Belga.

Nomes como Massart, Vieuxtemps e Heynberg, ensinando no Conservatório de Paris, criaram uma "linhagem" musical, cujas qualidades incluíam elegância, uma técnica de mão esquerda precisa, um generoso *vibrato* e um som cheio e ininterrupto. Com o passar dos anos, os "discípulos" cruzaram-se, na sua actividade, com representantes de outras escolas (como a Alemã), criando-se assim uma natural mistura e aproximação entre estas. O esquema abaixo apresentado, das linhagens violinísticas, contendo maioritariamente a Escola Franco–Belga, foi parcialmente reduzido, estando representados apenas os nomes considerados necessários para esta dissertação. Foram mencionados igualmente elementos de interesse pertencentes à escola Alemã.



4

<sup>4</sup> J. Hellmesberger e J. Böhm pertencem à escola Vienense/Austríaca; estão incluídos neste esquema, uma vez que são essenciais para a compreensão da proveniência dos seis dedicatários. Os seus "discípulos" foram também alunos de professores do Conservatório de Paris, contribuindo assim para a aproximação entre estas.

### 3. Eugène Ysaÿe

#### 3.1. Vida, Obra e Artista



Eugène-Auguste Ysaÿe (1858 – 1931) foi sem dúvida uma figura excepcional, tanto na performance como na composição para violino. Ainda que formado numa veia "romântica", trouxe grandes inovações para o mundo violinístico, sendo "o seu papel na história do violino comparável ao de Busoni no desenvolvimento do piano" <sup>5</sup>.

Nascido em Liège, Bélgica, começou a aprender o instrumento com o seu pai, um violinista amador. Uma vez admitido no Conservatório de Liège com apenas sete anos, continuou os estudos com Désiré Heynberg. Tendo sido dispensado por falta de assiduidade, voltou a entrar em 1872, quando Vieuxtemps o ouviu, tendo sido recomendado por este ao Professor Massart. Ganhou vários concursos nesses anos e estudou ainda com Wieniawski no mesmo Conservatório. Em 1874 foi para o Conservatório de Paris, estudar com o reputado professor Vieuxtemps. Aí teve contacto com importantes compositores destacados da altura (muitos destes tornaram-se amigos de longa data), que lhe forneceram inspiração para as suas composições inovadoras.

Além de performer e compositor, foi também concertino da "Benjamin Bilse Beer-Hall Orchester" (atualmente conhecida como Filarmónica de Berlim), solista em Paris (nos "Concerts Colonne), professor no Conservatório de Bruxelas (formando grandes nomes como Josef Gingold, Nathan Milstein, David Mannes, Mathieu Crickboom, entre outros), director musical da Orquestra Sinfónica de Cincinnati e primeiro violino no seu quarteto: "Ysaÿe Quartet".

Enquanto performer, a sua qualidade foi-lhe francamente reconhecida, tendo realizado digressões um pouco por todo o mundo, desde a Rússia e Europa até aos Estados Unidos. As capacidades técnicas de Ysaÿe foram apreciadas e elogiadas por grandes artistas como Pablo Casals, Carl Flesch ou David Mannes, reconhecendo-lhe um domínio acima da média em técnicas violinísticas, como o *vibrato* e o *rubato*. David Mannes chegou mesmo a afirmar: "E pela primeira vez na minha vida ouvi um homem com quem queria fervorosamente estudar; um artista cuja atitude em relação ao som e à sua reprodução preenchia os meus

<sup>5</sup> "The Book of Violin", Dominic Gill, *Richard Bernas*, capítulo: The Twentieth Century, pag. 187

*ideais*".<sup>6</sup> Flesch descrevia-o como "o violinista mais extraordinário e único que alguma vez ouvi"<sup>7</sup> e sobre o seu *vibrato* comentou como "sendo a expressão livre do seu sentimento, um mundo completamente diferente ao que estávamos acostumados..."<sup>8</sup>. O uso do *vibrato* permanente (em vez de apenas em certas notas) era algo inovador na altura; Szigeti descreveu assim o som de Ysaÿe: "o belo, casto, íntimo *vibrato*... A cantilena imperturbável de Ysaÿe como eu a recordo."<sup>9</sup>

Algumas obras foram compostas para Ysaÿe, sendo-lhe dedicadas. Entre estas contam-se as sonatas de César Franck, Guillaume Lekeu, o quarteto de Debussy e *Poème* de Chausson. "Tentei encontrar novas técnicas e meios de expressão nas minhas próprias composições. Por exemplo, escrevi um *Divertimento para violino e orquestra* no qual acredito ter abrangido novos pensamentos e ideias, e tentei dar à técnica violinística um leque mais abrangente de vida e vigor."<sup>10</sup>

Embora tenha escrito várias obras para diferentes agrupamentos, as "Seis Sonatas para Violino Solo" consideram-se como o seu maior contributo para o repertório violinístico. Surgiu-lhe a ideia, após ter ouvido um recital de Joseph Szigeti, sobre o qual referiu: "Quando ouvimos um artista como Szigeti, que tão facilmente se acomoda a tocar nas linhas rectangulares do grande Clássico como nas expressivas melodias do Romântico, logo se pensa quão cativante seria compor uma obra para violino mantendo o estilo de um violinista específico".<sup>11</sup>

A sua violinística era muito aclamada, tendo como pontos fortes o seu *vibrato* (que podia ir de quase nulo a muito intenso), o *rubato* e o seu som grande e flexível. A sua técnica era brilhante, beneficiando de uma boa afinação. Em 1951 criou-se um concurso de violino em sua memória, que mais tarde viria a chamar-se "Queen Elisabeth Music Competition"; é, hoje em dia, um dos mais prestigiados concursos a nível mundial.

Ysaÿe será constantemente apontado e comparado nos próximos capítulos (mais especificamente no capítulo 5), pois as suas "Seis Sonatas para Violino Solo" servirão como suporte e referência nesta dissertação.

<sup>6</sup> "Violin Mastery", Frederick H. Martens, capítulo: David Mannes, pag. 91

<sup>7</sup> Carl Flesch, "Memories of Carl Flesch", translated by Hans Keller (New York: Macmillan, 1958), 78-79

<sup>8</sup> Carl Flesch, "Memories of Carl Flesch", translated by Hans Keller (New York: Macmillan, 1958), 78-79

<sup>9</sup> Joseph Szigeti, "Szigeti on the Violin", pág.174

<sup>10</sup> "Violin Mastery", Frederick H. Martens, capítulo: Eugène Ysaÿe, pag. 5

<sup>11</sup> "The Book of Violin", Dominic Gill, *Richard Bemas*, capítulo: The Twentieth Century, pag. 187

### 3.2. O seu lugar na história do Violino

No início do século XX, os compositores criaram obras contendo elementos atonais cada vez com mais frequência. A técnica violinística adaptou-se, assimilando esses novos elementos e encontrando novos meios técnicos. Ysaÿe teve um grande papel na História do Violino, estando sempre na vanguarda das obras que apareciam; estreava inúmeras delas e encorajava outros compositores, como Claude Debussy e César Franck. As suas técnicas violinísticas inovadoras foram em grande parte inspiradas pelos estilos musicais pioneiros que apareciam; ao tocar o novo repertório (impressionismo, etc.). Houve necessidade de solucionar as exigências dessas partituras com todas as novidades que daí advinham – assim deu um outro contributo para História do Violino. Ysaÿe estava conscientemente preocupado em criar novas técnicas (como por exemplo quartos de tom e acordes de seis notas), para serem usados nas próximas gerações.

Eugène Ysaÿe continuou a linha violinística desenvolvida por Charles de Bériot e Henry Vieuxtemps, aprofundando e aperfeiçoando as suas características principais: a beleza do tom e da expressão nas cantilenas e o virtuosismo brilhante sob os seus variados aspectos. Desenvolveu um belo *vibrato*, em concordância com a qualidade do tom e utilizando-o sem paragem na troca de sons, e respectivamente de dedos. O seu tom grande e poderoso provém também do facto de este ter tido sempre violinos de boa qualidade (ex: Guarnerius – Hercules) e já com as alterações do violino moderno. A sua maneira romântica de abordar as partituras foi também de grande importância, pois possuía um refinamento nas dinâmicas, com o qual moldava e refinava a maneira de produzir o som. Desenvolveu também a técnica da agógica na rítmica, flexibilizando as durações dentro de um ritmo predefinido, sem perturbar a regularidade do pulso geral e a igualdade dos tempos. Ysaÿe aperfeiçoou ainda as ligações expressivas dentro das frases melódicas, através de técnicas de *portamento* da mão esquerda, valorizando numa maneira nova as mudanças de posição (como meio de expressão dentro da construção melódica, ajuda a criar mais ligação entre as notas, quer seja um salto grande ou apenas de um tom). Por fim, utilizou e imaginou um variadíssimo leque de técnicas de apresentação das harmonias, desde acordes diretos até *bariolages*<sup>12</sup> com notas salientadas, etc.

A sua maneira de tocar era, ao mesmo tempo, semelhante e distinta dos outros seis violinistas a quem Ysaÿe dedicou as suas sonatas. Obviamente que cada um tinha o seu cunho bastante pessoal em cada obra que tocava, mas tendo em conta o *Zeitgeist*, é praticamente impossível escapar a certas influências a que estavam sujeitos. O facto de todos eles terem passado algum tempo em Paris, nas mesmas décadas, define um estilo de

---

<sup>12</sup> Por bariolages refere-se uma rápida alternância entre uma nota estática e outra, que faz a melodia. É uma técnica bastante usada no período Barroco, onde por norma a nota estática é uma corda solta, criando um som brilhante que se destaca da melodia.

interpretação que estava em voga na altura, sendo transversal a quem estivesse nos círculos musicais de então. Mas nem por isso cada um deixou de desenvolver uma área musical predilecta, ou uma abordagem diferente ao mesmo texto.

Além das “Seis Sonatas Para Violino Solo”, Op. 27, merecem ser lembrados também os “Dez Prelúdios para Violino Solo”, op. 35, obra que foi dedicada aos seus amigos Vieuxtemps e Wieniawski, seus professores na juventude. Trata-se de um *ensaio sobre a técnica moderna do violino*; aqui Ysaÿe tenta compilar as técnicas contemporâneas da sua altura num livro de estudos. Diz ainda, na sua nota editorial: *“Esta obra é, acredito eu fortemente, a esperada e que une a harmonia florescente dos últimos vinte e cinco anos. Vem em boa hora, havendo uma necessidade para o progresso do virtuosismo e da composição orquestral”*.<sup>13</sup>

Na Nota Editorial dos “Dez Prelúdios para Violino Solo”, Ysaÿe escreve ainda: *“Planeei uma obra de técnicas modernas avançadas baseada no planeamento de intervalos desde o uníssono até às décimas”*<sup>14</sup>. Apesar de serem para a prática de técnicas modernas, este insiste que as obras devem ser fundamentalmente tonais: *“Eu asseguro-vos que não é dissonante, é até bastante harmonioso e novo, pelo menos até onde o efeito tonal pode ir.”*<sup>15</sup>

### 3.3. O lugar das "Seis Sonatas para Violino Solo", Op. 27

As Seis Sonatas para Violino Solo ficaram como a obra mais importante deixada por Eugène Ysaÿe. Foram diretamente inspiradas nas „Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo“ de Johann Sebastian Bach. Ao assistir a um recital de Joseph Szigeti, em Bruxelas (1923), ficou comovido com a sua performance da Partita em Si menor de J.S.Bach, dizendo: *“Encontrei em Szigeti esta qualidade, rara no nosso tempo, de ser simultaneamente um virtuoso e um músico. Consegue-se sentir o artista, consciente da sua missão como intérprete e aprecia-se o facto de, apesar dos problemas, pôr a técnica ao serviço da expressão.”*<sup>16</sup>

A sua admiração pelos trabalhos de Bach pode ser também refletida na seguinte afirmação: *“O génio de Bach assusta qualquer um que queira compor com a qualidade das suas Sonatas e Partitas. Estas representam o cume e nunca existe a questão de as ultrapassar”*<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> “Dix Preludes pour Violon Seul”, op. 35, Editorial Note

<sup>14</sup> “Dix Preludes pour Violon Seul”, op. 35, Editorial Note

<sup>15</sup> “Dix Preludes pour Violon Seul”, op. 35, Editorial Note

<sup>16</sup> “Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe”, Antoine Ysaÿe, pag. 4

<sup>17</sup> “Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe”, Antoine Ysaÿe, pag. 4

No fim do recital de Szigeti, Ysaÿe voltou a casa e nessa mesma noite compôs o esboço das “Seis Sonatas para Violino Solo”. Passou as semanas seguintes a aperfeiçoar e a rever a obra, a qual foi publicada em 1924, tornando-se num dos mais importantes feitos na história do repertório para violino solo.

Estas Seis Sonatas foram influenciadas por técnicas violinísticas e pelo conteúdo musical de três períodos diferentes da história da música: O Barroco, o Romântico e algumas correntes do fim do século XIX, como o Impressionismo, o cromatismo wagneriano, as harmonias franckianas e o modalismo dos compositores nacionalistas ou franceses.

