UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CÉSAR FRANCK: SONATA PARA PIANO E VIOLINO. ANÁLISE COMPARATIVA DE QUATRO EDIÇÕES E SUA APLICAÇÃO À INTERPRETAÇÃO

ALEXANDRE ALVES CASADO

NATAL
2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

CÉSAR FRANCK: SONATA PARA PIANO E VIOLINO. ANÁLISE COMPARATIVA DE QUATRO EDIÇÕES E SUA APLICAÇÃO À INTERPRETAÇÃO

ALEXANDRE ALVES CASADO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Profa. Dra. Helena Jank e co-orientação do Prof. Esdras Rodrigues Silva.

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pelo Sr. Alexandre Alves Casado e aprovada pela Comissão Julgadora em 10/07/2003.

NATAL
2003

UNIDADE CB
Nº CHAMADA T UNICAMP
C 261c
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 56229
PROC. 16-124/03
C ☐ D ☒
PREÇO R$ 11,00
DATA ____
Nº CPD ____

CM00191462-4

304169

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

C261c

Casado, Alexandre Alves
Cesar Franck : sonata para piano e violino: análise comparativa de quatro edições e sua aplicação à interpretação / Alexandre Alves Casado. -- Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador: Helena Jank.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Franck, Cesar, 1822-1890. 2. Musica de câmara. 3. Romantismo. 4. Música para violino - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.) I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. II. Título.

Agradeço a todos os colegas do Minter, solidários e unidos. Aos professores orientadores Helena Jank e Esdras Rodrigues, pela experiência adquirida. Ao professor José Roberto Zan, pela frase certa no momento certo. À CAPES. A Larissa, por estar sempre presente.

Natal, abril de 2003

BIBLIOTECA

Resumo

Este trabalho focaliza a sonata para piano e violino de César Franck e as propostas de arcadas e dedilhados contidas em quatro edições distintas. Divide-se em quatro capítulos. No capítulo I, "O compositor", apresentamos uma sucinta biografia de C. Franck, dividida em três partes: "A época", "O homem" e "A obra". A época contém a descrição do ambiente musical francês no início do século XIX, que constituiu o pano de fundo para a obra do compositor. Em "O homem", observamos sua vida pessoal e formação. "A obra" focaliza seu estilo de composição e influências recebidas. No capítulo II – "A Sonata", apresentamos uma análise desta obra, do ponto de vista estrutural, descrevendo suas características harmônicas e formais. No capítulo III – "Os revisores", descrevemos e apresentamos informações a respeito de cada um dos revisores. O capítulo IV, "Arcadas e dedilhados" contém uma análise técnica das arcadas e dedilhados propostos pelos quatro revisores, comparando-os entre si, comentando as possíveis motivações que os levaram a fazer estas escolhas, e suas conseqüências musicais. Esta análise pode dar ao leitor uma consciência mais profunda da importância da reflexão sobre dedilhados e arcadas que imprimem à execução o toque pessoal do artista, contribuindo para que possa chegar a uma interpretação melhor e bem fundamentada, do ponto de vista estético e estilístico.

Resumé:

Ce travaille se developpe sur la Sonate pour Piano et Violon de César Franck et les propositions de coups d'archet e doigtés que l'on trouve dans quatre editions diferentes de cette oeuvre. Il est divisé en quatre chapîtres. Le chapître I, "Le compositeur" est une biographie de C. Franck, divisée en trois sections: "L'époque", "L'homme" et "L'oeuvre". "L'époque" fait une description de l'ambiance musicale en France au debut do dixneuvième siècle, période où le compositeur fît ses études et créa son art. "L'homme" est une observation de sa vie personelle et sa formation. "L'oeuvre" a pour but son style de composition et influences souffertes. Dans le chapître II –"La Sonate" une analyse formelle et harmonique de l'oeuvre est présentée. Le chapître III – "Les reviseurs" nous présente des informations sur chaqu'un des reviseurs et leurs écoles. Le chapître IV – "Coups d'archet et doigtés" fait une analyse technique des coups d'archet et des digitations proposée par les reviseurs , les mettant vis-à-vis l'une de l'autre et en faisant des commentaires sur les possible motivations quo ont mennés les réviseurs a choisir ces elements et ses consequences musicales. Cette analyse peut donner aux lecteurs une conscience plus profonde de l'importance de la reflexion sur les doigtés et les coups d'archet. Ces élements peuvent donner a l'executions musicale le touché personel de l'artiste et une interprétation basée sur de bases solides du poinr de vue esthetique e du style.

Sumário

Introdução 11

Capítulo 1

O COMPOSITOR

1.1 Ambiente Musical na França 17

1.2 O Homem 20

1.3 A Obra 24

Capítulo 2

A SONATA

2.0 Pequeno histórico e estrutura geral 29

2.1 Estrutura do Primeiro Movimento 33

2.2 Estrutura do Segundo Movimento 36

2.3 Estrutura do Terceiro Movimento 40

2.4 Estrutura do Quarto Movimento 44

Capítulo 3

OS REVISORES 47

Capítulo 4

ARCADAS E DEDILHADOS

4.0 Arcadas e dedilhados 61

4.1 Primeiro Movimento 63

4.2 Segundo Movimento 75

4.3 Terceiro Movimento 87

4.4 Quarto Movimento_____95

Conclusões_____101

Bibliografia_____109

Anexos

Anotações de C. Romano e parte completa de piano e violino_____113

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

INTRODUÇÃO

A escolha de elementos técnicos como dedilhados e arcadas é de suma importância para a interpretação de uma obra musical concebida para instrumentos de cordas. São meios de expressão, ferramentas que o instrumentista usa para realizar a música que está representada no papel. Estas escolhas podem revelar elementos como timbre, fraseado e o próprio gosto musical do intérprete.

O presente trabalho pretende expor a lógica na escolha de elementos técnicos de quatro revisores da "Sonata para piano e violino", de César Franck. São eles: Corrado Romano[1], Yehudi Menuhin[2], Leopold Lichtenberg[3] e Émile Sauret[4].

Para podermos analisar uma obra devemos primeiramente contemplá-la em seu contexto histórico e situá-la na totalidade da obra do compositor. Tendo consciência desta necessidade, o capítulo intitulado "O compositor" busca oferecer ao leitor uma visão abrangente a respeito de César Franck, sua época e sua obra, expondo aspectos de relevância histórica e musical.

O capítulo "A sonata" apresenta uma análise da "Sonata para piano e violino" de César Franck, propondo uma visão panorâmica da mesma. Aqui se destacam aspectos musicais desta obra, tais como a sua forma geral, seus principais materiais temáticos e sua estrutura harmônica. Neste capítulo encontra-se o embasamento necessário para os comentários que seguirão no capítulo intitulado "Arcadas e dedilhados".

---

[1] Violinista italiano (1920), aluno de Carl Flesch e George Enesco. Foi professor do conservatório de Genebra de 1953 ao final da década de 1990.
[2] Violinista americano (1916-1999), aluno de Persinger e Enesco. Um dos mais famosos violinistas do século XX.
[3] Violinista americano (1861-1935), aluno de Wieniavsky. Camerista e compositor, atuou principalmente nos Estados Unidos.
[4] Violinista francês (1852-1920), aluno de Charles de Bériot. Famoso virtuose, um dos violinistas mais representativos da escola franco-belga.

O capítulo intitulado "Os revisores" traz informações sobre a história da técnica do violino, fazendo uma relação entre o desenvolvimento pelo qual passou o instrumento e a maneira de tocar nos séculos XIX e XX. Aborda também o ambiente violinístico do meio do século XIX e uma pequena biografia de cada revisor, com o intuito de traçar uma linha entre as escolas e épocas dos revisores e suas escolhas técnicas.

O capítulo "Arcadas e dedilhados dos revisores" é o objeto central deste trabalho. A escolha de quatro revisores da sonata, de épocas e escolas diferentes, procura demonstrar a lógica utilizada por cada um deles na escolha dos elementos técnicos. Este capítulo contém textos explicativos e anotações referentes às escolhas dos revisores. Tais anotações são apresentadas em dois grupos: dois revisores acima do pentagrama e dois na parte inferior do mesmo, sendo atribuída uma cor diferente a cada revisor, com a finalidade de se obter maior clareza na transmissão das informações.

CAPÍTULO 1

O COMPOSITOR

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

1.1 O ambiente musical na França

No início do século XIX, é interessante notar que a música francesa sofria de uma evidente imobilidade em relação ao resto da Europa, principalmente aos países germânicos. Beethoven e Schubert revolucionavam a música, levando-a ao romantismo, enquanto na França a tradição seguida era ainda a dos mestres do passado, como Gluck e Mozart.

A música instrumental não conseguia espaço e havia o domínio quase absoluto da música de teatro, isto é, da ópera e posteriormente da opereta e do balé.

Havia um estado letárgico na produção musical da época, talvez criado pelos traumas da revolução e das guerras napoleônicas. Imigrantes eram aplaudidos como virtuoses - Paganini e Liszt, entre outros.

Hector Berlioz (1803-1869) encontrou grande dificuldade na França nesta época. Os melodramas de Meyerbeer[1] e Halévy[2] dominavam praticamente sem concorrência a academia real de música, deixando assim pouco espaço para a música de concerto. Italianos como Bellini e Donizetti estavam na moda. A sociedade de concertos do conservatório mostrava-se extremamente conservadora.

Berlioz é, após a morte de Beethoven, o maior expoente da sinfonia no primeiro terço do século XIX. Em 1830, apresenta a sua "Symphonie Fantastique", que traz uma nova maneira de compor para orquestra, de dimensões gigantescas, e uma

---

[1] Jacob Liebmann Beer, dito Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Compositor alemão, com carreira entre Paris e Berlim. Autor de óperas românticas em forma de melodramas históricos: "Robert le diable" (1831), "Les Huguenots" (1836). Dictionaire Hachette encyclopédique 1994. Hachette livre, Paris, 1993.

[2] Elias Lévy, ditto Jacques Fromental Halévy (1799-1862). Compositor Francês. Autor da ópera "La juive" (1835). Ibidem

nova concepção sobre a forma, utilizando a técnica batizada por ele de "idée fixe", procedimento que desenvolve um motivo através de todos os movimentos de uma peça, como um personagem. Técnicas semelhantes foram também exploradas por outros grandes compositores, com outras denominações e pequenas diferenças . Berlioz torna-se o representante máximo da música sinfônica francesa e um marco na música sinfônica mundial. A influência de Berlioz foi sentida primeiro fora da França, com Liszt e Wagner na Alemanha e com o grupo dos cinco[3] na Rússia.

O segundo império (1852-70) apresenta um forte declínio do italianismo na França. A sociedade da época, ávida de prazeres e preocupada em esquecer as suas contradições econômicas e sociais, foge da "grande música", refugiando-se na leveza das operetas de Jacques Offenbach ("Orphée aux enfers", 1858, "La belle Helène", 1864).

A música instrumental começa seu ressurgimento sob a liderança de músicos de teclado como César Franck, George Bizet, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, à exceção de Édouard Lalo – que era cordista. Este movimento, que tradicionalmente datamos entre a morte de Berlioz e a guerra de 1870, havia começado uma década antes. A maioria destes artistas já era conhecida antes de 1870, seja pela ópera ou pela música de concerto.

A multiplicação de associações musicais (Concerts Pasdeloup, 1861; Société Nationale de Musique, 1871; Concerts Collone, 1873, entre outros) contribui muito na divulgação da obra destes compositores. Um "sinfonismo" em todos os

[3] A. Borodin, Rimsky-Korsakov, C.A. Cui, M. Mussorgski, M.A . Balakirev.Ibidem

sentidos do termo caracteriza este período do pós-guerra e deve ser considerado não como o ponto inicial de um processo e sim a aceleração deste.

Entre as últimas obras de Berlioz e as primeiras grandes obras de Debussy se passam trinta anos - período que coincide com a derrota da França pela Prússia (1870). Esta foi uma era de transição de uma infertilidade relativa, assim como foi a precedente, entre Rameau e Berlioz.

Foi lenta e difícil a introdução de Wagner na França, muito mais por oposições políticas que estéticas. A apoteose tardia do gigante Wagner veio confirmar na ópera o que Brahms e Bruckner fizeram na música de concerto: a velha supremacia germânica.

O destino também influiu. Os quatro franceses mais talentosos deste período foram impedidos de se desenvolver plenamente: César Franck, gênio tardio; Georges Bizet, morto aos trinta e seis anos; Henri Duparc, silenciado também aos trinta e seis anos pela doença, e Emmanuel Chabrier, que debutou tardiamente e cessou de produzir quinze anos depois.

Sem dúvida, compositores como Franck, Bizet e outros impulsionaram a música francesa. As duas décadas dos governos de Mac-Mahon[4] e Jules Grévy[5], são caracterizadas por um sentimento ilustrado por Paul Morand[6], que denominava esta época de "Le monde où l'on s'ennuie" (O mundo tedioso), apesar da repressão feroz de Versalhes, a burguesia recém recuperada dos pavores da comuna faz barragem a

[4] Edme Patrice Maurice de Mac-Mahon, duque de Magenta (1808-1893). Militar e homem político francês. Chefe do poder executivo de 1873 a 1879. Ibidem.
[5] Jules Grévy (1807-1891). Político francês, presidente da república em 1879, reeleito em 1885. Demitiu-se em 1887, em conseqüência de um escândalo. Ibidem.

[6] Paul Morand (1888-1976). Diplomata e escritor francês. "Ouvert la nuit" (1922), "Fermé la nuit" (1923). Academia francesa de letras (1968). Ibidem.

qualquer oposição, não somente ideológica, mas também estética, chamando de "comunarda" a música de Bizet, assim como a pintura de Manet. É um período militarista, em que se amargam as perdas da guerra e se repudiam, na sua grande maioria, seus criadores.

1.2 O homem

César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck nasceu em 10 de Dezembro de 1822, na cidade belga de Liège. Filho de um bancário desempregado, foi vítima de sua precocidade e da ambição irresponsável de seu pai em transformá-lo a qualquer preço em um grande virtuose, fator determinante para a demorada maturação de Franck como compositor.

No conservatório de Liège obtém o "premier prix" de solfejo, em 1832, e o de piano, em 1834. Estuda harmonia com o diretor da instituição, M. Daussoigne, um ex-aluno de Méhul no conservatório de Paris. Animado com seus sucessos acadêmicos, seu pai organiza uma série de concertos pela Bélgica, onde o jovem Franck apresenta suas primeiras composições: fantasias baseadas em óperas da moda, escritas para estas exibições.

Aos doze anos, após completar seus estudos na escola de música de Liège, muda-se com toda a família para Paris, com o objetivo de continuar seus estudos no conservatório da cidade. Estuda de piano com Zimmermann, além de harmonia e contraponto com o renomado Anton Reicha, professor de Gounod, Liszt e Berlioz. Franck só foi admitido no conservatório um ano após a sua chegada, em 1837, continuando seus estudos com Zimmermann e composição com Leborne.

Ganha o "Premier Prix" de piano em 1838 e o de contraponto em 1840, e o "Second Prix" em órgão na classe de Benoist, a quem ele substituirá no conservatório alguns anos depois.

Em 1842 abandona o conservatório no meio do ano acadêmico, por ordem de seu pai, para seguir uma carreira de virtuose. É deste período a maior parte de suas composições para piano solo: transcrições, fantasias, peças para piano a quatro mãos, obras da moda, enfim, tudo o que é necessário para um "pianista compositor".

A ambição de seu pai o obriga a compor peças para agradar o público, retardando a manifestação de seu gênio, que só floresce tardiamente.

Sua primeira obra de grande envergadura, o oratório "Ruth", apresentado em janeiro de 1846, é recebido com críticas, sendo acusado de imitar "Le désert" de Félicien David, peça que fez grande sucesso dois anos antes.

Vendo a relação com seu pai deteriorada, Franck abandona a casa dos pais em 1846 e, para sobreviver, conta com alunos particulares, trabalhos em várias escolas públicas e religiosas, e o posto de organista da igreja de Notre Dame de Lorette, em 1847.

Em 1848, casa-se com Félicité Saillot Desmousseaux , em meio à revolução de junho. Nos primeiros anos de casamento compõe o poema sinfônico "Ce qu'on entend sur la montagne" (O que ouvimos na montanha) e uma ópera não publicada "Le valet de ferme". Estas peças são as mais substancias no período dos dez primeiros anos de seu casamento.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA

É provável que, durante esta época, Franck tenha escolhido se desenvolver tecnicamente como organista, principalmente quanto ao uso da pedaleira e quanto à sua capacidade de improvisar. Vincent D´Indy, aluno e biógrafo do compositor classifica sua produção em três períodos. O primeiro, de 1841 a 1858, se caracteriza por uma certa timidez na construção das peças, com influências de Beethoven, para os trios, Lizst , para as peças pianísticas e de Méhul, para as peças vocais.

O segundo período (1858 a 1872) guarda ainda algumas das hesitações de seu primeiro período e antecipa muitas das características de seu terceiro e último período. É inaugurado com as "Six pièces" (Seis grandes peças para órgão) e coincide com seu posto como organista na igreja de Santa Clotilde. Liszt diz, com sincera emoção, que estas "Six pièces" poderiam ser comparadas às grandes peças de J. S. Bach.

Com exceção de algumas canções, este é o período em que se destaca sua produção de música para igreja.

Estranhamente, sua música sacra é menos significativa que suas outras composições, como música orquestral, música de câmara, ou música pianística. Segundo D'Indy, existem duas razões para isto: sua educação musical foi baseada principalmente na música de seu tempo e do século anterior, tendo pouquíssimo acesso às admiráveis e magistrais escolas polifônicas da França e Itália do século XVI, pois edições destas músicas eram raras e de difícil acesso na época de Franck.

A outra razão é puramente fortuita. Quando ele foi nomeado para a igreja de Santa Clotilde, esta era ainda uma igreja de poucos recursos financeiros. Os fundos não eram suficientes para comprar música para as solenidades. Seguia-se o

velho hábito de suprir a necessidade de música com composições do organista e chefe de coro. César Franck, como Bach e Palestrina, compôs toda música para as celebrações dos dias de festa, mas pelas necessidades da vida cotidiana, não dedicou tempo suficiente a conceber obras de grande porte. Pode-se dizer que era um trabalho apenas funcional.

Entre as "Six Pièces" e o final de seu segundo período, com o oratório "Rédemption", Franck escreveu pouca coisa, como algumas peças curtas para órgão, o "Cantique de Moïse", a "Plainte des Israélites" e o oratório "Les sept paroles du Christ", que não foi publicado.

Foi durante este período que se formou um dos mais extraordinários fenômenos da cultura francesa do século XIX: o grupo de alunos conhecidos como "La bande à Franck" (a turma de Franck), que incluía compositores como Henri Duparc, Vincent D'Indy e Ernest Chausson, que influenciariam a música francesa dos próximos anos.

O terceiro período da vida de Franck vai de 1872 até a sua morte, em 1890. É o período de grande produção e amadurecimento artístico.

Em novembro de 1874 ele ouve o prelúdio do primeiro ato de "Tristão e Isolda", de Wagner, que exerceu influência direta sobre suas obras posteriores, principalmente a abertura da quinta "Beatitude[7]" (1875) e do "Les Éolides" (1876).

De 1875 até 1879, Franck trabalha quase exclusivamente em seu oratório "Les Beatitudes" (começado em 1865). Após este oratório se seguiram obras como o quinteto com piano; o oratório "Rebecca"; dois poemas sinfônicos intitulados "Le

[7] "Les Béatitudes", oratório composto em oito seções.

chasseur Maudit" e "Les Djins"; "Prélude, choral et fugue" e "Variations Symphoniques", para piano.

Franck é agraciado com a "Légion d'honneur" em 1885. No ano seguinte é eleito presidente da "Société Nationale", quando compõe sua "Sonata para piano e violino" e o poema sinfônico "Psyché".

As últimas obras do compositor foram os complexos "Trois chorals" e uma coleção de 91 peças para harmônio, das quais somente 59 foram concluídas. Ele trabalhava nestas peças quando morreu em 8 de novembro de 1890, em Paris.

1.3 A obra

Muito do estilo de César Franck foi estabelecido no início de sua carreira, quando atuou como organista em Santa Clotilde[8].

Grande parte dos temas usados por Franck na sua "Grande pièce symphonique" (1863) reaparece em obras posteriores, como em seu quarteto (1889) e em sua sinfonia (1886-8).

Franck desenvolve uma complexa estrutura de frase, compondo um mosaico a partir das variantes de um ou dois motivos geradores - uma técnica que marca sua admiração por Liszt.

Seguindo D'Indy, que diz existir um real abismo estilístico entre "Rédemption" (1871-2) e "Les Éolides" (1875-6), temos que admitir que as últimas obras do compositor são marcadas pela preocupação com uma técnica de harmonia derivada de "Tristão e Isolda", de Wagner: o rico cromatismo e a coerência formal aparecem

[8] Franck assume o cargo de organista da basílica de Santa Clotilde em 1851.

como um complexo fundo para melodias diatônicas. O princípio destes procedimentos cromáticos é a justaposição de acordes em tonalidades distintas, por meio do movimento lógico das vozes. Uma das características do estilo de harmonia de Franck é a utilização do "acorde par", um grupo de dois acordes onde o segundo traz consigo a impressão de um *sforzando*, o que está freqüentemente associado a uma figura rítmica de nota curta seguida de uma mais longa na melodia. A técnica pode ser aplicada para frases inteiras, com mais de um elemento sujeito a variação (ver trecho abaixo).

Exemplo musical xerox Sonata para piano e violino, terceiro movimento, C. 17-18)

Franck gostava particularmente de incorporar estes motivos em uma estrutura de frase AAB, sendo B uma fórmula cadencial derivada dos dois A.

A forma cíclica desenvolvida por Franck, é originária de duas fontes: a dramática forma de relembrar temas já ouvidos, em Beethoven, e o procedimento monotemático, pelo qual, movimentos usam variantes ou transformações do mesmo material, como o quarteto em Mi maior de Schubert. Franck utiliza esta forma já em seu trio em Fá# menor e em sua "Grande pièce symphonique", nas quais ele mostra claramente a influência exercida por Lizst (que utilizava procedimento semelhante) sobre sua obra inicial.

Na música instrumental, Franck utilizava como forma geral a idéia de três movimentos, mesmo em peças de um só movimento, como em "Prélude, choral e fugue". Somente a Sonata para piano e violino e o quarteto não seguem esta regra.

CAPÍTULO 2

A SONATA

2.0 Pequeno histórico e estrutura geral:

A sonata para piano e violino em Lá maior foi escrita em 1886 e dedicada, como presente de casamento, ao violinista belga Eugène Ysaye[1]. A primeira edição é do mesmo ano, por J. Hamelle, em Paris.

A obra faz parte do terceiro período da vida do compositor, no qual, segundo seu aluno e biógrafo Vincent D'Indy, Franck atinge sua maturidade e plena força criativa. A estréia foi dada em Bruxelas, em novembro do mesmo ano e em Paris, em maio de 1887, por Ysaÿe ao violino e Léontine Marie Bordes-Pène ao piano. A sonata conquistou sucesso imediato, conquistando lugar privilegiado no repertório de concerto para piano e violino.

Abram Loft[2] vê a sonata como "colorida, vigorosa, fantasiosa, capaz de prender a atenção do ouvinte (...). Repetições de elementos rítmicos e temáticos entre os movimentos tornam não só a obra extremamente coesa, mas também perigosa. Nas mãos de um intérprete pouco avisado, ela poderá soar banal, entediante".

---

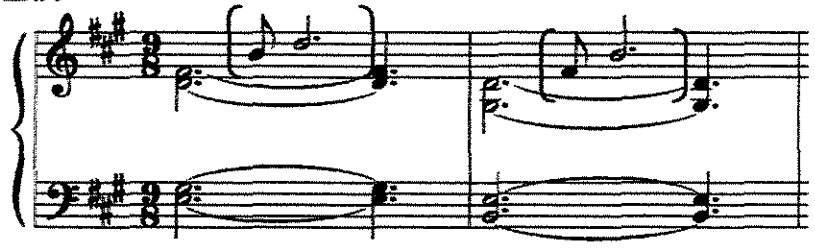
[1] Eugène Ysaye (1858-1931): Violinista virtuose e compositor belga, aluno de Lambert Massart em Paris e de Henri Wieniawski em Bruxelas, onde também foi professor e fundou a Sociedade de concertos Ysaye. Personalidade essencial na história do violino, ele foi para a escola franco-belga o que J. Joachim foi para a escola alemã. Considerado como o virtuoso mais eminente da época Pós Paganini e anterior a Heifetz, simboliza mais que qualquer outro a ponte entre os violinistas do século XIX e do século XX. Seu toque, mistura sutil de fantasia, intuição, liberdade, força, inspirou o comentário do grande pedagogo C. Flesch: "Ysaye é a personalidade e a individualidade mais extraordinária que ouvi em toda minha vida". Ele exerceu papel de destaque no desenvolvimento da música do seu tempo, sendo sem dúvida o intérprete que inspirou a produção do maior número de obras nos compositores de seu tempo. PASQUALI, Giulio e PRINCIPE,Remy. **El violin,** pág. 87 e JAEGER, LAURENT e MOLKHON.**Le violon, de hommes et des oeuvres.**

[2] LOFT, Abram. **Violin and keyboard, the duo repertoire**, vol. 2, New York, Grossman 1973

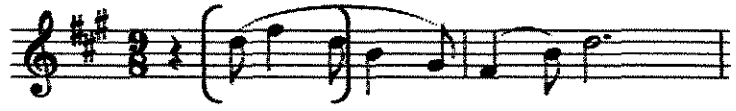
A sonata é um dos melhores exemplos da utilização da forma cíclica[3], isto é, com motivos que se repetem e se transformam durante o decorrer da peça, princípio semelhante ao *leitmotif*[4] em Wagner ou a *idée fixe*[5] em Berlioz.

Segundo D. Moore, três motivos cíclicos[6] dominam os quatro movimentos da sonata. O motivo 1, anunciado em fragmentos na introdução de quatro compassos pelo piano (Ex.1) e reapresentado pelo violino no compasso 5, é formado por um grupo de três notas em terças ascendentes e descendentes (Ex. 2). Este motivo é o que mais se transforma durante a peça, criando outros motivos baseados ou inspirados por ele.

Ex.1



Ex2



O motivo 2, apresentado ainda no primeiro movimento (compasso 19), é formado por um grupo de quatro notas (segunda maior ou menor, terça menor ascendente e segunda menor descendente) que, juntamente com o motivo 1, compõe a

[3] Técnica de unificação de movimentos individuais de uma obra maior, completos por si mesmos, pelo retorno de um tema ou motivo musical. Dicionário de música Zahar.
[4] Do alemão: motivo condutor. Tema musical usado sobretudo por Wagner, para identificar um personagem, objeto ou idéia de uma ópera. Dicionário de música Zahar.
[5] Do francês: Idéia fixa. Termo utilizado por Berlioz para a denominação do tema principal de sua Sinfonia Fantástica. Dicionário de musica Zahar.
[6] MOORE, Douglas. A guide to musical styles, pag. 230

base do tema principal no segundo movimento (Ex 3). Este motivo é usado pelo compositor como base para vários temas, quase sempre em tonalidades em modo menor.

Ex. 3

O motivo 3, que aparece somente no terceiro movimento, é uma melodia baseada em saltos de quarta e de quinta (Ex. 4). Este motivo nunca é modificado, apenas apresenta transposições.

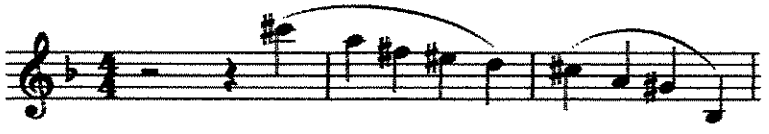
Ex.4

Para ilustrar o modo como os motivos são apresentados durante a peça, podemos citar os seguintes exemplos:

Para o primeiro motivo:

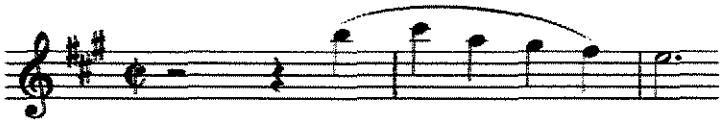
Mov. 4, Compasso 99

Mov. 2, Compasso 29-30



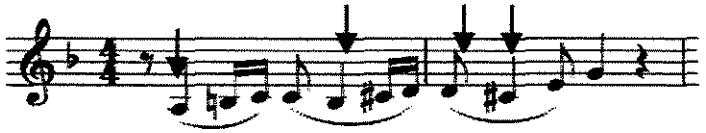
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Mov. 4, Compasso 2-3

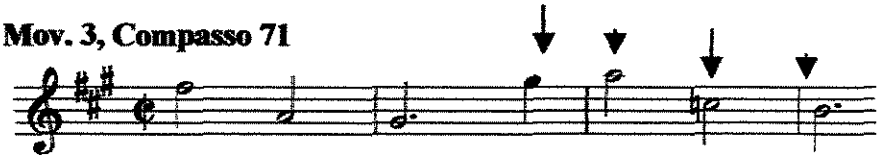


Para o segundo motivo:

Mov.2, Compasso 5



Mov. 3, Compasso 71



Mov.1, Compasso 19

Os três primeiros movimentos iniciam-se com uma introdução ao piano antes da exposição do tema principal.

No segundo movimento, o compositor antecipa a exposição do tema no piano, após uma breve introdução. Imediatamente o tema é reexposto em uníssono com o violino. No quarto movimento, a idéia é apresentada pelo piano e o violino, um rondó com o refrão em estrutura de cânone.

A estrutura geral é de movimento lento, rápido, lento, rápido, tendo os movimentos lentos o mesmo número de compassos entre si e os rápidos aproximadamente o dobro dos lentos (117-229-117-240).

2.1 Estrutura do primeiro movimento

O movimento está construído em dois grandes blocos, o primeiro vai do compasso 1 ao 59_1 e o segundo, do 59_2 ao 117. O segundo bloco é a re-exposição do primeiro com algumas modificações, principalmente quanto à região harmônica, pois no primeiro bloco, o segundo tema está na região da dominante e, no segundo bloco, na região da tônica. Estes blocos estão divididos em três seções, sempre em frases de quatro compassos. A estrutura rítmica é basicamente formada por grupos de colcheia e semínima, em pulso ternário, onde a colcheia é o elemento motor da melodia.

No primeiro bloco, a primeira seção vai do compasso 1 ao compasso 31_2. Nesta seção, enquanto o piano realiza um acompanhamento essencialmente em acordes, o violino apresenta o motivo principal e suas transformações, como por exemplo, inversões de terça (compasso 9-10 e 12-13) e transposições (compasso 5-6 e 25-26). A última frase desta seção é estendida de dois compassos para preparar a cadência sobre a dominante que levará à segunda seção.

A segunda seção (31_3-46)[7] tem o segundo tema confiado ao piano, na região de Mi maior. O acompanhamento contrasta com a primeira seção, sendo

[7] A notação dos numerais em fonte menor refere-se ao tempo dentro do compasso, neste caso compasso 31, terceiro tempo.

essencialmente em arpejos de colcheias. A partir da terceira frase, em semicolcheias, ocorre uma modulação de Mi maior para Dó# menor, iniciando a terceira seção.

A terceira seção (47-59), que é o desenvolvimento, reapresenta o tema inicial, um pouco modificado (sem o movimento ascendente), em um diálogo entre o piano e o violino, com o acompanhamento ainda em arpejos de semicolcheias. Depois da primeira frase o acompanhamento volta a ser em acordes, com o piano apresentando os fragmentos do tema como no início do movimento. Harmonicamente, a seção começa em Dó# menor, migrando para a região de Mi maior.

O segundo bloco do movimento, a re-exposição, começa no compasso 59$_2$, com quatro compassos de introdução, aqui servindo de ponte entre os dois blocos, seguidos da intervenção do violino. O acompanhamento é em acordes de semínima, guardando a mesma harmonia, porém mais movido ritmicamente em relação ao início.

No compasso 71, a harmonia se movimenta na região de Ré maior, chegando ao Lá maior na reexposição do segundo tema no compasso 89. A dinâmica indicada neste segundo bloco, expressa claramente a intenção de maior intensidade em relação ao primeiro bloco nos compassos que precedem o segundo tema, já na tonalidade principal do movimento (Lá maior). A textura do piano, em acordes mais abertos, facilita este aumento de intensidade sonora.

Esta seção é interrompida por uma intervenção de quatro compassos (97-100), com material do primeiro tema. A terceira seção (coda) conclui o movimento, na tonalidade de Lá maior.

PRIMEIRO BLOCO

Material temático	SEÇÃO 1 (1-31.2) Tema 1	SEÇÃO 2 (31.3 –46) Tema 2	SEÇÃO 3 (47-59.1) Desenvolvimento
Regiões harmônicas	Lá maior, iniciado na dominante	Região de Mi maior, migrando para Dó# menor	Região de Dó# menor, com movimentação na região de Mi maior
Dinâmica	*Piano* com *crescendo* em direção à seção 2	*Forte* com *diminuendo* até a seção 3	Essencialmente em *dolcíssimo*, breve *crescendo* e *diminuendo* no final.
Textura e articulação	Acordes no piano e *legatto* no violino	Acompanhamento em arpejos. Piano solo	Acompanhamento em arpejos e acordes. Diálogo com material temático entre o violino e o piano

SEGUNDO BLOCO

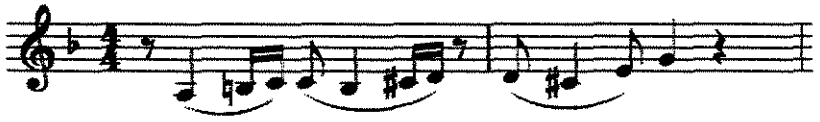
Material temático	Seção 1 (59-89.2) Tema 1	Seção 2 (89.3-107) Tema 2, antecipação da seção 3, tema 2	Seção 3 (108-117) Coda
Regiões harmônicas	Mi maior e Ré maior	Região de Lá maior	Região de Lá maior
Dinâmica	*Dolcíssimo* com *crescendo* até a seção 2	*Forte* com *diminuendo* até o fim da seção	*Molto dolce* essencialmente com um *crescendo* e *diminuendo* no final
Textura e articulação	Acompanhamento em acordes em semínimas pontuadas e a partir do Compasso 67, como no bloco 1. No violino, como no bloco 1	Acompanhamento em arpejos de colcheia e em acordes durante a intervenção do violino (Compasso 97-99)	Acordes no piano e *legatto* no violino

2.2 Estrutura do segundo movimento:

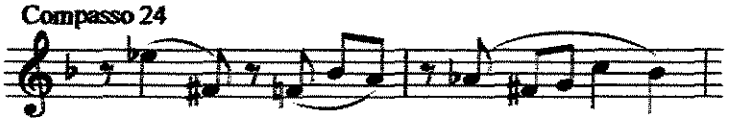
Como afirma Abram Loft, este movimento inspira fúria e determinação, contrastando com o primeiro movimento, de inspiração calma e feliz. A forma deste movimento é a de sonata em moldes clássicos[8], com exposição (tema 1 e 2), desenvolvimento, reexposição e coda.

Uma introdução no piano inicia o movimento na região de Lá maior, seguida da exposição do material principal, também pelo piano, na região de Ré menor. A intervenção do violino segue logo em seguida, repetindo o material em uníssono com o piano, em uma dupla exposição. O motivo 2 domina amplamente o movimento, sendo apresentado no tema principal (ex. 1)

Ex.1



Ex.2



Após a apresentação do material principal, fragmentos do primeiro movimento são apresentados pelo piano (ex. 2), semelhante ao compasso 15 do movimento anterior. No compasso 30, o violino apresenta uma das variantes do motivo 1, em movimento descendente. Após um grande crescendo, o tema principal do

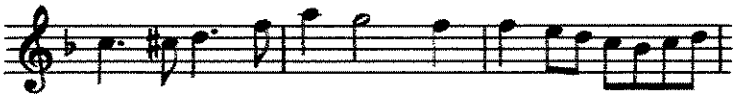
[8] MOORE, Douglas. A guide to musical styles, vol 2, pág 231

movimento é reapresentado no compasso 34, desta vez uma oitava acima em relação ao início, e com uma pequena modificação rítmica no final.

No compasso 44, uma ponte baseada no motivo 1 (Ex.3) é apresentada na região de Fá maior, levando ao segundo tema do movimento no compasso 48 (Ex. 4), apresentado pelo violino, na região de Dó maior, sendo repetido na região de Mi maior.

Ex.3

Ex.4



Após a apresentação deste tema, os mesmos fragmentos do primeiro movimento são reapresentados (compasso 56) na região de Ré menor, conduzindo a um tema de transição no compasso 67, onde se inicia a ponte para o desenvolvimento. Este tema de transição é apresentado com saltos descendentes de oitava nos dois primeiros compassos. Na sua repetição, os saltos são suprimidos, com o ritmo modificado, mantendo o movimento ascendente da melodia.

No compasso 67 começa uma ponte, apresentando um tema de transição, baseado provavelmente no motivo 1 como apresentado no compasso 47 do movimento anterior, começando em Ré bemol maior, seguido de várias modulações, até o *quasi lento*.

Após o *rallentando* do compasso 78, tem início o desenvolvimento no *quasi lento,* onde o motivo 2 é exposto na sua forma original , na região de Fá menor, no piano, seguido pelo violino. Desta vez, este tema é apresentado no violino, com o acompanhamento menos denso do piano, na região de Ré menor, apesar do cromatismo extremamente rápido que deixa flutuante a tonalidade.

No compasso 80, *quasi lento,* apresentando o segundo motivo gerador da sonata, inicia-se o desenvolvimento. Após esta passagem de caráter misterioso e hesitante, quase como uma introdução, o desenvolvimento se afirma definitivamente no *tempo primo*, onde os temas já apresentados se combinam, o motivo 2 no piano, e uma variação do motivo 1 no violino. O ritmo harmônico é extremamente rápido. As notas dobradas no violino no compasso 112 (variação do motivo 1) reforçam a idéia de força e movimento nesta passagem em *fortíssimo,* elemento retomado na *coda* do movimento. Durante todo o desenvolvimento, o jogo entre os temas e suas variações é bastante intenso até a reexposição no compasso 138. Quando o segundo tema é apresentado nesta seção, ele está uma sexta acima em relação à exposição. No compasso 202, inicia-se a coda, utilizando as notas dobradas em semicolcheias no violino, baseando-se no tema inicial e no motivo 1. A indicação de *animato poco a poco* leva à conclusão do movimento em Ré maior.

Segundo movimento

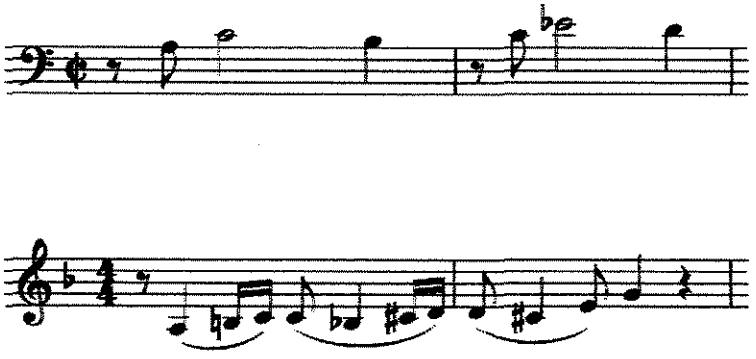
	Exposição do tema 1 1-43	Exposição do tema 2 (ponte 43-47) 43-66	Desenvolvimento (ponte 67-79) 79-138
Material temático	Tema 1 Piano e violino (dupla exposição)	Tema 2 Violino	Temas 1 e 2 e variações no piano e violino
Regiões harmônicas	Ré menor	Ré menor	Ponte na região de Fá maior e *tempo primo* na região de Dó# menor
Dinâmica	*Forte* e *fortíssimo* essencialmente	*Forte* no início, *molto diminuendo* e *pianíssimo*, com um breve *crescendo diminuendo*	*Pianíssimo* até o *tempo primo*. *Tempo primo* em *fortíssimo* até a apresentação do tema 2 em *mezzo forte* e diminuendo. *Crescendo* para a reexposição
Textura e articulação	*Legatto* em notas rápidas no violino e em arpejos no acompanhamento do piano	Ponte em acordes no piano e segundo tema em arpejos no acompanhamento e legato no violino	Textura muito variada. Notas dobradas em semicolcheias no violino

	Reexposição (138-201)	Coda
Material temático	Tema 1 e 2 no violino	Temas 1 e 2 no piano e no violino
Regiões harmônicas	Ré menor no tema 1, Si menor no tema 2, migrando para Ré menor	Ré menor
Dinâmica	Como na exposição	*Piano* e *crescendo* até o final
Textura e articulação	Como na exposição	Notas dobradas no violino e acordes e arpejos no piano

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

2.3 Estrutura do terceiro movimento

O título "Recitativo-fantasia" descreve o caráter deste movimento. Aqui está o ponto central da sonata, um momento de reflexão, quando todos os motivos são revisitados e apresenta o motivo 3. É o ponto de ligação entre os dois primeiros movimentos e o final. No início, é utilizado um material que se baseia no tema principal do segundo movimento:



Após esta introdução, o violino intervem com um material baseado no motivo 1, em Sol menor.

O nome recitativo se refere a estas intervenções do violino, *con fantasia*, sem acompanhamento do piano. Após esta linha recitada, o piano apresenta outra variação do motivo 1, sendo complementado pelo violino, na região de Sol menor, modulando para Mi menor.

A mesma intervenção do piano é repetida em Mi menor, modulando para Dó# menor. Segue uma ponte, o *molto lento*, começando em Dó# menor chegando a Ré menor. O material do início é reapresentado uma quinta acima, concluindo a primeira seção com o recitativo do violino.