## 4. As Seis Sonatas para Violino Solo

Hoje em dia, podemos constatar que, sob uma perspetiva histórica, esta obra de Eugène Ysaÿe abriu um novo paradigma na história do violino. Onde foi possível observar durante séculos uma evolução “física” do violino, com esta obra passa a verificar-se também uma evolução musical e compositiva, passando a existir uma panóplia muito mais abrangente de opções musicais para o instrumento. Antes dele, Nicolò Paganini tinha sido um grande impulsionador da técnica violinística (de uma maneira mais sistematizada, exclusivista e arrojada), onde, em obras como os "24 Caprices", requeria oitavas dedilhadas, décimas, harmónicos duplos, *pizzicatos* de mão esquerda, entre outros. Ysaÿe utilizou algumas das inovações de Paganini (levando-as a um novo patamar, mais versátil e refinado) e, combinando-as com as suas inovações (que ofereciam aos violinistas uma atualização para com as composições contemporâneas), criou uma das mais significativas e influentes obras para a técnica violinística actual.

Composta em Julho de 1923, foi dedicada a seis amigos e notáveis violinistas do seu tempo: Joseph Szigeti, Jaques Thibaud, George Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom e Manuel Quiroga. Cada um destes músicos tinha características únicas e uma maneira bastante própria de abordar as obras. Foi exatamente isso que Eugène Ysaÿe pretendeu fazer com as suas sonatas, dando vida a cada uma, imortalizando essas características de cada um. Ysaÿe indica o propósito de dedicar as sonatas aos violinistas em questão na seguinte citação: "*A dedicatória de uma composição pode assumir uma importância histórica (...) Seria portanto um símbolo de homenagem aos seus antecessores e aos que dão a vida pela música: os Intérpretes, muitas vezes esquecidos pelos musicólogos.*"<sup>18</sup>

As semelhanças desta obra com as "Sonatas e Partitas para Violino Solo" de J. S. Bach não são um mero acaso – afinal de contas, Ysaÿe inspirou-se num recital dado por Szigeti, enquanto este interpretava Bach. Tal como documentado pelo seu filho Antoine Ysaÿe, Eugène persistia numa "idée fixe" relacionada com uma obsessão por Bach, e em criar uma obra que refletisse as características de diferentes mestres contemporâneos.<sup>19</sup> Além de Bach, que foi sua grande fonte de inspiração (notando-se claramente nas Sonatas 1, 2 e 4), Ysaÿe foi também influenciado por outros compositores românticos e do início do século XX, como Paganini, Debussy e Sarasate.

Nesta obra deparamo-nos com um leque de dificuldades violinísticas, muitas delas tendo sido trazidas da tradição dos virtuosos do Século XIX (Paganini, Spohr, Ernst, Vieuxtemps, Wieniawski, entre outros), mas dando-lhe um cunho pessoal e uma abordagem

<sup>18</sup>"Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe", Antoine Ysaÿe, pag. 18

<sup>19</sup>"Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe", Antoine Ysaÿe, pag. 4

inovadora: cordas dobradas, grandes contrastes de timbre e de dinâmica, várias técnicas como *ponticello*, *sul tasto*, escalas cromáticas, *pizzicatos* de mão esquerda, compassos irregulares, quartos de tom, escalas de tons inteiros, acordes de 5 e 6 notas, arpejos estendidos, harmônicos e *glissandos*.

Podemos observar, no início do livro, um pequeno glossário, com uma simbologia “imaginada” por Ysaÿe. Os símbolos contêm indicações específicas para o uso do arco, articulação, duração das notas, escolha de dedilhação e das cordas e de maneiras de execução de cordas duplas e de acordes, visando soluções de índole contrapontística.

## Signes - Abréviations.

(Translation to English)

Les 4 cordes:  $\overline{m}i-\overline{l}a-\overline{r}é-\overline{sol}$ . (The four strings E-A-D-G.)

En se maintenant sur une corde ① ② ③ ④ (While being maintained on a string.)

Doigt immobile: - - - - ① (Finger motionless - not moving the finger.)

Poser le doigt sur la quinte juste: ② (To position the finger on the perfect fifth.)

Restez à la position: - - - - ③ (Remain in the position.)

A la pointe: - - - - - ④ (At the point.)

Au talon: - - - - - ⑤ (At the frog.)


Au milieu: - - - - - ⑥ (In the middle.)

Note jouée isolément - ♯ (Note played separately.)

Le quart de ton au dessus ⑦ (The quarter tone to the top.)

Le quart de ton au dessous ⑧ (The quarter tone to the bottom.)

Le sautille: - -  (Notated.)

Le détaché à la corde:  (Notated.)

Employez tout l'archet:  $\rightarrow$  (Use the entire bow.)


Archet court: ⑨ - Archet long: ⑩ (Bow runs - Bow long.)

Vibrant: - ⑪ - Sans vibrer: ⑫ (Vibrate - Without vibrato.)

Sans presser: ⑬ - Sans hâte: - ⑭ (Without pressing - Without haste.)

Bien mesuré: ⑮ - Bien rythmé: ⑯ (Well measured - Rhythmic.)

Marqué-accentué:  $\gg>$  (Marked - accentuated.)

Les accords ainsi notés: - -  (The chords notated as)

S'exécutent par un rapide arpeggio. Ex.  (are carried out by a rapid arpeggio.)

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.

(N.B. Without disputing that the technical processes come within the individual province, one can say, with certainty, that the artist who will look closely at the fingerings and bow strokes, nuances and indications of the author, will always approach the goal more quickly. -E.Y.)

O comentário final diz: "*Sem pôr de parte que o processo técnico é um assunto individual, pode-se dizer que o artista que olhar com atenção às dedilhações, arcadas, dinâmicas e indicações do compositor, estará sempre mais perto de atingir o objectivo mais rapidamente.*"<sup>21</sup> Pode-se daí tirar a ilação que Ysaÿe era muito minucioso e valorizava os pormenores; embora nos dias de hoje seja bastante comum, deve-se ter em conta o "*Zeitgeist*".<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup>"Six Sonates Pour Violon Seul", Eugène Ysaÿe, pag. 4

<sup>22</sup> Palavra originária do alemão, cuja tradução significa espírito da época, espírito dos tempos ou sinal dos tempos. Significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

## 5. Os Dedicatários

Este capítulo tratará os violinistas a quem Eugène Ysaÿe dedicou as suas “Seis Sonatas para Violino Solo”. Será feita uma pequena introdução à vida e obra de cada um, seguida de uma análise da sonata em questão. O objectivo será não apenas encontrar os motivos de tal dedicatória presentes na partitura, mas também as inovações mais importantes de cada sonata.

### 5.1. Joseph Szigeti

Szigeti (1892 – 1973) foi um dos grandes violinistas do século XX, revelando uma personalidade surpreendente sob vários aspetos. Judeu de origem húngara, cresceu numa pequena cidade da Transilvânia num ambiente familiar musical, e rapidamente se mostrou virtuoso no violino. Mudou-se então para Budapeste, para estudar com Jeño Hubay. Pouco depois começou a sua carreira internacional de concertos, estreando-se em Berlim com apenas 13 anos de idade. Em 1907 fez uma *tournée* por Inglaterra com o pianista Ferruccio Busoni, que lhe transmitiu uma abordagem mais intelectual e amadurecida da música, o que lhe angariou a alcunha do “violinista escolástico”.

Após uma estadia forçada num sanatório na Suíça, devido a tuberculose, lecionou no Conservatório de Genebra. Foi aí que conheceu a sua futura esposa Wanda Ostrowska e se tornou amigo de Béla Bartók; relações que duraram para toda a vida.

Em 1925 apresentou-se no Carnegie Hall (nos Estados Unidos) e nos seguintes quarenta anos, Szigeti tocou regularmente em vários países em todo o mundo e gravou imenso repertório. A partir de 1940, em plena IIª Guerra Mundial, refugiou-se nos Estados Unidos devido à sua origem judia, e tornou-se cidadão americano em 1951.

As suas características prendiam-se com o facto de ser dotado de grande rigor intelectual e uma expressividade profunda; uma curiosa particularidade sua era ter o ombro direito “acorrentado” ao pescoço, embora isso em nada (antes pelo contrário) afetasse o som produzido. Apesar de também ter sido algumas vezes criticado, teve inúmeros elogios por parte de grandes nomes como Ferruccio Busoni, Nathan Milstein, Yeduhi Menuhin e mesmo Eugène Ysaÿe.

Muito interessado em promover a música contemporânea, teve contacto com grandes compositores dessa época, tais como Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Ernest Bloch e Béla Bartók. Ficou muito comovido quando Ysaÿe lhe dedicou a Sonata I do seu Op. 27, demonstrando um grande respeito por este: “(...) *Ele começou a falar da “minha” sonata e dos planos para as outras, dizendo-me o seu significado para ele quando estivessem completas... Um olhar sobre algumas das páginas mostrou-me que ali estava um trabalho*

*em progresso que iria permitir às próximas gerações reconstruir um estilo de tocar que nas gravações de Ysaÿe apenas nos davam uma pequena ideia.*"<sup>23</sup>

Szigeti foi o primeiro violinista a gravar as Sonatas para Violino Solo de Bach em Sol menor e em Lá menor de Bach; além disso, foi um dos mais notáveis intérpretes deste, principalmente devido à sua pertinência reconhecida pelos músicos e seus colegas violinistas. Daí também as muitas parecenças entre a sonata de Ysaÿe dedicada a Szigeti e as sonatas de Bach.

A primeira sonata foi escrita em Sol menor e tem quatro andamentos (exactamente como a 1ª Sonata de Bach). É considerada como provavelmente a mais moderna de entre as seis, referida pelas audácias tonais e pela harmonia assente nas dissonâncias, nos primeiros dois andamentos. Possivelmente isto deve-se ao facto de Szigeti sempre ter demonstrado grande interesse pela música contemporânea. Em termos de forma, é bastante semelhante às Sonatas Solo de Bach. O primeiro andamento é um *Grave*, começa com acordes "pesados", alternados com frequentes fragmentos cromáticos. A sonoridade dissonante deve-se ao facto do andamento conter bastantes segundas, sétimas, quartas e quintas diminutas. O discurso é essencialmente polifónico, a quatro vozes, como no *Adagio* da 1ª Sonata de Bach.



24

Podemos observar no próximo excerto, ainda no primeiro andamento, um discurso de tipo imitativo a duas vozes, como muitas vezes acontece em Bach. No último compasso do excerto temos uma secção de acordes, onde a voz central executa um Pedal de Lá (corda solta) e as vozes extremas sobem em décimas paralelas. Estes acordes vão tornar-se cada vez mais fortes (em crescendo), à medida que ficam também progressivamente mais dissonantes, atribuindo um carácter mais dramático à obra.

<sup>23</sup> "With Strings Attached: Reminiscences and Reflections", Joseph Szigeti, pags. 116 – 118

<sup>24</sup> "Seis Sonatas para Violino Solo" de Eugène Ysaÿe, Sonata 1, 1º andamento, compassos 1 – 3



25

No segundo andamento, *Fugato* (com semelhança ao segundo andamento da 1ª Sonata de Bach – *Fuga*), encontramos também magníficas passagens polifónicas. Os cromatismos têm também um papel importante, sendo já inseridos no final no tema e continuando no contratema.



26

Ysaÿe usa, na seguinte imagem, uma escrita peculiar para pedir acordes quebrados invertidos (das notas mais agudas para as mais graves). Escreve os “acordes” (compassos 3, 4, 5 e 6 do excerto) como sendo notas isoladas, que logo de seguida, se juntam ao resto do acorde (ex: no compasso 4 do excerto seguinte, Ysaÿe escreve primeiramente um mi b, que depois se juntam as notas restantes do acorde na mesma arcada – sol e dó)



27

No andamento seguinte, *Allegretto Poco Scherzoso*, em comparação com os andamentos anteriores, impõe-se uma tonalidade de Fá Maior, como mais evidente. O ambiente ternário parece aludir à “Siciliana” da Sonata em Sol menor de Bach, sendo lá também o 3º andamento. As sextas paralelas representam também um elemento comum.

<sup>25</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 1, 1º andamento, compassos 19 – 21

<sup>26</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 1, 2º andamento, compassos 1 – 5

<sup>27</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 1, 2º andamento, compassos 45 – 52



28

O próximo excerto, pertencente ainda ao 3º andamento, possui efeitos semelhantes aos de Debussy, com subidas em quartas e quintas paralelas.



29

O *Finale Con Brio* começa com acordes furiosos e enérgicos, lembrando nitidamente no início o *Tempo di Borea*, da 1ª Partita de Bach. Toda esta sonata é uma obra versátil, exibindo alterações de estado de sentimento e variadas técnicas, tornando-a numa obra desafiante de tocar.



30

Entre as técnicas usadas podemos incluir umas menos habituais, como subidas em terceiras, quartas, sextas e arpejos estendidos. Outro efeito especial é o *tremolando ponticello*, que requer colocar o arco muito perto do cavalete enquanto se executam arcadas muito rápidas e curtas. Esta técnica era menos utilizada, na altura em que esta obra foi escrita.



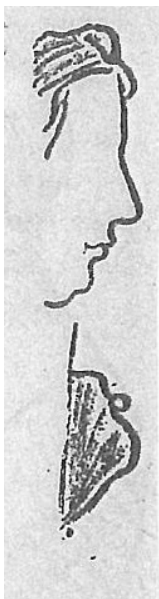
31

<sup>28</sup> "Seis Sonatas para Violino Solo" de Eugène Ysaÿe, Sonata 1, 3º andamento, compassos 1 – 3

<sup>29</sup> "Seis Sonatas para Violino Solo" de Eugène Ysaÿe, Sonata 1, 3º andamento, compassos 16 – 18

<sup>30</sup> "Seis Sonatas para Violino Solo" de Eugène Ysaÿe, Sonata 1, 4º andamento, compassos 1 – 6

## 5.2. Jacques Thibaud



Pode-se dizer que Jacques Thibaud (1880 – 1953) foi o representante da escola Franco – Belga por excelência e o único francês dos dedicatários de Ysaÿe. Tendo nascido em Bordeaux, iniciou estudos de violino com o pai até entrar no Conservatório de Paris aos 13 anos, onde teve bastante contacto com professores como Martin Marsick, entre outros da mesma "linhagem". Aí conviveu com Enesco, que escreveu, referindo-se a ele: *“Jacques Thibaud precedeu-me na classe de Marsick. Ouvi-o a 1ª vez quando eu tinha 15 anos, fiquei sufocado, transportado pelo ar. Era tão novo, tão excepcional. Paris deu-lhe o seu verdadeiro nome – o príncipe charmoso. Enamorou-se de Thibaud como uma mulher de um sedutor. Ele foi o 1º de todos os violinistas que deu ao público a revelação duma certa qualidade sonora, de um contato particular de epiderme com a corda (tensa) tocada. Havia no seu tocar uma volúpia ardente e delicada. Comparado com ele, Sarasate não oferecia mais que uma perfeição glacial, ele era, segundo as palavras de Viardot, um rouxinol mecânico – enquanto que Thibaud era um rouxinol autêntico. Lamento todos os jovens que não compreenderam Thibaud: faltar-lhes-á no álbum de recordações, uma imagem insubstituível”*<sup>32</sup>.

Foi ferido na Iª Grande Guerra e teve de refazer a tua técnica violinística. Embora Ysaÿe nunca tenha dado aulas a Thibaud, existia no público e entre admiradores a estranha opinião de que se tratava de professor e aluno. Isto devia-se muito provavelmente às muitas características semelhantes entre ambos, principalmente na beleza das sonoridades tiradas do violino. Teve imenso sucesso como solista, tendo actuado bastante pela Europa e Estados Unidos, mas também foi notório o seu trabalho em música de câmara. Formou um trio com o pianista Alfred Cortot e o violoncelista Pablo Casals. Criou uma competição internacional ainda hoje realizada, em colaboração com Margueritte Long, denominada *Long – Thibaud*. Era famoso pelo seu som quente e expressivo de beleza única e pelo grande uso de dinâmicas. As suas interpretações de Beethoven tinham uma altíssima conotação, embora talvez onde reinasse fosse mesmo na música francesa. Teve também alunos de renome, como Manuel Quiroga. A sua morte foi inesperada, num acidente de avião, ao regressar de uma digressão no Japão; o seu Stradivarius de 1720 foi destruído no desastre.

Thibaud e Ysaÿe foram amigos próximos durante toda a vida, e o sentimento de respeito e admiração era mútuo; Thibaud chegou a admitir que *“Ysaÿe e Sarasate são os meus ideais”*<sup>33</sup>. Ysaÿe porém partilhava da mesma opinião sobre o seu amigo: *“Há dois*

<sup>31</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 1, 1º andamento, compassos 41 – 44

<sup>32</sup> Enesco, George, “Contrepoint dans le miroir”, 1988, Edition Nagard, 2ª edição, pág. 38

<sup>33</sup> “Violin Mastery”, Frederick H. Martens

violinistas com os quais posso ter a certeza de aprender sempre algo. Estes são Kreisler e Thibaud."<sup>34</sup>

Ambos partilhavam uma *Obsessão* (título do primeiro andamento) por Bach; Eugène chegou mesmo a dizer, quando tentava compor as sonatas: "*Eu simplesmente escrevi música para o meu violino, enquanto tentava escapar de Bach. Confesso que suei sangue e lágrimas, quase desistindo, sentindo-me esmagado pelo gigante da música*".<sup>35</sup> Ysaÿe inspira-se portanto no Prelúdio da IIIª Partita de Bach para compor o 1º andamento desta Segunda Sonata. Há também uma segunda inspiração que é transversal a todos os andamentos (camuflada ou explicitamente) desta sonata, que é o *Dies Irae*, um tema do canto gregoriano do Século XIII, para motivos fúnebres.



No primeiro andamento da IIª Sonata, Ysaÿe "copia" excertos do *Prelude* da Partita III de Bach (Thibaud tinha o hábito de praticar este andamento diariamente), alternando-os com furiosas intervenções da sua autoria.

36

Mais à frente temos um exemplo de *bariolage*. Existe uma semelhança enorme com a mesma técnica usada por Bach no seu *Prelude*, pois trata-se também da corda solta Mi, utilizada como Pedal harmónico, misturando-se com os sons próximos da melodia.

<sup>34</sup>"Violinists of Today", Donald Brook

<sup>35</sup>"Ysaÿe Sonatas", Oscar Schumsky

<sup>36</sup>"Seis Sonatas para Violino Solo" de Eugène Ysaÿe, Sonata 2, 1º andamento, compassos 1 – 9

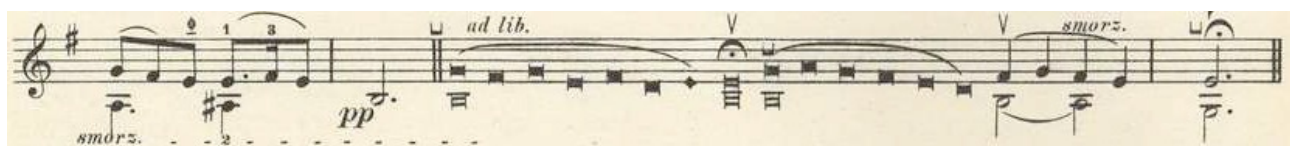


37



38

Em *Malinconia*, Ysaÿe usa uma melodia melancólica, podendo-se assemelhar até ao *Loure*, acabando com o tema do *Dies Irae* explícito; para dar um ar mais autêntico ao tema, escreve-o com neumas.



39

No terceiro andamento, em forma de tema e variações, onde usa o *Dies Irae* com várias técnicas violinísticas. Há também algumas semelhanças com alguns andamentos da IIIª Partita em Mi Maior de Bach. Logo nos primeiros dois compassos da *Danse des Ombres*, as notas do soprano (que retomam o tema gregoriano) são praticamente iguais às do *Menuet I* de Bach.



40



41

37 “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 2, 1º andamento, compassos 61 – 63

38 “Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo” de J.S.Bach, IIIª Partita, Prelude, compassos 13 – 15

39 “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 2, 2º andamento, compassos 22 – 25

40 “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 2, 3º andamento, compassos 1 – 4

41 “Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo” de J.S.Bach, IIIª Partita, Menuet I, compassos 1 – 6

A segunda variação, que usa uma nota bordão, pode ser equiparada ao *Menuet II*, onde existe igualmente um pedal.



42



43

Podemos ainda observar, na última variação do tema, o uso de escalas mistas; Ysaÿe alterna a escala de Mi menor com uma escala cromática, passando por Mi – Fá – Fá# – Sol – Sol# – Lá – Lá# – Si – Dó – Dó# – Ré e Mi b.



44

Por último, no andamento *Les Furies*, o compositor usa inúmeras técnicas virtuosísticas, tais como acordes em terceiras, quartas, quintas, passagens em *ponticello*, terminando em sonoridades orquestrais, numa poderosa cadência.



45

<sup>42</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 2, 3º andamento, compassos 18 – 21

<sup>43</sup> “Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo” de J.S.Bach, IIIª Partita, Menuet II, compassos 1 – 6

<sup>44</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 2, 3º andamento, compassos 59 – 62

Ainda no mesmo andamento podemos observar que Ysaÿe acentua notas fora dos tempos fortes, criando uma sensação de desequilíbrio propositado. Já há bastante tempo foi reparada esta situação de estranha premonição do conteúdo catastrófico deste último andamento, e o futuro trágico acidente de avião, no qual Jacques Thibaud perdeu a vida.



46

<sup>45</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 2, 4º andamento, compassos 95 – 98

<sup>46</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 2, 4º andamento, compassos 10 – 13

### 5.3. George Enesco

*“A Música para mim não é um estado de espírito, mas sim de acção”<sup>47</sup>*

George Enesco (1881 – 1955) nasceu em Liveni, Moldávia. Teve uma infância bastante protegida pelos pais, por ser o único sobrevivente de entre 8 filhos. A sua crença fervorosa na religião deve-se à mãe, que ia com ele várias vezes, em peregrinação ao mosteiro de Suceava, rezar pela saúde do filho. O seu primeiro contacto com a música, aos quatro anos, foi através de músicos folclóricos da aldeia de Liveni. Pouco mais tarde começou a aprender a notação musical e a tocar piano. Com apenas seis anos foi levado ao professor Edouard Caudella (violinista italiano e antigo aluno de Henry Vieuxtemps), que na altura lecionava no Conservatório de Iași (capital da Moldávia). Após três anos e meio de estudo, este decide que o rapaz deve ir para o Conservatório de Viena. Aí, Joseph Hellmesberger Junior, seu professor (e que o recebeu a viver em sua casa), ensinou-lhe todo o repertório violinístico da altura (também no domínio orquestral e de música de câmara), alargando-lhe os horizontes musicais. Em 1895 foi novamente reencaminhado, desta vez para o Conservatório de Paris, onde teve como professores de composição Jules Massenet e Gabriel Fauré, no contraponto o famoso Andre Gedalge e no violino o prestigiado e exigente Martin Marsick, igualmente professor do colega Jacques Thibaud. Nesses anos a sua actividade componística foi absolutamente surpreendente, tendo escrito quase todos os géneros musicais. No seu livro “Contrepoint dans le miroir” reconhece: *“Fui estimulado por alguns dos mais renomeados intérpretes do nosso tempo”* (Thibaud, Ravel, Ducase, Schmitt)<sup>48</sup>.

Teve uma vida multifacetada, tendo sido brilhante em praticamente todas as vertentes musicais. Foi professor em Nova York e em Paris, onde ensinou grandes nomes como Yeduhi Menuhin, Arthur Grumiaux, Ivry Gitlis e Christian Ferras, entre outros. O português Vasco Barbosa também assistiu às suas aulas em Paris. Dirigiu a *Philadelphia Orchestra* e a *New York Philharmonic Orchestra*, tendo sido um forte candidato para ocupar o lugar de Toscanini na segunda orquestra mencionada. Dirigiu orquestras pelo mundo inteiro, passando por quase todo o repertório sinfónico e de ópera, incluindo Wagner (repertório esse conhecido de cor por Enesco). Como violinista teve um sucesso gigantesco, tendo ganho vários prémios e tendo sido também nomeado violinista da corte da rainha da Roménia; deu inúmeros concertos pela Europa e pelos Estados Unidos e criou concursos de violino. Como compositor teve como base formativa a herança brahmsiana e wagneriana, aperfeiçoada e retocada pelos professores parisienses. As suas raízes nacionais estão bem presentes nas suas obras. Ganhou vários concursos de composição, assim como criou o

---

<sup>47</sup> Bernard Gavoty, *Les souvenirs de G. Enescu*, Paris, 1955, p. 84 (trans. In Russian, 1966)

<sup>48</sup> Enesco, George, *Contrepoint dans le miroir*, 1988, Edition Nagard, 2ª edição, pág. 09

seu, na Roménia. Tocava ainda maravilhosamente piano, violoncelo e órgão.

O Conservatório de Paris funcionava como o centro da música clássica na altura, todos os grandes compositores e músicos estavam lá, a beber da sabedoria uns dos outros. Enesco conta: "*Em Paris respirei um ar único, tomei um banho de cultura e de tradição, enriqueci-me verdadeiramente*"<sup>49</sup>. Fez inúmeras amizades com grandes nomes, como Cortot, Thibaud, Casals, Kreisler, Szigeti, Ysaÿe, entre outros. Deste último disse: "*Um lugar especial ao imenso Eugène Ysaÿe (...) É difícil evocar a chama, o elam de Ysaÿe. Uma mão esquerda surpreendente. O homem era curioso, caprichoso - uma força da natureza. Não se discute com Zeus.*"<sup>50</sup>

Ysaÿe nutria um enorme respeito e amizade por Enesco, tendo dito sobre a sua obra dedicada a este: "*Deixei a minha imaginação caminhar à vontade. A memória da minha amizade e admiração por Georges Enesco e as atuações que demos em casa da agradável Rainha Carmen Sylva fizeram o resto*"<sup>51</sup>.