A segunda seção (compasso 32) começa com um material baseado no motivo 1 em Ré menor, em uma espécie de divertimento no violino, passando pelas regiões de Mi bemol menor e Sol# menor. A apresentação do tema inicial (compasso41) lança um crescendo até o Lá maior do compasso 45, quando é apresentado o motivo 1 no violino. Este motivo é repetido em modulações cromáticas ascendentes até o triplo forte em Si maior do compasso 51.

No compasso 53, início da terceira seção, o motivo 2 é apresentado em um *pianíssimo* súbito no violino, na região de Fá# menor. Após este evento, acontece a primeira intervenção do motivo 3 na sonata (compasso 59), na região de Si menor, com acompanhamento do piano em arpejos de colcheias. O tema gerado por este motivo é interrompido por dois compassos no piano, sendo completado nos compassos seguintes.

No compasso 71, o motivo 2 é apresentado com uma inversão de terça, com uma grande força dramática (uma inversão de terça foi utilizada pelo compositor para o motivo 1, no primeiro movimento, compasso 13). De novo o motivo 3, em *molto dolce* na região de Fá# menor, sem a interrupção do piano. O acompanhamento segue em arpejos, com uma alusão aos compassos 47-49 do primeiro movimento (compasso 93), sendo seguido de um grande crescendo até a intervenção em triplo forte do motivo 2 (compasso 105), mais uma vez em terças invertidas.

No compasso 111, uma reapresentação do *molto lento* do início do movimento conclui o movimento, de uma maneira interrogativa, preparando assim o último movimento (Fá# menor, relativo de Lá maior, tonalidade seguinte).

Terceiro movimento

	Primeira seção Compassos 1-31	Segunda seção Compassos 32-52	Terceira seção Compassos 53-117
Regiões harmônicas	Ré menor (Sol menor, Mi menor, Dó# menor, Lá menor)	Ré menor Modulações ascendentes até Si maior	Fá# menor
Material temático	Motivo 2, no piano Recitativo baseado no motivo 1, no violino	Motivo 1 com características de divertimento, depois recitativo no violino. Acompanhamento cromático e motivo 2 no piano	Sucessão dos motivos 2 e 3 com uma intervenção do motivo 1 no violino. Piano sempre com acompanhamento baseado no divertimento.
Textura e articulação	Acompanhamento em acordes. Melodia recitada no violino e em *legatto* no piano.	*Legatto* e recitativo no violino e acompanhamento em acordes pouco densos no piano aumentando a densidade com o *crescendo*	*Legatto* no violino, exceto no motivo 2, com notas separadas. Piano sempre em arpejos até o Compasso 111 em acordes
Dinâmica	Forte nos recitativos e no motivo 2, piano no motivo 1	*Pianíssimo* com *crescendo* até o *triplo forte*	*Pianíssimo*, exceto no motivo dois invertido em *forte* e *fortíssimo*

2.4 Estrutura do quarto movimento

Este movimento apresenta uma forma de rondó, onde o refrão é baseado no motivo 1, mesmo que bastante modificado. Este tema é tratado em cânone entre o piano e o violino. As regiões harmônicas são bem mais definidas em relação aos movimentos anteriores.

O primeiro tema é apresentado nos compassos 1-21 e repetido do 22-36. No compasso 36, o motivo 3 da sonata é exposto no piano acompanhado pelo violino com uma melodia em estilo de divertimento. Volta o refrão, em Dó# maior, no compasso 51, sem dupla exposição. No compasso 64, o mesmo evento anterior é reapresentado, desta vez com o tema no violino e o acompanhamento no piano, em Fá# menor.

No compasso 77, volta o refrão em Mi maior, um pouco modificado no final, chegando ao *fortíssimo* antes do próximo evento.

No compasso 99, o *piano subito* introduz um evento baseado no motivo 1, similar à versão apresentada no segundo movimento no compasso 44. A tonalidade de Mi maior é mantida. Após este evento, uma ponte se apresenta, baseada sobre o divertimento do terceiro movimento, modulando de Mi maior para Si bemol menor.

No compasso 117, na tonalidade de Si bemol menor, um fragmento do tema principal é apresentado, e repetido várias vezes em tonalidades diversas (Si bemol maior, Mi bemol menor, Mi bemol maior). No compasso 133, começa o desenvolvimento do movimento na tonalidade de Lá bemol menor, com um fragmento do tema no baixo do piano. Uma série de modulações traz de volta o motivo 2, em Ré#

menor (compasso 143). Estes dois eventos se sucedem em intensidade sonora crescente, passando por várias tonalidades, até que o motivo 3 intervém no compasso 169, na tonalidade de Dó maior. Neste ponto há uma modulação para Lá maior e a volta do refrão, levando à conclusão da sonata.

Quarto movimento:

<table>
<tr><td>Refrão (1-37.1)
Lá maior.
Cânone piano e violino</td><td>Evento 1 (37.2-50)
Lá maior - Dó# maior.
Motivo 3 e divertimento</td><td>Refrão (50-64)
Dó# maior-Fá# menor</td><td>Evento 2 (64-76)
Como evento 1 mas em Fá# menor - Mi menor</td><td>Refrão (77-98)
Mi maior</td><td>Evento 3 (99-108)
Motivo 1 no violino.
Acompanhamento no piano em colcheias e acordes em contra tempo. Região de Mi maior - Si menor</td></tr>
<tr><td colspan="6">Ponte (109-132)
Piano solo
Região de Si menor (cromatismo intenso)
Motivo 1, em cânone, na região de Si bemol maior, indo para Mi bemol maior.</td></tr>
<tr><td colspan="6">Desenvolvimento
Motivo 1, piano solo, Lá bemol menor (133-142).
Motivo 2, violino. Ré# menor. (143-151)
Motivo 1, piano solo, Si bemol menor (151-160)
Motivo 2, violino, Fá menor - Dó maior (161-169)
Motivo 3, violino, Dó maior – Lá maior (170-184)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Refrão (185-221)
Lá maior</td><td colspan="3">Coda (222-242)
Lá maior</td></tr>
</table>

CAPÍTULO 3

OS REVISORES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SECÃO CIRCULANTE

Para melhor compreendermos o capítulo que seguirá, parece-nos essencial o conhecimento de alguns aspectos da história da execução violinística, para tentarmos assim traçar um paralelo entre os revisores, suas escolas e as possíveis influências destes elementos nas escolhas técnicas, visando uma boa interpretação das obras.

A maneira de tocar um instrumento é o resultado de paradigmas estéticos adotados pela sociedade durante uma época, que surgem a partir de modismos ou pela influência de grandes artistas e mesmo de instituições, como foi o Conservatório de Paris, cuja influência se estendeu por todo o século XIX, e ainda é sentida até hoje. No caso do violino, modificações no próprio instrumento[1] começaram a ser notadas a partir do final do século XVIII, quando o maior tamanho das salas de concerto exigiu um maior volume sonoro dos instrumentos. A utilização de posições mais altas resultou em um espelho mais longo. Modificou-se também a angulação do braço em relação ao corpo do instrumento, aumentando assim a tensão das cordas sobre o cavalete[2]. Devemos considerar também a gradativa entrada em uso das cordas revestidas de metal, primeiramente as mais graves, e progressivamente as cordas Lá e Mi. Cordas de metal ou revestidas já eram conhecidas no início do século XVII, mas a preferência da maioria dos violinistas ainda era por cordas de tripa[3]. Todas estas modificações exigiam novas maneiras de tocar. Um exemplo é o cuidado

---

[1] Em realidade, não existia um padrão totalmente definido para os instrumentos barrocos em relação aos braços, barras harmônicas, cavaletes e cordas. Estes elementos variavam consideravelmente, sendo por vezes bastante diferentes entre construtores e mesmo entre violinistas. Stowell, páginas 23-31.

[2] Os irmãos Mantegazza já no final do século XVIII trocavam os braços dos violinos antigos conforme o novo padrão, segundo o gosto de Paris. (Grove's, verbete violin)

[3] Leopold Mozart descreve um violino como um instrumento que usa cordas de tripa, e não menciona cordas de metal. Mozart, pág. 10. e Stowell pág. 28.

necessário para se obter um timbre mais homogêneo, pois com cordas de metal, a diferença de timbre entre as cordas tornou-se muito mais evidente. A queixeira, introduzida por Louis Spohr no início do século XIX, facilitou a mobilidade da mão esquerda no braço do violino, visto que o violino podia ser sustentado pelo queixo, tornando mais viável manter-se na mesma corda por meio de mudanças de posição, o que proporciona maior unidade timbrística. No século XVIII já existia uma preocupação a este respeito. L. Mozart fala de dedilhados expressivos, utilizando a mesma corda para a mesma frase, entretanto, a prioridade absoluta neste final de século XVIII e início de século XIX era com a segurança e o conforto da execução[4]. Já em tratados mais modernos, como "A arte do violino" de Carl Flesh, ou "Interpretação e ensino do violino" de Ivan Galamian, prioridade absoluta é dada aos dedilhados ditos "musicais", enfatizando a coerência da frase, ainda que isso represente um aumento da dificuldade técnica.

O início do século XIX foi marcado pela idolatria aos virtuoses. Em algumas vezes, o ego super desenvolvido de alguns artistas levava a interpretações irresponsáveis e pouco comprometidas com o compositor. Um exemplo disto foi a estréia do concerto de Beethoven op. 61 (1806), quando o violinista Franz Clement, após a execução do primeiro movimento, apresentou uma sonata de sua autoria, tocando o violino ao contrário e em uma só corda, em uma demonstração de virtuosismo barato[5].

---

[4] Stowell, pág. 90-91.

[5] Site da web http://www.geocities.com/conniesunday/beethoven.html, acessado em 22 de outubro de 2002, às 11:00.

Joseph Joachim (1831-1907, contemporâneo de Franck e de Ysaÿe) em seu "Traité du violon" (Berlim 1902-5), escrito em parceria com Andreas Moser, fala dos violinistas da famosa orquestra do conservatório de Paris, dirigida por Habeneck[6], dando uma visão geral da prática violinística neste meio de século XIX:

> "Eles eram alunos efetivos dos famosos professores Viotti, Kreutzer, Rode e outros, pelo menos, de Baillot e Habeneck expoentes de uma escola quase totalmente desaparecida na França, que sucedeu à escola piemontesa e tinha sido levada à França por dois de seus mais ilustres expoentes: J.M. Léclaire, aluno de Somis, e J.B. Viotti, aluno de Pugnani. Esta escola ensinava antes de tudo a cantar com o violino de uma maneira alheia a todo charlatanismo, sem artifícios, obtendo assim uma técnica de mão esquerda adequada a estes princípios e dando muita importância à liberdade do braço direito, o que permitia realizar com a maior perfeição o caráter dos golpes de arco.
>
> Esta escola tinha por finalidade converter o violino em algo mais que um simples instrumento de virtuoso. Demonstra-se assim que os compositores, de Haydn a Medelssohn, se valeram de seus princípios e conquistas técnicas em sua maneira de tratar o violino. Chegou (a escola) em Paris com Léclaire e Viotti, a Viena diretamente com Ferrari, aluno de Tartini e professor de Karl D. von Dittersdorf, e indiretamente com Böhm, aluno de Rode, que por sua vez o foi de Viotti.
>
> Se levarmos em conta que Haydn compôs a maioria de seus quartetos de cordas e concertos de violino para seu amigo Tomasini, artista italiano; que Mozart tinha estudado violino com seu pai em um

[6] François Antoine Habeneck, violinista e maestro francês, sucessor de R. Kreutzer na Ópera de Paris e diretor da "Société des Concerts du Conservatoire". Foi o primeiro a executar a integral das sinfonias de Beethoven. Site da web: http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/h/h0000016_p0.html

ambiente "tartiniano"; e que Beethoven se relacionou com Kreutzer, Rode e Böhm, podemos deduzir facilmente que os estudos e as obras desta escola de violino, devem ser considerados como modelo de toda literatura de música de câmara e de orquestra originada em solo austríaco. Somente o violinista que tenha assimilado seus ensinamentos teria a técnica que estas obras necessitam, e saberia portanto revelar seu espírito[7]".

Joachim comenta o fenômeno Paganini, como responsável pela decadência do *bel canto* na arte violinística franco-belga e o avanço do virtuosismo:

"O mais surpreendente é que foi um italiano, Nicolò Paganini, que, sem saber, o incentivou. Os triunfos sem precedentes que obtinha este ilustre representante do virtuosismo, incitaram os franceses a imitar e mesmo tentar superar este mago. Não compreenderam que Paganini, considerando o conjunto de sua personalidade, era um gênio inimitável, a quem se podiam tomar emprestados alguns procedimentos, mas sem possuir nem uma mínima parte de sua alma (...) descuidando a modalidade *cantante* do violino, provocou a completa decadência na arte clássica de se tratar o arco[8]".

Pelo texto é bastante clara a grande força da moda do virtuosismo no violino, mas também a reação de grandes artistas a este procedimento.

[7] J. Joachim in PASQUALE, Giulio e PRINCIPE, Remy-, El violin – Tradução do autor.
[8] Ibidem – Tradução do autor.

Quando foi composta a sonata de Franck (1886), as escolas nacionais de violino já haviam perdido força, visto a grande mobilidade dos concertistas e dos professores. Outros pólos de aprendizagem do violino estavam surgindo, como a escola russa, com L. Auer, e a berlinense, com Joachim. As gravações que puderam ser feitas no final do século XIX e início do século XX revelam uma grande riqueza de portamentos e vibratos. Também é grande a utilização de notas em harmônico (Flesch faz referência a este hábito que ele considera como arcaico em sua época, representante da "velha escola").

Émile Sauret (1852-1920)

Violinista e compositor francês. Considerado um dos melhores alunos de Charles de Bériot, possivelmente foi também aluno de Vieuxtemps e Wieniawisky. Como criança prodígio, realizou seu primeiro concerto aos oito anos em Viena, depois em Londres e Paris. Após servir ao exército durante a guerra de 1870, retoma sua carreira dois anos mais tarde, com uma *tournée* pelos Estados Unidos.

Divide seu tempo entre a carreira de virtuoso e a de professor. Leciona na Suécia, Inglaterra, Estados Unidos, Suíça e Alemanha.

Sauret foi um dos mais importantes representantes da escola Franco-belga. Tinha uma técnica excepcional, uma sonoridade característica e um vibrato muito expressivo. É autor do método "Gradus ad Parnassum", no qual as dificuldades

apresentadas são enormes. A cadência escrita por ele para o concerto número 1 de Paganini é uma prova de sua grande virtuosidade.

Como aluno de Charles de Bériot, é provável que tenha adquirido alguns dos princípios deste mestre. Bériot pregava a clareza de articulação, comparando o violino com a voz humana. Partindo da premissa que, falando ou cantando, a clareza do discurso depende da força empregada na consoante no início de cada sílaba, aplicava o mesmo princípio à técnica do arco. Para uma pronuncia doce, um ataque doce. Atacar com maior força a *melodia che parla.* Bériot dá conselhos de golpes de arco para melhor interpretação das frases: 1) deve-se pensar a melodia como um texto poético, 2) expressar as sílabas longas com o arco para baixo e as curtas, para cima, 3) mudar a arcada juntamente com as sílabas. Se estas são muito próximas, indica-las em um mesmo arco mediante uma separação quase imperceptível.

Bériot também fala do portamento, descrevendo suas características e seus tipos e como utilizá-lo de maneira coerente. Ele sempre aconselha a fazer comparações com o canto. De maneira geral, Bériot aconselhava a seus alunos a tocar com muitas variações de dinâmica, de timbre e com acentos expressivos.

Como compositor, foi influenciado pelo teórico alemão Jadassohn, que conheceu em Leipzig. Realizou também transcrições para o violino de obras de Wagner, Medelssohn e Rubinstein.

Yehudi Menuhin (1916-1999)

Violinista e compositor americano, um dos mais admirados violinistas do século XX, pela profundidade de suas interpretações e a pureza de seu estilo. Começou seus estudos aos cinco anos com Sigmund Anker e dois anos depois já tocava o concerto para violino de Mendelsohn. Passou a estudar com Louis Persinger, fazendo progressos rapidamente, de maneira a já tocar em público o primeiro recital completo aos oito anos de idade. Gravou seu primeiro disco em 1928, quando já tinha uma carreira de sucessos.

Em 1927, Menuhin mudou-se para Paris com a família, a fim de estudar com George Enescu . Com sua irmã, Hephzibah, formou um duo que percorreu o mundo inteiro.

A principal característica de Menuhin na sua juventude foi uma incrível habilidade técnica, aliada a uma grande maturidade artística. Demonstrava também uma grande capacidade de compreensão musical juntamente com espontaneidade e frescor.

Durante a segunda grande guerra, tocou mais de 500 concertos para as tropas aliadas. Foi também o primeiro artista a se apresentar na ópera de Paris após a liberação de cidade.

No período do pós–guerra notou-se uma queda em sua habilidade e naturalidade técnica, mesmo conservando a nobreza e espiritualidade de sua arte.

Menuhin revelou que neste período passou por um questionamento sobre as bases de sua técnica e suas pesquisas o levaram a fundar uma escola internacional de violino. Publicou vários livros sobre a técnica do violino, nos quais defende o relaxamento e a aplicação da ioga, descoberto por ele em 1951.

Conhecido humanista, filantropo e defensor das minorias étnicas e culturais, ele foi presidente do conselho internacional de música, ligado à Unesco. Vários compositores lhe dedicaram obras, entre eles Bartók, Martin, Bloch e Walton.

Em seu livro "Seis lições com Yehudi Menuhin", apresenta uma série de exercícios com o deslocamento de um único dedo sucessivamente em uma única corda, o que talvez explique algumas de suas escolhas apresentadas nesta pesquisa.

Corrado Romano (1920)

Nascido em Milão, Itália, iniciou seus estudos de violino com Gino Nastrucci, "spalla" da orquestra do Teatro La Scalla de Milão. Aos 11 anos começou a apresentar-se em público. Aos 13, mudou-se para Paris, para estudar com George Enesco e depois mudou-se para Berlim, onde estudou com Carl Flesch. Aos 23 anos ganhou o primeiro prêmio no concurso internacional de Genebra. Por motivos de saúde, limitou sua atuação como concertista, dedicando-se prioritariamente ao ensino. Em 1951 foi indicado por H. Szering para o cargo de professor no Conservatório superior de música de Genebra, nas classes superiores e de virtuosidade. Muitos de seus

alunos tiveram carreiras brilhantes, entre eles Uto Ughi, Elisa Fukuda, Cussy de Almeida, Cecília Guida.

Professor de grande conhecimento e cultura, admirado especialista da técnica de mão esquerda, foi muito criticado por omitir-se em relação à técnica de arco. Romano utilizava procedimentos extremamente complexos, com muitos dedilhados em extensões, que permitem a realização de passagens com o mínimo de portamento. De fato, se analisados do ponto de vista puramente escolástico, podem ser considerados geniais. Entretanto, muitas vezes uma seqüência de extensões torna a passagem perigosa para a execução em público. Por serem pouco práticos, seus dedilhados também eram alvo freqüente de críticas, mesmo entre seus alunos. Seu afastamento das salas de concerto pode ter sido conseqüência desta tendência a encontrar soluções pouco práticas para problemas técnicos, privilegiando apenas o ponto de vista teórico,

Leopold Lichtenberg (1861-1935)

Violinista e compositor americano. Aluno de Wieniawsky, realizou várias revisões para a G. Schirmer Music Publishers nos EUA. Em nossa pesquisa só conseguimos encontrar poucas informações, apenas algumas citações sobre sua participação em recitais em Springfield (EUA), nas temporadas de 1884-85-86[9], e a inclusão de seu nome como fundador do Trio Margulies. Com esse trio, juntamente

[9] Site da Web: www.rootsweb.com/~mahampde/orpheus.orphhist.htm , acessado em 16 de setembro de 2002, às 11:00.

com Adele Margulies (piano), e Victor Herbert, Leo Schulz e Alwin Schröder, respectivamente, no violoncelo, realizou numerosas *tournées* pela Europa e EUA, com grande sucesso. Tornou-se membro da "Boston Symphony Orchestra" e professor do "New York National Conservatory of Music". Outra alusão ao seu nome encontramos na biografia William Lincer, na qual ele é mencionado como professor do "Institut of Musical Art"[10] . Tendo sido aluno de Wieniawsky muito provavelmente foi influenciado por sua escola e gosto musical. Lichtenberg fez carreira como músico de orquestra e camerista, o que talvez explique algumas das suas escolhas. Músicos de orquestra geralmente optam por dedilhados que lhes facilitem a resolução mecânica das passagens, normalmente em posições mais baixas e seguras. A julgar pelos dados que conseguimos recolher, ele não seguiu uma carreira de concertista, o que nos leva a deduzir que este pode ser o fato que mais influenciou as suas escolhas.

[10] Site da Web: www.lincer.org/bio.htm, acessado em 16 de setembro de 2002, às 11:00. Não está indicado nas fontes o local desta escola.

CAPÍTULO 4

ARCADAS E DEDILHADOS

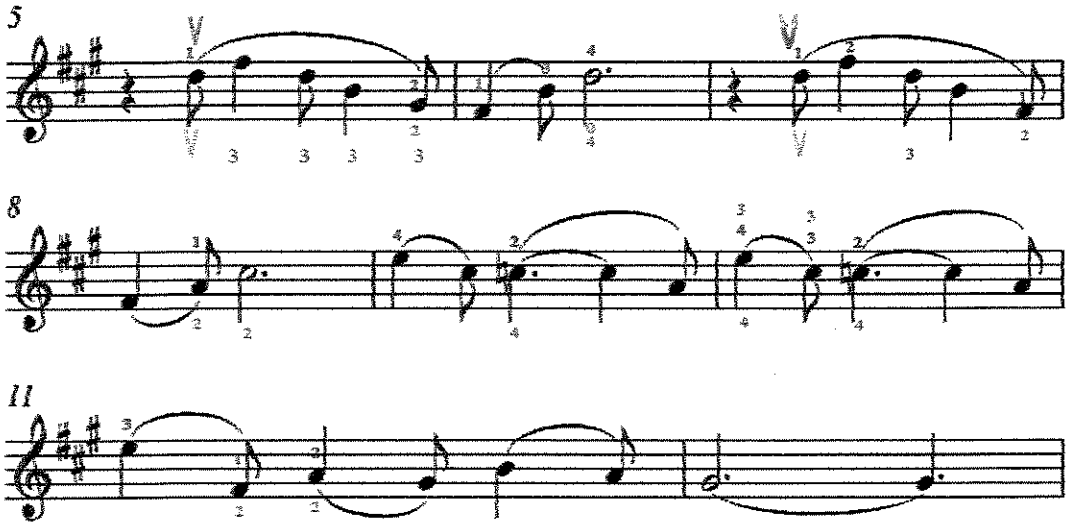
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

4.0 Arcadas e dedilhados

Neste capítulo trataremos das escolhas de arcadas e dedilhados apresentadas em três edições e no caso de Corrado Romano, uma versão manuscrita. O critério de escolha foi definido tomando como base a diferença de época entre os revisores e a diferença de suas escolas, para assim obtermos um universo de comparação mais abrangente. Desta forma poderemos analisar o modo de como cada um deles resolve os problemas técnicos e a sua relação entre os elementos técnicos e a concepção musical. Poderemos refletir assim sobre os efeitos destas escolhas na peça, em vários aspectos, como timbre, frase e articulação. Os quatro revisores escolhidos foram: Corrado Romano, italiano, aluno de C. Flesch e G. Enesco. Professor do conservatório de Música de Genebra, Suíça. Sua versão manuscrita (em anexo no final) foi realizada em sala de aula, na mesma instituição, em 1996. Yehudi Menuhin (1916-1999), americano, aluno de Persinger e Enesco. Criança prodígio, considerado como um dos maiores violinistas de todos os tempos. Realizou sua revisão para a editora Henle, em 1975. Leopold Lictenberg (1861-1935), americano, aluno de Wieniawiski. Camerista (Margulies Trio) e músico de orquestra. Realizou sua revisão para a Schirmer em 1915. Émile Sauret (1852-1920), francês, considerado o melhor aluno de Charles de Bériot, um dos mais importantes representantes da escola franco-belga. Professor em Berlim, Londres, Estocolmo e Chicago. Realizou sua revisão para a editora Schott, sem data indicada.

A partitura está disposta intercalada com o texto, de maneira que se possa seguir, de maneira mais cômoda possível os comentários sobre os elementos estudados. Os símbolos correspondentes às arcadas e aos dedilhados estão dispostos da seguinte maneira: Romano (vermelho) e Menuhin (verde) na parte superior do pentagrama, e Sauret (azul) e Lichtenberg (rosa) na parte inferior deste. Os elementos concordantes entre as versões acima ou abaixo serão indicados apenas por uma das cores, evitando assim a sobrecarga de informações e destacado apenas as diferenças entre elas. Muitas vezes, apenas a informação sobre o elemento comentado é anotada.

4.1 primeiro movimento:



No compasso 5, Menuhin e Romano optam por não mudar de posição, alcançando o Sol e o Fá 3 por meio de uma extensão entre o terceiro e segundo dedos. Esta opção oferece muita segurança, pois o segundo dedo em extensão está apoiado pelo primeiro, no Ré. Duas extensões seguidas, entre o primeiro e terceiro, e terceiro e quarto dedos, evitam portamentos e mantém a melodia na mesma corda, isto é, sem mudança de timbre. Sauret e Lichtenberg optam por várias mudanças com o mesmo dedo, deixando clara a intenção de realizar portamentos entre as notas envolvidas (Si-Sol para Sauret e Fá-Ré para Lichtenberg). Além disto, Sauret opta por realizar o último Ré em harmônico. Tais portamentos e o harmônico são característicos da interpretação de violinistas do final do séc. XIX e início do séc. XX[1]. Sauret ainda propõe outro

[1] Carl Flesch é claramente contra o uso de harmônicos em notas mais longas: "Quando se está na mesma posição, os harmônicos devem ser evitados, não só pelas suas desvantagens em relação à sonoridade, mas também porque o ponto onde devem ser tocados é relativamente mais alto que aqueles dos sons reais tocados na mesma posição, o que representa uma perturbação no sentido muscular(...) É absolutamente condenável o abuso, especialmente feito pela escola antiga, do emprego ilógico dos harmônicos, visto que, sendo de timbre essencialmente diferente dos sons reais, se deve antes de tudo perguntar-se com que direito, do ponto de vista estético, possa ser exposto improvisadamente no organismo da sonoridade um corpo estranho de tal gênero". La Arte Del Violino, Vol I, pag 130, 131

portamento no compasso 8, entre o Lá e o Dó[2]. No compasso 7, Romano e Lichtenberg optam pela arcada para baixo. Esta opção oferece a vantagem dispensar a reposição do arco na ponta. Repor o arco na ponta pode ser incômodo, pelo pequeno espaço de tempo de uma pausa de semínima. A arcada proposta por Menuhin e Sauret, para cima, sugere uma preocupação destes revisores com a simetria das duas frases, quase perfeitamente iguais. Esta diferença de escolha pode sugerir duas concepções diferentes para a mesma frase. A primeira opção, arco para baixo, permite um apoio no compasso 9, com muito arco e pouca pressão, isto é, uma sonoridade menos densa e um relaxamento do som no final do compasso, visto que este se realiza com o arco para baixo. Na segunda opção, arco para cima, sugere um maior crescendo entre os compassos 8 e 9, com o início do 9 de controle de sonoridade mais difícil mas permitindo um crescendo para o próximo compasso (esta arcada torna mais difícil a realização da mudança de corda entre os compassos 12 e 13, pois se realiza na parte mais pesada do arco).

No compasso 9, Sauret propõe um dedilhado bastante curioso: a mudança descendente de posição entre o dó# e o dó natural com 2-4. Este dedilhado parece bastante curioso nos dias atuais, visto a distância percorrida pela mão (distância menor 2-3-1). Talvez sua intenção com este dedilhado fosse realizar um

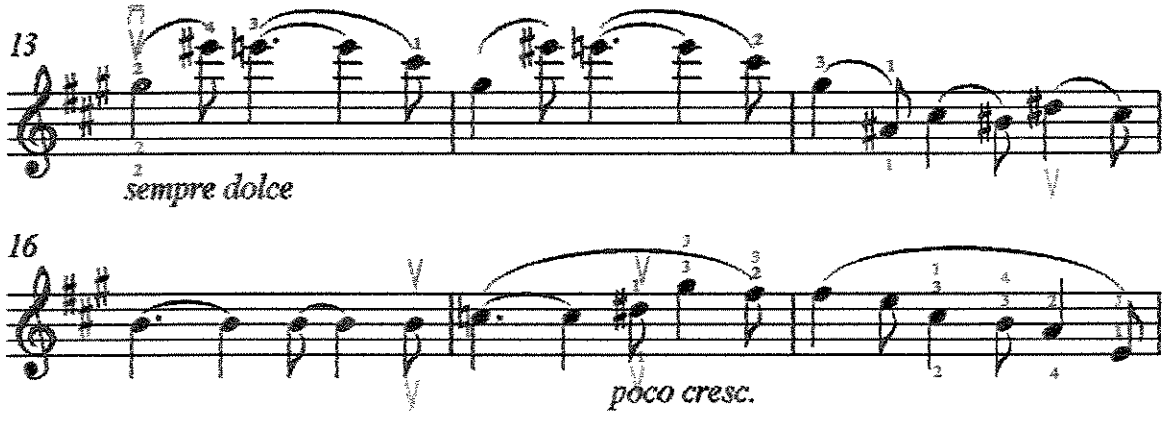
---

[2] Francisco Sard em comentário sobre a sonata escreve: "Eu acho que seria interessante olhar alguns dedilhados de Ysaye. São cheios de portamentos (...) acho que nos dias de hoje muitos violinistas tocam sem portamentos, como se o violino fosse um clarinete. Hoje todos tomam cuidado com a interpretação do autêntico estilo barroco... e o autêntico estilo romântico?" Site da web: http://www.bright.net/~hhelser/franck.html, Acessado em 04 de dezembro de 2002 às 15:00 horas

portamento com o segundo dedo na mudança, ou evitar a quarta posição, procedimento, segundo Flesch, característico da escola antiga[3].

Dos compassos 8 ao 11, Lichtenberg propõe dedilhados totalmente diferentes dos demais revisores, realizando a passagem na corda Lá, que apresenta uma sonoridade mais aberta e direta. Esta opção é mais simples, tecnicamente falando, por estar na primeira posição. Os dedilhados propostos por Menuhin e Romano são parecidos entre si. Diferem apenas nos compassos 10 e 11, onde Menuhin opta por um portamento entre o Mi e o Dó (3-3), variando assim a repetição da passagem, enquanto Romano deixa para o compasso seguinte a opção pelo dedo 3, permitindo um vibrato mais intenso no terceiro Mi, sugerindo aqui o ápice expressivo da frase[4].

No compasso 14, Menuhin e Romano propõem o segundo dedo em extensão no Dó# e o terceiro no Sol, diminuindo a distância percorrida pela mão na mudança que se segue, e diminuindo assim o efeito de portamento entre as duas notas.



No compasso 17, os revisores mudam a articulação indicada pelo compositor, dividindo o compasso em duas arcadas. A divisão da frase em duas

[3] FLESCH, C. Vol.I, pag 124

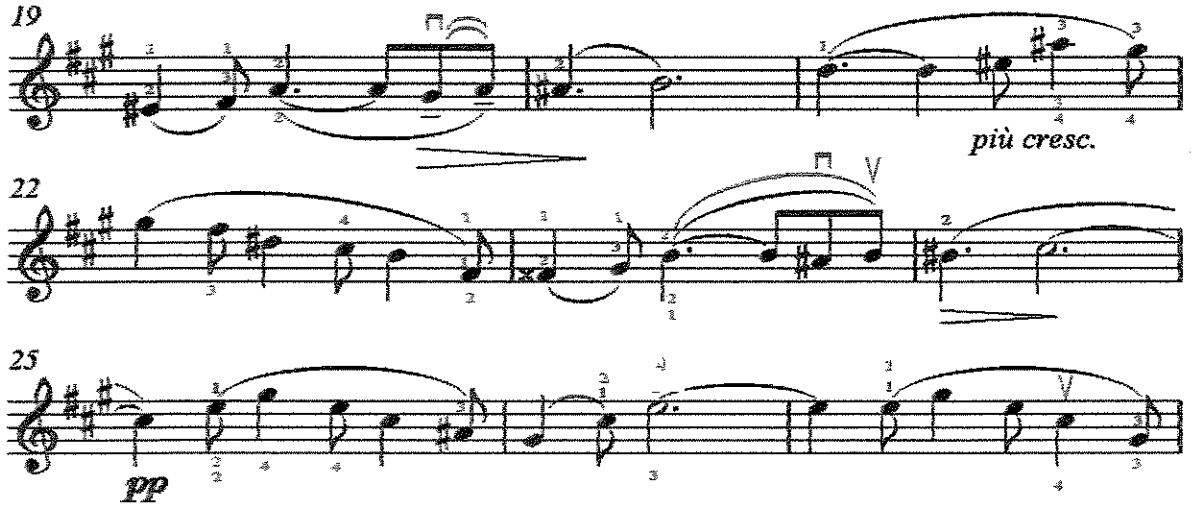
[4] "O uso do terceiro dedo, preferido pelas suas indiscutíveis vantagens de sonoridade sobre os sons de grande expressão ou tenuti..." Flesch, C. Pag 133, vol 1

arcadas facilita a realização do *poco crescendo* indicado, visto a maior quantidade de arco disponível. Realizar a segunda metade do compasso com o arco para cima reforça esta intenção. No mesmo compasso, Menuhin e Romano escolhem o dedo 3 para o Sol#, o primeiro realizando um portamento logo em seguida e Romano, seguindo na quarta posição, aproveita a mudança de arco no compasso 18 para ocultar o portamento decorrente da mudança de posição. Sauret e Lichtenberg mantêm o padrão de dedilhado como no início, com portamentos. No compasso 18, Menuhin e Romano optam por separar mais uma vez o compasso em duas arcadas, satisfazendo a necessidade de maior quantidade de arco para o *poco crescendo*[5]. Chama a atenção o dedilhado 1-1-1 de Menuhin no compasso 18-19, que evita a mudança de posição para o Lá por meio de extensão, mas apresenta a inconveniência do deslocamento da mão várias vezes seguidas. Romano propõe o dedilhado 1-2-3, mudando para o Lá com o segundo dedo. O portamento decorrente da mudança é atenuado pela troca do arco. Romano também propõe separar as duas últimas notas do compasso, no mesmo arco, para que a articulação esteja mais de acordo com a apresentada pelo piano em uníssono com o violino (a articulação apresentada pelo compositor é bastante confusa, pois na parte do violino está indicada a ligadura, e na parte do piano não. Na segunda parte do movimento, esta ligadura não está mais indicada). Na repetição desta frase (21-24), Romano, Lichtenberg e Sauret usam dedilhados que sugerem o aumento da intensidade lírica, o primeiro usando o terceiro dedo no Lá# e os outros dois um portamento na mesma passagem. Menuhin guarda o padrão da frase anterior.

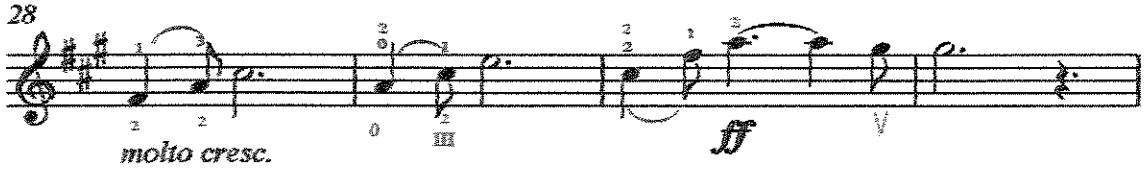
---

[5] "Nós somos algumas vezes obrigados a mudar de arco no meio de uma ligadura escrita. Não devemos nos preocupar muito. Estas mudanças devem ser inteligentes e de bom gosto. Onde vocês tiverem uma nota alongada ou um crescendo, se não houver arco suficiente, mudem! Não sejam escravos do arco" Casals, P. in BLUM. D. Casals et l' art de l' interpretation, pag 146

No compasso 23 Romano propõe as duas últimas notas separadas, desta vez em dois arcos, visto que o *diminuendo* é indicado apenas no compasso



seguinte e pela necessidade de estar com o arco para cima no compasso 25 (tema inicial). Neste compasso, Menuhin, Sauret e Romano mudam a concepção de dedilhados em relação ao início: Sauret suprime o portamento da frase; Menuhin, ao contrário, propõe realizá-los entre o Dó e o Lá (3-3) e entre o Sol e Dó (2-2), tocando toda a passagem na corda Ré. Romano acata o primeiro portamento de Menuhin, mas segue na segunda posição, escolhendo a corda Lá. As diferenças em relação ao início indicam claramente a intenção dos revisores de mudar o caráter da frase, agora com uma idéia de preparar o final da seção.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Do compasso 28 ao 31, o compositor não indica mais as articulações[6]. Todos os revisores preferem manter a articulação em *legatto*. Sauret e Lichtenberg até o fim da passagem e Menuhin e Romano separando todas as notas do compasso 30, reforçando assim o fortíssimo indicado. A mudança de arco em cada nota permite sua acentuação, dando um caráter mais "explosivo" a este final de seção. Quanto aos dedilhados, Sauret escolhe uma série de portamentos e finaliza na corda Lá na quinta posição, sugerindo uma sonoridade menos estridente em relação às outras versões, que escolhem a corda Mi, mais estridente, para o final. O Lá em corda solta, proposto por Romano e Lichtenberg, tem como propósito abrir a sonoridade, tornando-a mais estridente já a partir deste ponto, uma sonoridade diferente de todas as apresentadas até agora. Menuhin propõe o dedo 2 no Lá do compasso 30, inexplicável do ponto de vista técnico. Talvez ele esteja propondo um portamento com o mesmo dedo para o Sol final, mas esta idéia não está indicada com o devido numeral.

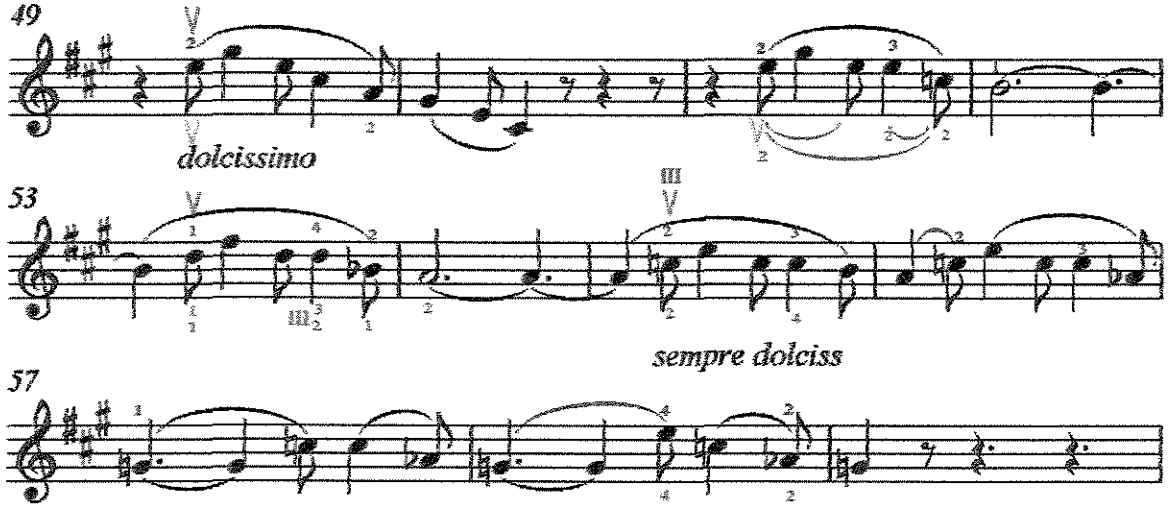
No compasso 47[7], todos revisores, excetuando Sauret, optam por realizar a passagem em terceira posição, sem mudanças de posição. Sauret mantém o padrão de portamentos, propondo um entre o Dó e o Lá. Seguindo este pensamento, ele também indica um dedilhado diverso dos outros, para realizar mais um portamento (ou evitar uma posição par). Ele mantém o mesmo dedo (2) para os dois Mi do compasso 51, seguido da mudança, com portamento, para o Dó. Este dedilhado é

---

[6] "As fontes (manuscrito, a primeira edição, e um manuscrito de trabalho do compositor) apresentam claramente um sistema de fraseado inabitual: com efeito, certas passagens são providas de arcadas somente quando *piano*, e as mesmas passagens idênticas em *forte* ou *fortissimo* não o são". MENUHIN, Yehudi. CESAR FRANCK SONATA, München: Henle Verlag, 1993

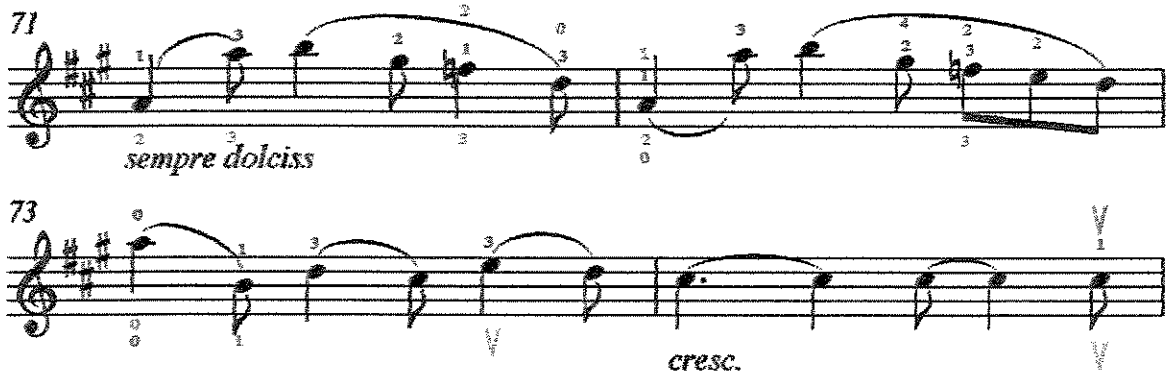
[7] Idêntico ao compasso 49, este indicado no texto.

bastante curioso, pois dificulta consideravelmente a articulação entre os dois Mi. Nas passagens seguintes, o próprio Sauret propõe a mudança de posição entre notas iguais, facilitando a sua articulação. Lichtenberg, mantendo o padrão de evitar posições altas apresentado até agora, opta por realizar a passagem evitando estas posições, usando para isto o Lá corda solta, de duração bastante longa no compasso 54, e sugerindo a mesma solução de articulação as notas repetidas que Sauret, isto é, sem mudança de posição entre elas. Nestas escolhas de dedilhado em posições mais baixas, procurando talvez a facilidade ou a segurança, o revisor às vezes sacrifica um pouco a lógica musical, como, por exemplo, a diferença de timbre entre notas da mesma frase, onde o Mi do compasso 58 é realizado isoladamente na corda Lá, com notória diferença de timbre. As propostas de Menuhin e Romano são idênticas na passagem, utilizando sempre mudanças de posição para a articulação de notas iguais e mantendo o timbre de uma única corda para cada passagem específica.



No compasso 71, Sauret evita mais uma vez a quarta posição, propondo o segundo dedo no Lá 3 e o terceiro dedo no Lá 4, o que permite um

portamento, seguido de uma mudança para a terceira posição no Fá. Menuhin e Romano propõem a quarta posição, alcançando a oitava por extensão do terceiro dedo e o Si com o quarto dedo, sem portamento. Menuhin propõe para a seqüência um portamento entre o Sol e o Fá e o Ré em harmônico. Romano escolhe um dedilhado que evita qualquer portamento, utilizando uma extensão do primeiro dedo no Lá do compasso 72. Lichtenberg escolhe um dedilhado tecnicamente mais simples, utilizando a corda solta no Lá seguido da terceira posição nestes dois compassos. Um dedilhado bastante interessante é proposto por Menuhin no compasso 72. Após a mudança com o quarto dedo, ele utiliza um dedilhado enarmônico, isto é, o Sol # com o quarto dedo e o Fá com o segundo (enarmônico de Mi#) tomando assim a distância de terça menor mais comodamente que com o dedilhado 4-3. Romano utiliza um dedilhado que evita ao máximo um portamento, com uma mudança por grau conjunto, seguido do Lá no compasso 73 em harmônico, o que evita o ruído da mudança com a nota seguinte.

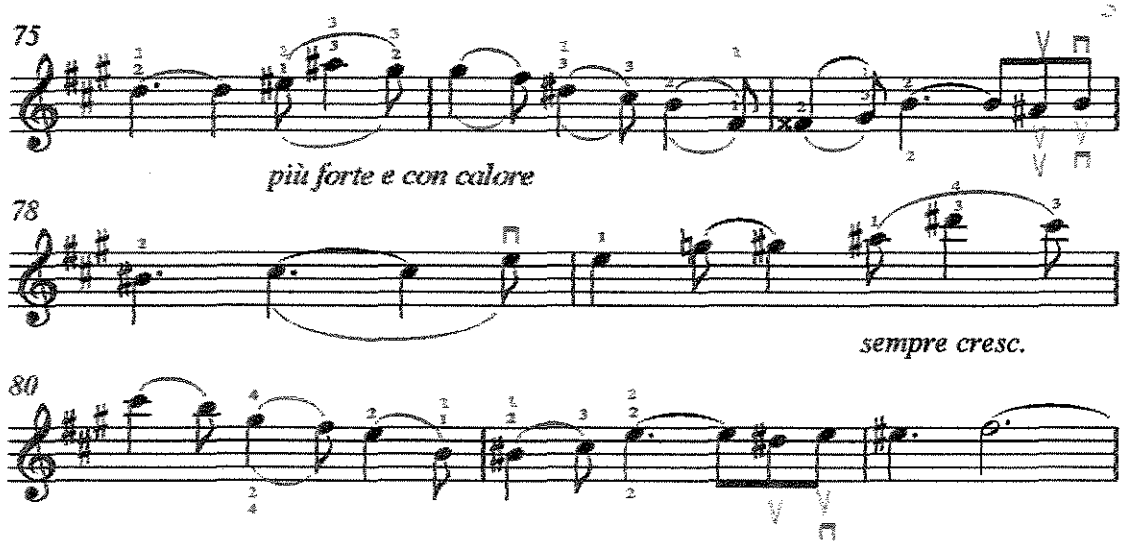


A partir do compasso 73, Sauret propõe um padrão de dedilhados diferente do utilizado no primeiro bloco (posições mais altas sugerindo uma sonoridade mais lírica e intimista), escolhendo agora posições mais baixas nas cordas Lá e Mi, sugerindo uma sonoridade mais aberta e direta, provavelmente relacionada com a

indicação de *più forte e con calore*. Lichtenberg faz quase as mesmas escolhas, diferindo apenas no dedilhado do compasso 77, que é realizado ainda na primeira posição, com uma mudança do Dó para o Mi com o segundo dedo, provavelmente com a intenção de marcar com o portamento expressivo a repetição transposta da frase anterior (Sauret vai à terceira posição no Si). Menuhin e Romano optam por continuar em posições mais altas, evitando a sonoridade mais estridente da corda Mi.

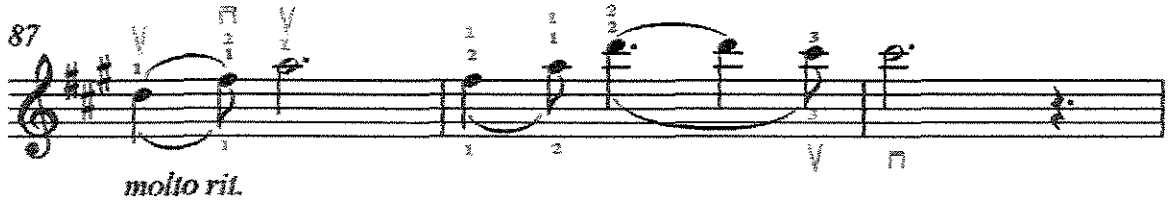
Nos compassos 74 e 75, Menuhin propõe o dedilhado curioso 1-1-1 , onde talvez a intenção fosse um portamento entre o Dó e o Ré ou diminuir a distância da mudança entre o Ré e o Mi#.

No compasso 76, Romano, preferindo o timbre da corda Ré já a partir do Ré#, propõe o dedilhado 3-3, com uma ressalva anotada na margem de evitar o máximo possível o portamento[8].

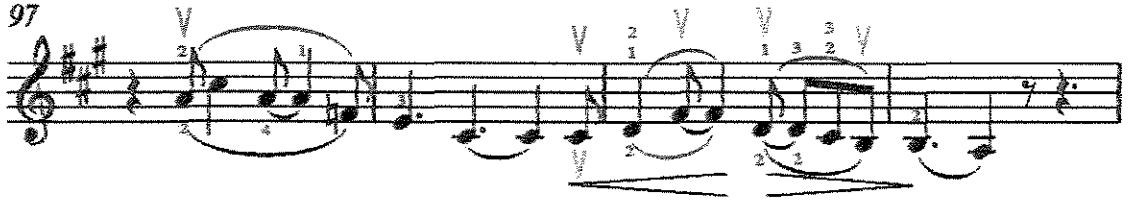


[8] C. Romano tinha por hábito anotar sobre uma passagem a letra grega alfa, indicando que haveria alguma indicação adicional para mesma na margem da página (Informação colhida em aulas no Conservatório Superior de Música de Genebra, 1990-1996)

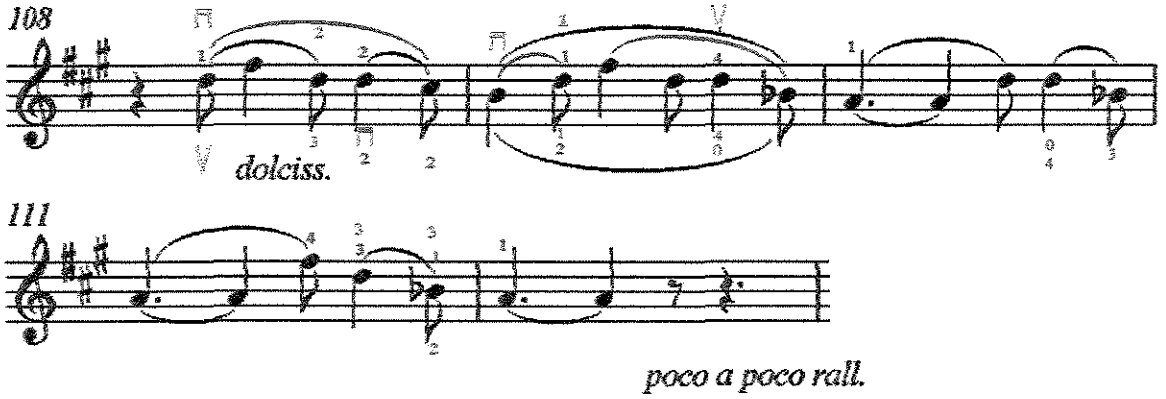
No compasso 77, todos os revisores separam as duas últimas notas do compasso, Sauret com duas arcadas para cima e os outros com arcadas separadas. Provavelmente esta decisão foi motivada pela dinâmica bem mais forte em comparação com a passagem equivalente do primeiro bloco (onde somente Romano desliga as notas). No compasso 80, Romano indica uma arcada diferente de todas as outras versões, separando o Sol do Fá com a intenção chegar no compasso 83 com o arco para cima, separando em seguida em dois arcos este compasso, com a intenção de obter maior quantidade de arco para a realização do *crescendo*. A idéia também foi adotada por Menuhin, mas só no compasso 85.



Na seqüência, Menuhin separa todas as notas obtendo assim uma grande quantidade de arco na passagem *con tutta forza*, diferindo do primeiro bloco, onde ele só separa as notas no último compasso da seção. As outras versões mantêm exatamente o mesmo padrão de arcadas do primeiro bloco. Reforçando o *fortíssimo*, Menuhin e Lichtenberg escolhem realizar o compasso 88 totalmente na corda Mi, indo para indo para a primeira posição no Fá#. As outras versões optam por uma sonoridade mais lírica, chegando na corda Mi somente no Ré.

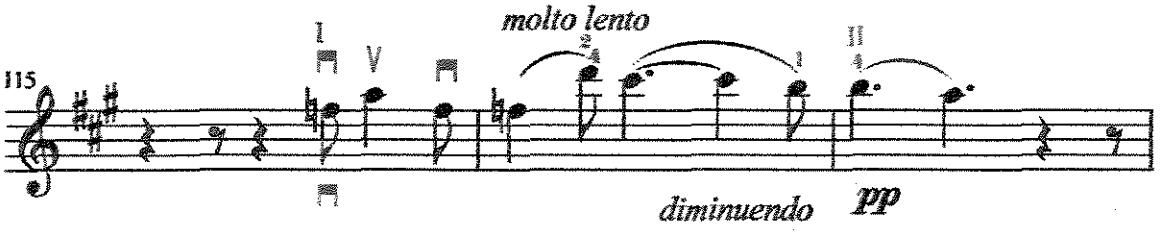


No compasso 99, todos os revisores (com exceção de Romano) optam por articular os dois Ré, por meio de uma mudança de posição. Esta escolha é bastante curiosa, visto que no manuscrito a indicação de ligadura é bastante clara e no compasso 46 o piano faz uma figuração semelhante, ligando as duas notas, sem repeti-las.

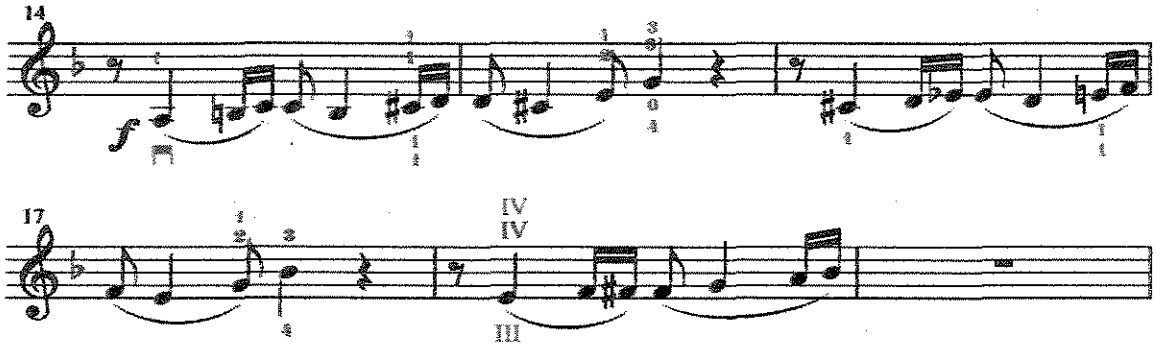


No compasso 108, a escolha de arcadas difere consideravelmente entre os revisores. Romano escolhe o mesmo padrão do primeiro bloco (compassos 55-59), visto que a passagem está apenas transposta um tom acima, mas com a mesma indicação de dinâmica e o mesmo acompanhamento no piano. Curiosamente, Franck indica, neste compasso em relação ao primeiro bloco (Compasso 55), duas articulações diferentes para a passagem. Menuhin, nas duas passagens, separa como indicado no original, mas no compasso 109, ele opta por separar também a arcada sobre o segundo Ré. Sauret também separa a arcada no compasso 108, mas começando para cima se encontra com o arco na ponta no compasso seguinte, podendo assim realizá-lo todo no mesmo arco (como Lichtenberg). Mesmo com todas estas diferenças de arcadas, os dedilhados sugerem praticamente a mesma articulação entre as versões, com exceção

do compasso 109, onde Romano separa o primeiro tempo do segundo (como no primeiro bloco). Menuhin opta por realizar o final na corda Lá, obtendo assim uma sonoridade mais intimista no pianíssimo.

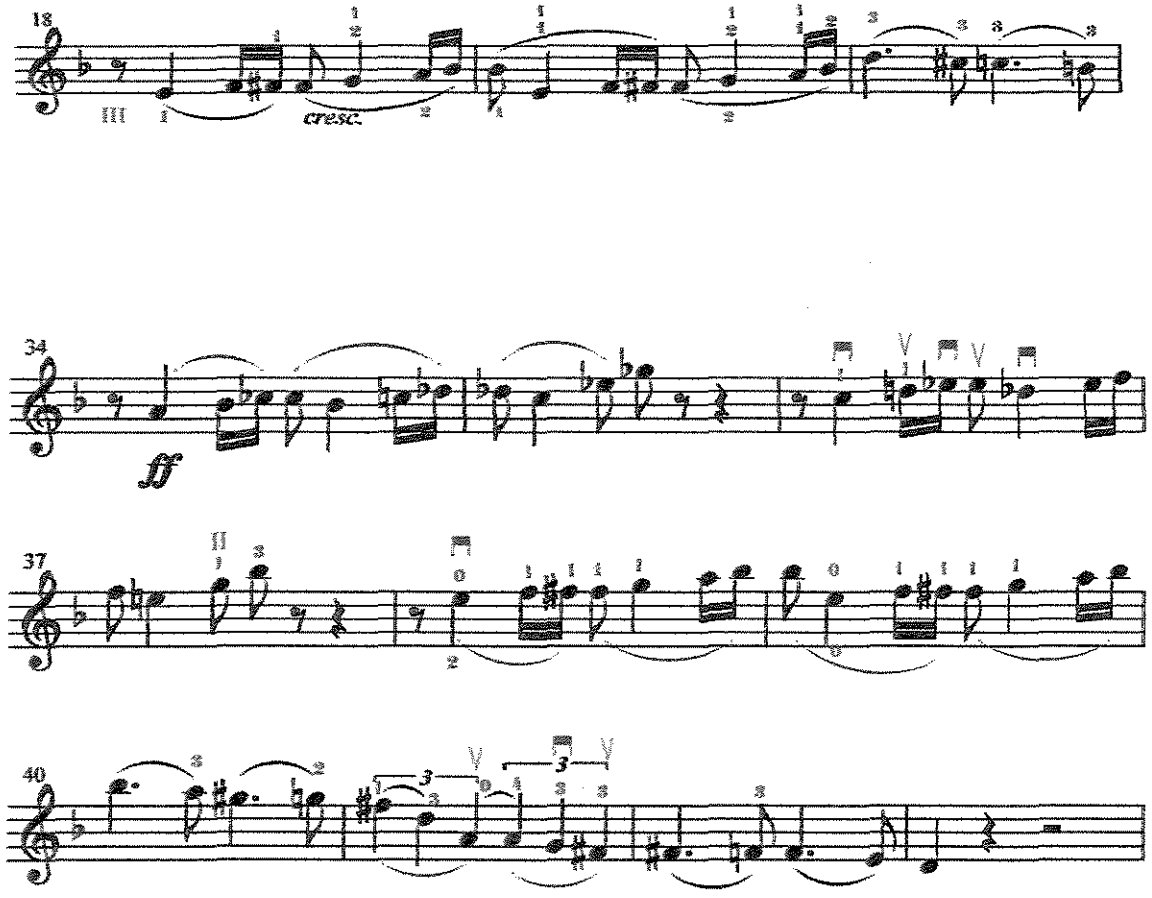


4.2 Segundo movimento



No início deste movimento, todos os revisores optam por dedilhados diferentes: Sauret utiliza o harmônico para o Sol do C. 15, obtendo assim, uma sonoridade menos intensa. Lichtenberg não indica um dedilhado para esta nota, sugerindo a mudança de corda, com a respectiva mudança de timbre. Menuhin e Romano, mais modernos, realizam a passagem na mesma corda, com nota presa, sem harmônico. Romano utiliza uma extensão, evitando uma mudança e chegando ao Sol com o terceiro dedo. Menuhin muda de posição para alcançar esta nota com o mesmo terceiro dedo. Ambos utilizam um dedo forte para a nota, sugerindo grande força no ápice da frase. As arcadas são idênticas para todos os revisores. A concepção de sonoridade dos revisores é clara: Menuhin e Romano imaginam para este início um crescendo dentro de cada frase de dois compassos, sendo a última nota o momento culminante. Sauret, utilizando o harmônico e o quarto dedo, obtém uma sonoridade menos intensa. A partir da terceira frase, ele passa para a terceira corda, um pouco menos calorosa em relação à quarta. A edição de Lichtenberg, talvez por falta de informações mais completas, é discutível do ponto de vista musical, pois muda de corda (timbre) em uma frase que poderia ser realizada em uma só corda. É interessante o dedilhado apresentado por Sauret, pois suas mudanças de posição facilitam a

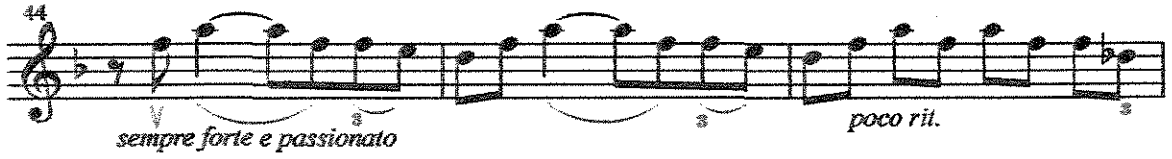
articulação das semicolcheias. Menuhin apresenta mais uma vez um dedilhado com uma seqüência de mudanças seguidas no C. 20, de difícil realização.



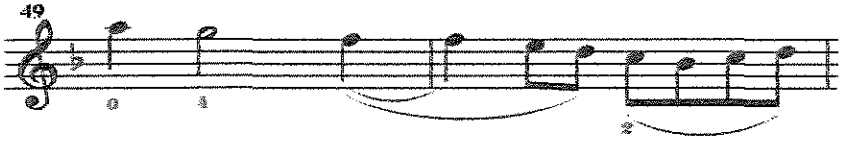
No C. 36, Menuhin apresenta uma opção bastante curiosa, sendo o único a separar todas as notas, exatamente como está no manuscrito. Como vimos já no primeiro movimento, a falta de anotações sobre a articulação pelo compositor sugere um aumento de intensidade, deixando ao intérprete a livre escolha da melhor articulação para a passagem. A escolha de Menuhin sugere um aumento da intensidade de articulação para a passagem. Também facilita a realização de seu dedilhado, com 1-1-1 em notas seguidas. As outras edições apresentam os mesmos

padrões anteriores para a passagem (C. 34-43), ressaltando talvez, o dedilhado proposto por Sauret (C.38-39) onde o primeiro Mi é realizado na corda Lá e o segundo na corda Mi, permitindo um aumento de intensidade por meio de mudança de timbre.

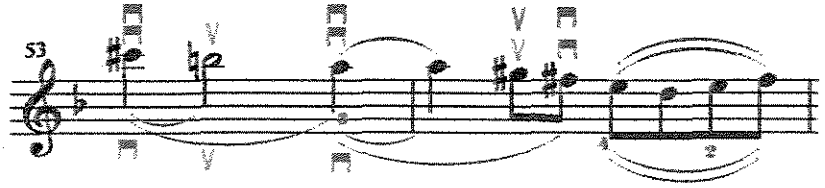
Dedilhado curioso sugerido por Sauret no C. 44, onde a mudança para a terceira posição no segundo Fá sugere a opção de evitar a sonoridade da corda Mi solta.

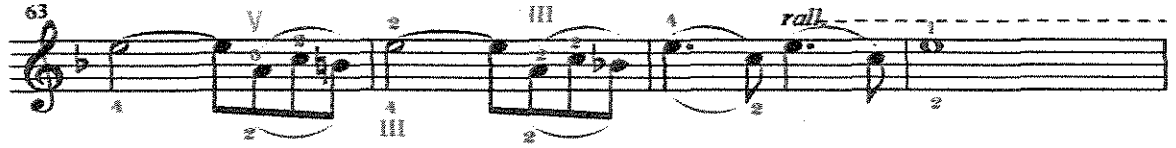


Esta escolha não traz uma grande variação de timbre entre os dois compassos, pois o Lá do C. 45, ápice da passagem, continua a ser realizado na corda Mi. Talvez sua intenção fosse realizar o compasso 46 em duas cordas, explorando a sonoridade de duas cordas. No compasso 49, Sauret opta mais uma vez pelo harmônico no Lá, característico de sua interpretação, sugerindo uma sonoridade menos intensa em relação aos outros revisores. A falta de informações no manuscrito permite a diferença apresentada nos compassos 53-54, entre as duas notas Lá.

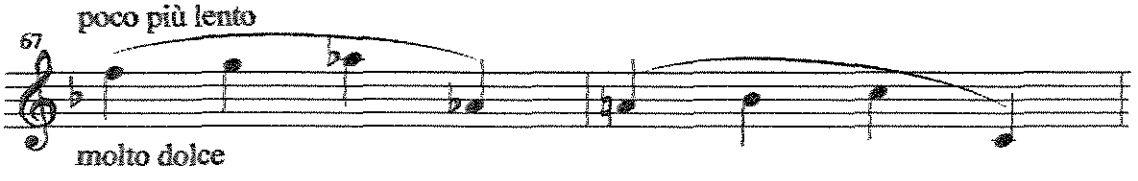


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

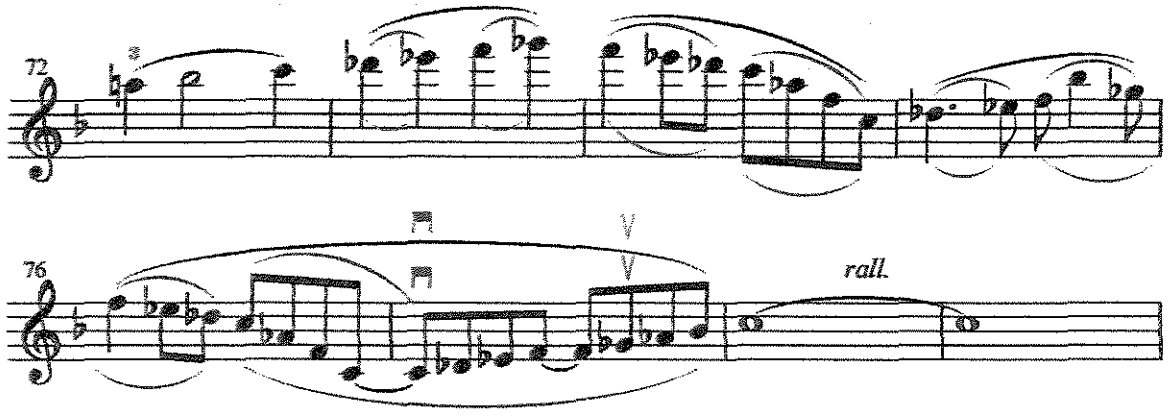




A versão de Sauret separa as duas notas, enquanto os outros a realizam como uma mínima (solução mais uma vez curiosa, pois na passagem anterior, C. 49-50, ele liga os dois Fá). Romano e Menuhin separam as duas primeiras colcheias, em ambas as passagens. Lichtenberg e Sauret as ligam com a nota anterior. O dedilhado apresentado por Sauret nos C. 63-64, onde o segundo compasso é realizado na corda Ré, pode ser um indício sobre a intenção apresentada nos dedilhados apresentados nos compassos 44-45, pois segue a idéia de não repetir o mesmo elemento com o mesmo timbre. Talvez no primeiro exemplo, a permanência na corda Lá seja implícita. Menuhin também opta pela terceira corda na passagem, sugerindo uma sonoridade mais doce no *diminuendo*, mas mudando de timbre (corda Lá) no C.66, por motivos técnicos, permitindo realizar a passagem seguinte na quarta posição, o que facilita a realização da oitava. Romano sugere manter toda a passagem na corda Lá.

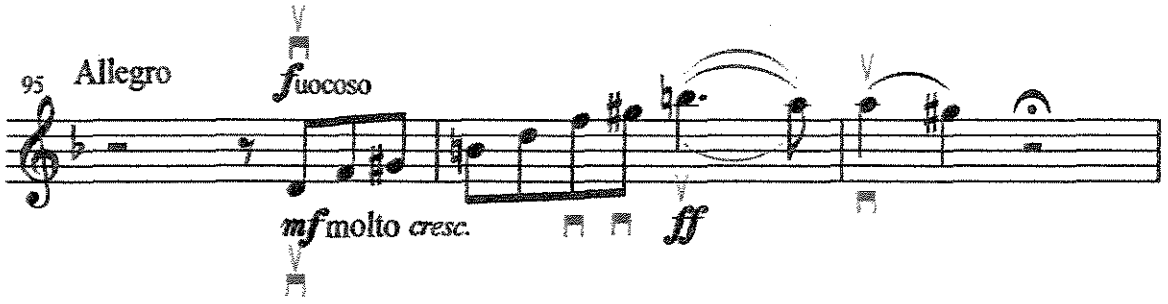


No compasso 67, a ausência de dedilhados anotados na revisão de Sauret parece quase cômica, pois, até agora evitou a segunda e quarta posições, e para a boa realização da oitava em *legatto* nesta passagem, a quarta posição é obrigatória.

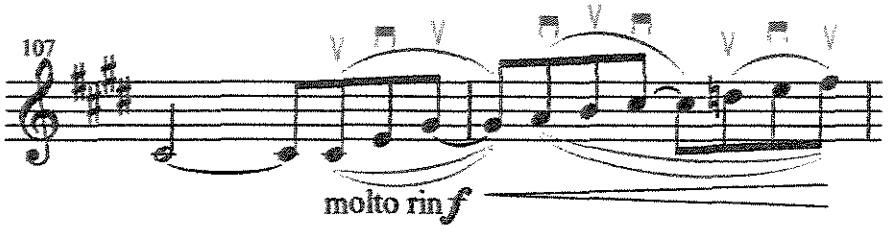


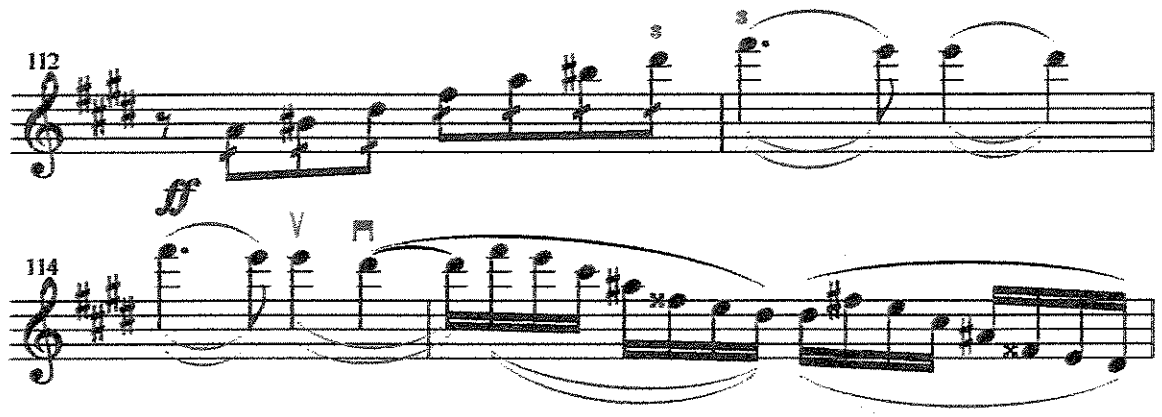
Do compasso 72 ao 79, temos arcadas diferentes para cada revisor: Menuhin guarda praticamente todas as arcadas do manuscrito, diferindo no compasso 77, separado em dois arcos. Lichtenberg faz quase as mesmas escolhas, mas mantém uma arcada por compasso em 76 e 77. Estas duas opções sugerem a manutenção de uma dinâmica sem *crescendo*, mantendo o *dolce* indicado. Romano separa cada compasso em duas arcadas, sugerindo um desenvolvimento da intensidade na passagem pelo aumento de quantidade de arco. Sauret segue a mesma idéia, mas liga em uma única arcada três tempos entre os compassos 76 e 77, sugerindo assim um diminuendo para o final da passagem. No compasso 95, Menuhin e Sauret optam por começar a passagem com a arcada para cima, Menuhin chegando ao compasso 97

com o arco para cima e Sauret, com duas colcheias para baixo, chega ao compasso 97 com o

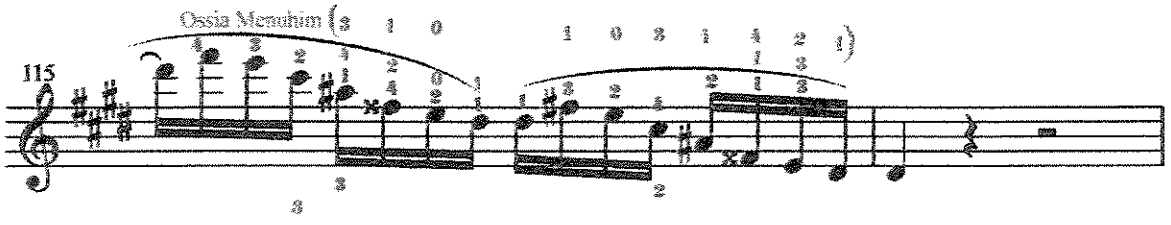


arco para baixo. A primeira versão sugere o ápice da frase no Si do compasso 96, pois a nota é atacada com o arco para baixo, permitindo grande explosão de som, mas limitando a possibilidade de manter a mesma intensidade até o final da frase. Também permite grande crescendo no compasso 97, podendo realizar o Sol# em uma sonoridade "arrancada". A segundo opção sugere uma intensidade menor no Si e um maior apoio no Lá do compasso 97, visto que a nota é atacada com arco para baixo. Esta opção permite um crescendo até o compasso 97, sem grande esforço para manter a sonoridade. Os outros optam por começar a passagem com o arco para baixo, chegando ao mesmo resultado que Sauret.



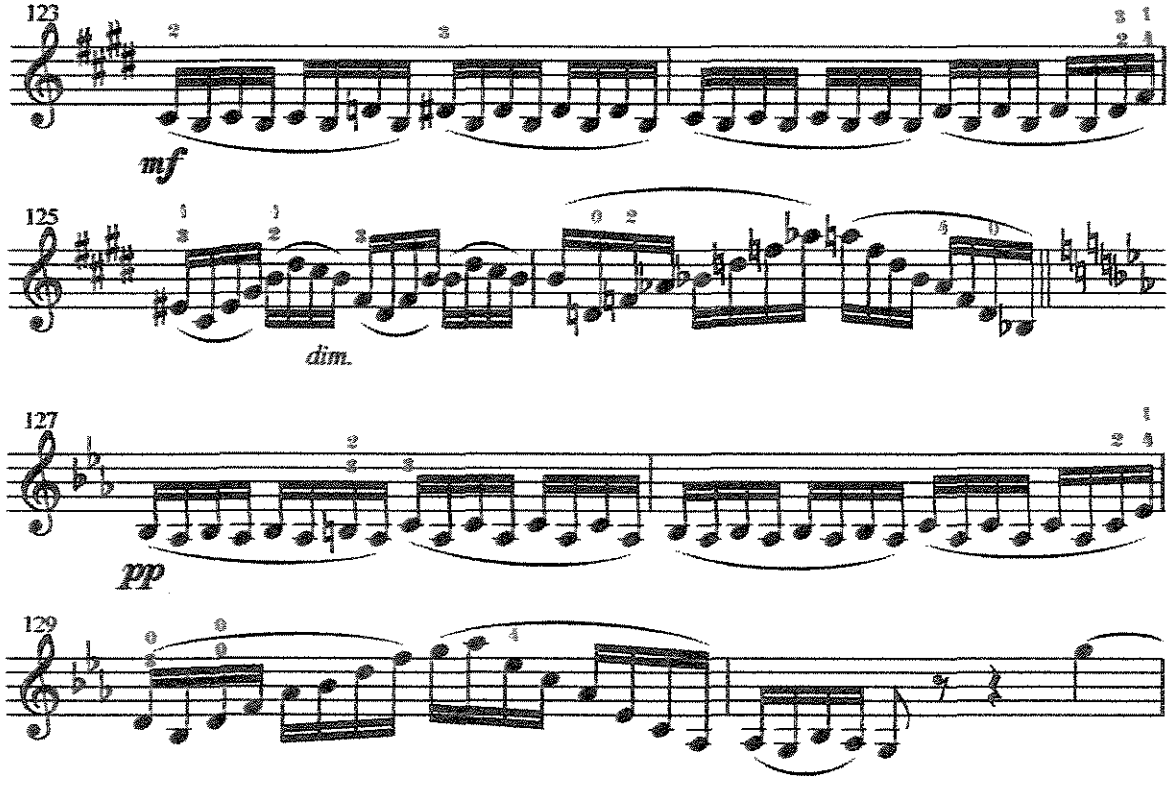


Do compasso 107 ao 108, Menuhin separa todas as notas, facilitando a realização do *molto rinforzando.* Romano liga a passagem por compasso. Sauret e Lichtenberg ligam todo o compasso 108 em um único arco para cima, na opção menos favorável à indicação da partitura. No *molto fuocoso* do compasso 112, Menuhin separa mais uma vez todas as notas nos compassos 113 e 114. Os outros revisores ligam a mesma passagem em dois arcos por compasso. Romano ainda separa as duas últimas notas do C. 114. No compasso 113, Romano é o único que realiza a mudança de posição com o mesmo dedo (3) chegando ao Fá com um pequeno portamento.



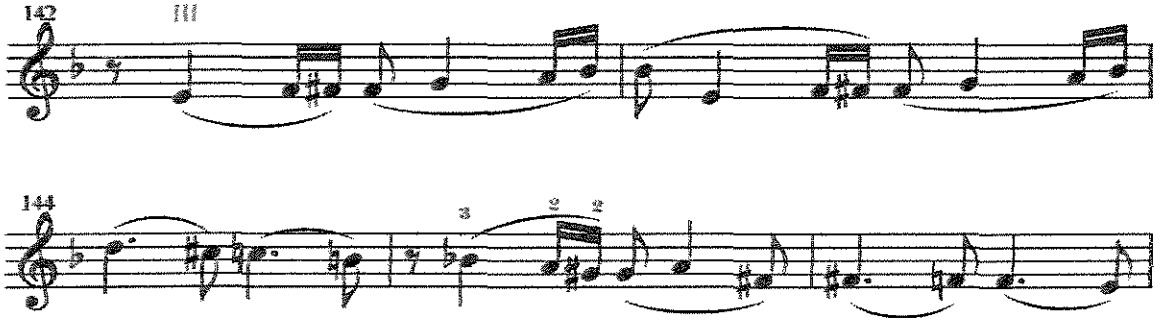
No compasso 115, os dedilhados apresentados são bastante característicos de cada revisor. Romano utiliza uma série de extensões e enarmonias para evitar qualquer mudança de posição e qualquer portamento. É um dedilhado de grande dificuldade técnica, pois as extensões em série deixam a mão sem um referencial espacial no instrumento. Menuhin propõe duas versões para a passagem,

ambas aproveitando a corda Mi solta para a mudança de posição. Esta proposta apresenta a dificuldade de exigir várias mudanças de corda seguidas. A edição de Sauret provavelmente apresenta um erro gráfico, sendo mais lógico o terceiro dedo no Do# no compasso 115. Segue mais uma mudança, levando à primeira posição. Lichtenberg faz a mesma escolha que Sauret, mas mantém a terceira posição. A próxima passagem, similar a anterior guarda as mesmas características de antes.

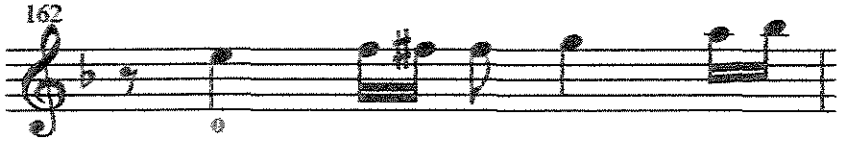


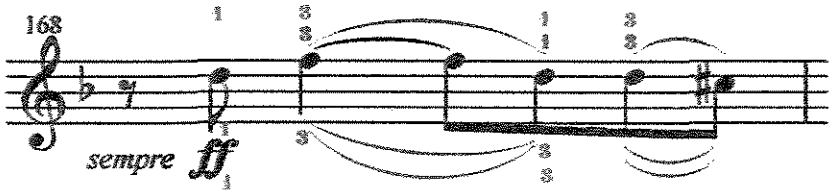
Na passagem que vai do compasso 123 ao 130, as edições de Lichtenberg e de Sauret não apresentam anotações de ordem técnica. Na versão de Menuhin, os dedilhados apresentados obrigam a realização da passagem em três cordas, em mudanças relativamente rápidas. Romano opta por dedilhados que permitam menos mudanças de corda, os dois primeiros compassos apenas nas cordas Sol e Ré. A escolha de cada um é clara. Romano opta pela dificuldade de mão

esquerda, com extensões, e Menuhin pela dificuldade de arco, com mudanças de corda em seqüência. Eis um exemplo em que o violinista tem que escolher qual do "males" é o menor para si, respeitando suas características e limitações, para obter o melhor resultado. É uma passagem na qual a reflexão é baseada quase que puramente na técnica, visto o caráter de acompanhamento da passagem e da sua dificuldade de realização.

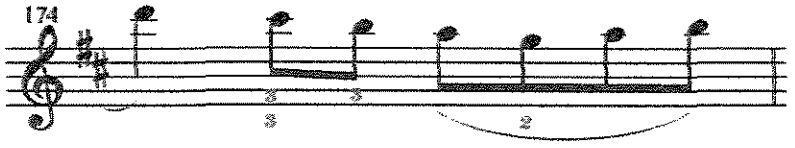


Menuhin apresenta, no compasso 142, um dedilhado curioso: a realização da passagem na terceira corda, pois a mesma passagem no início do movimento é realizada na quarta corda. Vale a pena notar o dedilhado de Menuhin no compasso 145, na qual as semicolcheias são realizadas com o mesmo dedo, dificultando consideravelmente sua articulação.

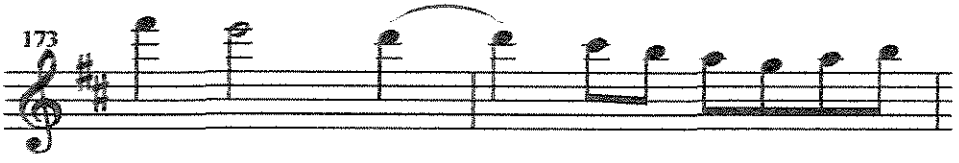


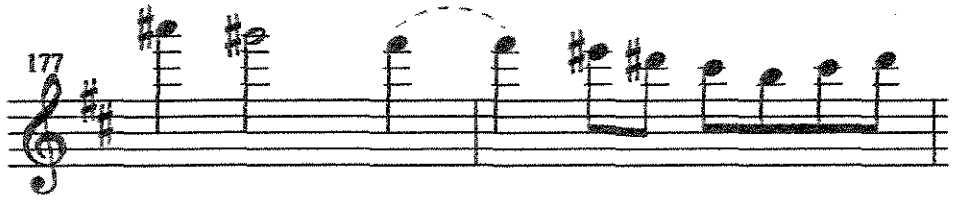


Sauret também apresenta um dedilhado diferente do início no compasso 162, desta vez, o Mi com a corda solta. No compasso 168, a diferença entre os revisores antigos e modernos é flagrante: Sauret e Lichtenberg propõem um portamento entre o Fá e o Ré, enquanto Menuhin e Romano o evitam.