Enesco teve um contributo importante para a edificação da violinística moderna, quer pela sua maneira de tocar, quer pelas suas composições, como grandes marcos de brilhantismo e inovação. Embora inicialmente influenciado por Franck, Brahms e Wagner, na sua composição podemos observar um cunho muito pessoal, como um grande uso de temas folclóricos de origem Romena, usando frequentemente modos, ritmos e técnicas folclóricas como trilos, mordentes e *glissandos*. Nas suas obras existe um grande detalhe na dinâmica, contrastes, técnicas, dedilhações e arcadas. Recorre muitas vezes ao uso de colorações modais (embora não sistematicamente, nem cientificamente, como o seu contemporâneo Béla Bartók, mas sim, com genial intuição), escalas cromáticas e variação constante entre tonalidades maiores e menores, sendo estas técnicas muito características na música Folclórica Romena. Como exemplos edificadores da influência de música folclórica nacional na sua criação, temos as duas Rapsódias Romanas, a 3ª Suite para Orquestra, a IIª e IIIª Sinfonias, bem como a Sonata nº 3 para violino e piano e as *Impressions d' Enfance*.

Analisarei mais tarde excertos da última obra supracitada, para demonstrar as inovações e o tipo de escrita de Enesco.

Apesar de ser um grande compositor, com um estilo bem individualizado, as suas obras ainda não são suficientemente conhecidas, como mereciam ser. O antigo Regime Comunista Romeno nunca fez qualquer campanha de difusão das suas obras, contando Enesco apenas com a sua própria publicidade e com ajuda de patrocinadores. Além disso, o seu sucesso foi tão cativante como violinista, que o público acabava por estar menos atento à sua vertente de compositor. Por fim há ainda outro aspecto: as suas obras comportavam

<sup>49</sup>"Contrepoint dans le Miroir", George Enescu, pag. 30

<sup>50</sup>"Contrepoint dans le Miroir", George Enescu

<sup>51</sup>"Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe", Antoine Ysaÿe, pag. 11

dificuldades técnicas acrescidas, uma escrita, resultante do seu estilo pessoal fortemente específico, bastante afastada de quaisquer semelhanças e, sobretudo, continham uma grafia, também específica, tão complexa, minuciosa e pessoal, que muitas vezes levava os intérpretes a desistirem da própria leitura.

A Sonata III (dedicada a Enesco) é provavelmente a mais tocada de todas as Sonatas Solo de Ysaÿe. Tem como Subtítulo “Ballade”, aludindo a um tipo de música folclórica romena, a “*Cîntec bătrînesc*”. Esta “Ballade” tem uma estrutura única e era destinada a um público reduzido. Era uma melodia cantada por um cantor popular e acompanhada/dobrada por um instrumento (flauta grave folclórica, violino, etc.), e era tocada nos serões ou nas reuniões de fim-de-semana.

Nesta, Ysaÿe tenta captar a essência do espírito composicional e interpretativo de Enesco, com alusões à música folclórica romena. Tal como nas baladas típicas do folclore romeno, Ysaÿe começa a sua sonata com um recitativo em forma de Prelúdio, de escrita livre, sem partilha em compassos para criar um ambiente próprio à seguinte narrativa principal (com escrita métrica).



52

Podemos observar, no excerto 43, mudanças de harmonia constantes, de menor para maior (podemos ver que a mudança para Lá maior começa no Sol # do 3º compasso da pauta), típicas do folclore usado por Enesco.



53

<sup>52</sup> Seis Sonatas para Violino Solo de Eugène Ysaÿe, Sonata 3, Recitativo

<sup>53</sup> Seis Sonatas para Violino Solo de Eugène Ysaÿe, Sonata 3, compassos 24 - 27

No próximo exemplo temos uma escala cromática que desce e sobe, com inclusão de quartos de tom (dando um efeito mais estranho mas natural à obra). Podemos observar que a constante mudança de posição, com o segundo dedo, faz com que a nota repetida se ouça, em vez de parecer uma simples semicolcheia; dá ainda um efeito arrastado às escalas, fora do convencional.



54

Ysaÿe insere um tempo diferente por apenas um compasso, como que se assegurando que o intérprete faz devidamente o “*rallentando*” pretendido. Esta escrita minuciosa é muito usada por Enesco nas suas obras, onde coloca na partitura absolutamente tudo o que pretende, não deixando nada ao acaso.



55

Podemos observar no excerto seguinte um “acorde” escrito sob forma de apogiaturas; a ideia seria garantir que o intérprete executaria um acorde arpejado lentamente.



56

<sup>54</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 3, compassos 44 – 47

<sup>55</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 3, compassos 73 – 78

<sup>56</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 3, compassos 80 – 81

## 5.4. Fritz Kreisler

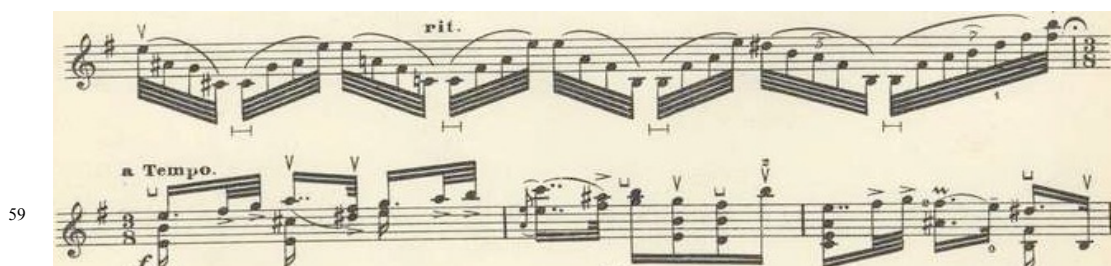


Kreisler (1875 – 1962) teve uma vida longa e cheia de sucesso. O pai, um médico judeu, começou a ensiná-lo violino aos 4 anos de idade, tendo prosseguido aulas em Viena apenas até aos doze anos de idade, cedo começou a sua carreira de violinista, pelos Estados Unidos, como “menino-prodígio”. Mais tarde estudou com Joseph Lambert Massart (colega de Karl Flesch), em Paris. Era muito afamado devido ao seu som doce e ao uso ininterrupto de *vibrato*: “O *vibrato* intrigante de Kreisler em passagens rápidas, a sua capacidade de o usar nas passagens mais rápidas e no entanto mantê-las límpidas”<sup>57</sup>.

Realizou provas para um lugar na Filarmónica de Viena, e, ao não ter sido selecionado, distanciou-se um pouco do instrumento, estudando medicina, pintura e mesmo sendo militar (combateu na Primeira Grande Guerra). Depois de ter vivido em Berlim e em Paris, fixou-se definitivamente nos Estados Unidos, no rebenar da 2ª Guerra Mundial, falecendo duas décadas mais tarde.

Fritz Kreisler teve também um papel relevante na composição. As suas obras não procuram uma rutura com o passado, mas sim, encantar os ouvintes com a beleza das melodias. Diversas cadências escritas por ele ainda hoje têm grande notoriedade e impacto (Brahms, Beethoven, Paganini). A sua composição baseia-se maioritariamente em obras de carácter leve e de curta duração. Eugène Ysaÿe dedicou-lhe a sua IVª Sonata, tendo sido pensada para este, devido ao seu “*tocar robusto e cheia sonoridade do seu som*”<sup>58</sup>. Sendo esta a mais clássica em termos de estilo e forma, tem também semelhanças com as Partitas e Sonatas de Bach.

O primeiro andamento abre com uma espécie de Prelúdio, seguido de uma *Allemande*, como parte principal.



<sup>57</sup>“The Book of the Violin”, Dominic Gill, Hans Keller, capítulo: Violin Technique

<sup>58</sup>“Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe”, Antoine Ysaÿe, pag. 12

<sup>59</sup>“Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 4, 1º andamento, compassos 7 – 10

Logo nos primeiros compassos podemos observar o que se pode chamar de “arpejos estendidos”, ou seja, harmonias apresentadas nas quatro cordas do violino, sob forma de “bariolages”.



60

No excerto seguinte podemos ver uma “fuga”, onde a melodia vai passando de uma voz para a outra, aumentando gradualmente de vozes. Este tipo de escrita encontra-se muitas vezes nas “Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo”, de J.S.Bach.



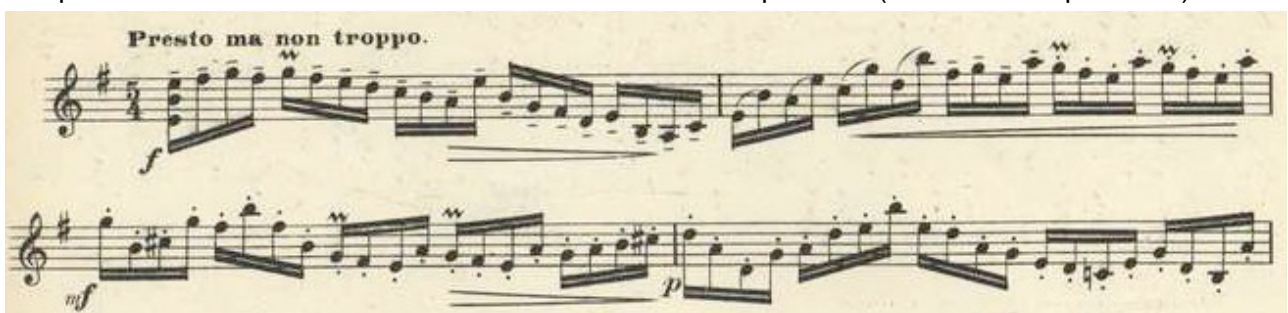
61

O segundo andamento é construído duma maneira exclusivamente contrapontística, usando como referência uma célula fixa de quatro notas, lembrando claramente a técnica das variações barrocas: *passacaglia* e *ciaccona*; à semelhança da IIª Sonata, este motivo é usado também nos restantes andamentos da sonata.



62

O último andamento requer o uso rápido e alternado de *detaché* e *spiccato* e respetivamente a passagem gradual entre essas duas; técnica, se não inventada por ele, pelo menos conscientizada e claramente marcada na partitura (com sinais específicos).



63

60 “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 4, 1º andamento, compassos 1 – 2

61 “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 4, 1º andamento, compassos 45 – 48

62 “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 4, 2º andamento, compassos 1 – 3

Podemos observar ainda, no terceiro andamento, passagens de tons inteiros, relembrando a escala hexatónica, tão adorada e utilizada por Debussy.



## 5.5. Mathieu Crickboom

Crickboom (1871 – 1947) foi também um violinista de grande sucesso no início do Século XX. Tendo sido o "discípulo" principal de Eugène Ysaÿe no Conservatório de Bruxelas, mais tarde foi seu assistente e esteve com ele também, como 2º violino, no "Ysaÿe Quartet". Este quarteto foi muito bem-sucedido na altura, percorrendo o já existente repertório, assim como tendo estreado peças como o Quarteto de Debussy. Mais tarde criou o seu próprio Quarteto (quando morou em Barcelona), com nomes relevantes como Pablo Casals e Enrique Granados. Ainda em Barcelona, formou a *Sociedad Filarmonica*<sup>66</sup>, onde tocaram célebres nomes como Manuel Quiroga, o trio Cortot – Thibaud – Casals, Manuel de Falla, entre outros. Como compositor não teve grande relevância, embora seja autor de algumas obras para violino. No entanto, já como professor no Conservatório de Bruxelas, concebeu um método para violino, com ideias interessantes e originais – "*Technique of the Violin*"; esse método e a contínua promoção da escola Franco – Belga depois de Ysaÿe foram os seus maiores contributos para a edificação da violinística moderna do início do Século XX.

Foi-lhe dedicada por Ysaÿe a Vª Sonata, que se impressionava pela sua "*profundidade do sentimento e a serenidade ao tocar*"<sup>67</sup>. Nesta Sonata, a influência de Claude Debussy e de Vincent D'Indy é claramente visível. Com ambientes impressionistas, é talvez uma homenagem ao segundo violino no seu "Ysaÿe Quartet", Crickboom, onde tocavam música francesa do virar do século.

O primeiro andamento – *L'Aurore* – mostra um ambiente vago, quase abstrato, fazendo bastante uso da escala pentatónica e uma falta de centro tonal. A sequência Ré – Mi – Si – Fá # é usada com bastante frequência, com o objectivo de criar um efeito de nascer do sol. Aqui o pizzicato de mão esquerda tem um efeito de percussão (e não de contramelodia ou de bordão), algo inovador para a época.