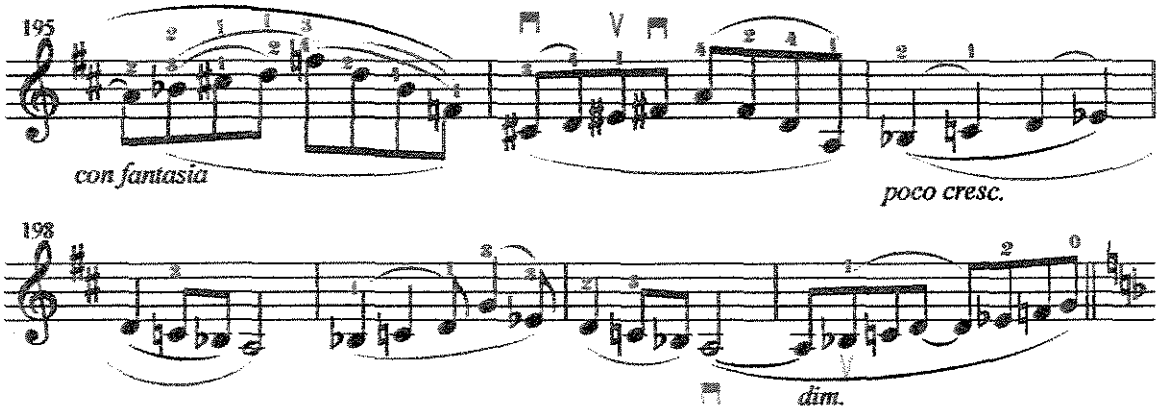


No compasso 174, Lichtenberg propõe um dedilhado que, pela dificuldade, pode ser considerado inadequado para a passagem: a mudança de posição no Si torna inviável a realização da passagem com pureza, pois nada atenua o ruído desta mudança. Com a mesma intenção musical, Sauret apresenta uma boa solução, mudando de posição na mudança de arco. Talvez a intenção de Lichtenberg fosse realizar um portamento entre as duas notas, com o primeiro dedo.

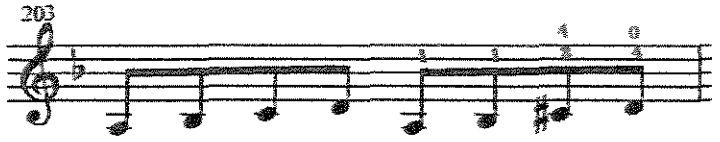




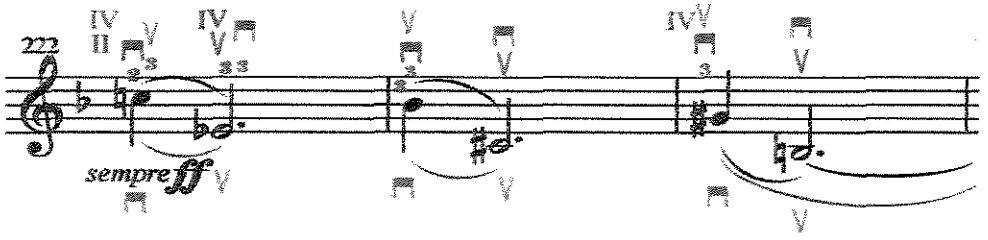
Menuhin propõe uma arcada interessante no compasso 177-178, separando os dois Fá, enquanto poucos compassos antes, na passagem similar, ele propõe os dois Ré ligados em uma arcada.



Interessantes os dedilhados e arcadas propostos por Romano no *con fantasia*, compassos 195-201: usando dedilhados enarmônicos e extensões, evita qualquer portamento (exceto C. 199). Quanto às arcadas, ele separa duas colcheias (C.196), com a intenção de dar um caráter mais declamatório à passagem. Menuhin separa os compassos geralmente em duas arcadas, facilitando o delineamento das frases. Os outros revisores mantêm, de maneira geral, ligaduras por compasso, sugerindo um fraseado mais doce, talvez apático, em relação aos dois primeiros.



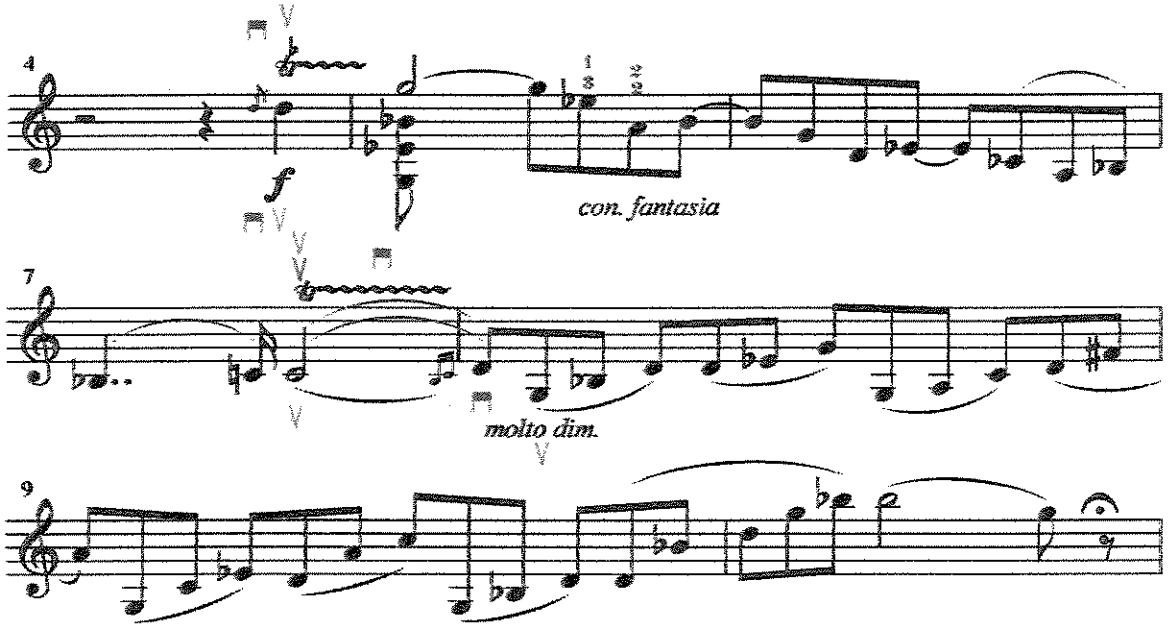
No compasso 203, Romano e Menuhin evitam o intervalo de segunda aumentada com os dedos 2 e 3, bastante incômodo, com dedilhados enarmônicos. O dedilhado de Romano possibilita a permanência na mesma corda, impossível em Menuhin.



No compasso 222, Menuhin sugere um dedilhado de extrema dificuldade, com um grande salto entre o Mi do compasso anterior, na primeira posição, e o Dó seguinte, na quarta corda, na oitava posição. Este dedilhado é bastante perigoso, pois a distância a ser percorrida é muito grande. A mudança de corda na passagem dificulta sua realização. A arcada é única entre os revisores, com o primeiro tempo para cima, sugerindo o maior apoio para o segundo tempo. Romano também opta pela corda Sol, mas para facilitar a passagem, realiza o Dó do Compasso 222 na corda Ré, quinta posição. As arcadas de Romano, inversas às de Menuhin, sugerem uma acentuação maior no primeiro tempo. Os outros revisores propõem dedilhados menos sofisticados para a passagem, em posições mais baixas. Sauret propõe ligar por compasso a passagem. Lichtenberg desliga toda a passagem.

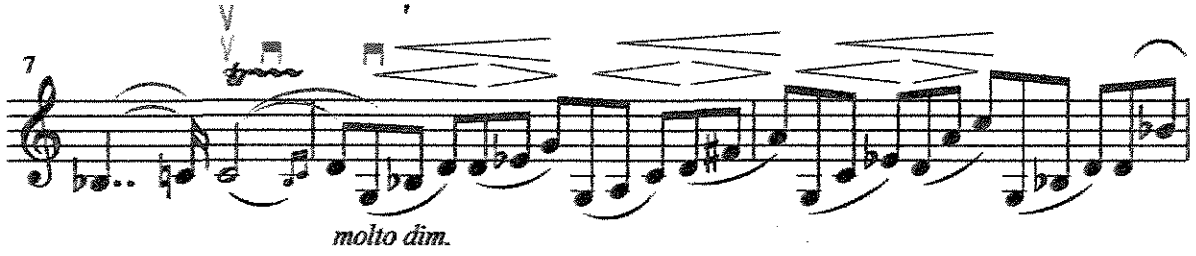
4.3 Terceiro movimento.

Mesmo sem estar indicado no manuscrito, todos os revisores optam por realizar a terminação do trinado, na anacruse do compasso 5. Sauret e Lichtenberg não apresentam opções de dedilhado para o trinado, o que sugere a primeira posição, isto é, o trinado com o quarto dedo. Quando a única boa opção para uma passagem é realizada em uma posição par, Sauret se abstém de anotá-la, pois nesta passagem, a opção pelo quarto dedo é quase absurda, pela debilidade natural deste dedo, o que não permite um trinado eficaz. Dos dedilhados apresentados, é interessante salientar a diferença de escolha entre Menuhin e Romano no compasso 5. Menuhin opta por um grande salto entre a primeira e a quarta posição e Romano, para evitar o risco de um tão grande deslocamento da mão, opta pela extensão do terceiro dedo no Mi, levando a mão para a segunda posição e logo em seguida realizando a mudança para a terceira posição, desejada por ambos.

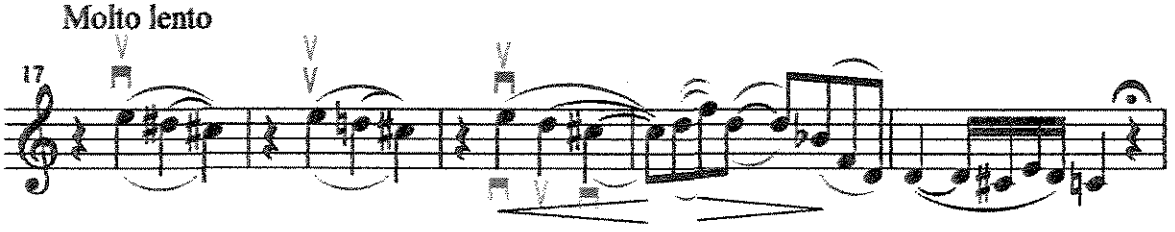


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

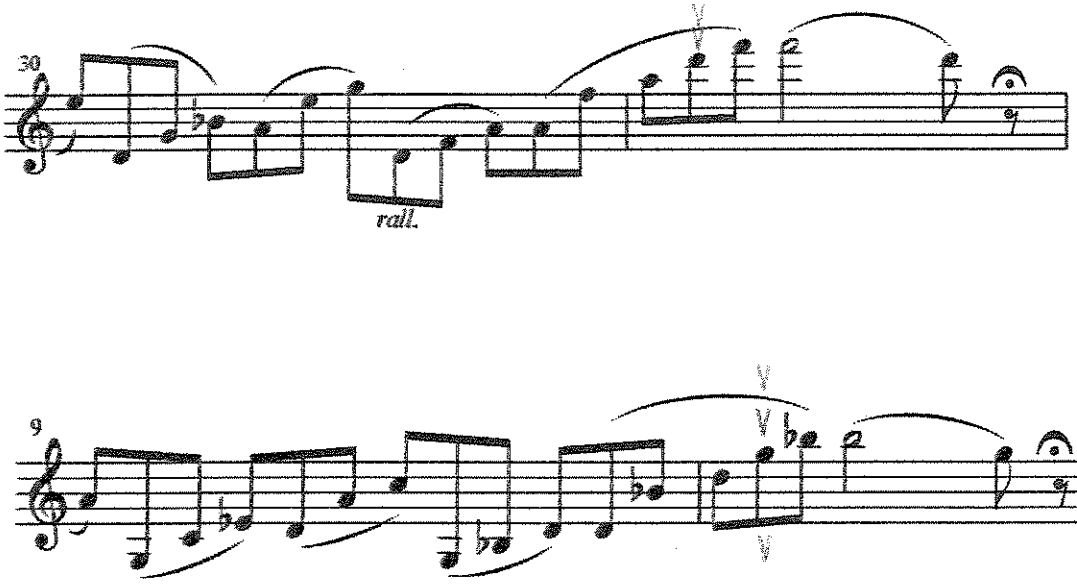
No compasso 7, Menuhin separa o trinado em dois arcos, permitindo realizar o início da passagem seguinte com o arco para cima, opção idêntica às de Lichtenberg e Sauret. Esta arcada permite com maior facilidade o seguinte fraseado:



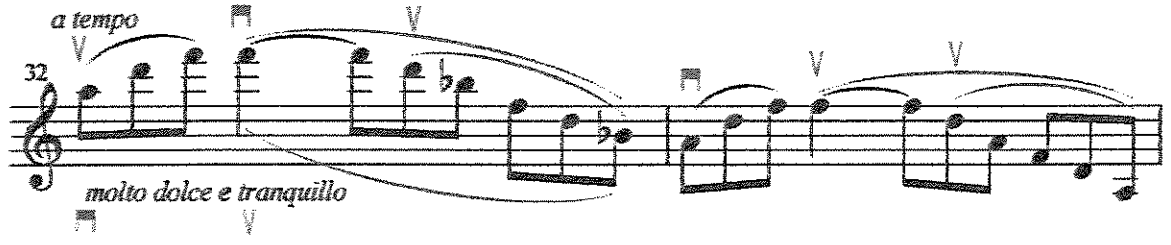
Romano é o único dos revisores que escolhe a arcada contrária para a passagem. Sua arcada sugere o seguinte fraseado (ver exemplo anterior, na cor vermelha superior). Estes fraseados são puramente especulativos, pois as arcadas escolhidas apenas os favorecem, não os torna obrigatórios.



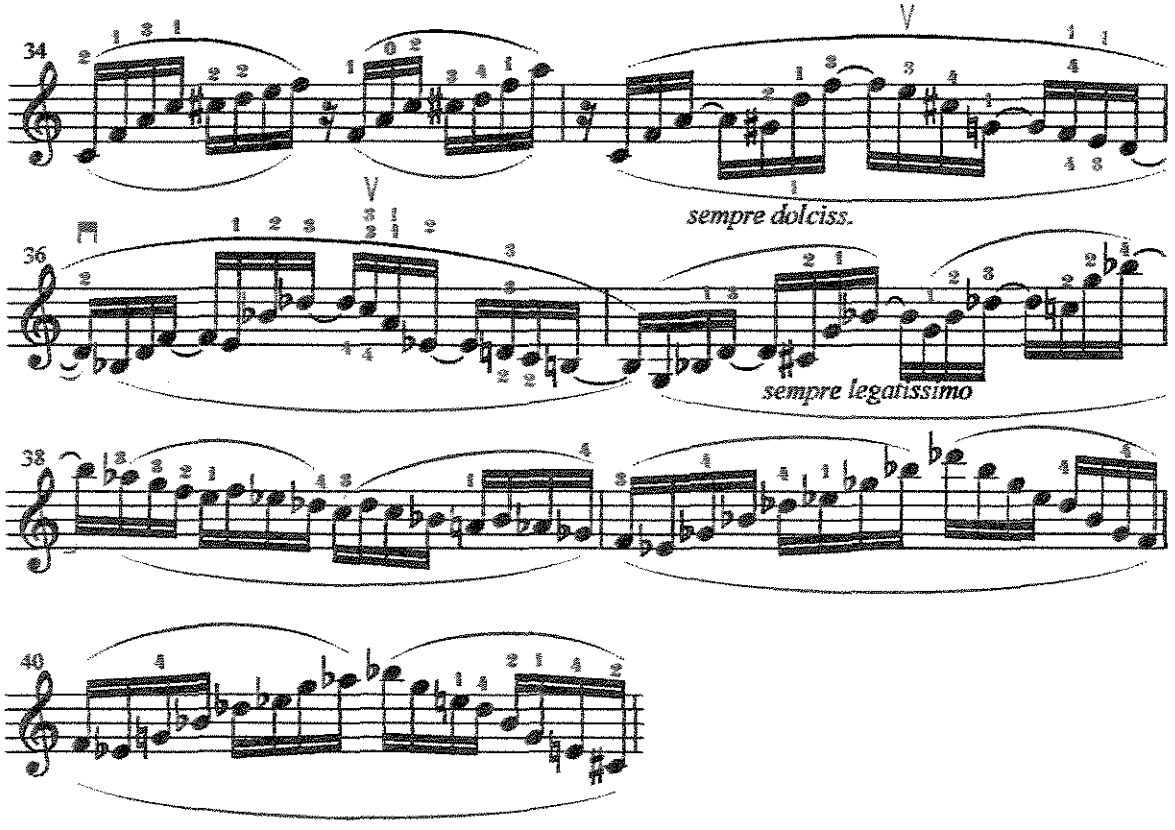
No compasso 17, o *molto lento*, as arcadas propostas pelos revisores diferem: Menuhin é o único que respeita a articulação indicada no manuscrito, separando a primeira nota (para cima) de cada grupo de três. Os outros propõem ligar as três notas, exceto Lichtenberg, que separa as duas primeiras notas do compasso 19. A opção de Lichtenberg facilita a realização da passagem com maior intensidade, idéia indicada pelo crescendo mais longo, levando ao ápice no compasso 20.



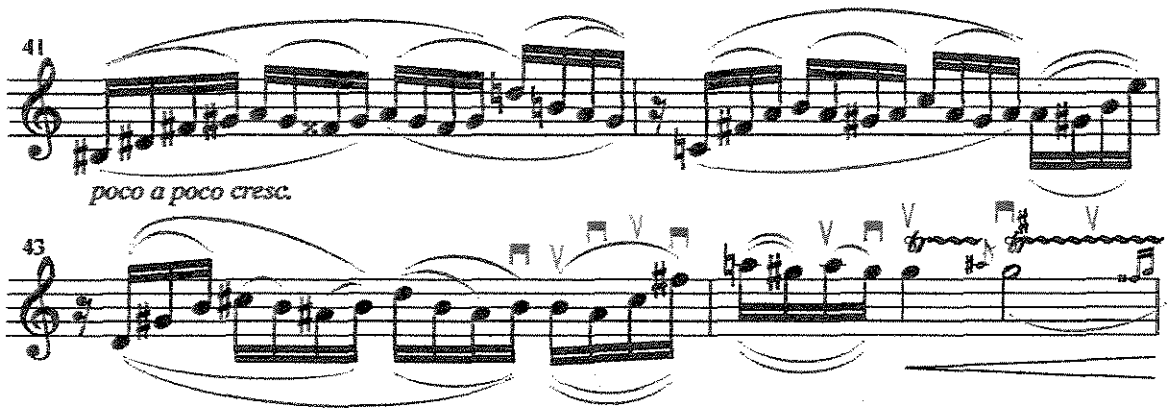
No compasso 31, a articulação indicada pelo compositor é a única que contém cinco notas, ao contrário dos grupos anteriores, que contêm três notas. Observando esta diferença, Menuhin e Romano optam por manter a articulação em três notas por arco, e duas para o final, em outro arco. Os outros revisores respeitam a articulação em cinco notas. É interessante observar que Sauret também fez a mesma opção de articulação no compasso 10.



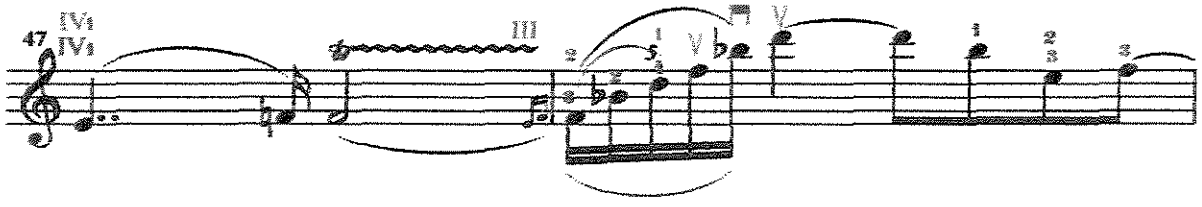
No compasso 32, Romano é o único a separar o compasso em três arcadas, sugerindo um fraseado diferente dos outros. A arcada de Romano sugere um ganho de tensão em direção ao próximo compasso (terceiro e quarto tempos). A arcada de Menuhin sugere um diminuendo até o próximo compasso, visto que se realiza em um arco longo e para baixo. Sauret e Lichtenberg, por começarem a passagem com o arco para baixo, podem realiza-la sem muito esforço o aumento de tensão ao próximo compasso, mas de uma maneira menos confortável em comparação a Romano. Para reforçar sua idéia, Romano opta por realizar o terceiro e quarto tempos do compasso seguinte com o arco para cima.



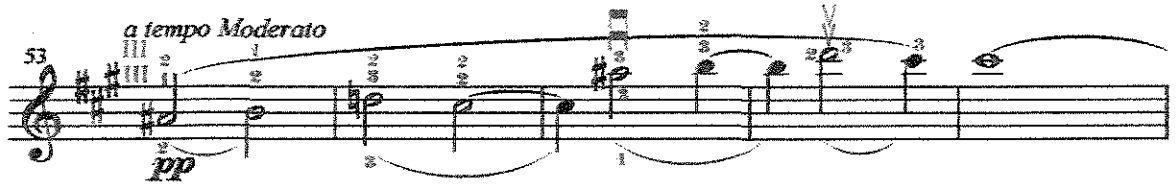
Nos compassos 34 em diante, é válido notar os dedilhados anotados por Romano: sempre utilizando extensões, evitando mudanças de posição, em dedilhados quase "pianísticos". Tais dedilhados permitem a realização da passagem em *legatíssimo.* A diferença entre os dedilhados nesta passagem revela concepções diferentes de timbre para a passagem. Por exemplo, as três últimas notas do compasso 35: Menuhin escolhe a terceira corda para elas, enquanto Sauret e Romano optam pela quarta corda. A observação seria banal se não observarmos o final do compasso 37, quando aparece a mesma figuração. Ora, a escolha do timbre nesta passagem é essencial para a definição do seu sentido musical desta frase. Menuhin, escolhendo a terceira corda, obtém uma sonoridade menos calorosa, reforçando assim, por contraste, o final do próximo compasso. Por outro lado, existe também a preocupação pela simetria das passagens, expressada pelo dedilhado dos outros revisores. Esta opção divide mais claramente a passagem em duas partes. As arcadas na passagem também diferem bastante entre os revisores: Franck indica os compassos 35 e 36 ligados e em seguida, não indica mais articulações, anotando apenas *sempre legattissimo.* Romano e Menuhin separam cada compasso em duas arcadas, opção bastante confortável. Sauret e Lichtenberg realizam a passagem com uma arcada por compasso. A primeira opção permitiria um aumento do volume de som, mas se respeitada a indicação de *sempre dolcissimo,* as duas versões não apresentam diferenças nos seus resultados musicais e sonoros, apenas técnicos.



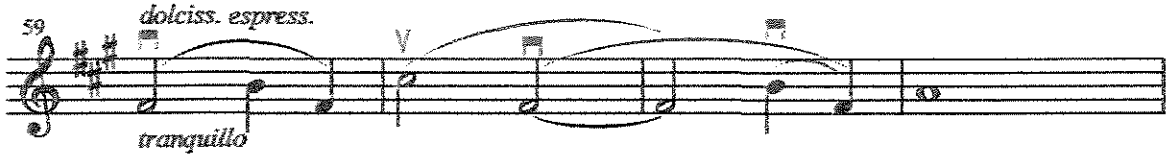
No compasso 41, o tema do início do movimento (motivo 2) é reapresentado pelo piano, mudando o caráter da passagem. É indicado um *poco a poco crescendo*. Franck não indica articulação alguma, sugerindo um aumento de tensão. As arcadas sugeridas pelos revisores são interessantes aqui: Menuhin é o revisor que mais separa as arcadas, sugerindo maior acentuação e força na passagem. Sauret e Lichtenberg mantêm duas arcadas por compasso até o final da passagem, limitando a possibilidade de um crescendo mais intenso. Romano mantém as arcadas mais longas no início da passagem, aumentando o número de arcadas progressivamente, de acordo com o crescendo. Na realidade, o número de possibilidades de articulação nesta passagem é quase infinito, principalmente no final. Cada revisor tem seu gosto pessoal, não cabendo, nestes casos, uma crítica sobre suas escolhas. Pode-se apenas comentar as possíveis conseqüências que elas trazem.



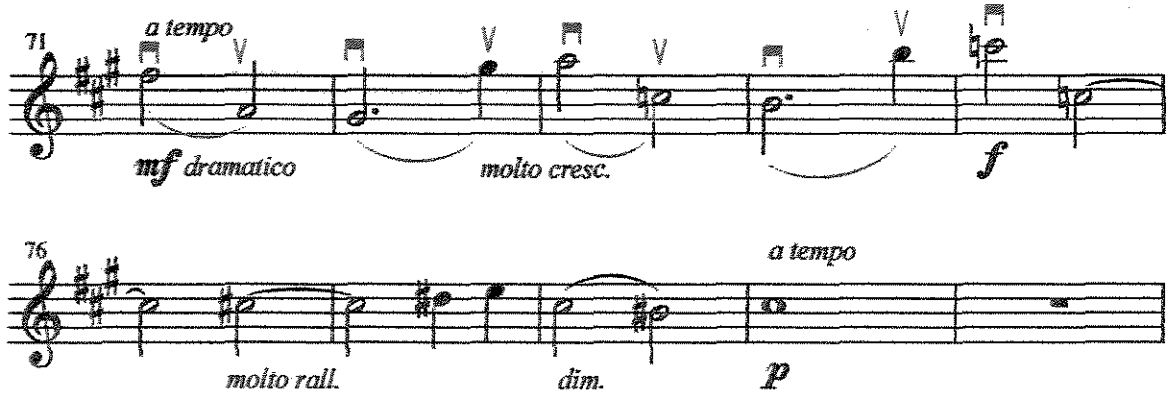
É bastante interessante o dedilhado e a arcada proposta por Menuhin nos compassos 47 e 48. Ele realiza a passagem dos compassos 46-47 na quarta corda, escolhendo uma mudança de posição no mínimo incômoda para a primeira posição no compasso seguinte. Romano adota também a quarta corda na passagem, mas se mantém na posição no compasso 48. Musicalmente não existe uma diferença considerável entre as duas opções, sendo a opção de Romano mais facilmente realizável, pois evita uma mudança de posição brusca. A opção de Menuhin apresenta a única vantagem de conter menos mudanças de cordas, facilitando a passagem . A arcada de Menuhin e de Romano facilita a articulação da passagem, dando maior força à passagem. Sauret e Lichtenberg ligam todas as notas do primeiro tempo do compasso 48.



Vale a pena comentar a diferença de timbre entre as propostas de Romano e Menuhin e as de Sauret e Lichtenberg nos compassos acima. A opção de Romano e Menuhin, de evitar a corda Mi, dá à passagem uma sonoridade bem mais "etérea" que a proposta dos outros revisores que não a evitam.



Nos compassos 59-62, Menuhin e Romano apresentam propostas de arcadas distintas, revelando uma idéia de frase diferente. Romano desliga o Dó do compasso 60, e liga o resto da frase, sugerindo assim um apoio neste Dó, sem articular o resto da frase. Menuhin prefere desligar o compasso 61, rearticulando assim a frase. Os outros revisores ligam toda a frase.

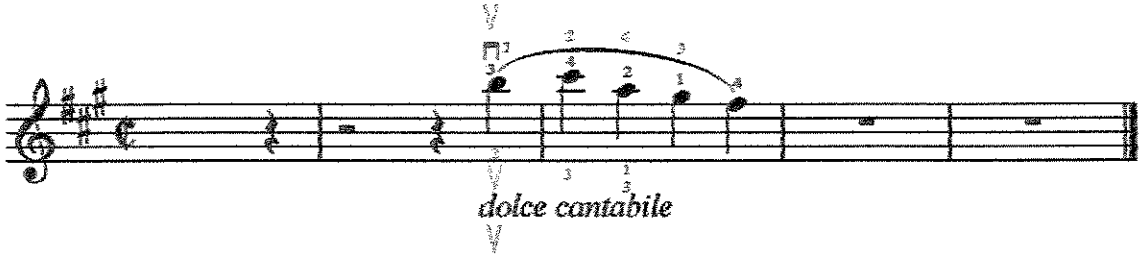


No compasso 71, *mezzo forte e dramático,* Menuhin e Romano separam todas as notas da passagem, permitindo uma acentuação em cada uma delas. Sauret e Lichtenberg ligam as notas de duas em duas, sugerindo uma interpretação mais doce e sem acentos em comparação às anteriores. Menuhin sugere realizar a passagem sem *rubato*.

O final do movimento não apresenta diferenças de elementos técnicos que já não tenham sido comentadas, ou diferenças que apresentem um grande interesse do ponto de vista técnico ou musical.

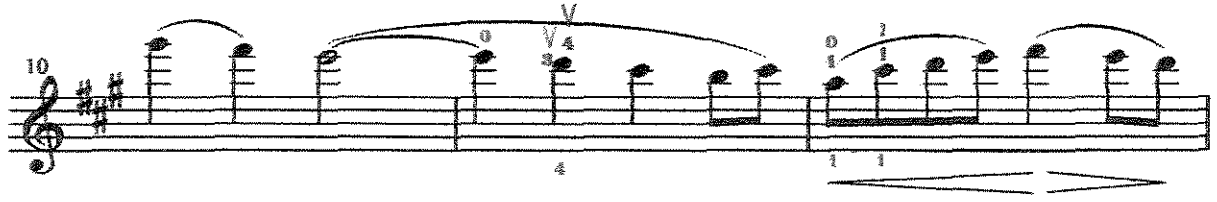
3.4 Quarto movimento:

O início deste movimento é um ótimo exemplo de como as revisões de uma mesma peça, por violinistas diferentes, podem dar interpretações diferentes de fraseado, timbre e mesmo de andamento. Aqui, todos os revisores têm idéias distintas sobre o mesmo trecho musical. Menuhin é o único que respeita a articulação indicada pelo compositor. Os outros propõem outras articulações. Romano e Sauret propõem ligaduras por compasso, até o compasso 5. Lichtenberg desliga apenas o compasso 4. Estas articulações sugerem maneiras diferentes de executar o trecho, com frases mais fluidas ou mais marcadas. Os dedilhados são reveladores. Menuhin propõem um dedilhado curioso neste início: a quarta posição seguida de uma rápida passagem pela segunda (evitando a mudança de corda) não parece trazer grandes vantagens de timbre sobre opções mais simples. Principalmente se considerarmos a estrutura deste tema, baseado nas três primeiras notas (motivo 1). A escolha de Menuhin deixa de ser lógica do ponto de vista musical, pois deixa a terceira nota em outro grupo timbrístico (corda Lá), levando a idéia de frase da seguinte forma:

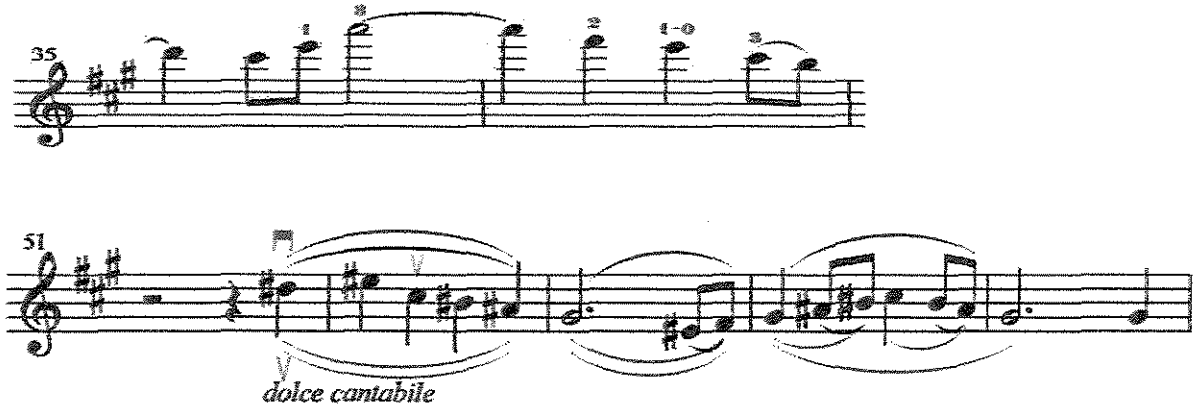


Todos os outros revisores respeitam a mesma idéia de frase, não de uma maneira idêntica, mas as três notas estão na mesma corda.

Outro dedilhado curioso apresentado por Menuhin está nos compassos 11 e 12: a quarta posição é inexplicável do ponto de vista técnico, pois o Mi em harmônico permite uma mudança para a terceira posição com segurança. O Lá em harmônico seguido da mudança para a quinta posição é de grande dificuldade. Este dedilhado evita o portamento de mudança de posição. A mesma idéia sugerida por este dedilhado, isto é, a articulação das três notas seguintes e o Lá, pode ser realizada de uma maneira mais segura se seguida a proposta dos outros revisores.

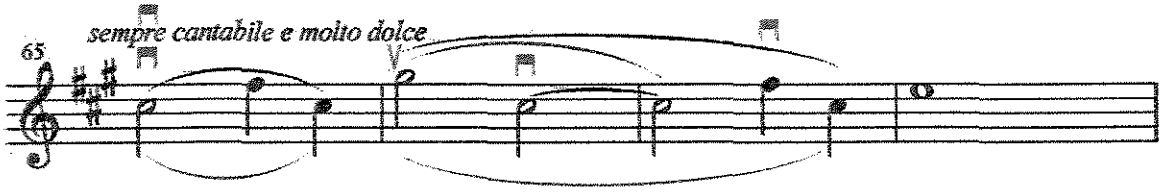


É interessante observar o dedilhado proposto por Romano no compasso 36, onde ele utiliza apenas o final do Mi em harmônico, aproveitando-se da sua ressonância natural para realizar a mudança de posição sem ruído algum.



Nos compassos 51-52, a concepção de frase de Menuhin sugerida pelo seu dedilhado no começo do movimento é totalmente confirmada pela sua opção de

arcada. As duas primeiras notas do tema estão separadas do resto, em duas arcadas distintas (no começo, tratava-se de diferença de timbre). As arcadas apresentadas por Menuhin seguem as anotações de Franck, isto é, uma articulação diferente do tema do começo. Todos os outros revisores optam por manter as articulações idênticas às do tema inicial. Neste caso, a escolha de arcadas tem grande influência sobre o resultado musical. A opção de Menuhin sugere uma frase mais entrecortada. É a única vez que esta articulação é apresentada desta maneira.

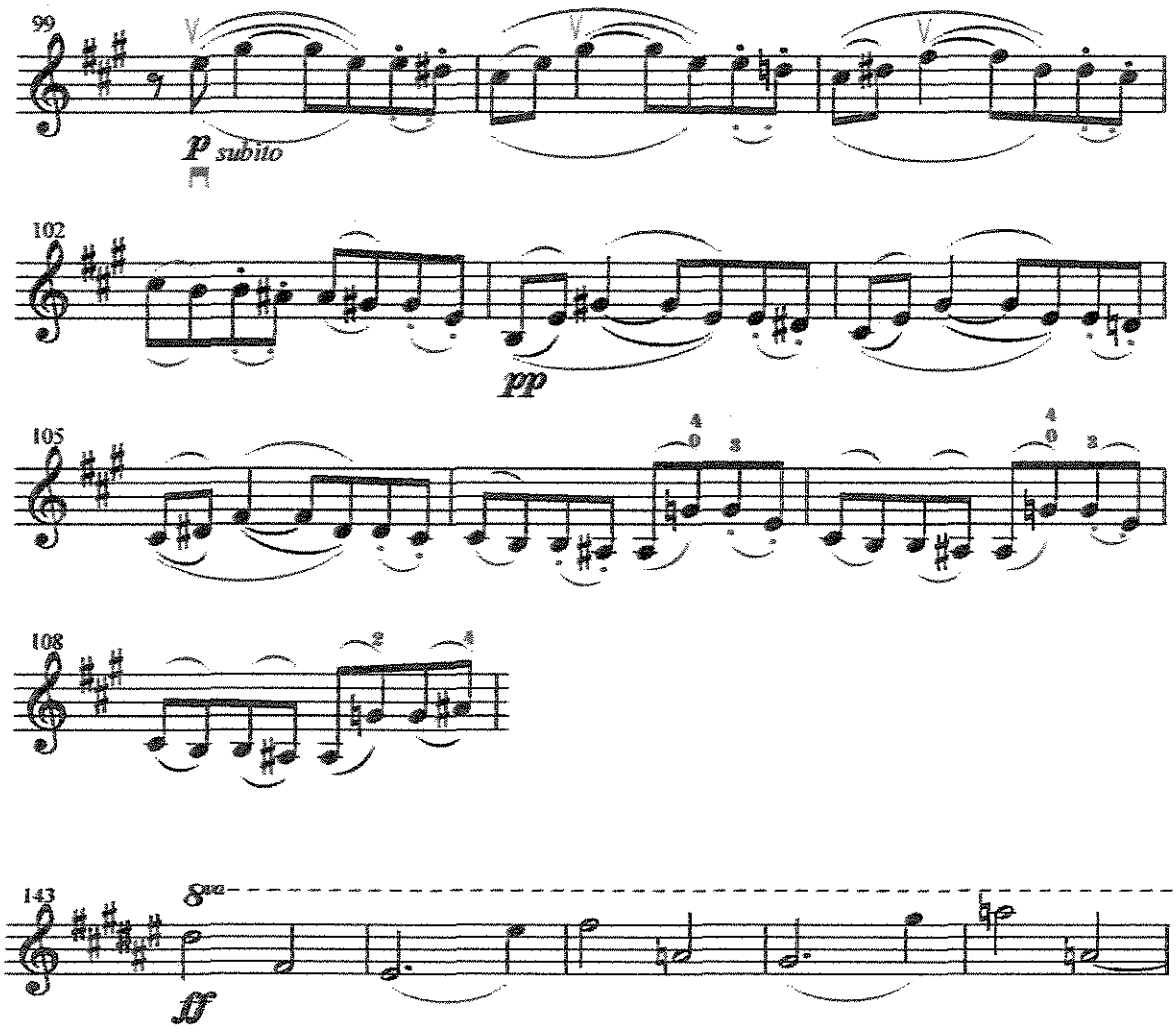


No compasso 65 o motivo 3 é reapresentado. Romano repete a articulação proposta no terceiro movimento (C. 59) para este motivo, sendo o único a idealizá-lo assim.

No compasso 99, Sauret e Lichtenberg propõem arcadas idênticas, de fácil realização. Menuhin tem outra visão sobre a passagem, sugerindo com sua arcada uma acentuação sobre a semínima do compasso. A articulação de Menuhin está anotada nos manuscritos a partir do compasso 103. Romano propõe para a passagem uma arcada de maior dificuldade. Sua opção não permite a realização das colcheias finais de cada compasso com articulações idênticas entre si, visto que estas são realizadas alternadamente no talão e na ponta. O *spicatto* realizado no talão é impossível na ponta. Por esta razão, as colcheias na ponta são tocadas em *detaché*. É interessante o dedilhado de Romano nos compassos 106 e 107, nos quais ele alterna a

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

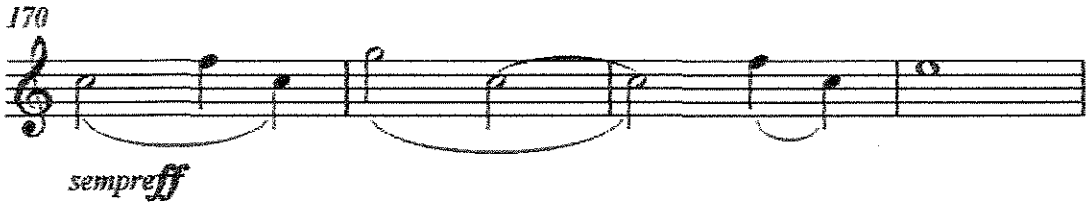
sonoridade do harmônico do Sol na quarta corda com o mesmo Sol na corda Ré.



Sauret liga as semínimas com as notas anteriores, diminuindo assim sensivelmente a possibilidade de grandes acentos em cada nota, como sugerem todos os outros revisores, e a indicação de *fortíssimo*. Mesmo com a indicação de oitava *ad libitum*, nenhum dos revisores parece considerar a possibilidade de realizar a passagem na oitava mais baixa (Sauret suprime esta informação).

Deve-se questionar se no compasso 170 a opção de ligar por compasso (Lichtenberg), seria suficiente do ponto de vista sonoro, para que a

passagem seja realizada com equilíbrio com o piano. A textura apresentada no piano é bastante densa. Talvez a proposta apresentada pelos outros revisores seja mais coerente com o acompanhamento.



CONCLUSÕES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCULANT

A Sonata para piano e violino de César Franck é sem dúvida uma das obras mais importantes já escritas para esta formação. O estudo desta obra me pareceu relevante no aspecto em que foi abordado como uma análise morfológica da peça, e sim como uma análise das possibilidades de interpretação reveladas através das quatro edições aqui tratadas.

O capítulo que trata da apresentação da sonata ("A Sonata") revela aspectos composicionais bem característicos de Franck, como a utilização da forma cíclica. Seria interessante, em trabalho posterior, a comparação profunda com outras obras do compositor, pois a disposição dos motivos no decorrer da peça é bastante sugestiva se comparada a certos poemas sinfônicos do compositor, estes de caráter programático. Nestas outras obras, os motivos representam personagens ou situações.

O capítulo "O compositor" teve o objetivo de informar o leitor e confirmar alguns aspectos sobre as influências sofridas por Franck na sua maneira de compor.

O capítulo "Os revisores" deu ao trabalho uma ligação coerente entre os revisores e as escolhas técnicas tratando da história da execução musical no violino durante o século XIX e o início do século XX. Pode-se observar a grande influência da época sobre as escolhas técnicas, e menos de "escolas" (mais distintas em períodos anteriores ao Conservatório de Paris), pois estas já estavam bastante enfraquecidas pela mobilidade dos concertistas e professores, indicando uma maior uniformidade das escolas . As diferenças claras entre os revisores situados principalmente no século XIX e os do século XX confirmam esta tendência.

No capítulo "Arcadas e dedilhados" foram encontrados elementos muito interessantes do ponto de vista histórico, técnico e musical. Cada revisor deixou bem

clara sua maneira de conceber estes elementos, segundo sua época, escola e gosto pessoal. Comentaremos primeiramente cada revisor individualmente.

O primeiro que trataremos é Émile Sauret. Sistematicamente são evitadas posições pares, isto é, segunda, quarta, sexta. Esta escolha provoca, pela quase obrigação de não tocar estas posições, deslocamentos maiores da mão, ocasionando por conseqüência portamentos mais freqüentes. Tais portamentos estavam na moda na época de Sauret, não só no violino, mas em todos os instrumentos de cordas e no canto, como podemos constatar nas poucas gravações de artistas do início do século XX. O hábito de evitar-se posições pares era tão forte, que o sentimos até hoje, sendo consideradas por muitos violinistas, posições difíceis. Tradicionalmente, as posições preferidas pela maioria dos violinistas são a primeira e a terceira, talvez pela proximidade da voluta e do corpo do instrumento, respectivamente[1], o que pode dar mais segurança à mão. Quanto às outras posições ímpares, elas são derivadas destas, facilitando assim seu aprendizado. Voltando a Sauret, a sua utilização de harmônicos naturais também é característica de sua época. Como já criticado por Flesch[2], que considerava condenável esta prática pelas razões já expostas no trabalho.

A edição de Menuhin contém elementos muitas vezes surpreendentes. De todos os revisores, ele é o que usa a maior quantidade de arco nas passagens, por meio de maior quantidade de arcadas, sugerindo uma interpretação muito intensa e articulada. Seus dedilhados são algumas vezes pouco ortodoxos, como a repetição de um mesmo dedo em várias notas seguidas. Podemos observar que Menuhin já sugere

[1] Corrado Romano aconselhava a utilização de referências físicas como o corpo do violino e a voluta nas mudanças de posição.
[2] Página 53

este tipo de dedilhado em seu livro *Seis lecciones con Yehudi Menuhin* (ver bibliografia, pág. 133, 134). Observando vídeos de Menuhin, notamos um admirável vibrato contínuo, que pode justificar este tipo de dedilhados (o vibrato um auxiliar nas mudanças de posição). Ele também utiliza posições muito altas em passagens líricas. Algumas de suas escolhas podem parecer não ortodoxas, como os já citados dedilhados realizados com o mesmo dedo, ou a terceira frase do segundo movimento e sua equivalente na reexposição. Na primeira vez, ele sugere a quarta corda para a passagem, e na segunda vez, a passagem sendo exatamente igual, ele anota a terceira corda.

A versão de Corrado Romano foi realizada durante o ano de 1996 no Conservatório Superior de Música de Genebra, durante aulas assistidas pelo autor desta pesquisa. Suas escolhas são características de sua visão violinística, que prima pela perfeição intelectual da técnica combinada à intenção musical. Romano, interrompeu sua carreira por volta da idade de vinte e quatro anos, por problemas físicos. A falta de experiência de palco se faz sentir em seus dedilhados e arcadas, que são extremamente inteligentes e lógicos para a sala de aula, mas muitas vezes pouco práticos e perigosos para a cena de concerto. A constante utilização de extensões pode causar alguns problemas de segurança de afinação, pois a mão nunca está em uma posição estável. Ele também utiliza freqüentemente as posições altas, dificultando consideravelmente a execução da peça. Obviamente, a utilização destas posições é necessária, mas devemos refletir se o benefício trazido compensa o risco de erro. Devemos observar em Romano a pouca utilização do quarto dedo (o seu era muito fraco) em notas intensas. Claro que a sonoridade do terceiro dedo é melhor que a do

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

quarto, mas muitas vezes o dedilhado mais natural tem que ser modificado para evitar este dedo.

Devemos entender as anotações técnicas em uma partitura editada apenas como sugestões. Certamente, muitas delas são coincidentes com a concepção do artista que comprou uma ou outra edição. Professores indicam a seus alunos uma edição específica para uma peça, pois esta seguramente se aproximará mais da sua visão, o que não impede que este ainda faça modificações nos elementos técnicos já impressos. Assim ocorreu com Romano e a edição de Menuhin. Esta era a edição que mais se aproximava de sua visão. Daí a proximidade das duas versões. Também a procura por edições *Urtext,* isto é, sem a interferência de um revisor, tem crescido consideravelmente, o que demonstra tanto o desejo de liberdade nas escolhas técnicas, quanto, principalmente, uma maior preocupação com fidelidade à partitura original.

As edições têm duas finalidades: fornecer ao mercado partituras e facilitar o trabalho de pesquisa a violinistas amadores ou menos experientes. O estudo de várias edições de uma mesma obra pode dar ao artista também, uma visão mais completa das possibilidades interpretativas desta, pois fornece a visão de outros artistas, muitas vezes consagrados.

Talvez algumas edições tenham tido como público alvo os artistas amadores. Esta seria a explicação para as opções da edição de Lichtenberg, na qual algumas escolhas técnicas comprometem seriamente a coerência musical, mas são de realização mais simples. Lichtenberg é o único dos revisores estudados que teve uma carreira de músico de orquestra (Sinfônica de Boston, EUA). Geralmente os músicos de orquestra optam por dedilhados mais simples, funcionais, explicando assim a

simplicidade de algumas de suas escolhas. Esta edição também peca pela falta de informações, deixando muitas vezes uma passagem sem uma indicação que seria preciosa.

A independência de escolhas de elementos técnicos, com a responsabilidade musical de um profissional, é um grande desafio para o jovem violinista, que está ainda sob tutela de seu orientador, ou saindo dela.

Este trabalho demonstrou que existe uma padronização destes elementos (talvez chamemos essa padronização de escolas e gosto de época) e que ela pode apresentar-se de várias maneiras. Cada artista verdadeiro cria caminhos próprios para se expressar, mesmo sendo influenciado por seus antigos professores e sua época. Todo artista deve respeitar a obra a ser executada e também sua individualidade. A obtenção de uma técnica sólida dá ao músico a liberdade para se expressar sem os constrangimentos das dificuldades técnicas. Uma boa técnica está baseada em padrões, pois eles dão a organização necessária para uma boa execução.

Como conceber então a execução de música de épocas passadas? A corrente de interpretação de época não anula a individualidade. Todo músico profissional tem como obrigação respeitar elementos de interpretação que correspondam ao estilo da época em que a peça foi concebida. Esta individualidade era bem mais marcada em épocas anteriores em que mesmo a regulagem dos instrumentos (calibre de cordas e modelo de cavalete) era decidida pelo violinista. Padrões técnicos sempre existiram. Regras de interpretação também. O que muda ao longo da história são os referenciais para essas regras.

Métodos que sistematizam dedilhados e arcadas, como o sistema de escalas de Flesch, são uma maneira de organizar idéias para depois aplicá-las às peças. Em épocas anteriores já existiam padronizações, muitas vezes passadas oralmente do mestre para o aluno, ligadas às necessidades da música da época e por isso diferentes das de hoje. Atualmente, os violinistas profissionais precisam ter uma cultura musical e técnica extremamente vastas, pois estão confrontados com quase quatro séculos de música.

Finalmente, alguns elementos na padronização técnica podem ser a marca registrada do violinista, o estilo pelo qual ele é reconhecido em meio aos outros. O famoso portamento descendente de Fritz Kreisler, a utilização muito freqüente do terceiro dedo em substituição ao quarto dedo (Romano), são exemplos desta marca registrada.

Acredito que este trabalho poderá ser útil nas mais variadas situações, principalmente aos alunos de música, para os quais pretende-se mostrar que as arcadas e dedilhados não são obras do acaso ou apenas um capricho do revisor e sim, o fruto da experiência musical e da técnica de um músico que, analisando a partitura, anotou o que acreditava ser melhor para a interpretação desta, de acordo com a sua escola, época e gosto pessoal. Isto pode dar ao aluno confiança para escolher por si só suas arcadas e seus dedilhados, com responsabilidade e coerência, e não apenas seguir as anotações do professor ou de uma edição.

BIBLIOGRAFIA

BACHMANN, Alberto. *An Encyclopedia of the violin.* New York: Da capo Press, 1966

BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na Música.* Tradução de Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1986.

BLUM, David. *Casals et l'art de l'interprétation.* Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1980

BOYDEN, David D. *The history of violin playing from its origins to 1761 (an its relationship to the violin and violin music).* New York: Oxford University Press, 1990

D'INDY, Vincent. *César Franck.* New York: Dover Publications, 1965

FLESCH, Carl. *La Arte del Violino.* Tradução do alemão para o italiano de Alberto Curci. Milano: Edizioni Curci, 1930

FRANCK, César. *Sonata para piano e violino em Lá maior.* Revisão de Émile Sauret. Mainz: B Shott's Söhne, SD.

FRANCK, César. *Sonata para piano e violino em Lá maior.* Revisão de Leopold Lichtenberg. New York: G. Schirmer, 1915.

FRANCK, César. *Sonata para piano e violino em Lá maior.* Revisão e comentários de Yehudi Menuhin. München: G Henle, 1993.

GALAMIAN, Ivan. *Interpretacion e enseñaza del violin.* Tradução do inglês para o espanhol de Antonio Resines. Madri: Ediciones Pirâmide S.A, 1998

HOPPENOT, Dominique. *Le Violon Intérieur.* Paris: Éditions Van de Velde, 1981.

HORTA, Luis Paulo. *Dicionário de Música.* Rio de Janeiro: Zahar Editores S/A, 1985

JAEGER, Emmanuel; LAURENT, Frédéric e MOLKHON, Jean Michel. *Le violon, des hommes, des oeuvres.* Paris: Accord Parfait, Les éditions Monparnasse, SD. CD-ROM

LOFT, Abram. *Violin and keyboard, the duo repertoire.* New York: Grossman, 1973

MAURIN, Mirelle. *Dictionaire Hachette encyclopédique 1994.* Paris : Hachette Livre, 1993.

MENUHIN, Yehudi. *A lição do mestre.* Tadução do inglês para o português de Maria Georgina Segurado. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda, 1986

MENUHIN, Yehudi. *Seis lecciones com Yehudi Menuhin.* Tradução do inglês para o espanhol de Alicia Santos. Madri: Real Musical Editores, 1987

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

MOORE, Douglas. *A Guide to musical styles (from madrigal to modern music).* New York: WW. Norton, 1962

MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing.* Tradução do alemão para o inglês de Editha Knocker. Oxford: Oxford University Press, 1985.

PASQUALI, Giulio e PINCIPE, Remy. *El Violin, Manual de cultura y didactica violinistica.* Tradução do italiano para o espanhol de Emilio Pelaia. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

ROSEN, Charles. *Formas de sonata.* Tradução do inglês para o espanhol de Luis Romano Haces. Barcelona: Editorial Labor S/A, 1994.

SADIE, Stanley (org). *The new Grove dictionary of music and musicians. 2 ed. London: Macmillan, 2001*

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e golpes de arco.* Brasília: Thesaurus, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical.* Tradução de Eduardo Seineman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

STOWELL, Robin. *Violin technique and performance practicein the late eighteenth and early nineteenth centuries.* Cambrige: Cambrige University Press, 1985

VIGNAL, Marc (Ed.). *Dictionaire de la Musique.* Paris: Larousse, 1994.

WHITE, John D. *The Analysis of Music.* New Jersey: Prentice-Hall, 1976

Sites da web:

Site da web http://www.geocities.com/conniesunday/beethoven.html, acessado em 22 de outubro de 2002, às 11:00.

Site da Web: www.rootsweb.com/~mahampde/orpheus.orphhist.htm , acessado em 16 de setembro de 2002, às 11:00.

Site da Web: www.lincer.org/bio.htm, acessado em 16 de setembro de 2002, às 11:00.

Site da web: www.festival-mozart/compositeurs/wieniawsky.htm, acessado em 17/09/2002, às 15:30 horas.

Site da web: http://www.bright.net/~hhelser/franck.html, Acessado em 04 de dezembro de 2002 às 15:00 horas

ANEXOS

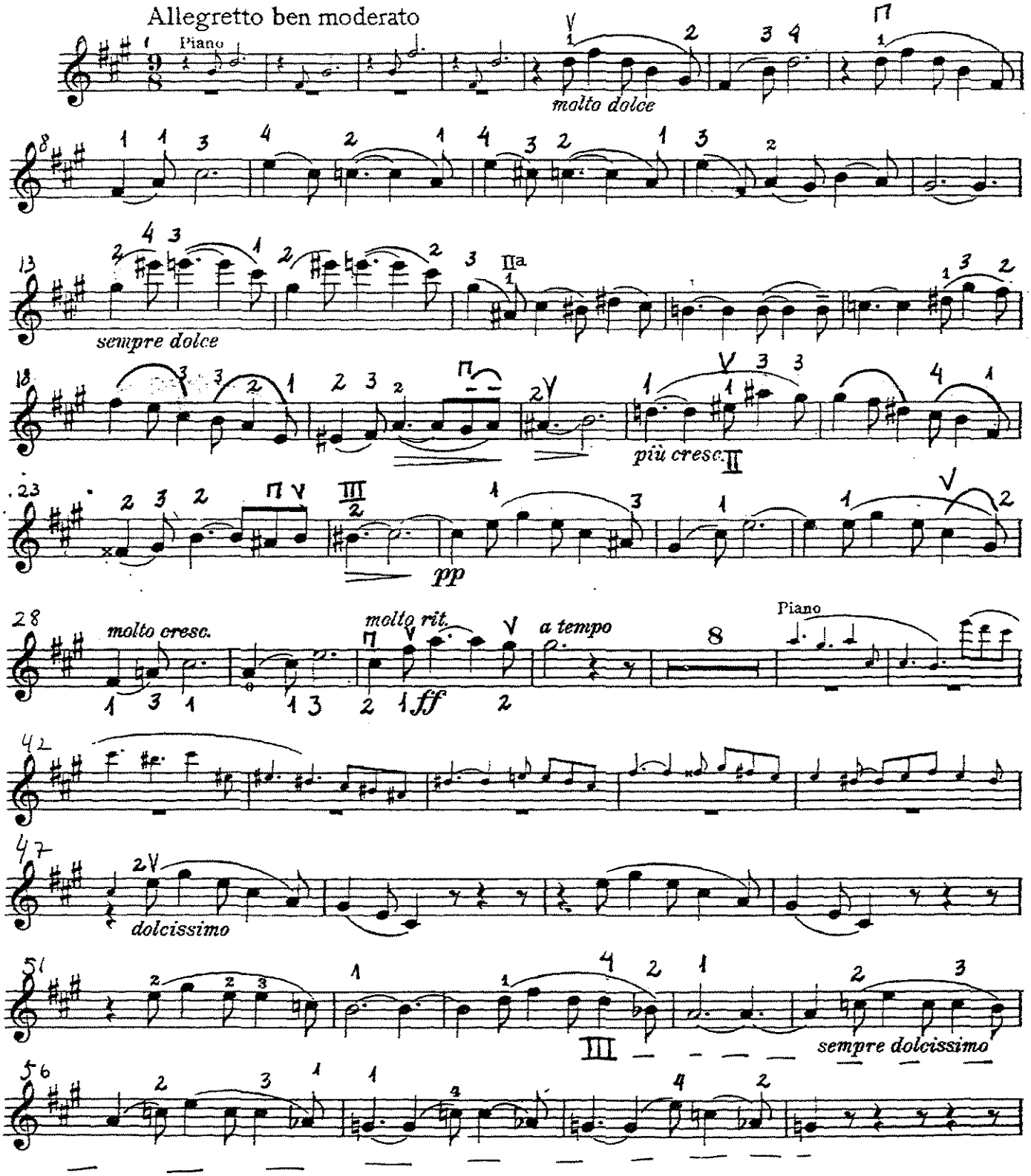
Parte de violino com anotações de Corrado Romano

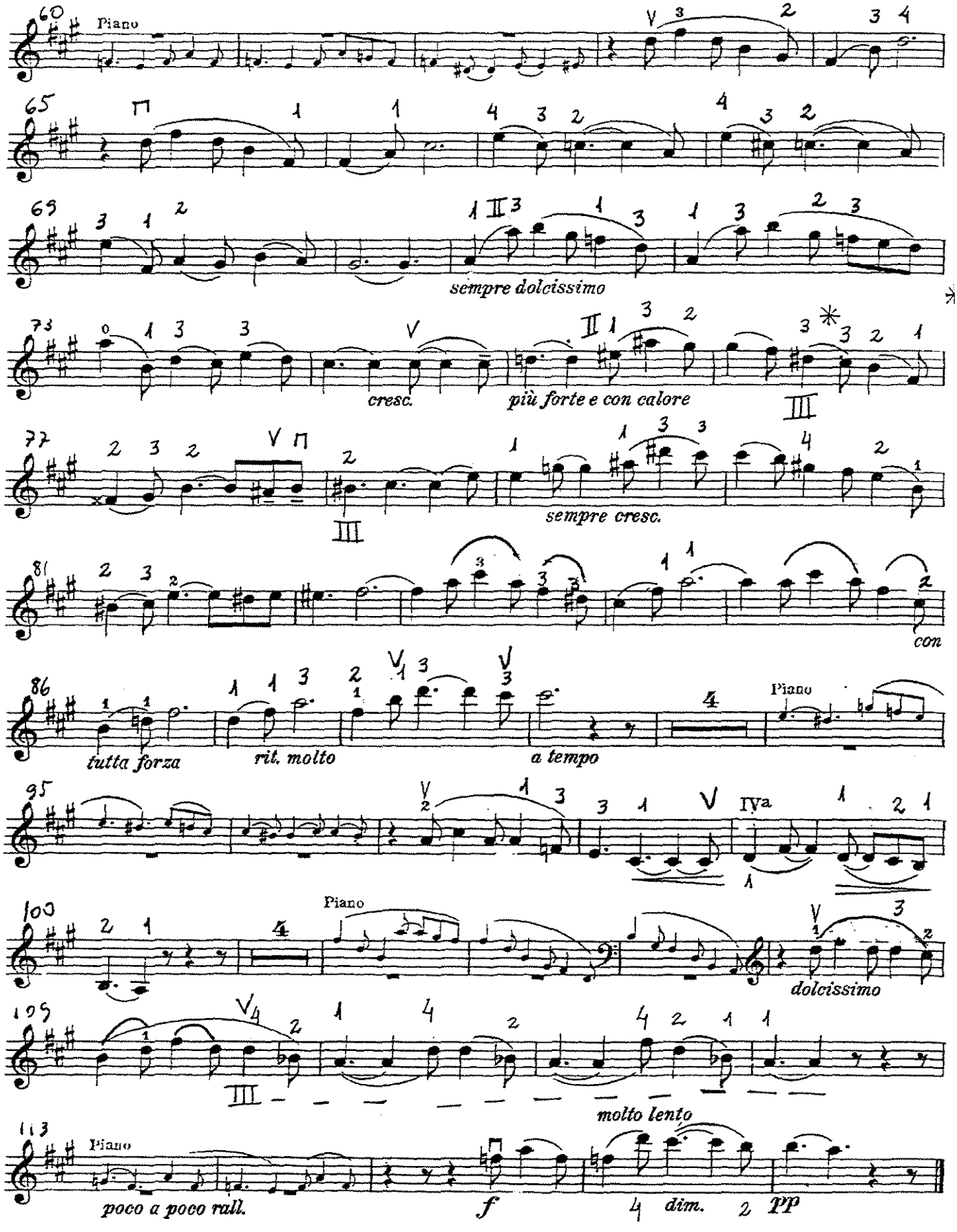
Parte de piano e violino

Franck

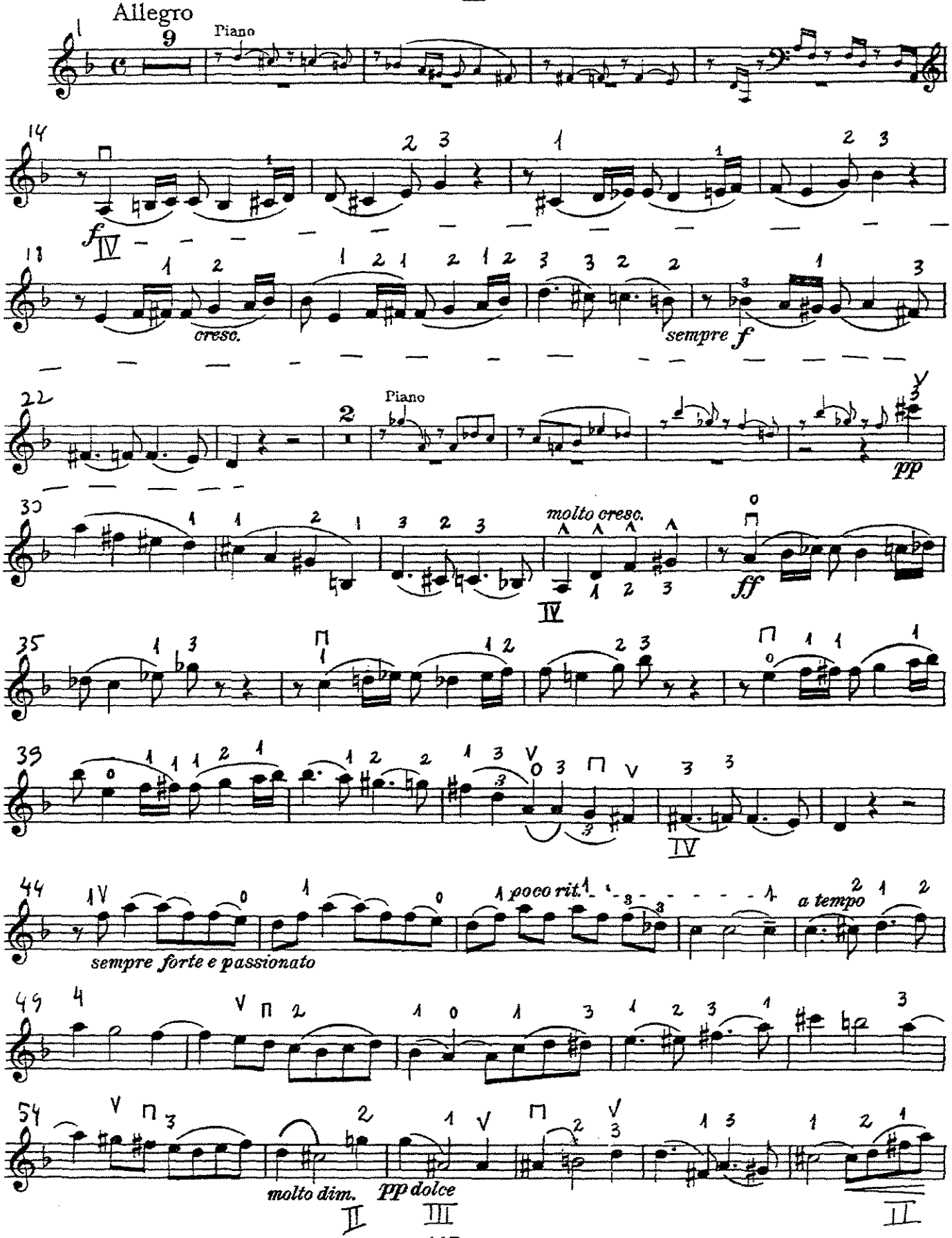
Sonata in A Major

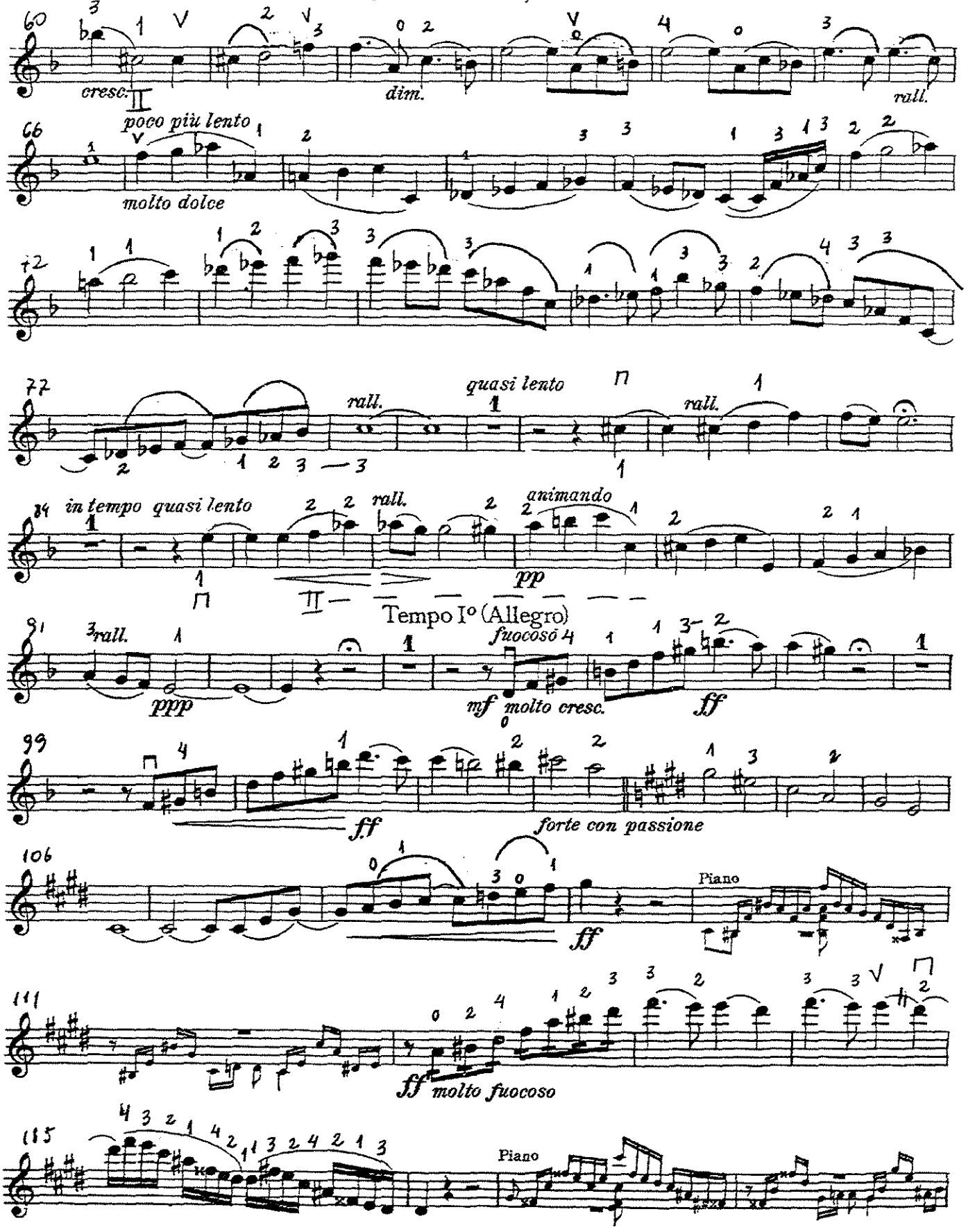
Violin

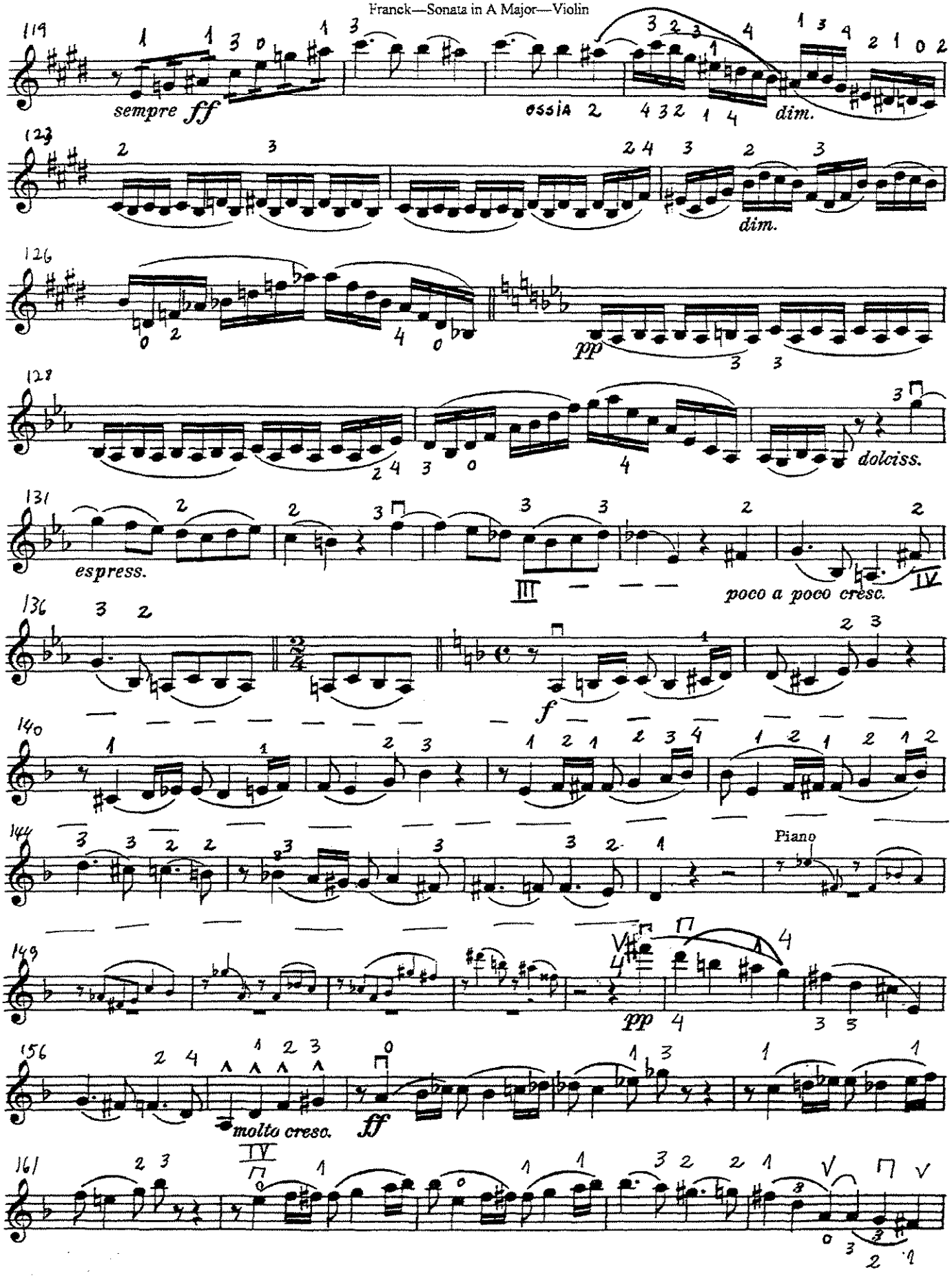


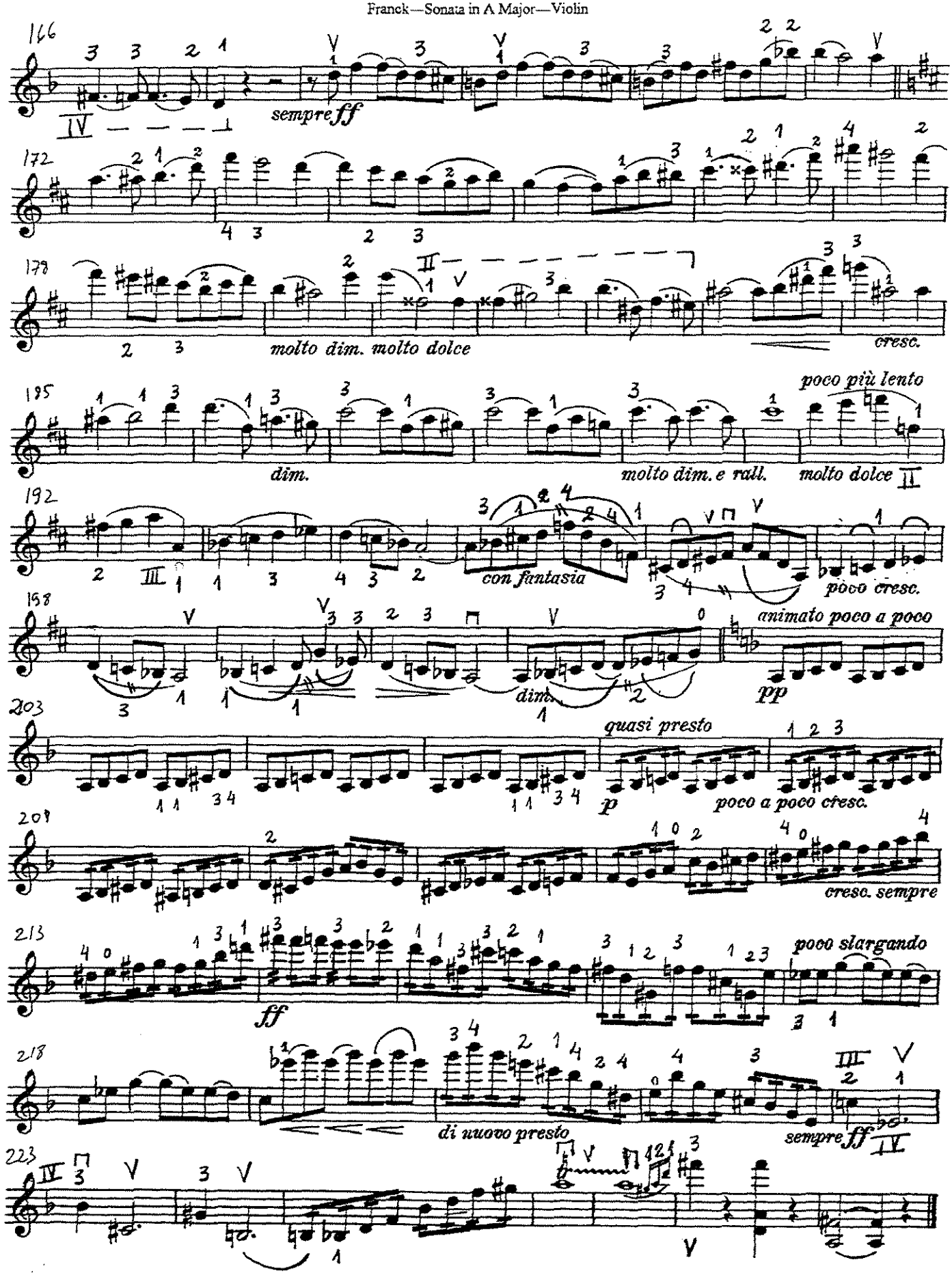

60
Piano
65
69
sempre dolcissimo
73
cresc.
più forte e con calore
77
sempre cresc.
81
con
86
tutta forza
rit. molto
a tempo
Piano
95
100
Piano
dolcissimo
105
molto lento
113
Piano
poco a poco rall.
f
dim.
pp

II


Allegro
Piano
cresc.
sempre f
Piano
molto cresc.
ff
pp
sempre forte e passionato
poco rit.
a tempo
molto dim.
pp dolce

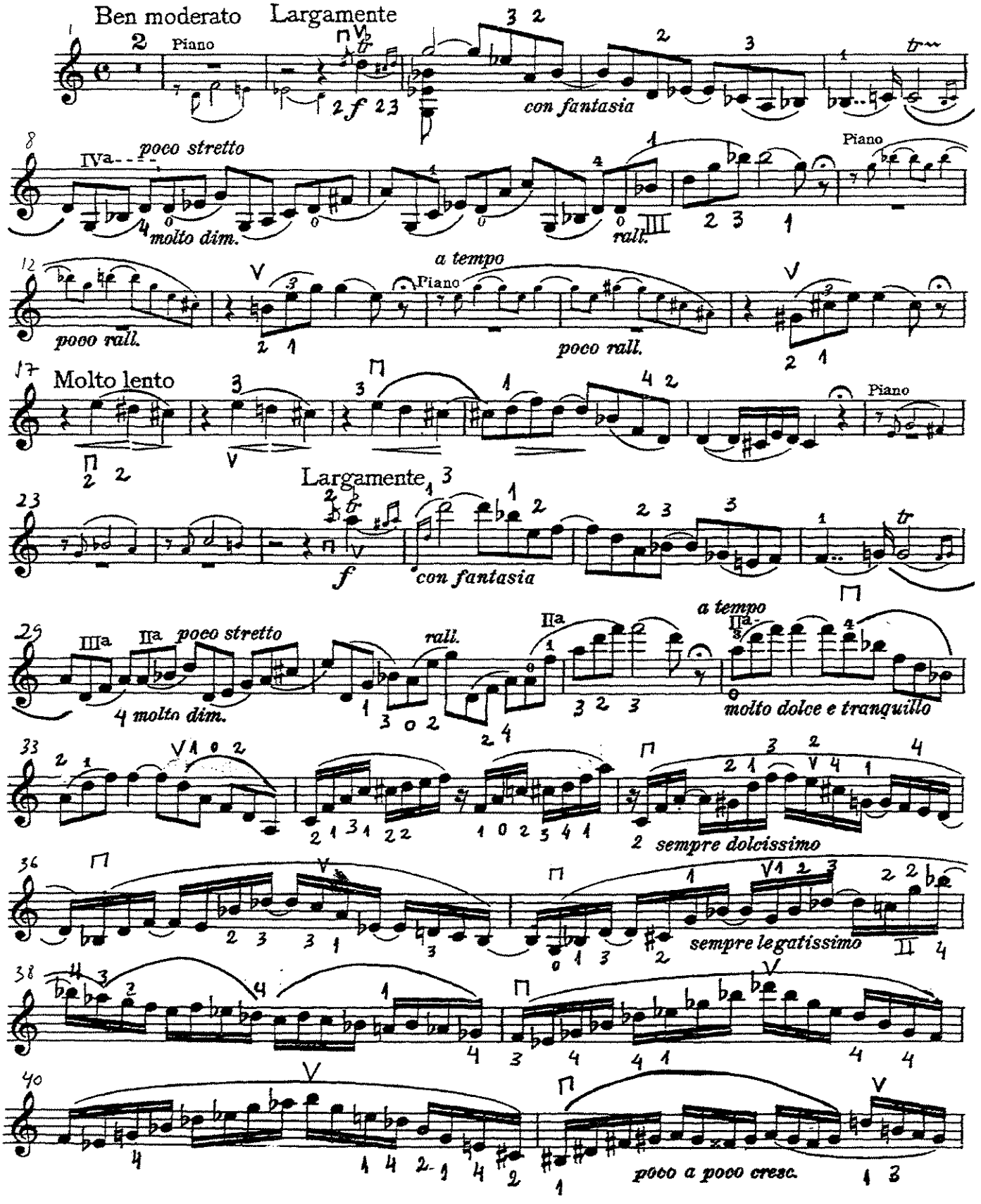

60
cresc.
dim.
rall.
66
poco più lento
molto dolce
72
77
rall.
quasi lento
rall.
84
in tempo quasi lento
rall.
animando
pp
Tempo Iº (Allegro)
91
rall.
ppp
fuocoso
mf molto cresc.
ff
99
ff
forte con passione
106
ff
Piano
111
ff molto fuocoso
115
Piano

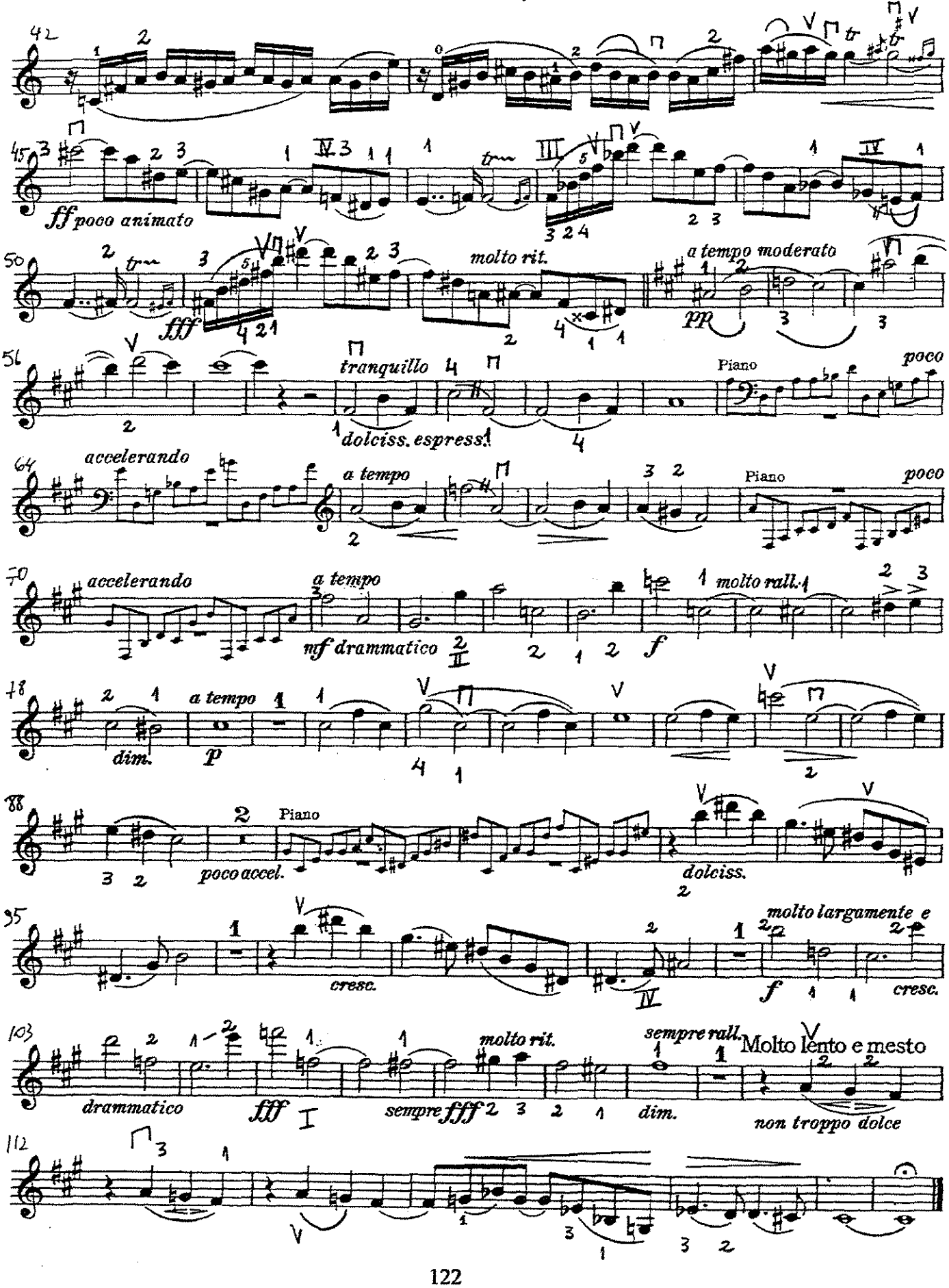

119
sempre ff
ossia
dim.
123
dim.
126
pp
128
dolciss.
131
espress.
III
poco a poco cresc.
IV
136
f
140
144
Piano
149
pp
156
molto cresc.
ff
161
V