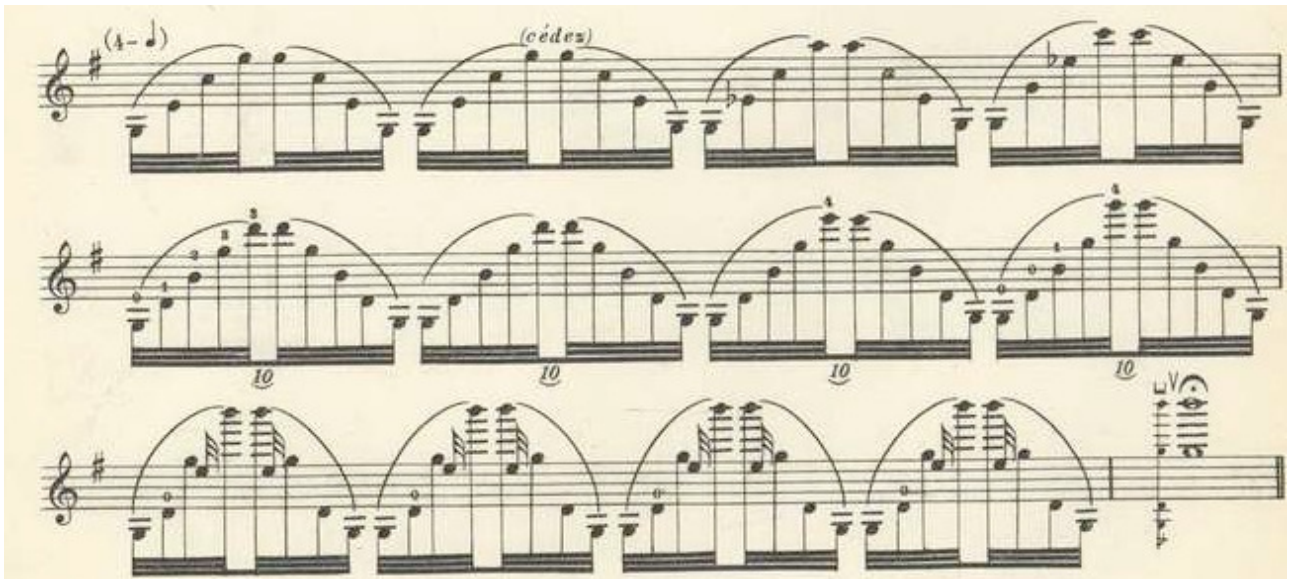
68

<sup>66</sup>"Conversations with Casals", Joseph M. Corredor

<sup>67</sup>"Oscar Schumsky – Ysaÿe Sonatas", Margaret Campbell, nota final do CD

<sup>68</sup>Seis Sonatas para Violino Solo" de Eugène Ysaÿe, Sonata 5, 1º andamento, compassos 6 – 10

A própria partitura, no fim do primeiro andamento, parece desenhar o nascer do Sol, com os arpejos cada vez com notas mais distantes. Finalmente termina num enorme acorde de Sol Maior, repetido cada vez mais forte e cada vez mais lento, como se a nota Sol algo tivesse em relação à estrela “Sol”.



69

Muitos compassos de ambos os andamentos exemplificam exercícios do livro de Mathieu Crickboom - “*Technique of the Violin*”. No segundo e último andamento temos uma *Danse Rustique*, onde Ysaÿe procurou recriar um ambiente campestre, porque Ysaÿe teria passado bons tempos no campo, com os seus alunos (incluindo Crickboom). Os compassos 25 e 26 contêm uma figura remanescente a um riso, dando um aspecto bastante real à caracterização do andamento.



70

<sup>69</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 5, 1º andamento, final

<sup>70</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 5, 2º andamento, compassos 22 – 28

Podemos, mesmo nos últimos quatro compassos da obra, observar uma clara semelhança com o final do Quarteto em Sol menor de Debussy.



71

72

<sup>71</sup> “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 5, 2º andamento, final

<sup>72</sup> Quarteto em Sol menor, Claude Debussy, 4º andamento, final

## 5.6. Manuel Quiroga



Apesar de ter tido uma carreira curta, devido a um trágico acidente a meio da sua vida, Manuel Quiroga (1892 – 1961) foi uma figura violinística emblemática do início do século. Nascido em Pontevedra, começou os seus estudos com um violinista amador. Rapidamente se mudou para Madrid, onde estudou no Conservatório, com José del Hierro. Nessa pequena estadia na capital foi-lhe oferecido um Amati de 1682. Mudou-se para Paris, onde teve aulas com Édouard Nadaud e Jaques Thibaud.

Não lhe foram poupados elogios, muitos dos grandes nomes da época como Granados, Suggia, Enescu, Stravinsky e Sibelius tinham-no em mais alta estima. Antoine Ysaÿe chegou a dizer, em relação à dedicação do seu pai à Sonata VI a Quiroga: *"É ao lembrar o estilo violinístico espanhol, que me fazia lembrar Sarasate, que o mestre concebeu a sua última sonata para Violino Solo. Nesta, ainda mais que nas outras, o mestre adaptou a escrita violinística ao artista cujo trabalho era dedicado."*<sup>73</sup> Infelizmente, Quiroga caiu no esquecimento, tanto devido ao seu acidente de viação, como ao início da Guerra Civil de Espanha.

Além de ser violinista de sucesso, tendo feito inúmeros concertos na Europa e Estados Unidos (tocou em Nova Iorque sob a batuta de George Enesco), foi também um talentoso caricaturista, retratando a sua visão de grandes nomes contemporâneos, como Thibaud, Kreisler, Casals, Ysaÿe, entre outros, as quais ilustram esta dissertação.

Depois do acidente (em 1937), incapacitado de tocar violino, dedicou-se à composição, produzindo uma substancial quantidade de obras, um pouco semelhantes às de Kreisler ou Sarasate. Nestas obras podemos observar a sua preferência por pequenas peças (danças ou arranjos) de ritmo regular, simplicidade tonal (contrastes maiores - menores e relações de tônica – dominante). Baseava-se na música Espanhola, Cubana e Argentina (usando ritmos como a habanera, tango e guajira) e em músicas folclóricas de regiões espanholas (como a Andaluzia e o País Basco). Escreveu também várias cadências, entre outras, para os Concertos de Beethoven, Brahms e Paganini.

Eugène Ysaÿe, na sua Sonata VI, tenta ir ao encontro do estilo violinístico e da especificidade nacional de Quiroga. Contrariamente às Sonatas I, II e IV, esta veio buscar reflexos paganinianos, mais no estilo de escrita virtuosística já conhecida, do que no estilo bachiano. Em semelhança à IIIª Sonata, contém apenas um andamento (de forma de rapsódica livre). O carácter do conteúdo musical é manifestamente de alusão espanhola.

<sup>73</sup>"Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe", Antoine Ysaÿe, pag. 16

Tem inúmeras passagens virtuosas, sendo considerada por muitos como talvez a mais desafiante de entre as seis Sonatas. Logo no início temos um exemplo da escrita “a la Paganini”, com uma subida em terceiras, seguida por uma subida na corda sol e, por fim, uma subida em oitavas.



74

Mais à frente existem inúmeras outras passagens virtuosísticas específicas ao estilo desenvolvido por Ysaÿe, como o *staccato volante* e acordes de cinco notas arpejados numa maneira particular organizada (3 + 2 sons).



75

Podemos observar vários ritmos tradicionais espanhóis, como por exemplo a Habanera.



76

No próximo excerto temos uma melodia tocada na corda Sol, fazendo lembrar o início do 1º andamento da Sinfonia Espanhola, de Edouard Lalo.

<sup>74</sup> Seis Sonatas para Violino Solo<sup>a</sup> de Eugène Ysaÿe, Sonata 6, compassos 9 – 11

<sup>75</sup> Seis Sonatas para Violino Solo<sup>a</sup> de Eugène Ysaÿe, Sonata 6, compassos 68 – 70

<sup>76</sup> Seis Sonatas para Violino Solo<sup>a</sup> de Eugène Ysaÿe, Sonata 6, compassos 106 – 115



77

Ysaÿe termina esta sonata com um acorde de seis notas arpejado, e com mais uma escala ascendente em oitavas.



78

77 “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 6, compassos 134 – 148

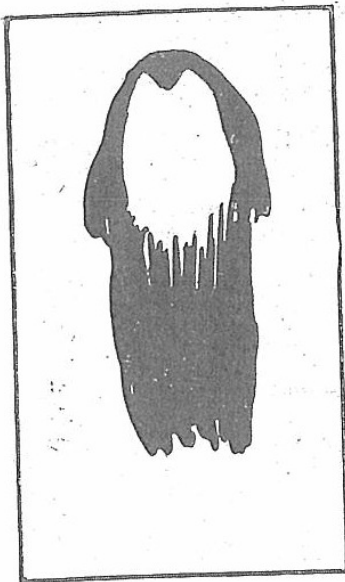
78 “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe, Sonata 6, últimos 11 compassos

## 6. Outros nomes relevantes do mesmo período

### 6.1. Violinistas

Ainda que esta dissertação tenha tido como cerne de reflexão o livro das “Seis Sonatas para Violino Solo”, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, é indiscutível que outros violinistas tenham tido também uma grande preponderância na violinística moderna. Assim, irá proceder-se a uma breve reflexão sobre os que possam apresentar maior pertinência.

Lucien Capet (1873 - 1928), um dos primeiros professores do século XX do Conservatório de Paris, era especialmente conhecido pela sua técnica disciplinada do arco. Muitos dos seus alunos que aprenderam esta técnica ficaram também para a história, como é o caso de Ivan Galamian e os seus “*Principles of Violin Playing and Teaching*”. O seu tratado “*La Technique Supérieure de L’Archet pour Violon*”, escrito em 1916, foi um marco deveras importante para a evolução da técnica violinística, tendo ficado para sempre “infiltrado” na pedagogia até aos dias de hoje. No entanto, talvez não tenha tido o merecido reconhecimento; é bastante frequente atribuírem-se arcadas como por exemplo o *Collé*<sup>79</sup> não a ele, mas ao seu discípulo Galamian.



Capet foi também um grande intérprete dos quartetos de Beethoven, tendo o seu “Capet Quartet” (formado em 1893) feito as primeiras gravações francesas destes. Fundou ainda, em 1924, o *Institute Moderne du Violon*, com a violinista Suzanne Chaigneau.

Leopold Auer (1845 – 1930) ficou para a história do violino como um dos mais importantes pedagogos da história da música. Como violinista teve também muito sucesso; a sua “escola” alemã/austríaca com Jakob Dont e Joseph Joachim permitiu-lhe conquistar o lugar de concertino em várias orquestras. A sua violinística contava com um som puro, excelente afinação, uma execução clara e bom gosto musical. Mais tarde foi convidado para um contrato de 3 anos no Conservatório de São Petersburgo, onde acabou por ficar 49 anos. Auer foi também dos mais procurados por alunos dotados. Muitos violinistas famosos fizeram parte da sua classe, como Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Toscha Seidel e Oscar Schumsky. Auer não se focava na parte técnica do estudo, mas apenas na interpretação

Leopold Auer (1845 – 1930) ficou para a história do violino como um dos mais importantes pedagogos da história da música. Como violinista teve também muito sucesso; a sua “escola” alemã/austríaca com Jakob Dont e Joseph Joachim permitiu-lhe conquistar o lugar de concertino em várias orquestras. A sua violinística contava com um som puro, excelente afinação, uma execução clara e bom gosto musical. Mais tarde foi convidado para um contrato de 3 anos no Conservatório de São Petersburgo, onde acabou por ficar 49 anos. Auer foi também dos mais procurados por alunos dotados. Muitos violinistas famosos fizeram parte da sua classe, como Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Toscha Seidel e Oscar Schumsky. Auer não se focava na parte técnica do estudo, mas apenas na interpretação

<sup>79</sup> *Collé* significa “colado” em francês. Permite ao violinista calibrar o transitório de ataque (click) que faz começar o *Martelé* (segurar o arco contra a corda com algum peso, depois iniciar a nota, produzindo um som intenso).



Outro compositor catalogado como impressionista e importante para o desenvolvimento da escrita para o violino foi Maurice Ravel. Podemos observar grandes efeitos de contraste de sonoridade em obras como a *Tzigane*. A obra começa com uma longa “cadência”, repleta de caracteres variados e contrastantes, cheia de acentos de tipo “Magyar” (húngaros), *portamentos* e *rubatos*; tudo isto tocado inicialmente apenas na corda sol, cria um ambiente muito característico.

Este solo é repetido e elaborado usando oitavas, sextas e acordes, para aumentar a tensão musical. Ao bom estilo cigano, a *Tzigane* procede numa série de pequenas variações de um simples fragmento melódico, onde o piano executa o papel de um címbalo folclórico. Ravel, na sua “Sonata para Violino e Piano”, mostra outro tipo de inovações violinísticas, onde usa acordes repetidos em *pizzicato* (segundo andamento), dando a sensação de uma guitarra ou uma percussão, tudo isto num ambiente jazzístico.

Podemos observar mais inovações no mesmo andamento, como *glissandi* em acordes *pizzicati*.

81 *Tzigane* – Rapsodie de Concert – pour Violon et Piano, Editions Durand & C<sup>a</sup>, Paris, compassos 18 – 30

82 Segunda Sonata para Violino e Piano, Maurice Ravel, 2º andamento, compassos 1 – 13



83

Um dos seus óbvios objectivos é dar a mesma importância a ambos os instrumentos, deixando apenas à mostra as diferenças técnicas e de carácter de cada um.

Béla Bartók foi também um grande impulsionador da violinística moderna. Na sua “Segunda Sonata para Violino e Piano” podemos observar o uso de escalas pentatónicas e de tons inteiros – dando uma sensação de falta de base tonal – utilizando um estilo parcialmente expressionista, que tem algumas semelhanças com o da Segunda Escola de Viena. Bartók gostava muito de construir a sua música com pequenas células, cujas características estruturais encontravam correspondência total nos meios técnicos de realização – neste caso, nas dedilhações.




84

Podemos observar na sonata indicações como *tremollo sul ponticello*; técnicas ainda pouco e esporadicamente exploradas, até então (um dos poucos casos sendo a IIª Sonata para Violino e Piano de R. Schumann, andamento lento, secção “Mit Steg!”).