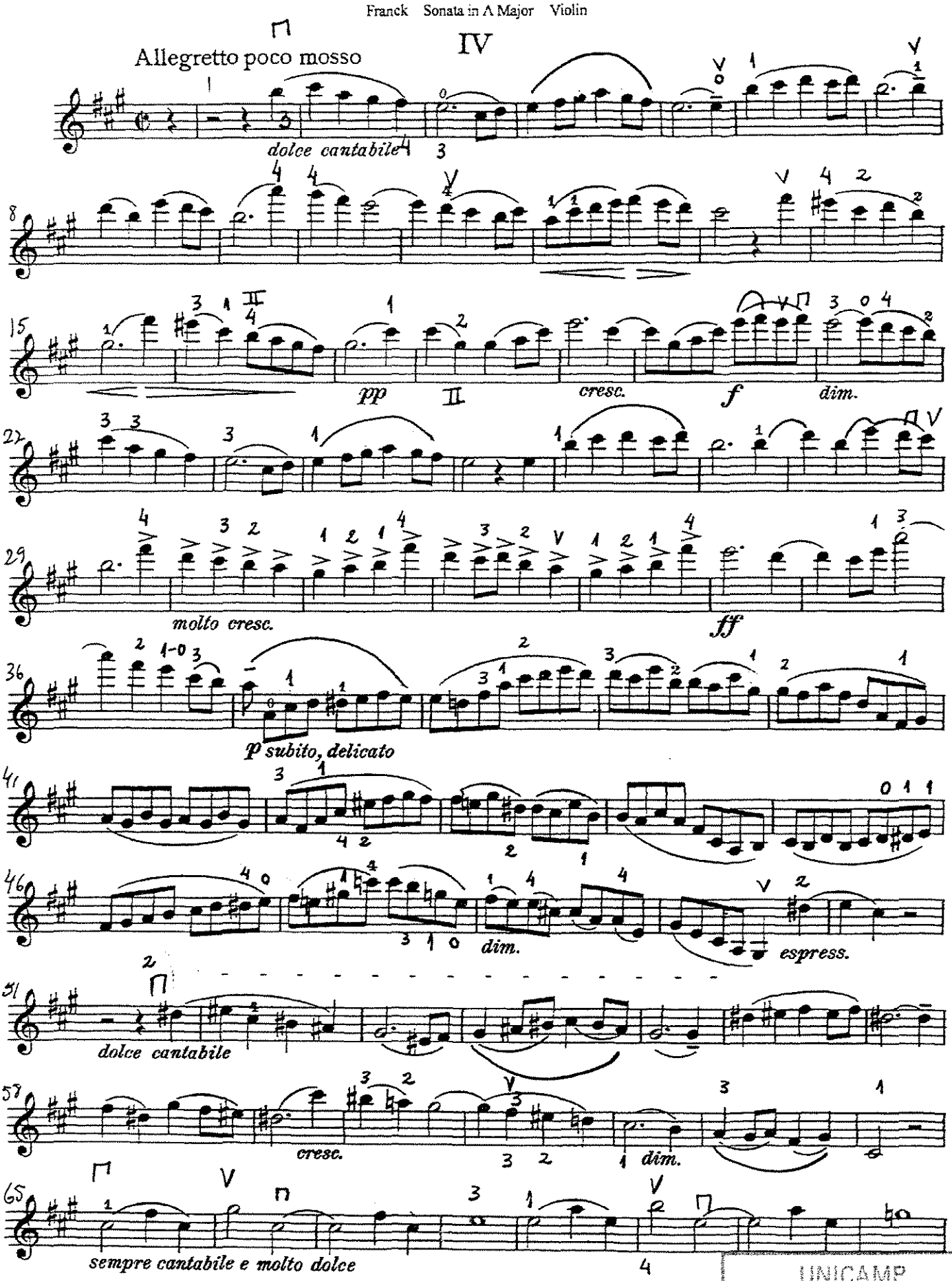

166
sempre ff
172
178
molto dim. molto dolce
cresc.
195
dim.
molto dim. e rall.
poco più lento
molto dolce
192
con fantasia
poco cresc.
198
animato poco a poco
pp
203
quasi presto
p
poco a poco cresc.
209
cresc. sempre
213
ff
poco slargando
218
di nuovo presto
sempre ff
223

III

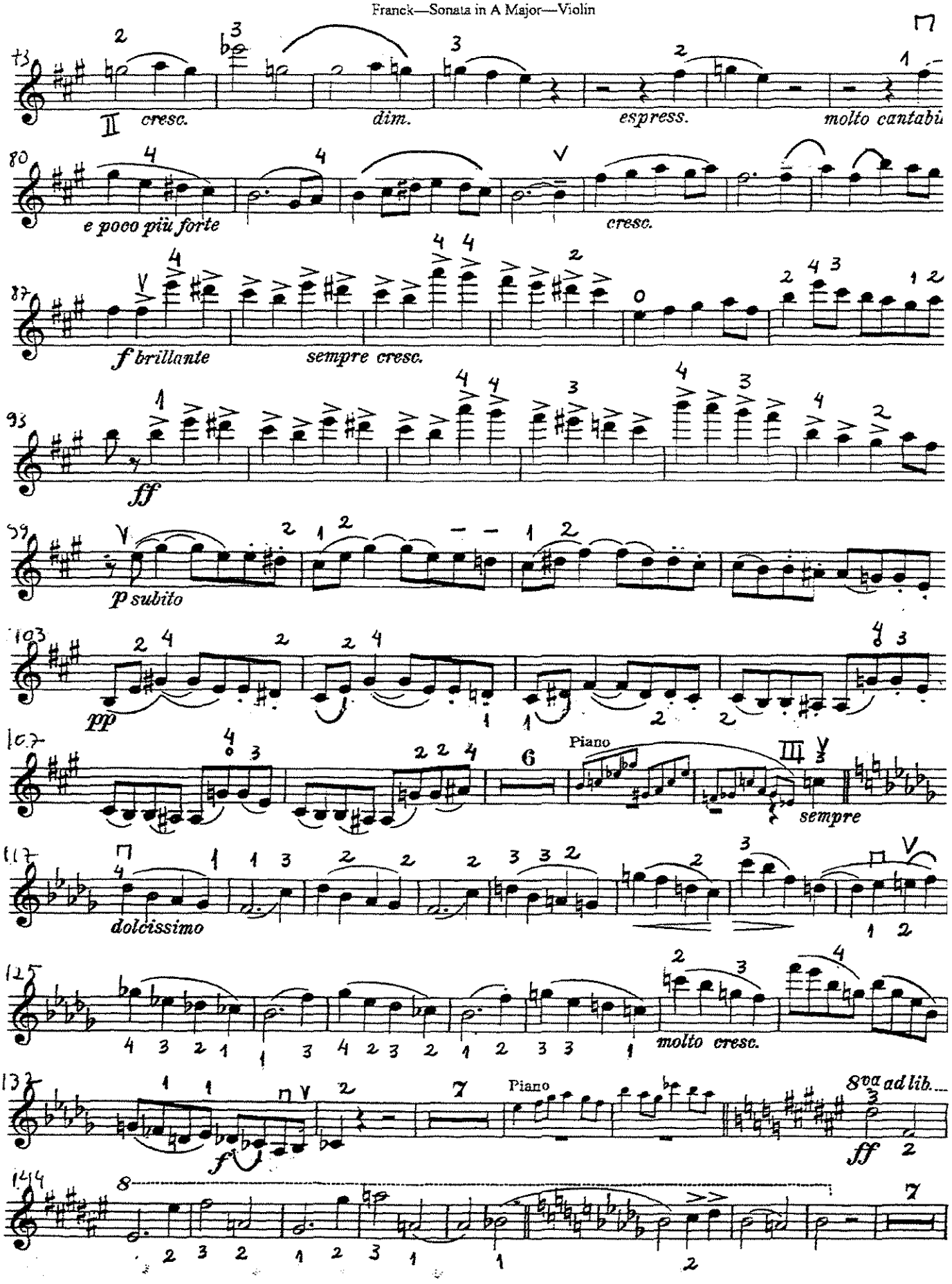
Recitativo - Fantasia

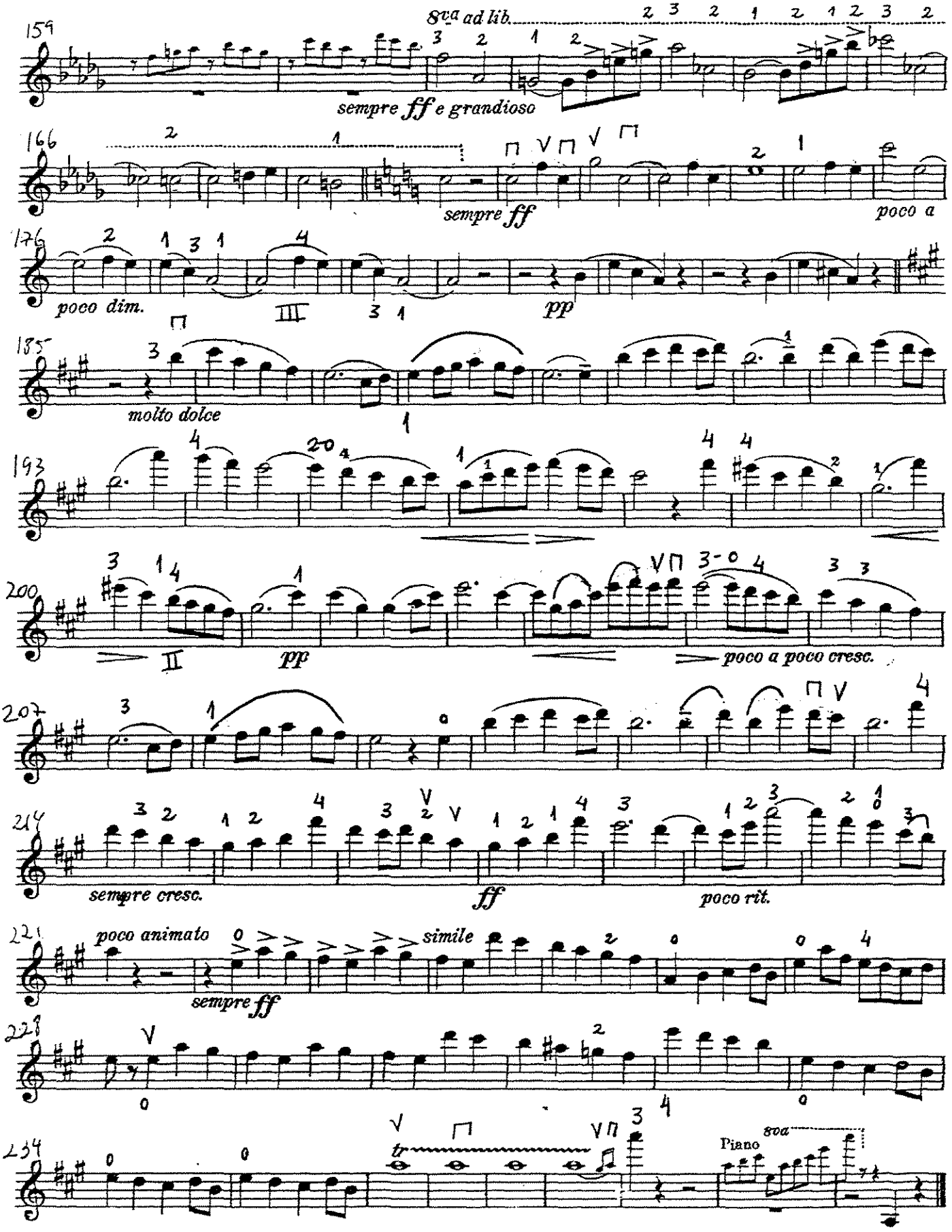



42
45
ff poco animato
50
fff
molto rit.
a tempo moderato
pp
56
tranquillo
dolciss. espress.
Piano
poco
64
accelerando
a tempo
Piano
poco
70
accelerando
a tempo
molto rall.
mf drammatico
f
78
dim.
a tempo
p
88
Piano
poco accel.
dolciss.
95
cresc.
molto largamente e
f
cresc.
103
drammatico
fff
molto rit.
sempre fff
dim.
sempre rall.
Molto lento e mesto
non troppo dolce
112



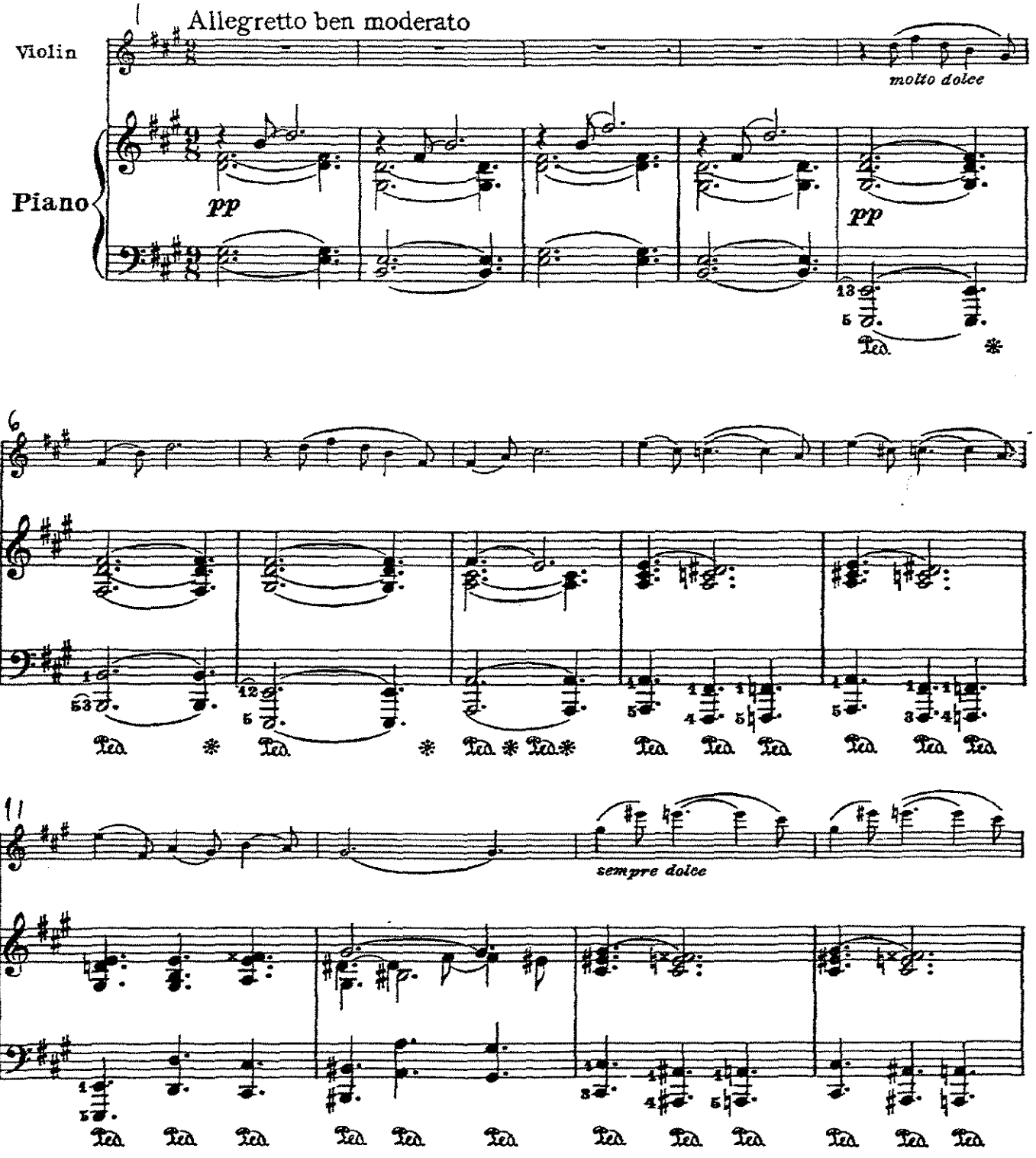
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCULANTE

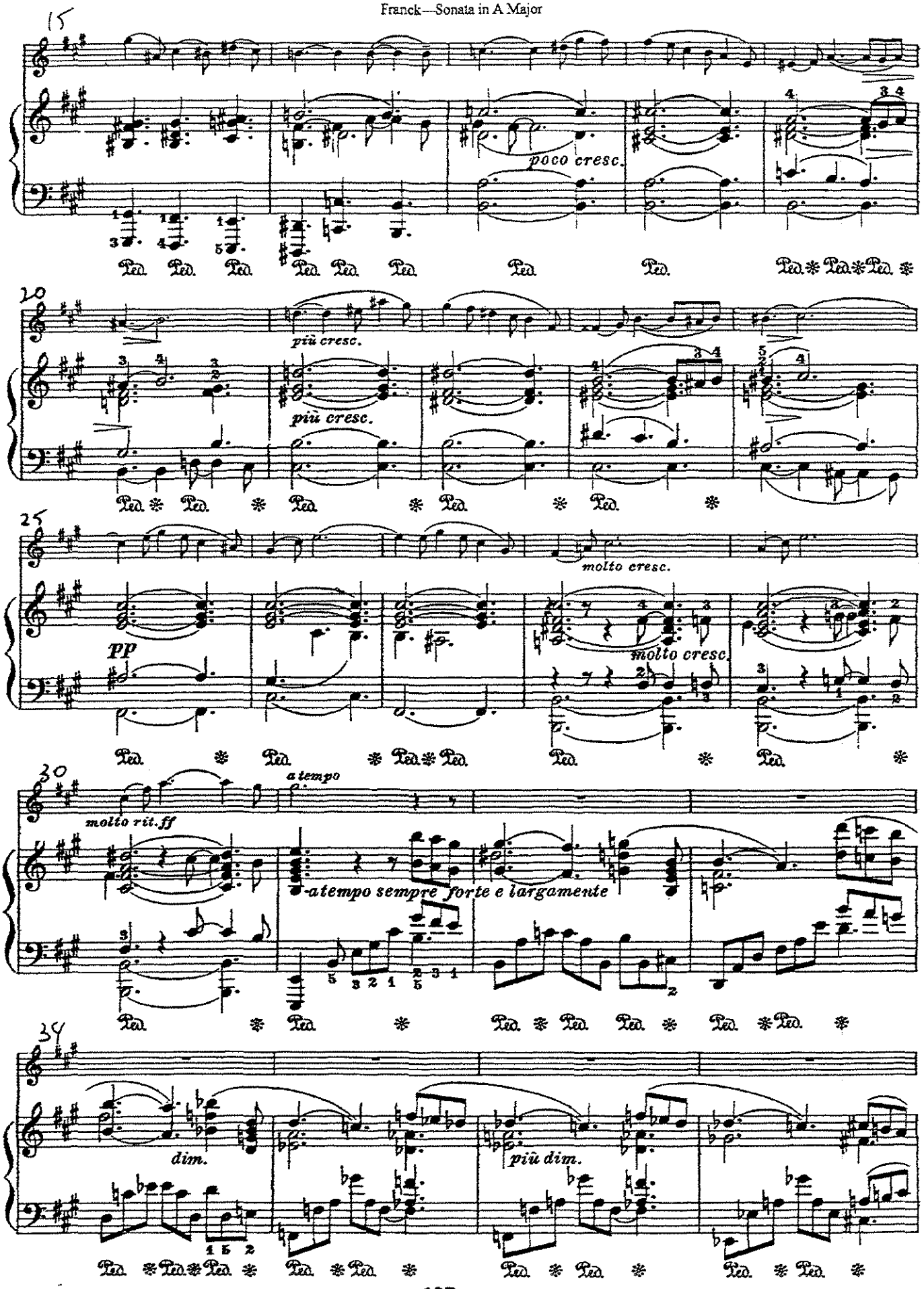

cresc.
dim.
espress.
molto cantabile
e poco più forte
cresc.
f brillante
sempre cresc.
ff
p subito
pp
Piano
sempre
dolcissimo
molto cresc.
f
Piano
8va ad lib.
ff

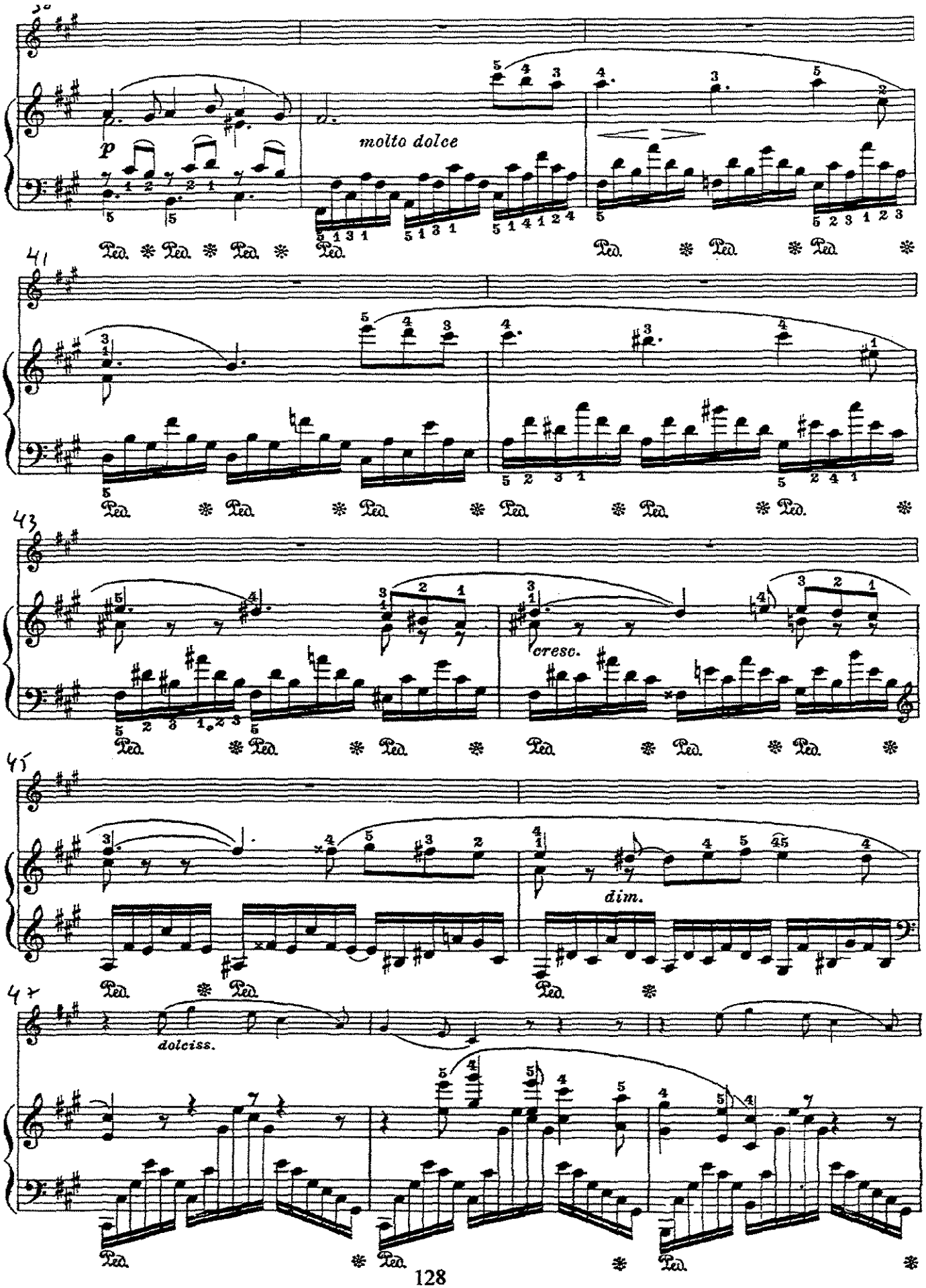

159
8va ad lib.
sempre ff e grandioso
166
sempre ff
poco a
176
poco dim.
pp
185
molto dolce
193
200
pp
poco a poco cresc.
207
214
sempre cresc.
ff
poco rit.
221
poco animato
simile
sempre ff
229
234
tr
Piano
8va

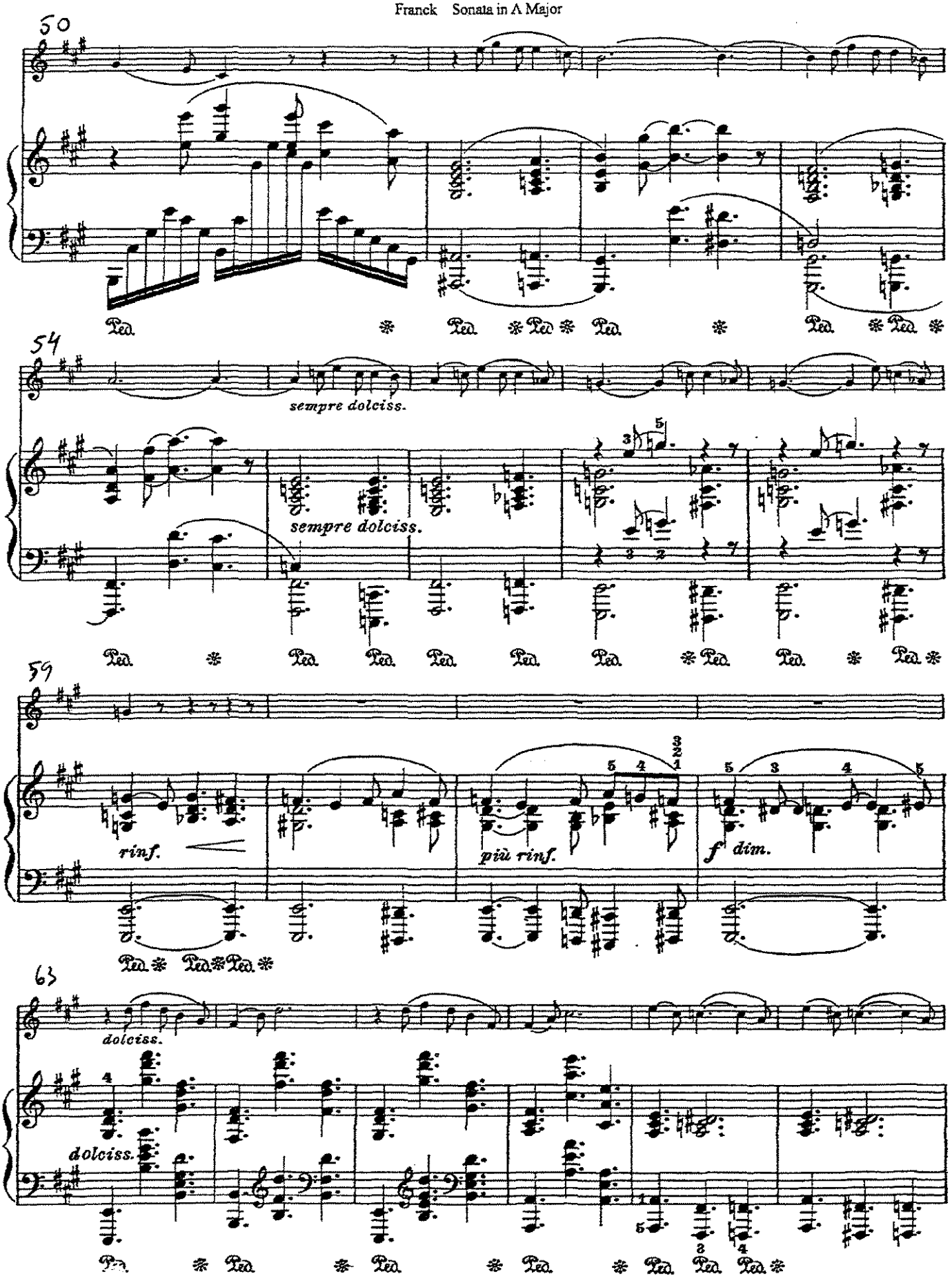
Franck

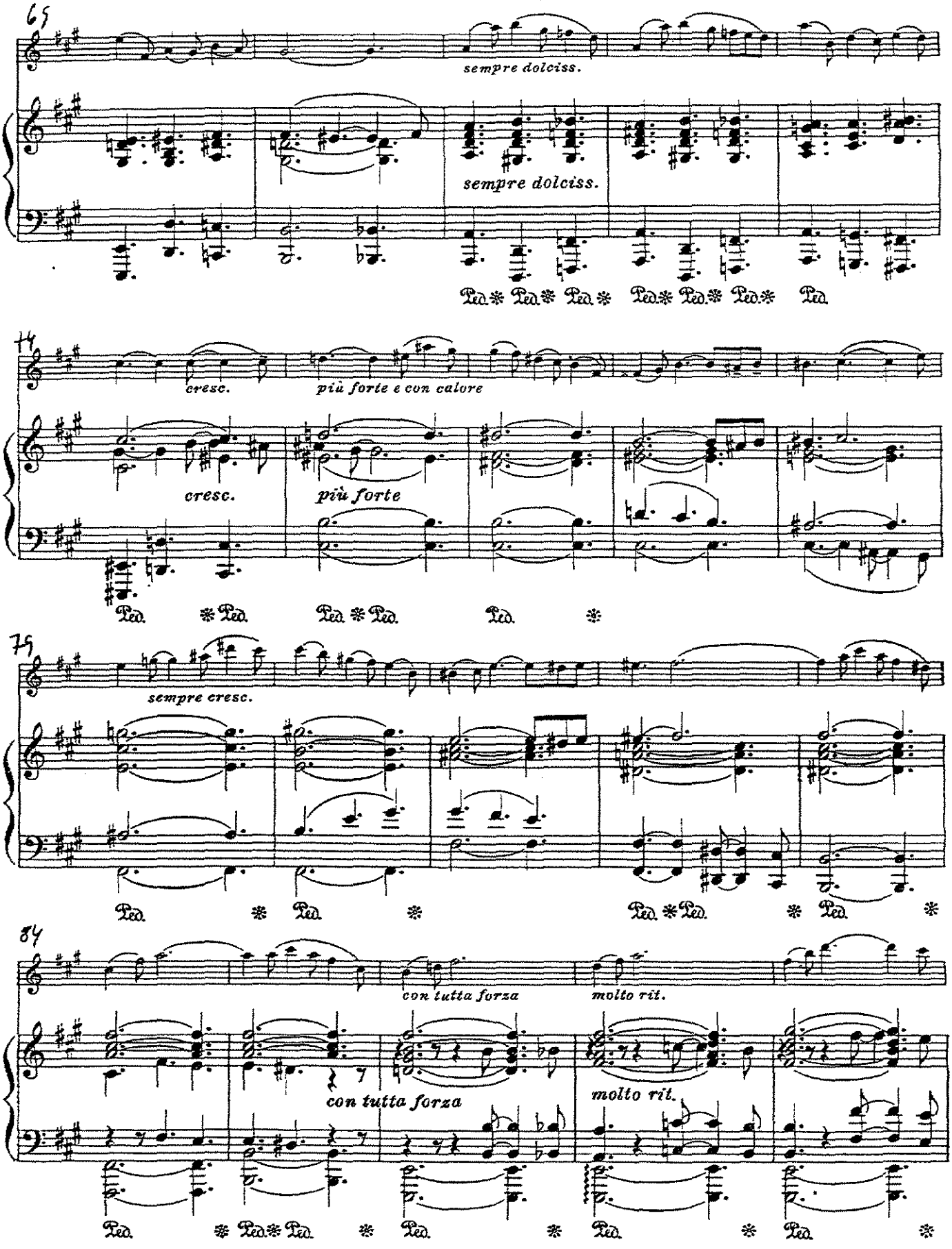
Sonata in A Major

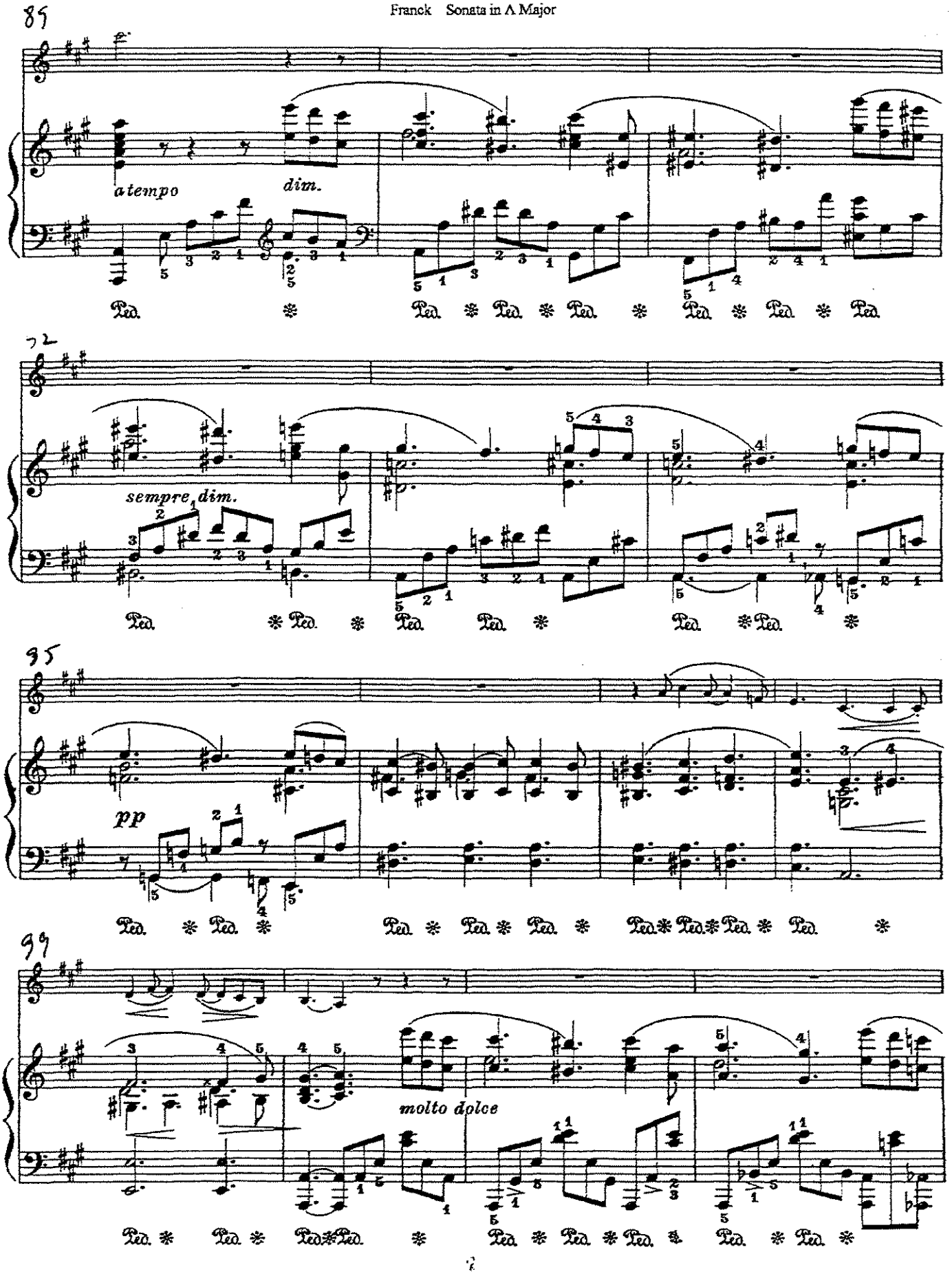


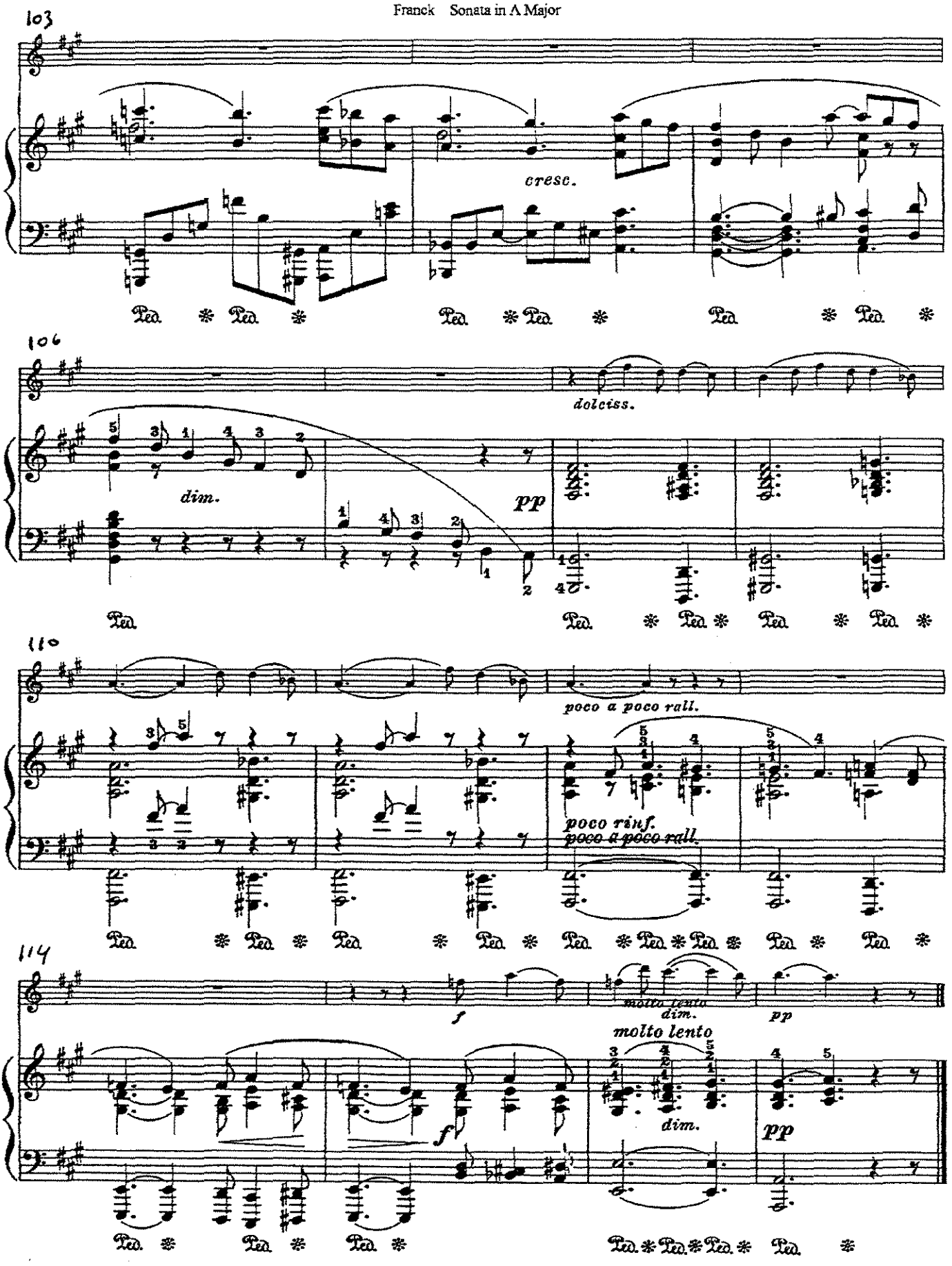

15
poco cresc.
20
più cresc.
più cresc.
25
molto cresc.
pp
molto cresc.
30
molto rit. ff
a tempo
a tempo sempre forte e largamente
35
dim.
più dim.


39
p
molto dolce
Ped.
41
43
cresc.
45
dim.
47
dolciss.

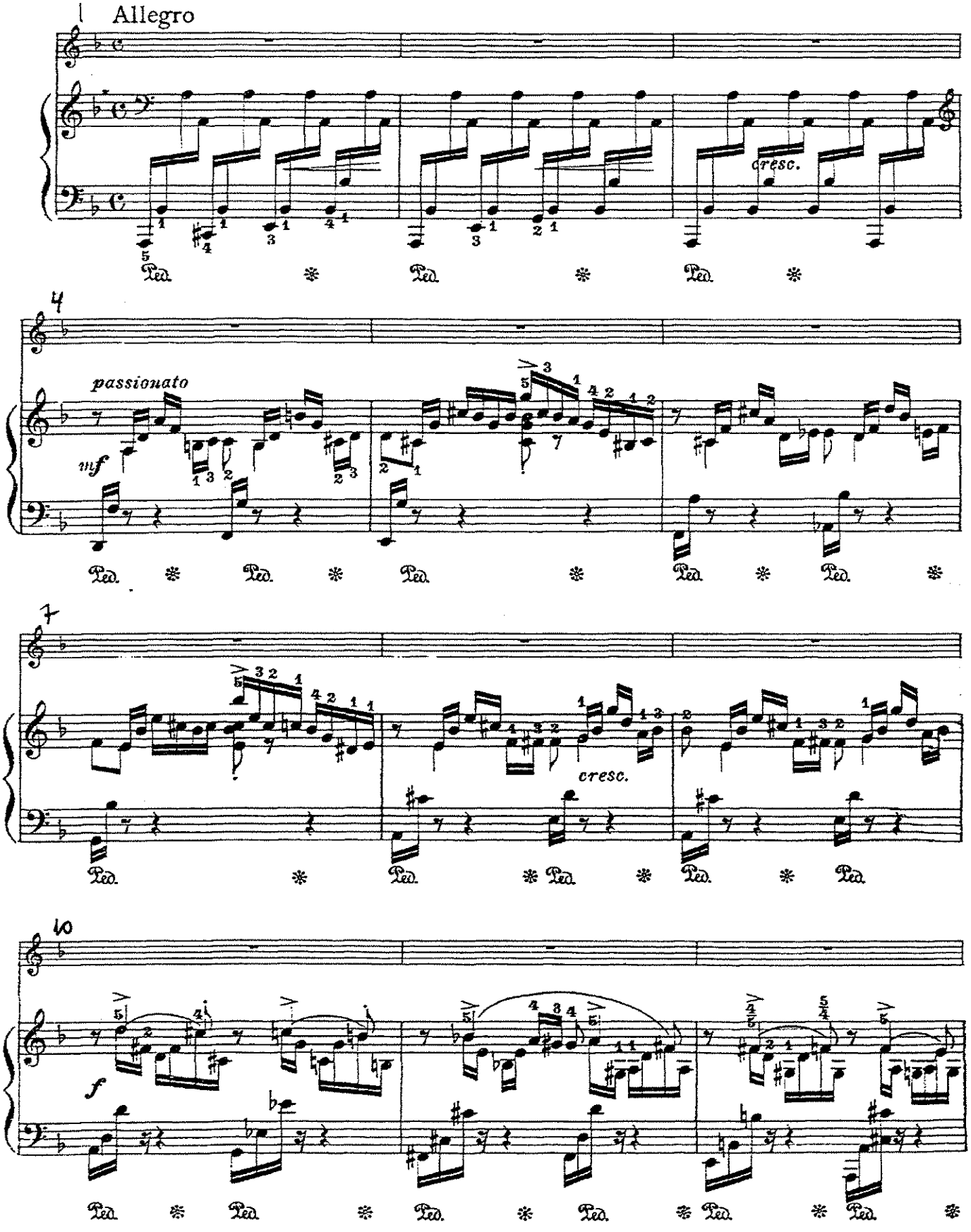

50
Ped.
54
sempre dolciss.
sempre dolciss.
59
rinf.
più rinf.
f dim.
63
dolciss.
dolciss.

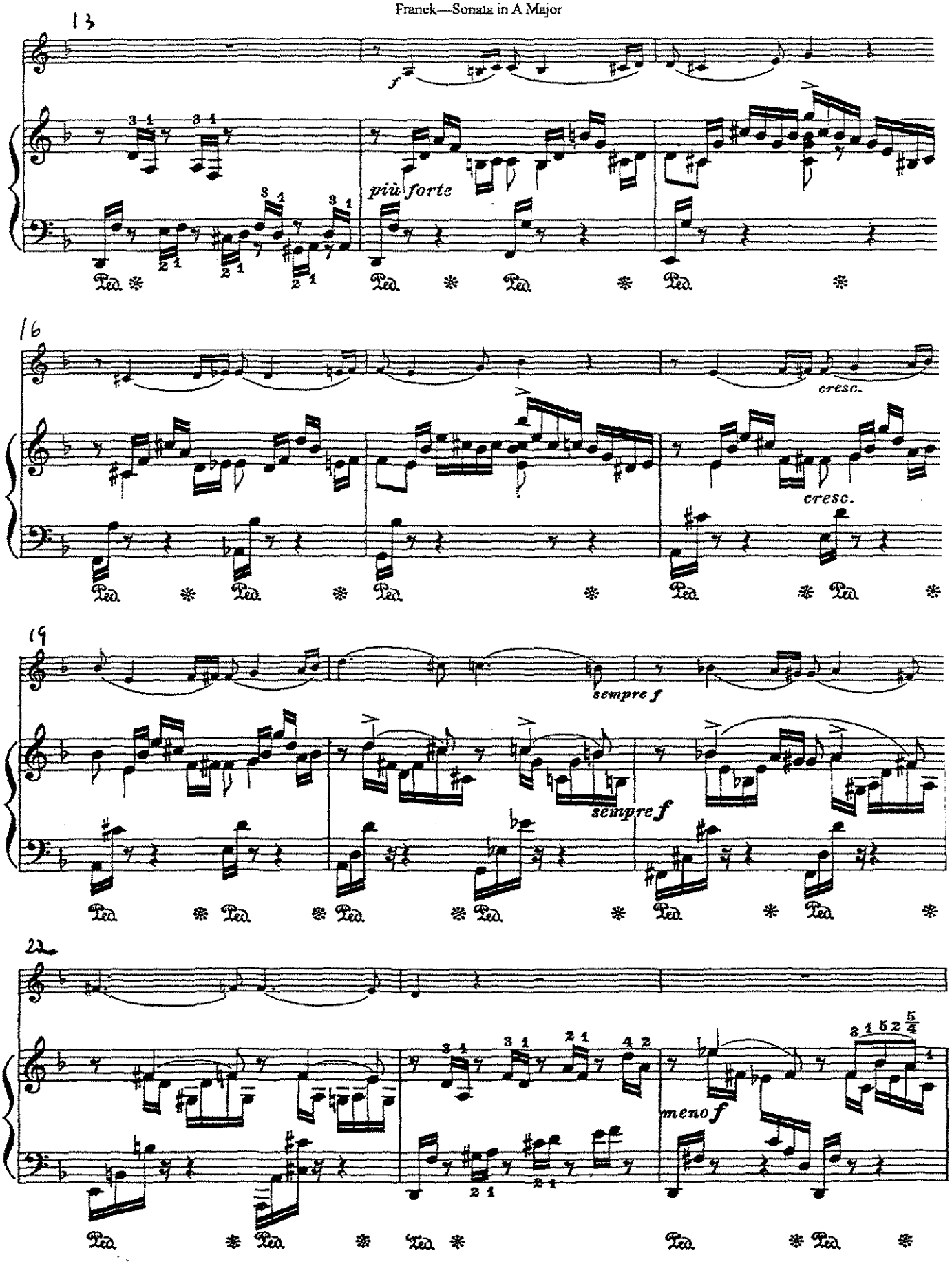

69
sempre dolciss.
sempre dolciss.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
74
cresc.
più forte e con calore
cresc.
più forte
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
79
sempre cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
84
con tutta forza
molto rit.
con tutta forza
molto rit.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

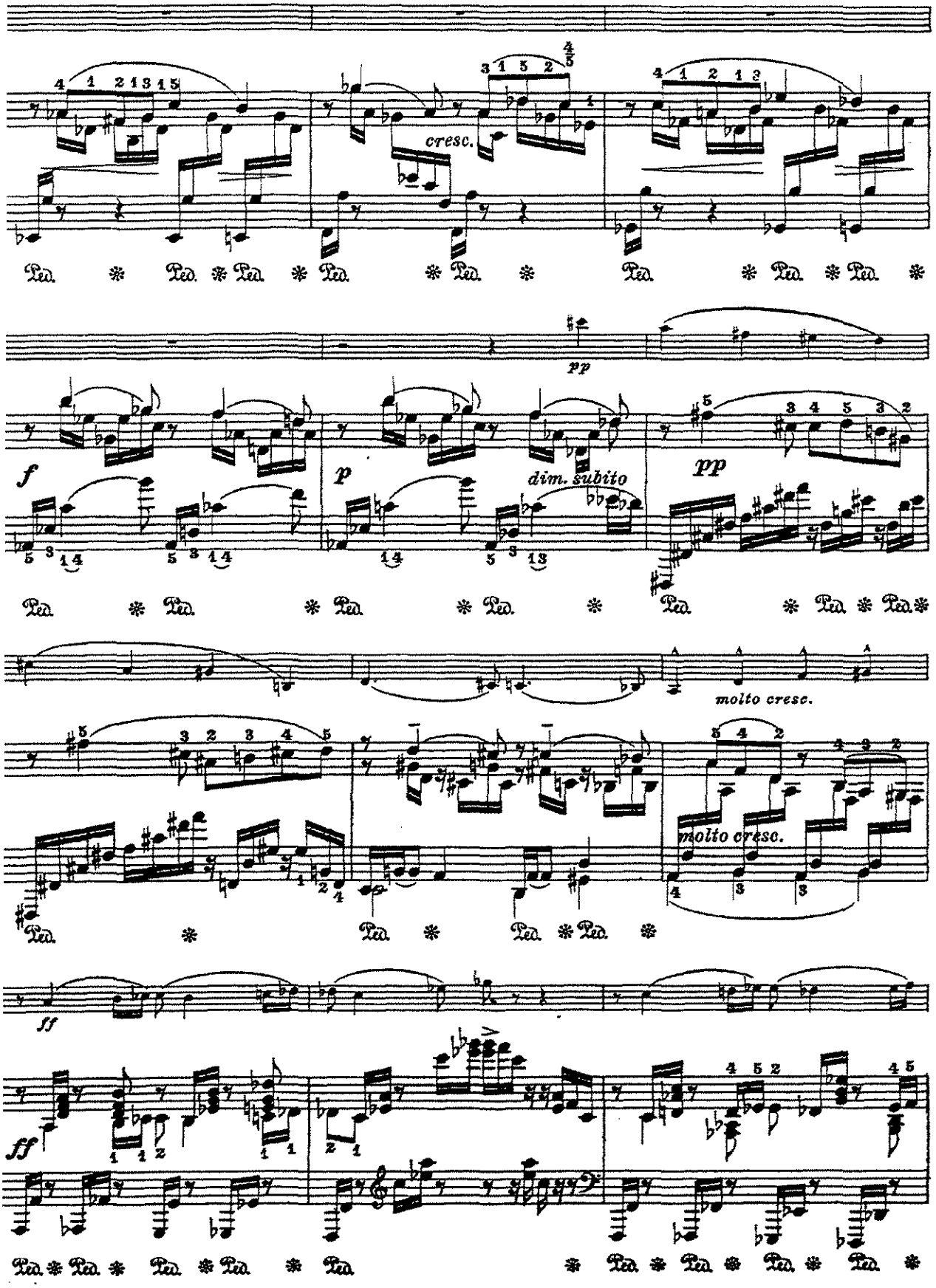

85
a tempo
dim.
92
sempre dim.
95
pp
99
molto dolce


103
cresc.
106
dolciss.
dim.
pp
110
poco a poco rall.
poco rinf.
poco a poco rall.
114
f
molto lento
dim.
pp
molto lento
f
dim.
pp

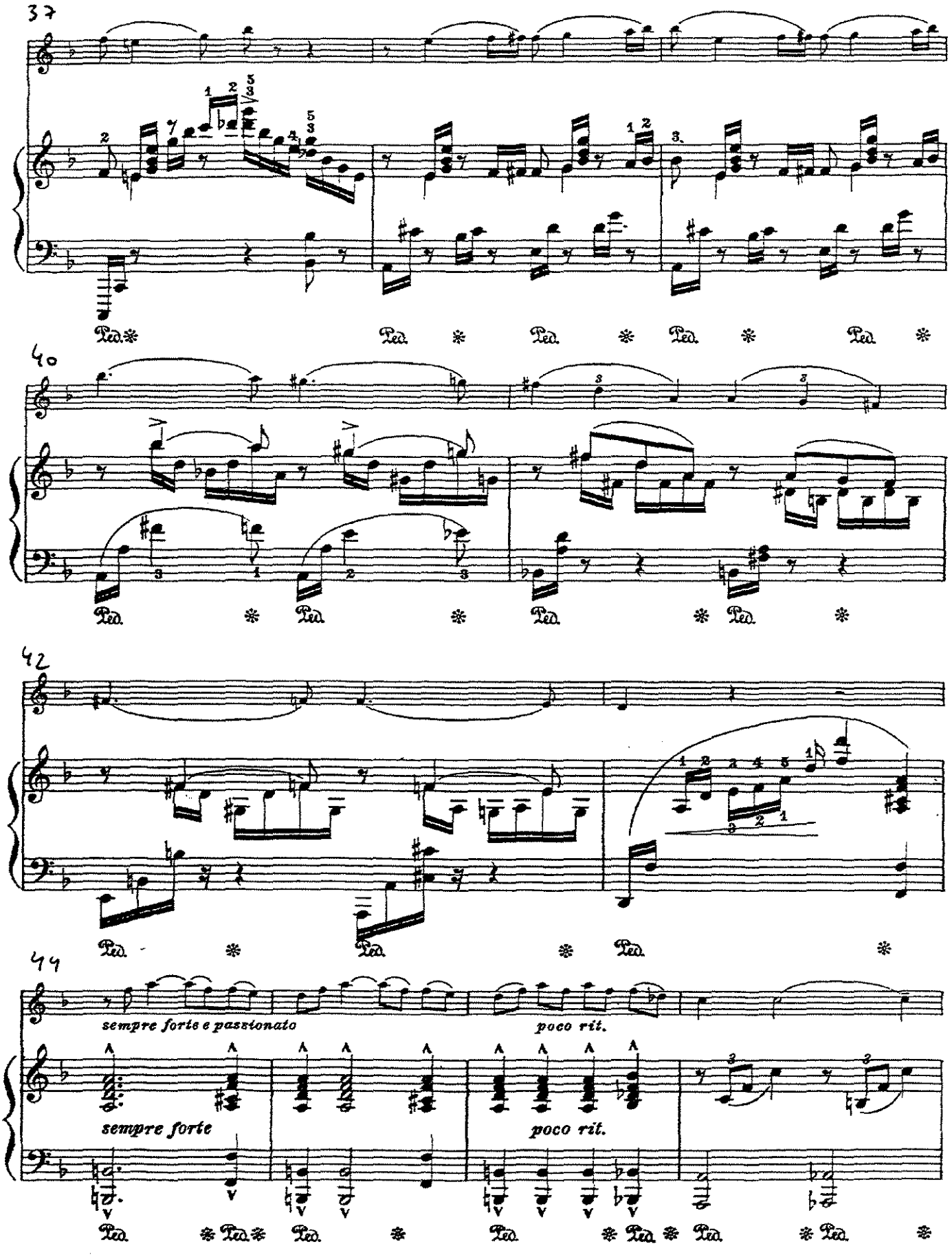
II

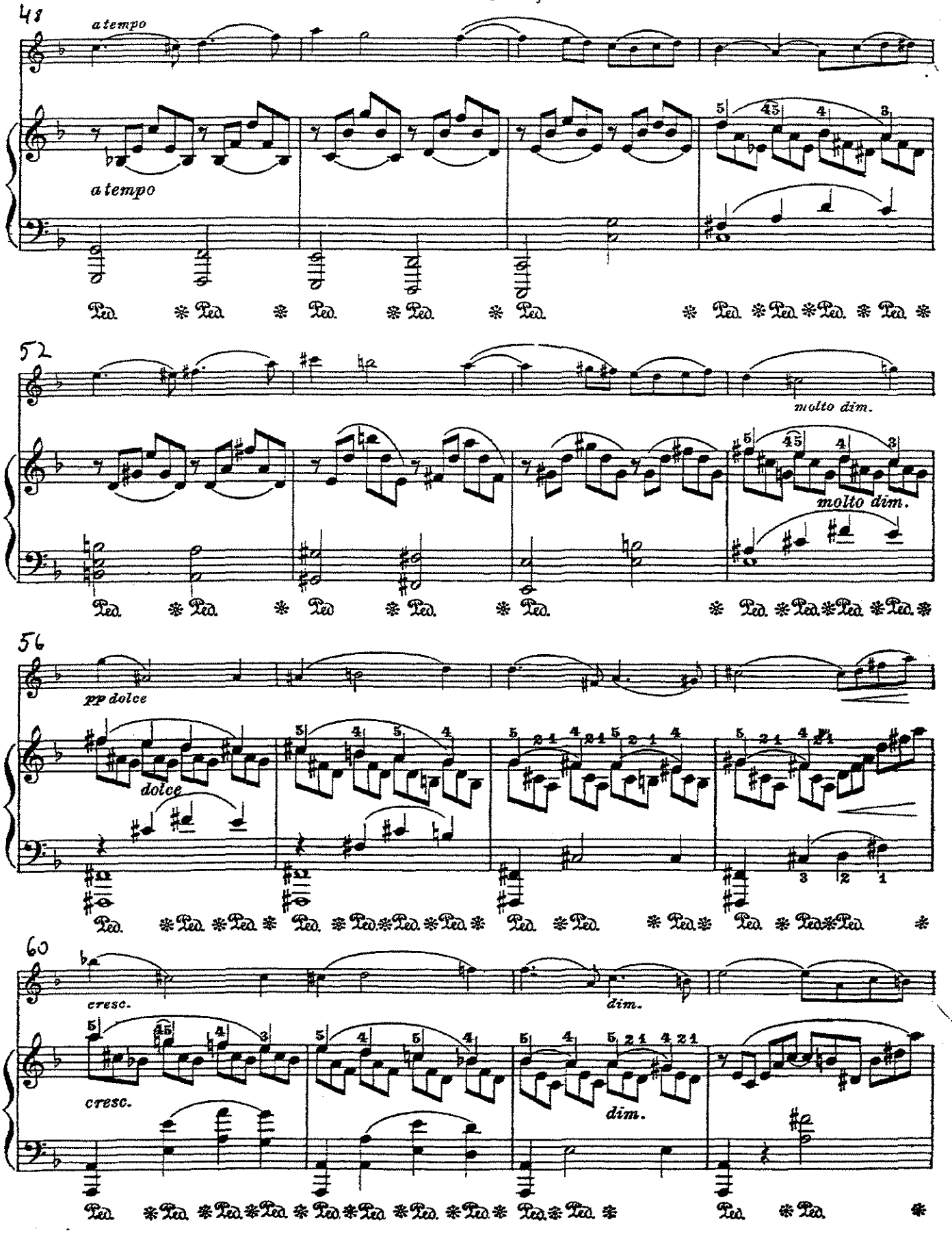


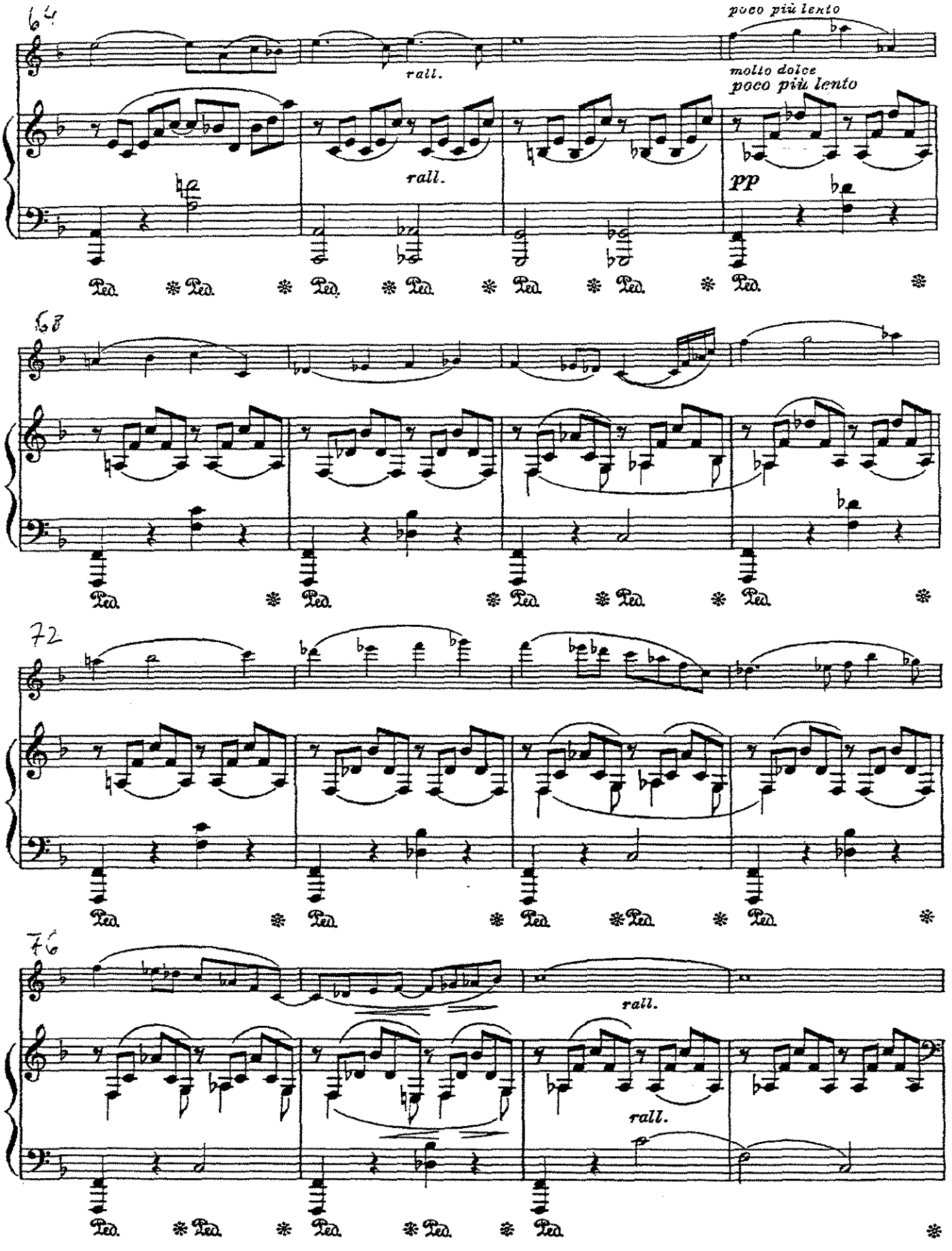

13
f
più forte
Ped.
16
cresc.
cresc.
19
sempre f
sempre f
22
meno f

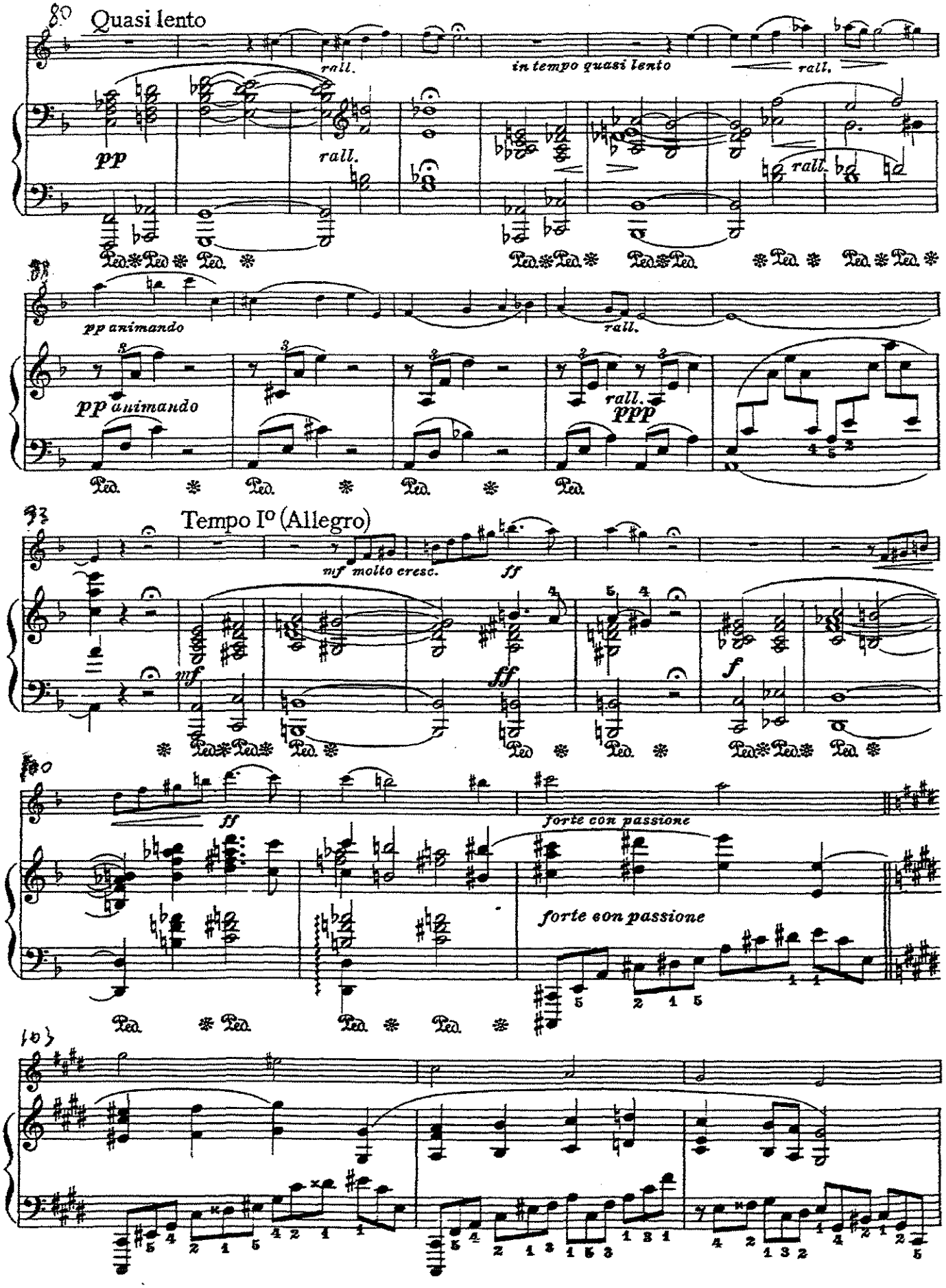


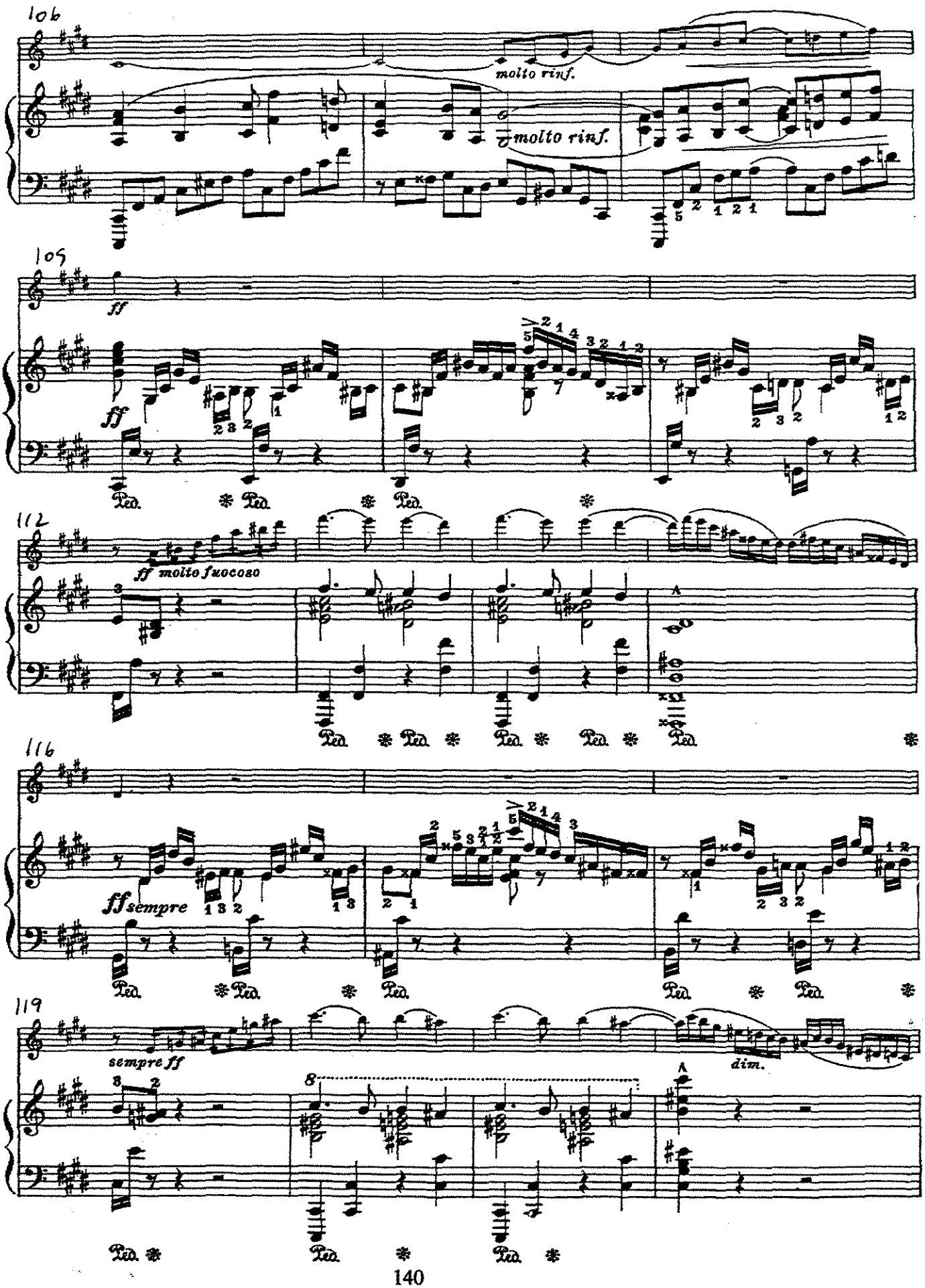
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

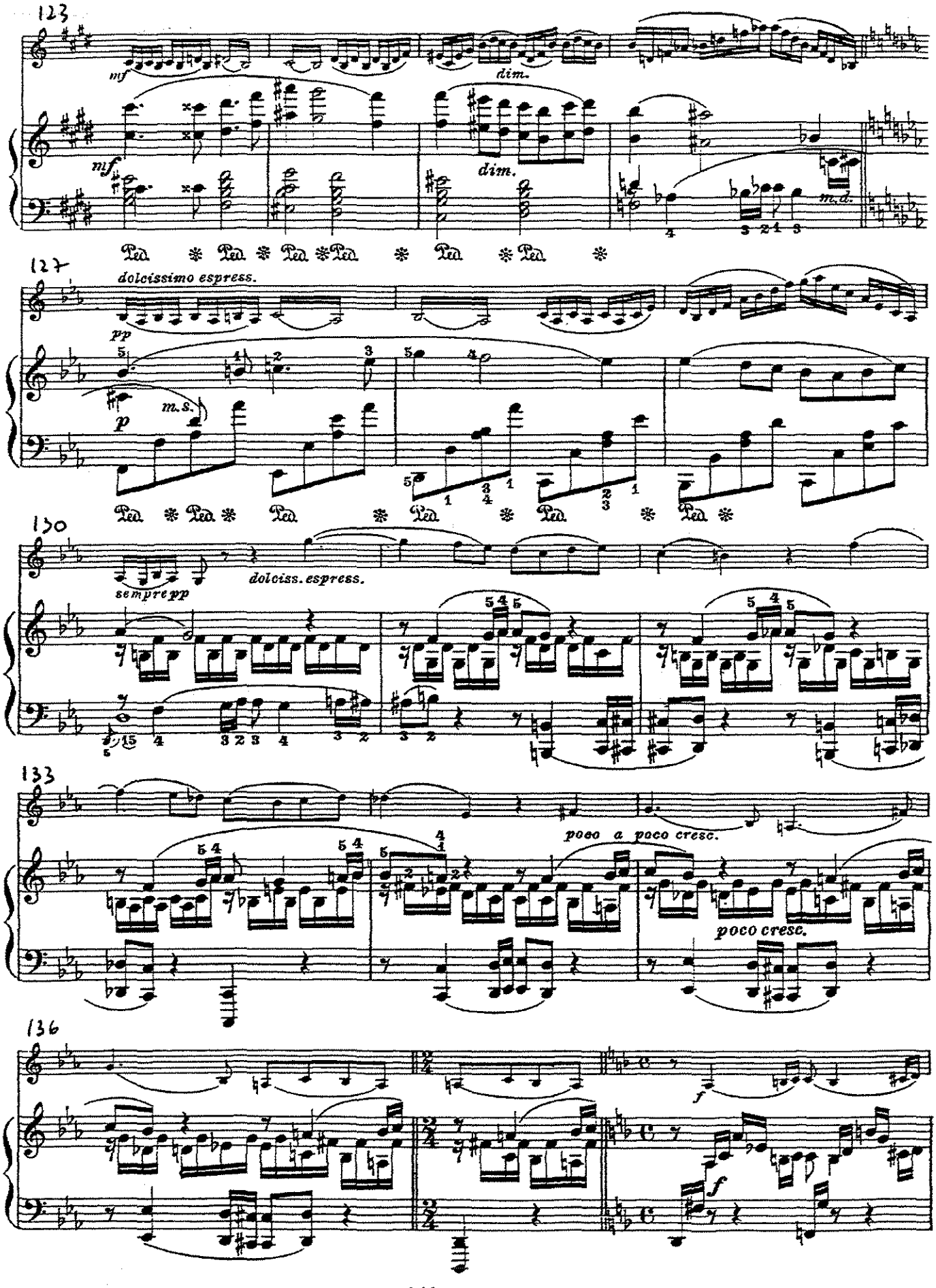

37
40
42
44
sempre forte e passionato
poco rit.
sempre forte
poco rit.

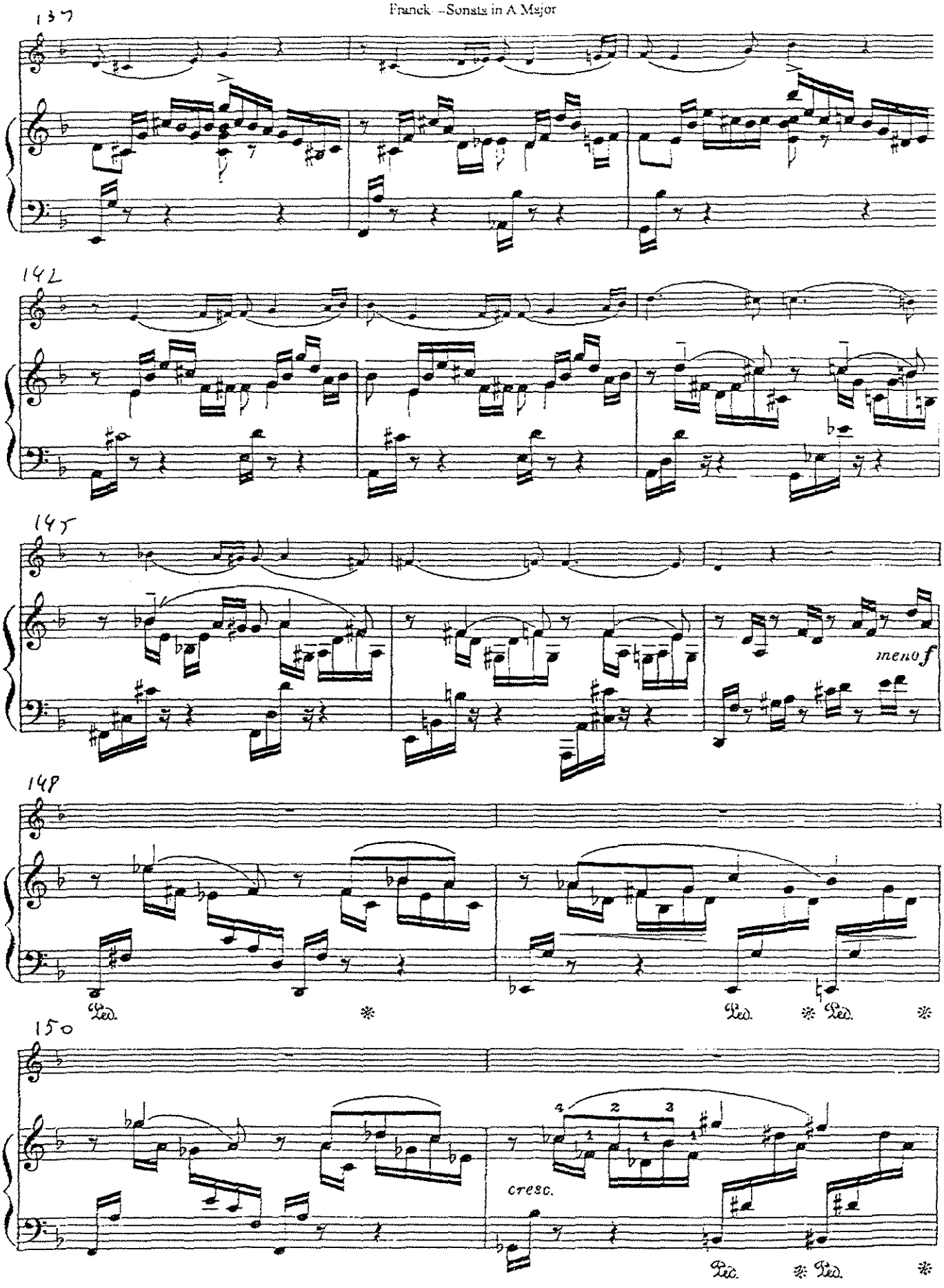

48
a tempo
a tempo
Ped.
52
molto dim.
molto dim.
56
pp dolce
dolce
60
cresc.
dim.
cresc.
dim.

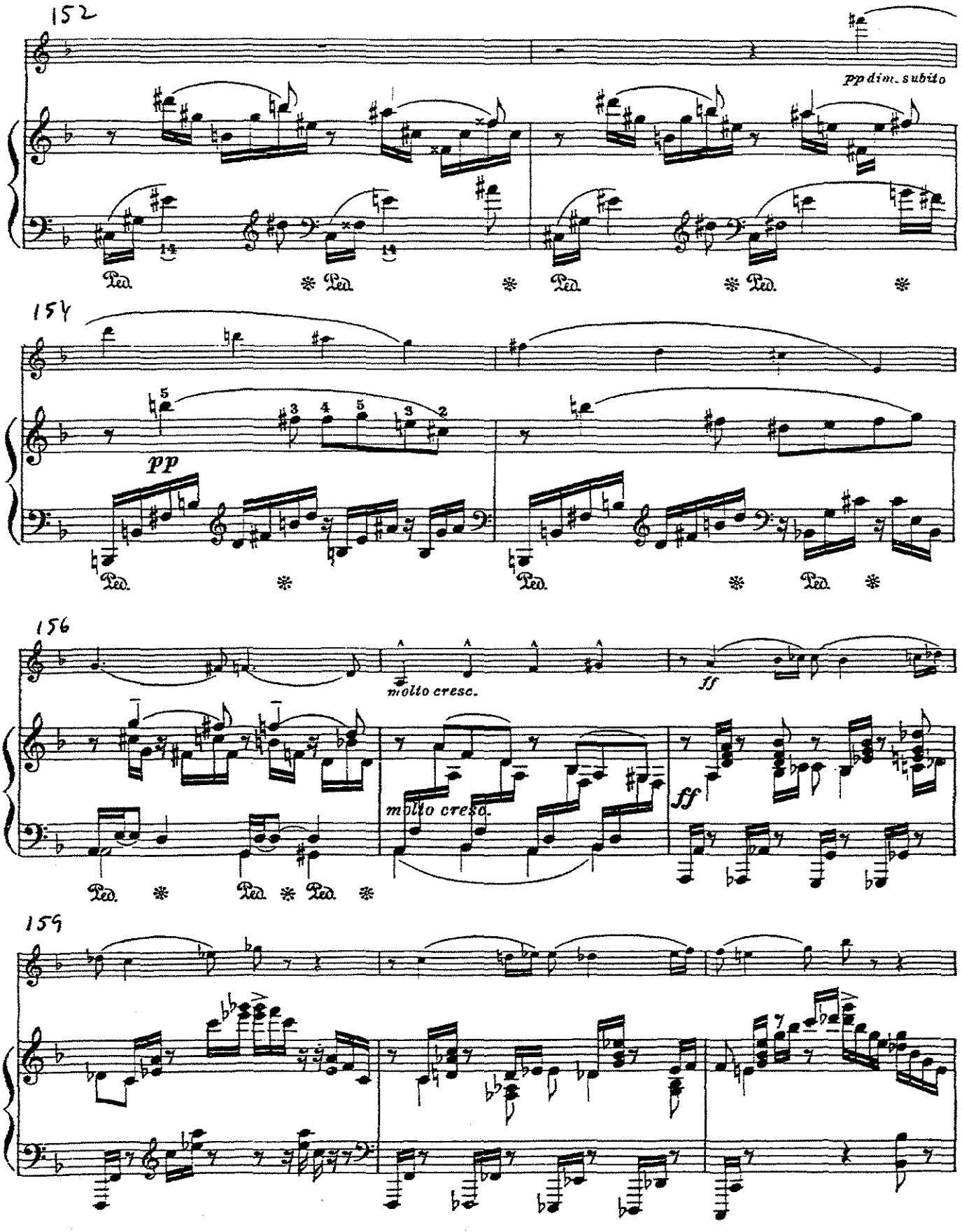

64
poco più lento
rall.
molto dolce
poco più lento
rall.
pp
Ped.
68
72
76
rall.
rall.