85

O seu *Pizzicato de Bartók* – marcado na partitura com o símbolo  – acabou por se impor na prática, bem como na grafia da música moderna e reconhecido na história como uma das suas contribuições para a violinística moderna. Este efeito consiste em puxar corda para cima e depois solta-la para bater na escala, resultando num *pizzicato* acompanhado

<sup>83</sup> Segunda Sonata para Violino e Piano, Maurice Ravel, 2º andamento, nº 7 de ensaio

<sup>84</sup> Segunda Sonata para Violino e Piano de Béla Bartók, segundo andamento, 3 compassos antes de nº 18 de ensaio

<sup>85</sup> Segunda Sonata para Violino e Piano de Béla Bartók, segundo andamento, 3 compassos antes de nº 38 de ensaio

por um efeito percutido adicional. Um bom exemplo aparece no seu Quarto Quarteto para Cordas, composto em 1927, no 4º andamento.

Na sua última obra para Violino, a Sonata para Violino Solo (1944), Bartók termina a sua contribuição para o violino; aludindo ao estilo de uma Sonata Solo de J.S.Bach, emprega uma série de elementos modernos e trata o violino de uma forma pioneira. No primeiro andamento, *Tempo di Ciacona*, Bartók utiliza o *pizzicato* não como efeito de percussão (como vimos no excerto anterior), mas sim como um órgão, ou como se de dois instrumentos se tratasse.

Um uso tão persuasivo de cordas dobradas e acordes cria a ilusão de um contraponto sobre um pedal, dando uma sensação de orquestração no violino. Nos andamentos seguintes, Bartók vai criando novos e contrastantes ambientes, sempre usando diferentes timbres e cores. Podemos observar uma passagem de quartos de tom no último andamento (também os utiliza no seu Segundo Concerto para Violino), criando uma sensação maior de expectativa à abertura do 2º tema. Por cima temos a opção em meios de tom, sugerida por Yeduhi Menuhin.

<sup>86</sup> Quarto Quarteto de Cordas de Béla Bartók, 4º andamento, nº 55 de ensaio

<sup>87</sup> "Sonata for Solo Violin", Béla Bartók, Tempo di Ciacona, compassos 15 – 18

A *Segunda Escola de Viena* veio trazer à violinística moderna um contributo de elevada relevância. Constituída pelos compositores Alban Berg, Anton Webern e Arnold Schönberg, trouxe inovações compositivas inovadoras, como o expressionismo cromático e o dodecafonismo. Talvez a obra mais relevante dos três, em termos violinísticos, tenha sido o *Concerto para Violino e Orquestra*, de Alban Berg (1885 – 1935). Dividida em apenas 2 andamentos, cada andamento está subdividido em 2 secções. A obra está escrita no estilo dodecafónico, embora também combinando com um estilo mais livre e tonal. A partitura integra o serialismo e a tonalidade de uma maneira notável; o próximo excerto mostra o espectro tonal usado por Berg no seu concerto:

Embora tenha todas as notas da escala cromática, existe uma forte corrente tonal: as primeiras três notas da figura anterior fazem uma tríade de Sol menor; da 3ª a 5ª nota existe uma tríade em Ré Maior; da 5ª a 7ª fazem uma tríade em Lá menor; da 7ª a 9ª nota existe uma tríade em Mi Maior. Por fim, as últimas quatro notas, juntamente com a primeira (Sol) fazem parte de uma escala de tons inteiros. Uma das particularidades neste tipo de escrita é que se torna bastante complexa e de difícil memorização; a falta de “melodia” tonal impede o intérprete de assimilar o texto com tanta facilidade.

Arthur Honegger (1892 – 1955), embora tenha tido formação em violino, será aqui abordado na sua qualidade de compositor. Curiosamente, a sua composição não é violinística, ou seja, ignora o específico do instrumento e as facilidades próprias deste, apenas composto pela sua sonoridade (assim como Brahms o fez). Podemos ver diversas dificuldades técnicas no próximo exemplo, onde o compositor obriga o intérprete a constantes mudanças de posição e a extensões desconfortáveis.

<sup>88</sup> “Sonata for Solo Violin”, Béla Bartók, Presto, compassos 14 – 18

<sup>89</sup> Espectro tonal usado no Concerto para Violino e Piano de Alban Berg.

**Allegretto grazioso** (Sourd. ad lib)

90

Mais tarde, no 4º andamento, *Presto*, usa imensos uníssonos, dificultando bastante a execução.

91

Outros compositores como Igor Stravinsky, Karol Szymanowski, Sergei Prokofiev e Paul Hindemith deram também alguns contributos para uma nova violinística, com ideias novas e sugestões de técnicas surpreendentes.

<sup>90</sup> "Sonata para Violino Solo" de Arthur Honegger, 3º andamento, compassos 1 – 10

<sup>91</sup> "Sonata para Violino Solo" de Arthur Honegger, 4º andamento, compassos 26 – 29

## 7. O específico e as inovações na violinística do início do século

### 7.1. Obras dedicadas ao violino, escritas pelos dedicatários de Ysaÿe

De entre os seis dedicatários, George Enesco, Fritz Kreisler e Manuel Quiroga escreveram uma quantidade significativa de obras. Como naturalmente as obras reflectem e repetem características dos autores dos outros domínios de manifestação (tocar violino, no nosso caso), será pertinente descobrir as particularidades dos violinistas Enesco e Kreisler, através da observação atenta da sua escrita musical. Joseph Szigeti, Jaques Thibaud e Mathieu Crickboom não serão abordados aqui, uma vez que ou não têm qualquer composição, ou não é relevante para a dissertação.

A primeira obra a ser analisada neste capítulo será “*Impressions d’Enfance*”, de George Enesco. Dedicada ao seu professor Edouard Caudella, esta obra para Violino e Piano consta numa “compilação” de melodias, todas interligadas entre si. É um excelente exemplo da aplicação do folclore romeno nas suas obras. Falando especificamente da primeira melodia – “*Ménétrier*” – para violino solo, que significa literalmente “Violinista”, faz referência às pessoas que na sua terra natal, tocavam o violino de uma maneira muito tradicional e auto – didacta, mas nem por isso menos virtuosos.

Podemos observar no próximo excerto um zelo extraordinário pelos pormenores; tudo o que Enesco queria que o performer fizesse, estava escrito.

92

Repare-se que, em apenas quatro compassos, o compositor muda cuidadosamente duas vezes a velocidade de execução requerida, dando um aspecto livre e quase improvisado ao texto. Nenhuma nota é deixada ao acaso, beneficiando quase cada uma das indicações específicas. Podemos também observar inúmeras “ornamentações folclóricas”, como mordentes, *glissandos*, *apoggiaturas* e acentos.

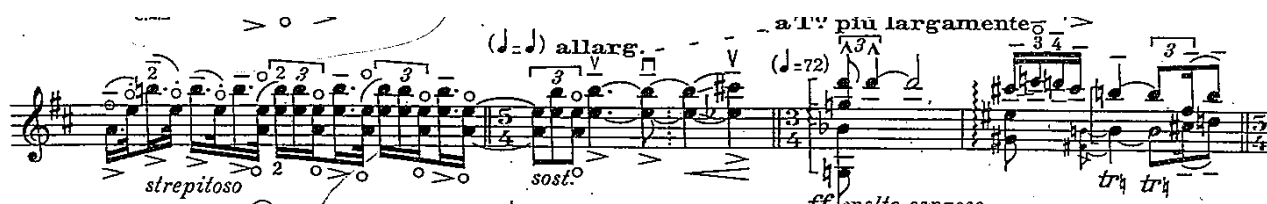
No próximo exemplo, as arcadas são colocadas ao serviço da musicalidade; por vezes desconfortáveis para o performer, servindo com eficácia (no último compasso do exemplo) de diminuendo natural (feito pelo arco), em direção à ponta.

<sup>92</sup> “*Impressions d’Enfance*”, op. 28, George Enesco, “*Ménétrier*”, compassos 4 – 7



93

A figura que se segue mostra duas maneiras diferentes de abordar um acorde. No terceiro compasso da imagem podemos ver uma aba a direito, desenhada atrás do acorde, onde o compositor deseja que as notas sejam tocadas juntas, ao mesmo tempo. No compasso seguinte escreve o acorde com uma aba em “onda”, que significa que o acorde deve ser tocado como um arpejo, da nota mais grave para a mais aguda.



94

Para terminar o primeiro quadro da Suite, Enesco usa o termo “*gettando l’arco*”, onde pretende que o violinista “atire” o arco para as cordas, de maneira que, ao cair nas cordas, este salte algumas vezes antes de o som se tornar estável. Mais um efeito percutido acontece no último compasso, onde o compositor exige uma alternância rápida entre o *pizzicato* de mão esquerda e o arco.



95

Compor era fundamental para si, tendo escrito “*considero-me um compositor – ser violinista foi um modo de vida. Eu era obediente, estudioso, mas nem sempre convencido*”<sup>96</sup>, referindo-se ao trabalho como violinista.

<sup>93</sup> “Impressions d’Enfance”, op. 28, George Enescu, “Ménétrier”, compassos 15 – 17

<sup>94</sup> “Impressions d’Enfance”, op. 28, George Enescu, “Ménétrier”, compassos 47 – 50

<sup>95</sup> “Impressions d’Enfance”, op. 28, George Enescu, “Ménétrier”, últimos compassos

<sup>96</sup> Enesco, George, “Contrepoint dans le miroir”, 1988, Edition Nagard, 2ª edição, pág. 43

A composição de Fritz Kreisler não era de todo inovadora. Aliás, até 1935 ele anunciava as pequenas peças como adaptações de obras de compositores como Gaetano Pugnani, Giuseppe Tartini, Antonio Vivaldi, Couperin, entre outros. Afinal, tratou-se apenas duma estratégia sua, para evitar a desconfiança do público. Tinha, no entanto, uma maneira de tocar pioneira. O seu *glissando* em *vibrato* constante ficou para sempre como uma marca pessoal.

Abordaremos aqui a obra “Liebesleid”, editada em 1905, e que faz parte de uma compilação de 3 peças para violino e piano da sua autoria, chamadas de “Velhas Melodias Vienenses”. Estas incluem ainda as peças “Liebesfreud” e “Schön Rosmarin”.

A obra em questão está escrita em forma de Valsa Vienense. Uma das particularidades desta valsa é a pequena antecipação do segundo tempo, ficando o terceiro tempo mais distanciado do segundo. Esta ligeira desigualdade designa a personalidade deste tipo de valsa e dá mais vivacidade e lanço à peça. Outra característica que podemos observar no segundo compasso do próximo excerto é atrasar ao máximo a semicolcheia, dando uma maior sensação de aperto e elasticidade do tempo, e de elegância da fórmula pontuada (o galope).



Kreisler dá bastante importância à cor do instrumento, marcando dedilhações, por vezes desconfortáveis, até à quinta posição.



Coloca também constantemente anotações como “*expressivo*”, “*grazioso*”, “*con passione*” e “*con sentimento*”, tendo em atenção um *vibrato* “caloroso” e um som cuidado, incitando o violinista a procurar os meios técnicos necessários para obter as sonoridades adequadas.

<sup>97</sup> “Liebesleid” für Violine und Piano, Fritz Kreisler, “Old Viennese Melodies”, 1905, compassos 1 – 6

<sup>98</sup> “Liebesleid” für Violine und Piano, Fritz Kreisler, “Old Viennese Melodies”, 1905, compassos 66 – 80

99

Apesar de ter tido uma curta carreira como violinista, Manuel Quiroga compôs 44 peças para as mais diversas formações, mas tendo sempre incluído o violino nestas. O seu estilo de composição era quase sempre em forma de pequenas peças (danças e arranjos); escreveu ainda algumas cadências e estudos. As suas obras têm maioritariamente um carácter nacionalista, onde podemos ver a sua inspiração em estilos próprios espanhóis, como a Habanera, por exemplo.

A obra aqui abordada será a “Rondalla”; trata-se de uma pequena obra para Violino e Piano, onde Quiroga aplica, mais uma vez, o seu carácter nacionalista. Tendo um compasso ternário, confere um aspecto dançante à obra. Começa com uma pequena introdução no violino, juntando-se a seguir o piano, com acordes a marcar a harmonia.

100

O violino apresenta a melodia, quase sempre em terceiras ou sextas, enquanto o piano tem um papel menos relevante, onde apenas marca os tempos e mostra a harmonia.

<sup>99</sup> “Liebesleid” für Violine und Piano, Fritz Kreisler, “Old Viennese Melodies”, 1905, compassos 36 – 58

<sup>100</sup> “Rondalla”, Manuel Quiroga, compassos 1 – 6

## 7.2. Gravações

Neste capítulo almeja-se encontrar a especificidade de cada violinista na sua performance. Nas seguintes gravações é possível ouvir obras executadas pelos próprios, ou da sua autoria, ou de autoria relevante para a dissertação. Infelizmente não foi possível encontrar gravações feitas por Mathieu Crickboom, faltando este nome na lista. Segue o CD das obras compiladas, em anexo, junto à capa final.

- Eugène Ysaÿe – Reve d’Enfant, Eugène Ysaÿe
- Joseph Szigeti – Sonata nº1 em Sol menor, 1º andamento, J. S. Bach
- Jacques Thibaud – Sonata para Violino e Piano, 1º andamento, Claude Debussy
- George Enesco – Sonata para Violino e Piano nº 3, 1º andamento, George Enesco
- Fritz Kreisler – Liebesleid, Fritz Kreisler
- Manuel Quiroga – Rondalla, Manuel Quiroga

A primeira obra, Reve d’Enfant, Op. 14, é uma pequena peça para Violino e Piano da autoria de Eugène Ysaÿe. Significa “Sonho de criança” e tem um carácter melancólico, fazendo o seu início quase lembrar uma caixa de música. As harmonias impressionistas dão um ar vago e abstrato à peça, embora seja também de certa forma figurativo (pretende que se idealize uma criança a sonhar). Existe uma certa fragilidade sempre presente, como se pretendesse representar uma criança. Ysaÿe apresenta a melodia com um cuidado e uma doçura extrema, mantendo sempre um timbre baço e uma dinâmica dentro do *piano*. O seu *vibrato* constante torna-se quase hipnótico, como que embalando o ouvinte.

A obra seguinte, tocada por Joseph Szigeti, é o 1º andamento, *Adagio*, da “Sonata em Sol menor”, de Johann Sebastian Bach. Esta escolha de repertório é pertinente, pois Szigeti foi o primeiro violinista a gravar esta sonata integralmente. Podemos ao escutar, reparar numa certa agressividade na sua forma de tocar, um *vibrato* constante e um ataque bastante directo nos acordes, muito provavelmente fruto do *Zeitgeist* da sua época. O *vibrato*, sem dúvida em excesso para uma interpretação atual de textos bachianos, era um elemento componente da sonoridade, visto com normalidade e dentro da estética daquela altura. Tem, no entanto, uma afinação admirável e uma agógica bem controlada, respeitando a partitura.

Jacques Thibaud foi considerado unanimemente, no seu tempo, um dos expoentes máximos da interpretação da música francesa. Neste 1º andamento da “Sonata para Violino e

Piano” de Debussy é passível de escutar claramente uma escolha interpretativa muito peculiar, com a utilização de timbres e efeitos que não se encontram anotados na partitura, dando um cunho muito pessoal e livre. Thibaud, logo desde o início, aplica um *glissando* e um *vibrato* intensos. Joga bastante com a agógica da própria obra, atrasando e acelerando às vezes drasticamente, mostrando um controlo rítmico absoluto.

A “Sonata para Violino e Piano nº 3” de George Enesco é, sem dúvida, uma das suas obras mais brilhantes e identificativas do compositor. Neste 1º andamento, Enesco mostra de forma sublime um controlo total da sua obra, apresentando com clareza toda a minúcia escrita na partitura. O seu *vibrato* curto e intenso dá um aspecto característico à obra, repleta de influência do Folclore Romeno. As composições de Enesco não dão grande possibilidade a novas interpretações muito diferentes da sua, uma vez que a obra já por si é feita com anotações muito detalhadas de todos os efeitos e pormenores pretendidos. Contudo afirmou: “A perfeição, que apaixonava tanta gente, não me interessa. O que importa na arte é fazermos vibrar a nós e fazer vibrar os outros.”<sup>101</sup>

“Liebesleid”, da autoria de Fritz Kreisler, faz parte de um conjunto de três obras – *Old Viennese Melodies*. Com um carácter de Valsa Vienense, Kreisler obedece a todos as características específicas deste tipo de música, nunca as comprometendo com a sua interpretação. O segundo tempo dos compassos, quase sempre no piano, é ligeiramente antecipado, dando mais vivacidade e lanço à peça, enquanto o violino atrasa a última semicolcheia do compasso até ao absoluto limite, dando mais elasticidade e elegância à fórmula pontuada. O seu *vibrato* é largo e intenso; Kreisler recorre bastante aos *portamentos* e *glissandos*, conferindo um carácter mais apaixonado à obra.

A peça para Violino e Piano de Manuel Quiroga, “Rondalla”, representa bem o nacionalismo presente em praticamente todas as obras da sua autoria. As características espanholas como o *rubato*, mordentes e contrastes de dinâmica são aqui perfeitamente mostradas por Quiroga, dando um ar heróico e vivo à obra. O seu *vibrato* extremamente intenso e os *acelerandos/ritardandos* criam um ambiente apaixonante e caloroso; a melodia aguda do violino é acompanhada por acordes firmes ao piano.

---

<sup>101</sup> Enesco, George, “Contrepoint dans le miroir”, 1988, Edition Nagard, 2ª Edição, pág. 42

### 7.3. Sonata para Piano e Violino de Guillaume Lekeu

Esta sonata foi dedicada a Eugène Ysaÿe e foi escrita pelo compositor belga Guillaume Lekeu; apresenta-se como a sua melhor obra, entre as poucas que deixou, antes de falecer prematuramente. Esta sonata, na versão original (Salabert), representa um valioso material para entender as características da violinística praticada por Mathieu Crickboom, pois toda a obra foi revista por este.

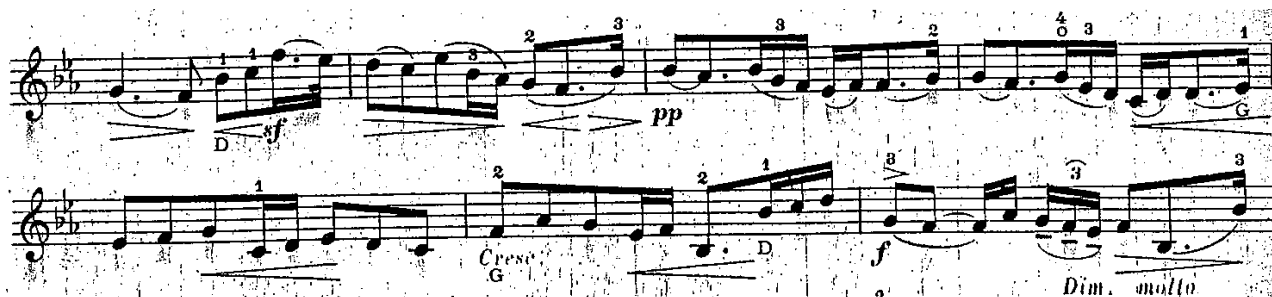
Jean Joseph Nicolas Guillaume Lekeu (1870 – 1894) nasceu em Heusy, Bélgica. Apesar de ter vivido apenas até aos 24 anos, o seu material escrito é de grande maturidade compositiva. Teve contacto com grandes compositores como César Franck, Vincent d'Indy e mesmo Eugène Ysaÿe. A sua música tem grandes influências de Franck, Wagner e Beethoven, embora não se manifestem em forma de cópia ou imitação de material. A sua “Sonata para Piano e Violino” em Sol Maior foi sem dúvida a sua obra – prima, considerando os críticos como uma boa sucessora das sonatas de Franck e de Fauré.

A sua sonata foi completada em 1894 e não surpreendentemente mostra bastantes influências do seu primeiro professor de composição César Franck; usa o chamado “princípio cíclico”, no qual o tema principal que aparece no início da obra reaparece subsequentemente em cada um dos seguintes andamentos. Lekeu pode até ter usado a “Sonata para Piano e Violino” de César Franck como inspiração, mas a maneira como se desenrola o resto da sonata tem muito de pessoal e a sua análise é bastante complexa. A obra é uma síntese de linguagem melancólica, incansável e cromática, pontuada por picos de paixão, criando grandes clímaxes dramáticos.

No primeiro andamento (“*Très Modéré*” e depois “*Vif et Passioné*”), Lekeu mostra a igualdade entre os dois instrumentos; a eloquência do piano não é de todo inferior à ampla voz do violino. A introdução do tema (cíclico, de acordo com a retórica de César Franck) é de um carácter doloroso; apesar dos dois temas principais do andamento, o desenvolvimento tem lugar ainda na introdução, antes da reexposição e da coda. O segundo andamento (“*Très lent*”), tem um carácter meditativo e de coral, surgindo repleto de um ambiente nobre e grave e mudando na parte central para um ambiente rústico e festivo (“*Très simplement et dans le sentiment d’un chant populaire*”). O último andamento (“*Très animé*”) é construído sobre dois temas principais, onde bastantes memórias dos outros andamentos são trazidas de volta. Numa atmosfera apaixonada, a obra acaba com uma brilhante apresentação do tema cíclico com que começou.

A revisão da mesma sonata, realizada por Mathieu Crickboom, apresenta-se como material de grande interesse, para melhor compreender a violinística da altura. Podemos por exemplo observar neste excerto que a dedilhação escolhida por Crickboom não é a mais confortável, sendo dificilmente a escolhida por um violinista do século XXI. O uso do primei-

ro dedo em duas notas seguidas (Si b – Dó, no 1º compasso do excerto seguinte) dá um notável efeito de ligação – *portamento*, de estilo romântico, muito procurado na altura. Isto acontece entre duas arcadas diferentes. No compasso seguinte, o 3º dedo marcado em cima da nota Si b determina um *portamento* que ocorre dentro duma arcada, com um efeito resultante mais evidente e diferente do que no primeiro caso.



102

Podemos também observar, no último compasso do excerto, uma interessante técnica de arcadas, onde o violinista toca uma tercina de semicolcheias para baixo; repare-se que a relação entre as arcadas “baixo – cima” nesse compasso é bastante desproporcional, criando assim um diminuendo natural com o movimento do próprio arco, indo para a ponta obrigatoriamente. No próximo exemplo temos uma passagem que foi intencionalmente dedilhada para a corda Lá, procurando um timbre especial, mais aveludado, evitando o brilho e a força da corda Mi.



103

Crickboom usa a corda Mi solta, provavelmente com dois objectivos: um deles será alternar e variar com a sonoridade mais estridente da corda e depois tocar o mesmo Mi na corda Lá, fazendo um jogo de timbres interessante; o outro será o de facilitar as mudanças de posição, passando com mais facilidade da primeira para a terceira, conforme podemos ver no próximo excerto.

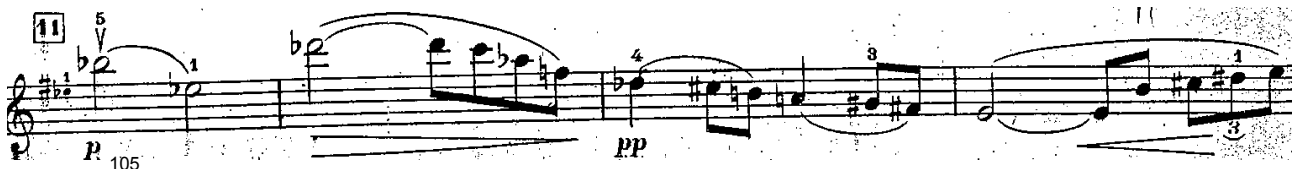
102 “Sonata para Piano e Violino” em Sol M de Guillaume Lekeu; 2º andamento, compassos 17 – 23

103 “Sonata para Piano e Violino” em Sol M de Guillaume Lekeu; 1º andamento, nº 4 de ensaio



104

Tal como Ysaÿe, Crickboom usa também um tipo de dedilhação bastante própria da altura, que acabou eventualmente por se tornar banal. O 5º dedo, como podemos observar no primeiro compasso da imagem, corresponde ao 4º dedo com extensão; o violinista continua portanto na Quarta Posição.



105

Mesmo no início do segundo andamento, a dedilhação foi feita a pensar nas dinâmicas impostas pelo compositor. O arco, ao ir para a ponta ou para o talão, faz automaticamente todo o efeito necessário.



106

104 “Sonata para Piano e Violino” em Sol M de Guillaume Lekeu; 1º andamento, nº 8 de ensaio

105 “Sonata para Piano e Violino” em Sol M de Guillaume Lekeu; 1º andamento, nº 11 de ensaio

106 “Sonata para Piano e Violino” em Sol M de Guillaume Lekeu; 2º andamento, compassos 1 – 5

## 8. Conclusão

A viragem do século XIX para o século XX testemunhou grandes mudanças socioeconómicas, despoletadas pela crescente industrialização, factos que não poderiam deixar de provocar profundas marcas, as quais se manifestaram também na arte, nomeadamente na música. O Conservatório de Paris, frequentado no início do século XX pelos músicos que foram objeto do presente estudo, foi epicentro de mudança, que se refletiu no seu trabalho. Atravessaram duas guerras mundiais, estavam quase todos longe da pátria, viajaram muito. A sua música revela algo de transitório, de efémero, e de saudosismo, patente nos elementos da música folclórica das suas origens entretecidos nas obras.

O violino foi um meio de expressão privilegiado, pois tinha ocupado progressivamente um lugar central de discanto no palco de concerto. A sua produção do som, das mais complexas e ricas, permite profundidade e subtilezas na expressão musical que poucos instrumentos conseguem igualar. A relação compositor – violinista foi crucial para tal destaque, tendo esta simbiose funcionado de uma forma natural e muito produtiva.

As “Seis Sonatas para Violino Solo”, Op. 27 constituíram a súpula das inovações e continuam a merecer um lugar de destaque no ensino moderno; o proveito pedagógico que delas podemos tirar é enorme, sendo ainda hoje um pilar incontornável aos violinistas. Estas sonatas, devido ao seu carácter virtuoso e multifacetado, fazem frequentemente parte do repertório das salas de concerto e dos concursos de violino.

Cada Sonata do Op. 27, além de trazer ao de cima a personalidade de cada dedicatário, mostra a mestria de Ysaÿe como compositor e violinista. A linguagem musical por trás de cada sonata é, por um lado, um tributo ao repertório violinístico escrito anteriormente (referências a Bach, Paganini ou Debussy são das mais evidentes), e por outro lado, abre as portas para as inovações do violino moderno. Assim, o livro das “Seis Sonatas para Violino Solo” de Eugène Ysaÿe constitui um marco de valor indiscutível para toda a evolução da violinística moderna, objecto de constante análise e estudo, devido à sua enorme riqueza musical.

A atual geração de violinistas, que viveu nova transição de século (e de milénio), marcada por uma vertiginosa e alucinante escalada tecnológica, aproveita em estudar como se adaptaram os seus congéneres e como foram capazes de traduzir a sua experiência em criação para a posteridade.

## 9. Bibliografia

### Livros

- Austin, William W. *Music in the 20th Century: From Debussy Through Stravinsky*. New York: W. W. Norton, 1966.
- Campbel, Margaret, “*The Great Violinists*“, Granada Publishing, London, 1980
- Campell, Margaret, “*Oscar Shumsky- Ysaÿe Sonatas*“. CD liner note, Nimbus Records
- Crickboom, Mathieu, “*The Violin*“. Bruxeles, Schott Frères Editeurs, 1923
- Enesco, Georges, “*Contrepoint Dans Le Miroir*“. Nagard, Paris, 1998
- Flesch, Carl. *Memories of Carl Flesch*, traduzido por Hans Keller. New York: Macmillan, 1958.
- Galo, Gary A. “Eugéne Ysaÿe: Violinist and Conductor.” *ARSC Journal* 21, no.1 (1997): 93-101.
- Ginsburg, Lev, “*Ysaÿe*“. Neptune City: Paganianina Publication, 1980
- Greitzer, Mary Lee. “Becoming Bach, Blaspheming Bach: Kinesthetic Knowledge and Embodied Music Theory in Ysaÿe’s “Obsession” for Solo Violin.” *Current Musicology* 86, no.1 (2008): 63-78.
- Grove, George, Sir. *A Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Blom, Eric. New York: St. Martin’s Press, Inc., 1961.
- Gruenberg, Eugene. *Violin Teaching and Violin Study*. With a preface by Fritz Kreisler. New York: Carl Fischer, 1919.
- Henkle, Ted. “Ysaÿe’s Six Sonatas pour Violon Seul: A Belated Proofreading.” *Journal of the Violin Society of America* 5, no.4 (1980): 72-90.

- Martens, Frederick Herman. *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers, Comprising Interviews with Ysaÿe, Kreisler, Elman, Auer, Thibaud, Heifetz, Hartmann, Maud Powell and Others*. New York, Frederick A. Stokes Company, 1919.
- Milsom, David. "Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance: An Examination of Style in Performance." Burlington, VT: Ashgate, 2003.
- Pincherle, Marc, *The World of the Virtuoso*, Gollancz, London, 1964
- Roth, Henry. *Violin Virtuoso: From Paganini to the 21st Century*. Los Angeles: California Classics Books, 1997.
- Schwartz, Boris, *Great Masters of the Violin*, Robert Hale, London, 1984
- Szigeti, Joseph, "*Szigeti on the Violin*". Dover Publications Inc, 1979
- Ysaÿe, Antoine, "*Historical account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Ysaÿe*". Brussels: Les Editions Ysaÿe, 1968
- Ysaÿe, Antoine and Bertram Ratcliffe; com prefácio por Yehudi Menuhin. *Ysaÿe: His Life, Work, and Influence*. St. Clair Shores, MI: Scholarly Press, 1978.
- Ysaÿe, Eugène, "*Dix Preludes pour Violon Seul – essai sur le Mécanisme modern du Violon*", op.35, Schott Freres, 1952, Bruxelles
- Ysaÿe, Eugène, "*Six Sonates Pour Violine Seul*", op.27. Milwaukee, USA: Shirmer Editions, 1924, Bruxelles

### **Teses de Doutorado**

- Aldridge, Erin, "*Eugene Ysaÿe and the Six Sonatas for Unaccompanied Violin, Op. 27*". Tese de Doutorado
- Curty, Andrew, "*A pedagogical approach to Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, op. 27*". Tese de Doutorado
- Fernández, Ana Luque, "*The Works of Manuel Quiroga: a Catalogue*". Tese de Doutorado

- Gate, Willis Cowan. “The Literature for Unaccompanied Solo Violin.” Ph. D. diss., University of North Carolina, 1949.
- Geesaman, Virginia Harnold. “Twentieth-Century Literature for Unaccompanied Violin: 1900-1970.” Ph. D. diss., The University of Iowa, 1973.
- Greenspan, Bertram. “The Six Sonatas for Unaccompanied Violin and Musical Legacy of Eugène Ysaÿe.” D.M. diss., Indiana University, 1969
- Hoaston, Karen D. “Culmination of the Belgian Violin Tradition—The Innovative Styles of Eugene Ysaÿe.” D.M.A diss., University of California, 1999.
- Iwazumi, Ray, and Jacques Ysaÿe, “The Six Sonates pour Violon Seul, op. 27 of Eugène Ysaÿe: Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published editions.” D.M.A. diss., Julliard School, 2004.
- Johnson, Kelley Marie. “Lucien Capet: comparisons and connections to contemporary violin bowing technique”. D.M.A. diss, University of Iowa, 2010
- Lie, Yeun Hae Michelle, “*A Study of Works by Eugène Ysaÿe and Max Reger drawing on the music of J.S. Bach and Violinists of the early Twentieth Century*”. Tese de Doutoramento
- Vincent, Michael, “*Contemporary Violin Techniques: The Timbral Revolution*”. Tese de Doutoramento
- Wang, Yu-Chi, “*A survey of the unaccompanied violin repertoire, centering on works by J.S.Bach and Eugene Ysaÿe*”. Tese de Doutoramento
- Zlateva, Maria Zlateva, “*Romanian Folkloric Influences on George Enescu’s Artistic and Musical Development as Exemplified by His Third Violin Sonata*”. Tese de Doutoramento

## Partituras

- Bach, J.S., “*Drei Sonaten und Drei Partiten für Violine Solo*”, BWV 1001-1006. Bärenreiter Urtext 5116

- Bartók, Béla, "*Deuxieme Sonate pou Violon et Piano*", Boosey and Hawkes, 1950
- Bartók, Béla, "Sonata for Solo Violin", Urtext Edition, Boosey and Hawkes, 1994, London
- Crickboom, Mathieu, "*Sonate pour Violon et Piano*", op.11. Bruxelles, Schott Frères Editeurs
- Debussy, Claude. *String Quartet No.1 in G minor, Op.10*. Paris: Durand & Fils, 1894, Dover Publications, 1987
- Enesco, Georges, "*Impressions d'Enfance*", op.28. Editions Salabert S.A., 1964
- Lekeu, Guillaume, "*Sonate pour Piano et Violon*", Salabert Editions, 1934, Paris

## 10. Anexos



Os seus datos serán tratados segundo o disposto na Lei orgánica 15/1999 e no R.d. 1720/2007 de protección de datos de carácter persoal podendo ser incorporados ás ficheiros da Deputación de Pontevedra relacionados con este trámite. En calquera momento poderá exercer os dereitos de acceso, cancelación, rectificación ou oposición nos termos establecidos na lei no seguinte enderezo: Avda. Montero Ríos, s/n. Para estes trámites existen formularios á súa disposición en www.depo.es

## SOLICITUDE DE REPRODUCCIÓN

### Solicítalle ó Museo de Pontevedra autorización para reproducir este material e comprométese a:

- Solicítalle ó Museo de Pontevedra autorización para reproducir este material e comprométese a:
1. Citar xunto a cada imaxe publicada a procedencia da obra: Deputación de Pontevedra (Museo) e a colección á que pertence
  2. Remitir dous exemplares da obra na que se publiquen os materiais, que se incorporarán ós fondos bibliográficos do Museo
  3. A reprodución de obras que non pertenczan ó dominio público, é dicir, que se atopen suxeitas a dereitos da propiedade intelectual, só será posible cando se realice sen ánimo de lucro e exclusivamente para fins de investigación (Art. 37.1 do Real decreto lexislativo 1/1996, de 12 de abril). A Deputación de Pontevedra (Museo), en caso de non ter a plenitude dos dereitos sobre o material que se vai reproducir, requiriralle previamente ó usuario un documento que acredite a correspondente autorización por parte de quen posúa eses dereitos, declinando, en calquera caso, as responsabilidades a que tal uso dea lugar
  4. Esta autorización é válida única e exclusivamente para o fin arriba proposto, polo que quedará prohibida calquera outro tipo de reprodución ou difusión do devandito material. Queda expresamente prohibida a realización de duplicados e a cesión do material a terceiros. Calquera uso posterior deberá ser negociado novamente coa Deputación de Pontevedra (Museo)

Nome e apelidos: Mário Pedroza de Roda Carbó, en representación de Mário Siegle, acepta en todos os seus termos as condicións establecidas nesta solicitude.

### VALORACIÓN DA SOLICITUDE (a cubrir polo persoal do Museo de Pontevedra)

|  |   |
|--|---|
| <input checked="" type="checkbox"/> Procede a reprodución                          |   |
| <input type="checkbox"/> Procede a reprodución, adoptando as seguintes precaucións | <input style="width: 100%;" type="text"/> |
| <input type="checkbox"/> Non procede a reprodución por                             | <input style="width: 100%;" type="text"/> |

|   |                                  |
|---|----------------------------------|
| Lugar e data:<br><u>Pontevedra</u> <u>28</u> de <u>agosto</u> de 20 <u>14</u> | Asdo.: o técnico responsable<br> |
|---|----------------------------------|

O Museo de Pontevedra autoriza a D. MARIO L. SIEGLE, representante da entidade , a reproducir os fondos consignados máis arriba, de acordo coas condicións especificadas no impreso.

|   |                               |
|---|-------------------------------|
| Lugar e data:<br><u>PONTEVEDRA</u> <u>28</u> de <u>AGOSTO</u> de 20 <u>14</u> | Asdo.: o director/técnico<br> |
|---|-------------------------------|

Mod. 833.008



DEPUTACIÓN DE PONTEVEDRA

Data Rexistro, 22/08/2014 11:12:02

Nº Rexistro, 2014085726



ENTRADA

Os seus datos serán tratados segundo o disposto na Lei orgánica 15/1999 e no R. d. 1720/2007 de protección de datos de carácter persoal podendo ser incorporados ás ficheros da Deputación de Pontevedra relacionados con este trámite. En calquera momento poderá exercer os dereitos de acceso, cancelación, rectificación ou oposición nos termos establecidos na lei no seguinte enderezo: Avda. Montero Ríos, s/n. Para estes trámites existen formularios a súa disposición en www.depo.es

## SOLICITUDE DE REPRODUCCIÓN

### 1. DATOS DO INVESTIGADOR

|   |            |                             |
|---|------------|-----------------------------|
| Nome e apelidos:<br><i>Mário Siegle</i>     |            | DNI:                        |
| Enderezo:<br><i>RUA DE COSTA CABRAL 610</i> |            | C. p.:<br><i>4200 PORTO</i> |
| Localidade:<br><i>PORTO</i>                 | Provincia: | Tel.:                       |
| Correo-e:                                   |            | Fax:                        |

### 2. MATERIAL QUE SE VAI REPRODUCIR

|  |  |   |
|--|--|---|
| <input checked="" type="checkbox"/> Documento  | <input type="checkbox"/> Rexistros sonoros | <input type="checkbox"/> Escultura      |
| <input type="checkbox"/> Fotografía            | <input type="checkbox"/> Gravado           | <input type="checkbox"/> Mapas e planos |
| <input type="checkbox"/> Publicación periódica | <input type="checkbox"/> Debuxo            | <input type="checkbox"/> Cartel         |
| <input type="checkbox"/> Monografía            | <input type="checkbox"/> Pintura           | <input type="checkbox"/> Outros         |
| Autor:   |  |   |
| Título:  |  |   |
| Volume, núm., ano:                             | Páxinas:                                   |   |
| Técnica/material:                              |  |   |
| Sinatura:                                      |  | Núm. de rexistro:                       |

### 3. OBXECTO DA COPIA

|  |   |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> Uso privado (baixa resolución)                        | <input type="checkbox"/> Publicación sen ánimo de lucro |
| <input checked="" type="checkbox"/> Investigación (baixa resolución)           | <input type="checkbox"/> Publicación con ánimo de lucro |
| <input type="checkbox"/> Outros  |   |
| Tema da investigación/título da publicación:<br><i>Violinística do Séc. XX</i> |   |

### 4. SISTEMA DE REPRODUCCIÓN

|   |   |                                 |
|---|---|---------------------------------|
| <input checked="" type="checkbox"/> Fotocopia | <input type="checkbox"/> Fotografía dixital | <input type="checkbox"/> Outros |
| Observacións sobre a reprodución:             |   |                                 |

\*En caso de solicitar máis dun obxecto utilizarase o anexo 1 deste formulario