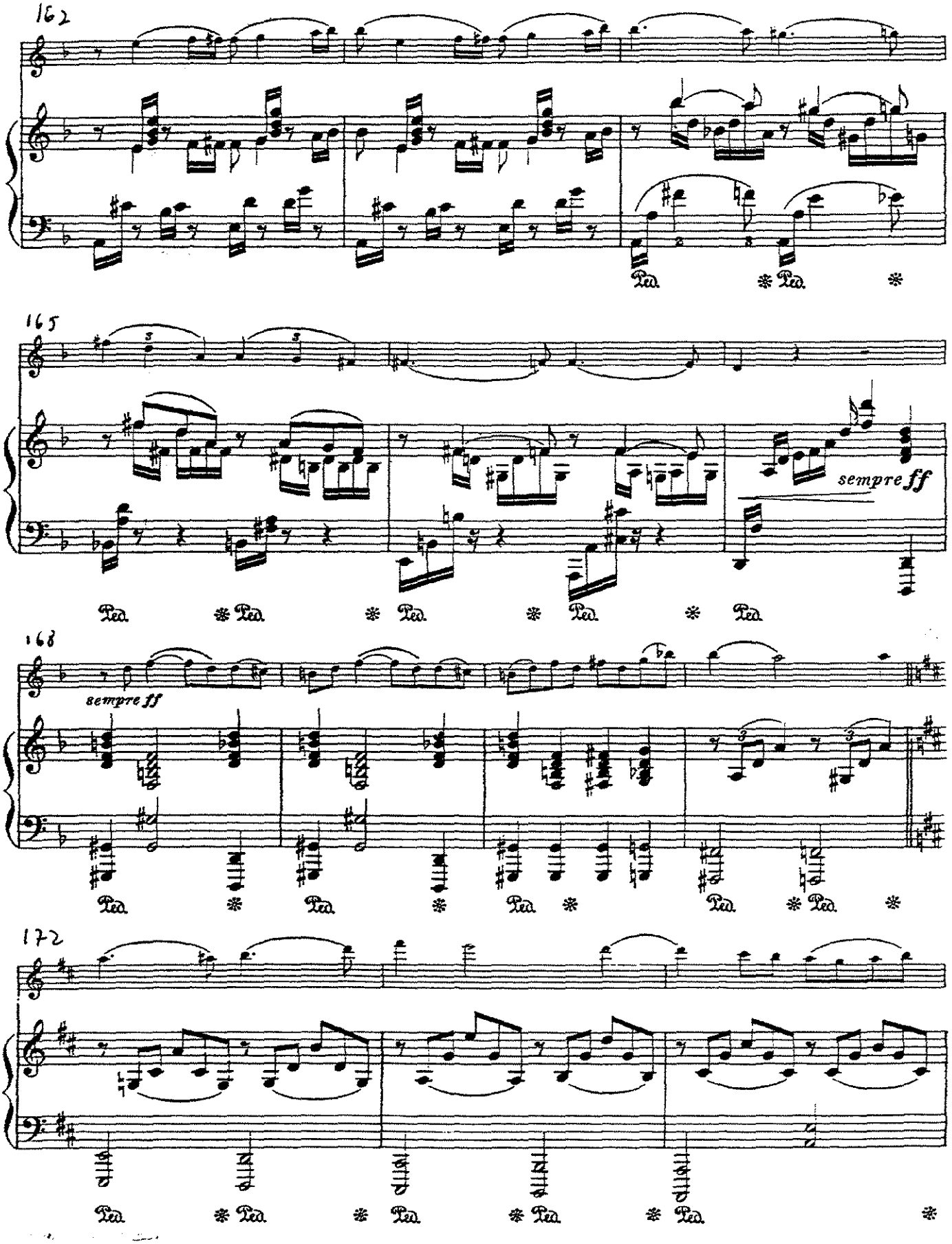

80
Quasi lento
rall.
in tempo quasi lento
rall.
pp
rall.
rall.
pp animando
rall.
pp animando
rall.
ppp
93
Tempo Io (Allegro)
mf molto cresc.
ff
mf
ff
f
110
ff
forte con passione
forte con passione
103

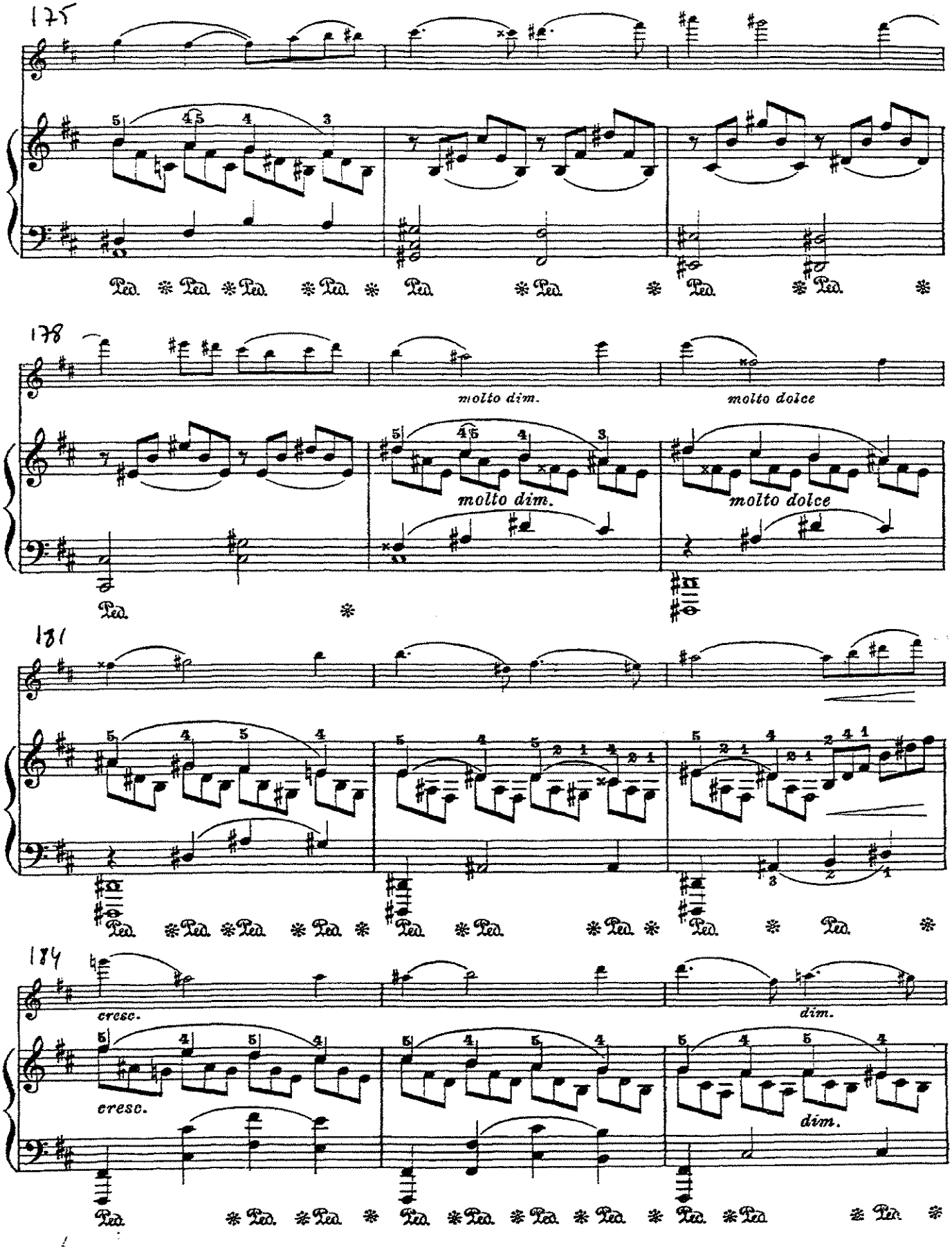

106
molto rinf.
molto rinf.
109
ff
ff
Ped.
112
ff molto fuocoso
Ped.
116
ff sempre
Ped.
119
sempre ff
dim.
Ped.

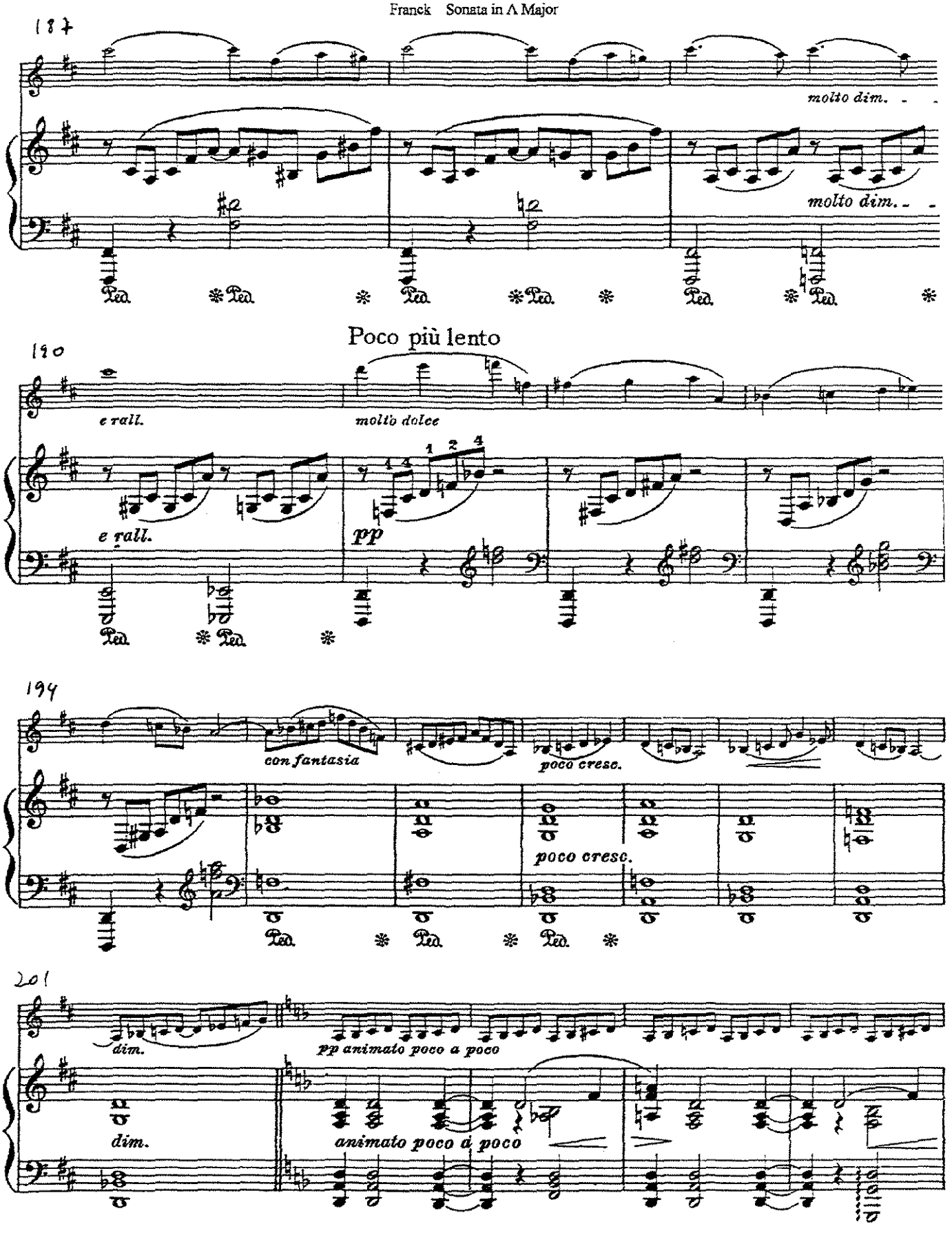

123
mf
dim.
mf
dim.
m.d.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
127
dolcissimo espress.
pp
p
m.s.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
130
sempre pp
dolciss. espress.
133
poco a poco cresc.
poco cresc.
136
f
f

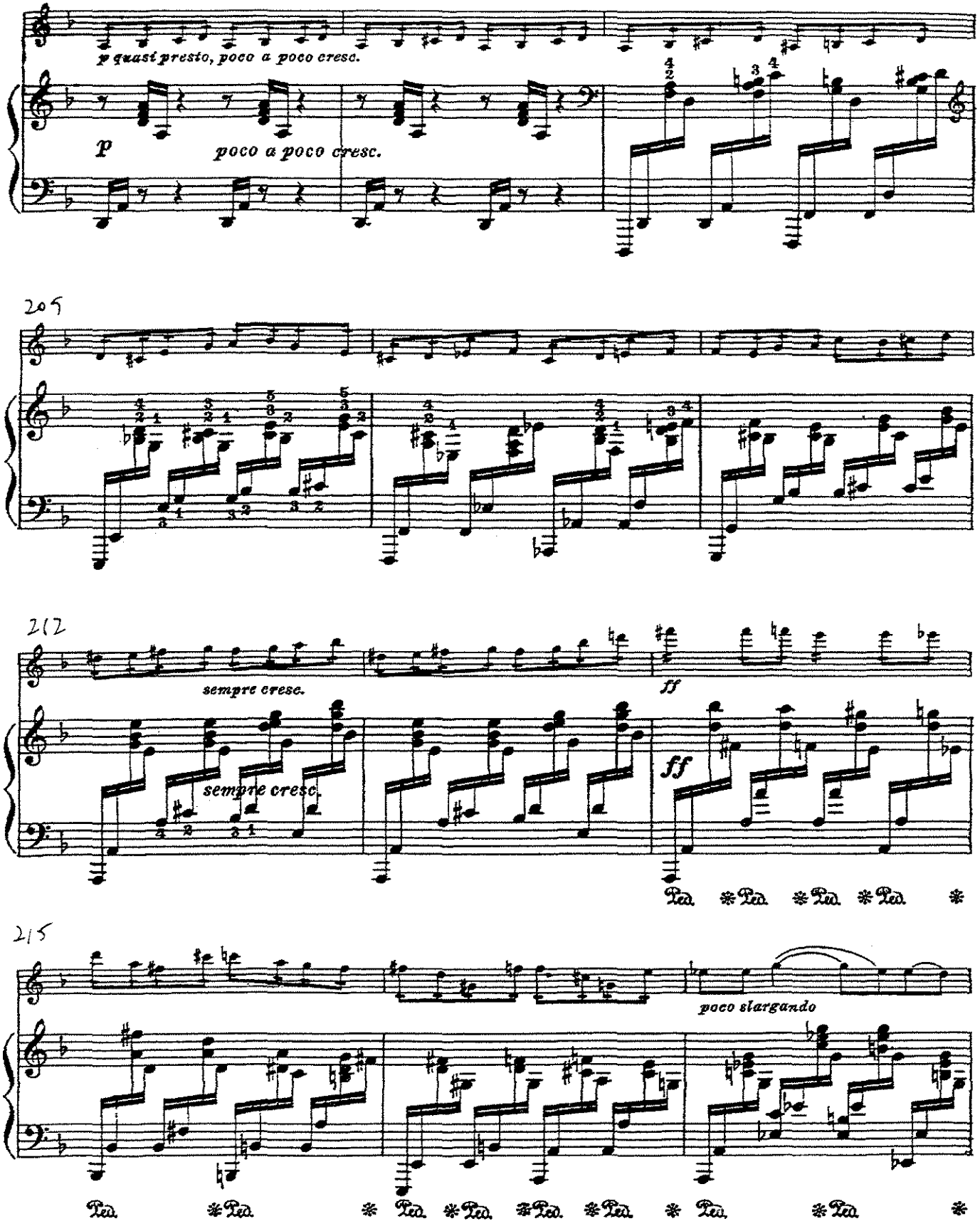

137
142
145
meno f
148
Ped.
150
cresc.
Ped.

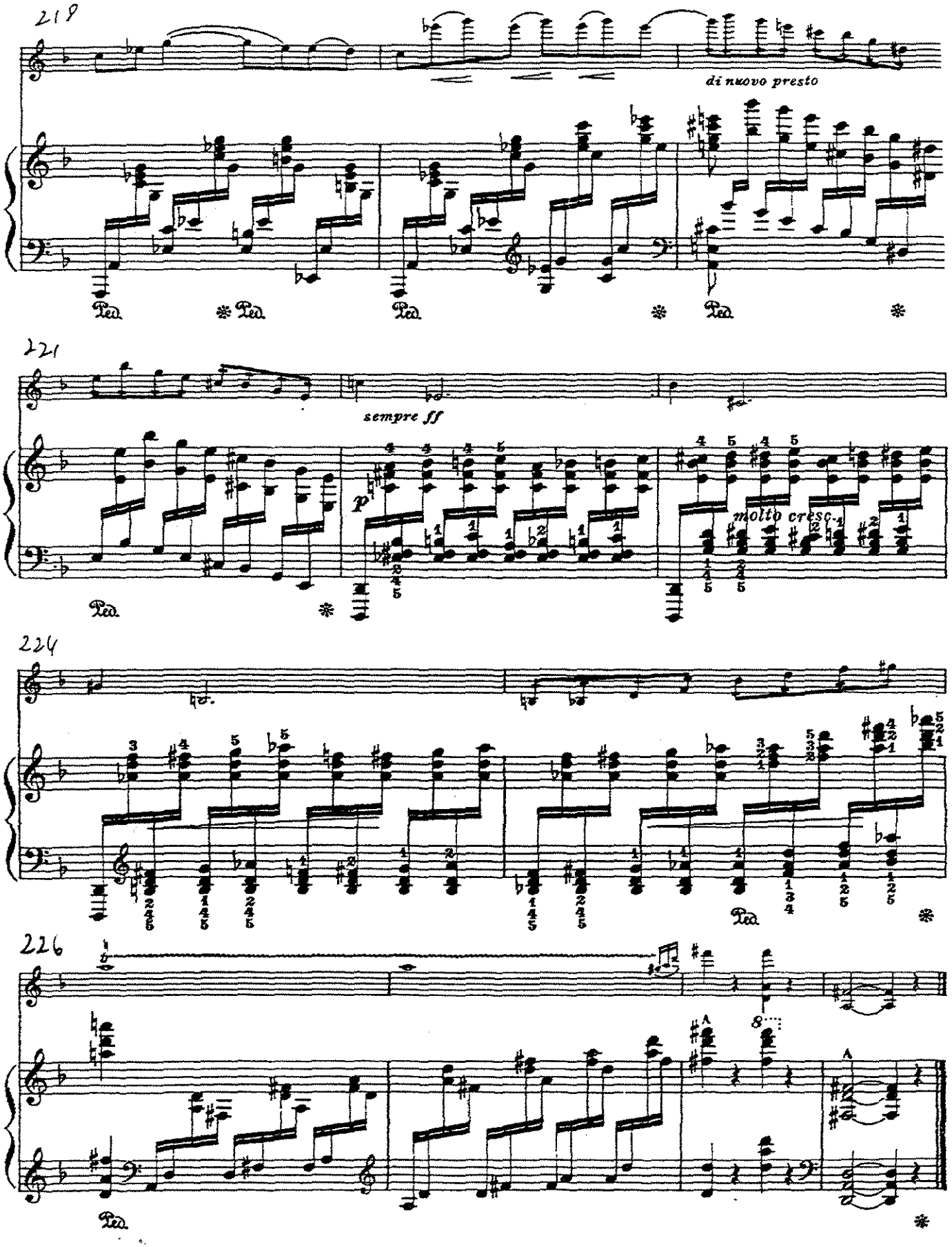

152
pp dim. subito
Ped.
154
pp
156
molto cresc.
ff
molto cresc.
ff
159


162
Ped. * Ped. *
165
sempre ff
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
168
sempre ff
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
172
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *


175
178
molto dim.
molto dolce
molto dim.
molto dolce
181
184
cresc.
dim.
cresc.
dim.

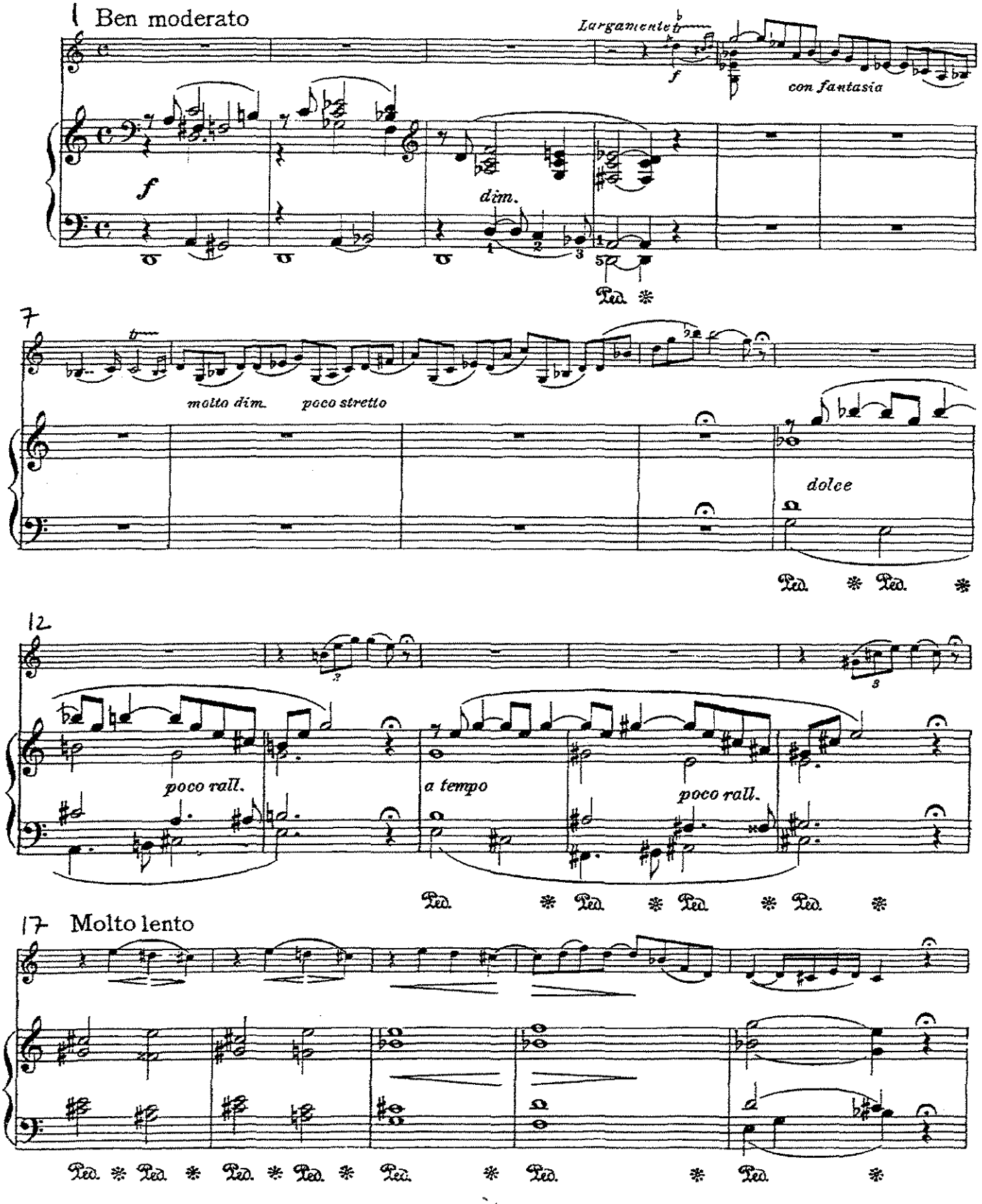

187
molto dim.
molto dim.
Poco più lento
190
e rall.
molto dolce
e rall.
pp
194
con fantasia
poco cresc.
poco cresc.
201
dim.
pp animato poco a poco
dim.
animato poco a poco

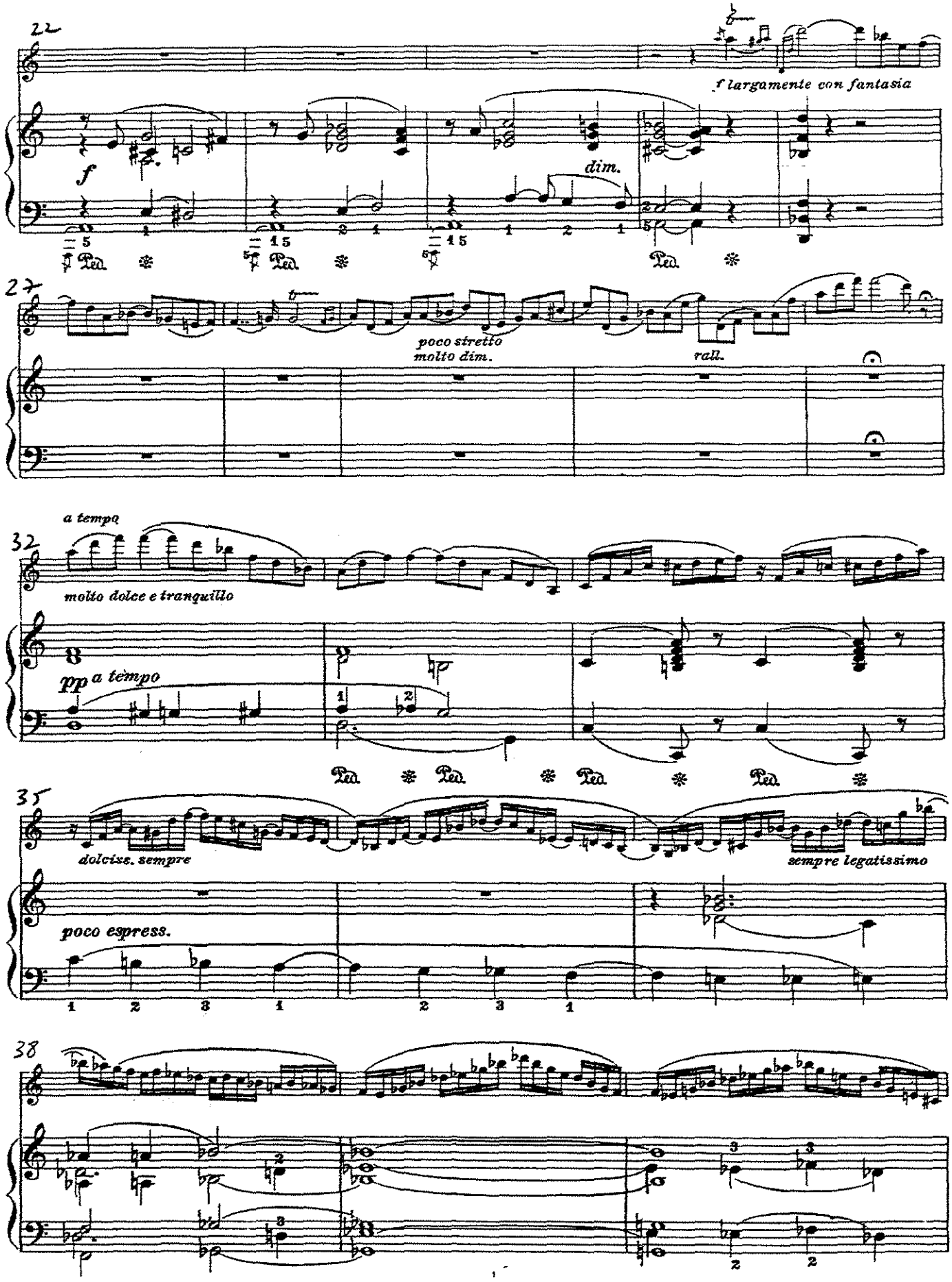

p quasi presto, poco a poco cresc.
p
poco a poco cresc.
209
212
sempre cresc.
ff
sempre cresc.
ff
215
poco slargando

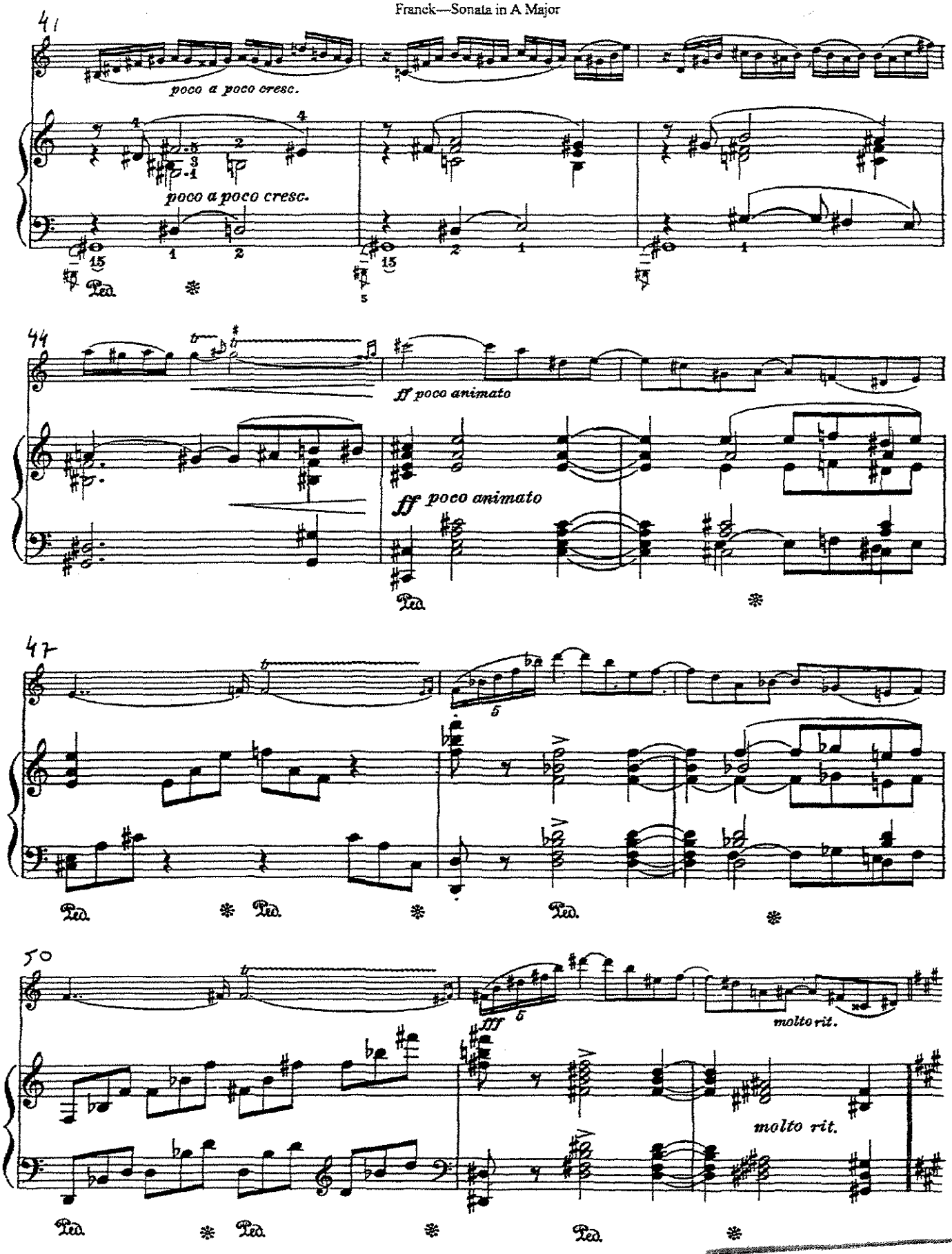

219
di nuovo presto
Ped.
221
sempre ff
p
molto cresc.
224
226

III

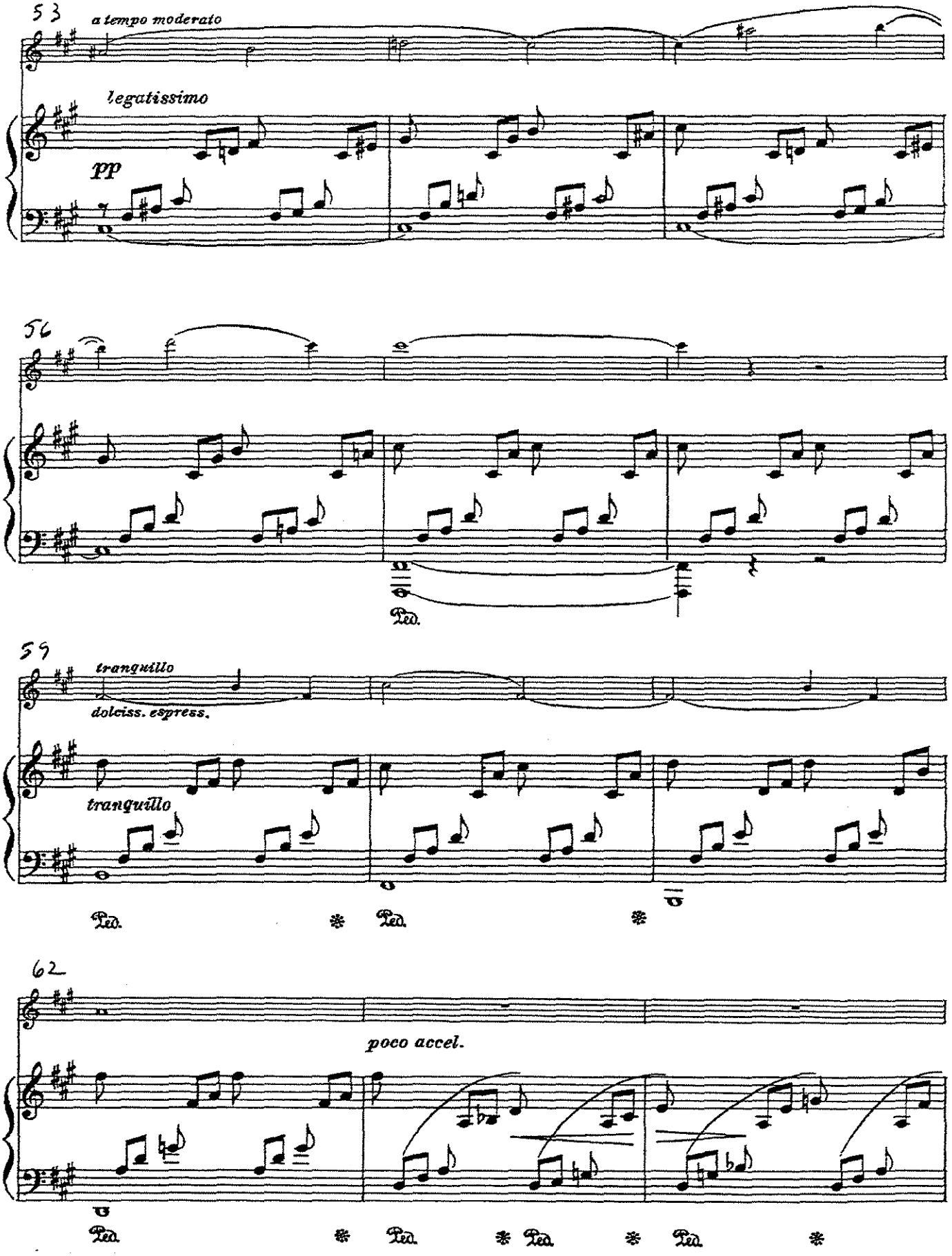
Recitativo-Fantasia

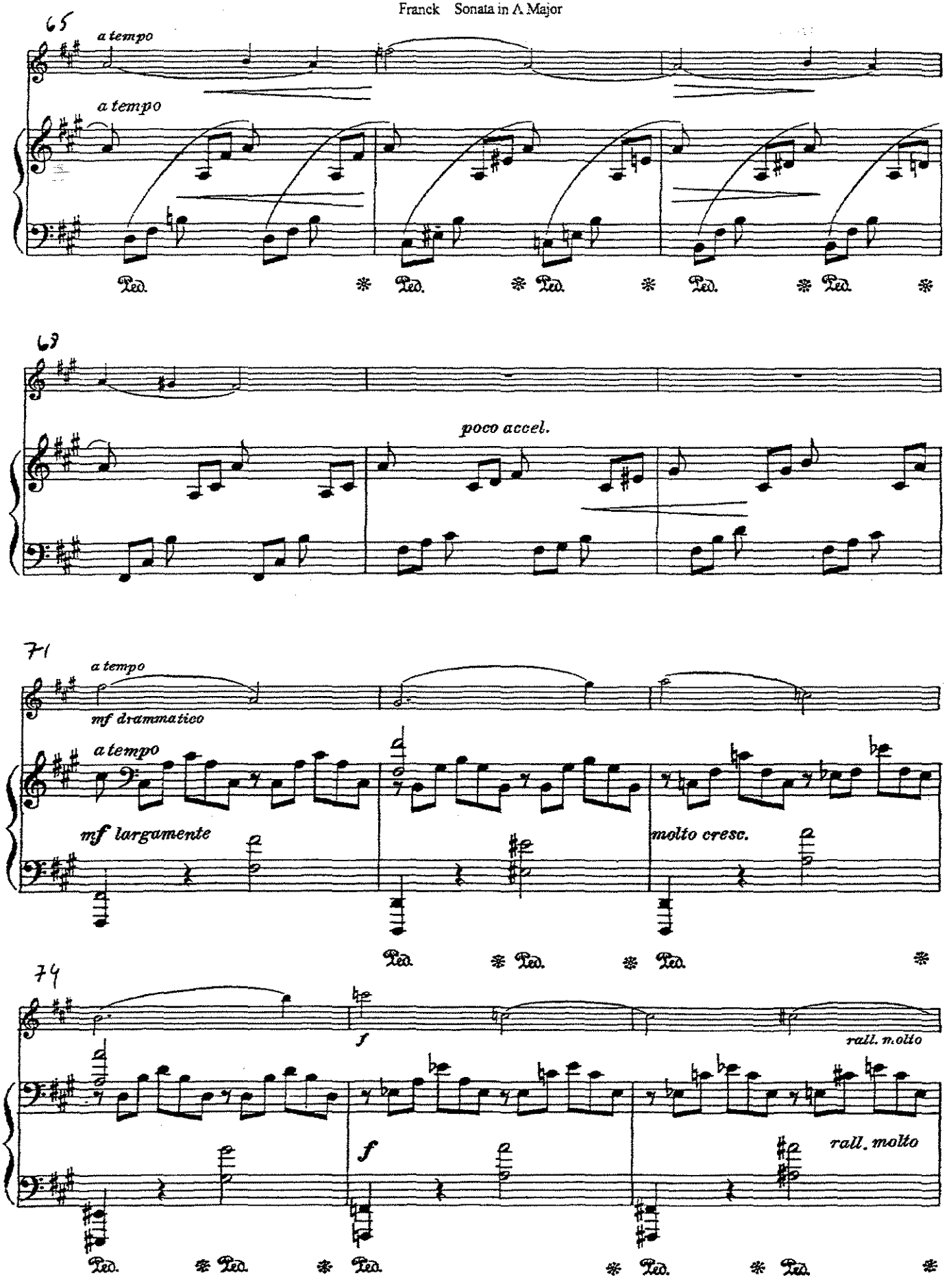


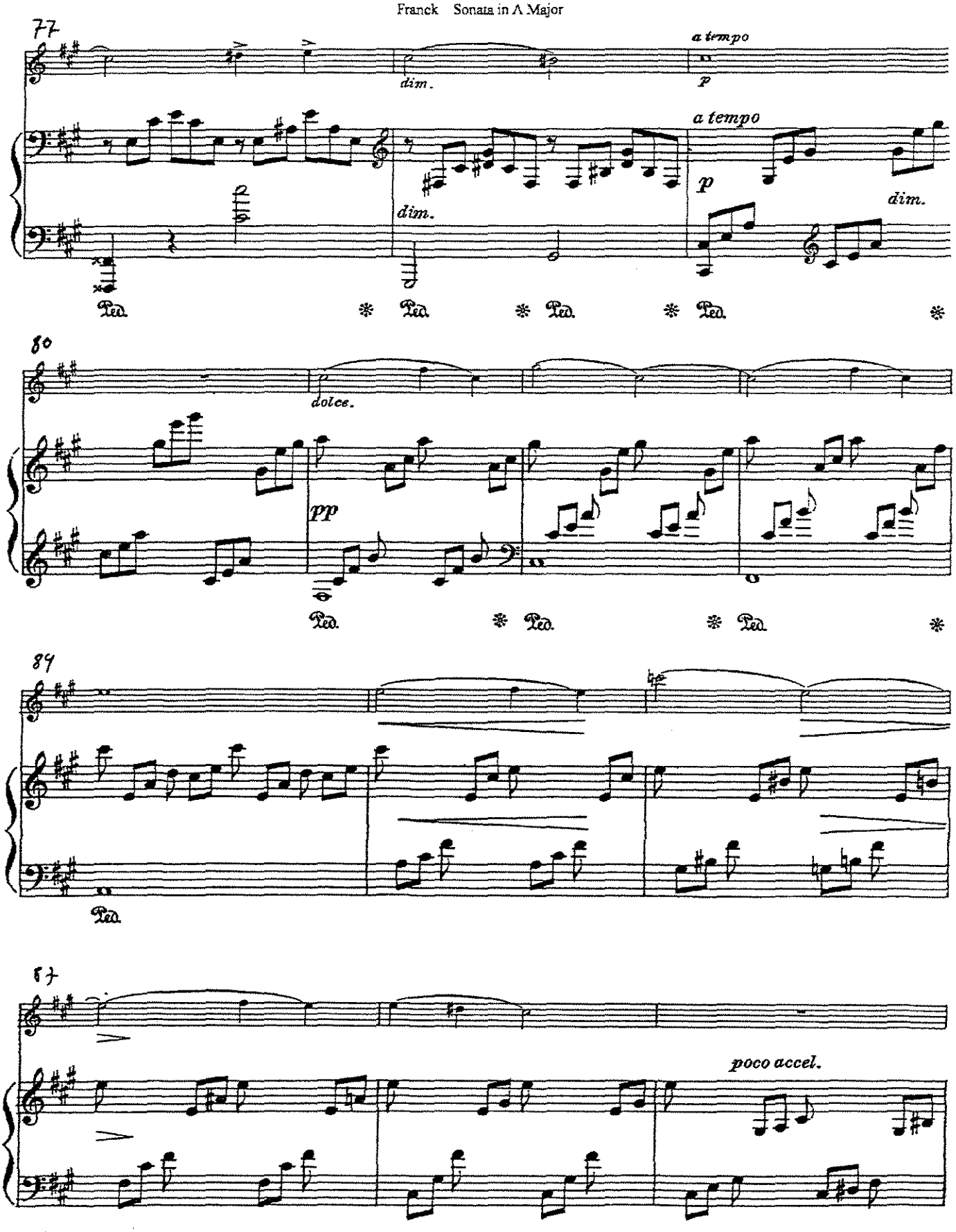

22
f largamente con fantasia
f
dim.
Ped.
27
poco stretto
molto dim.
rall.
a tempo
molto dolce e tranquillo
32
pp a tempo
35
dolcissimo sempre
sempre legatissimo
poco espress.
38

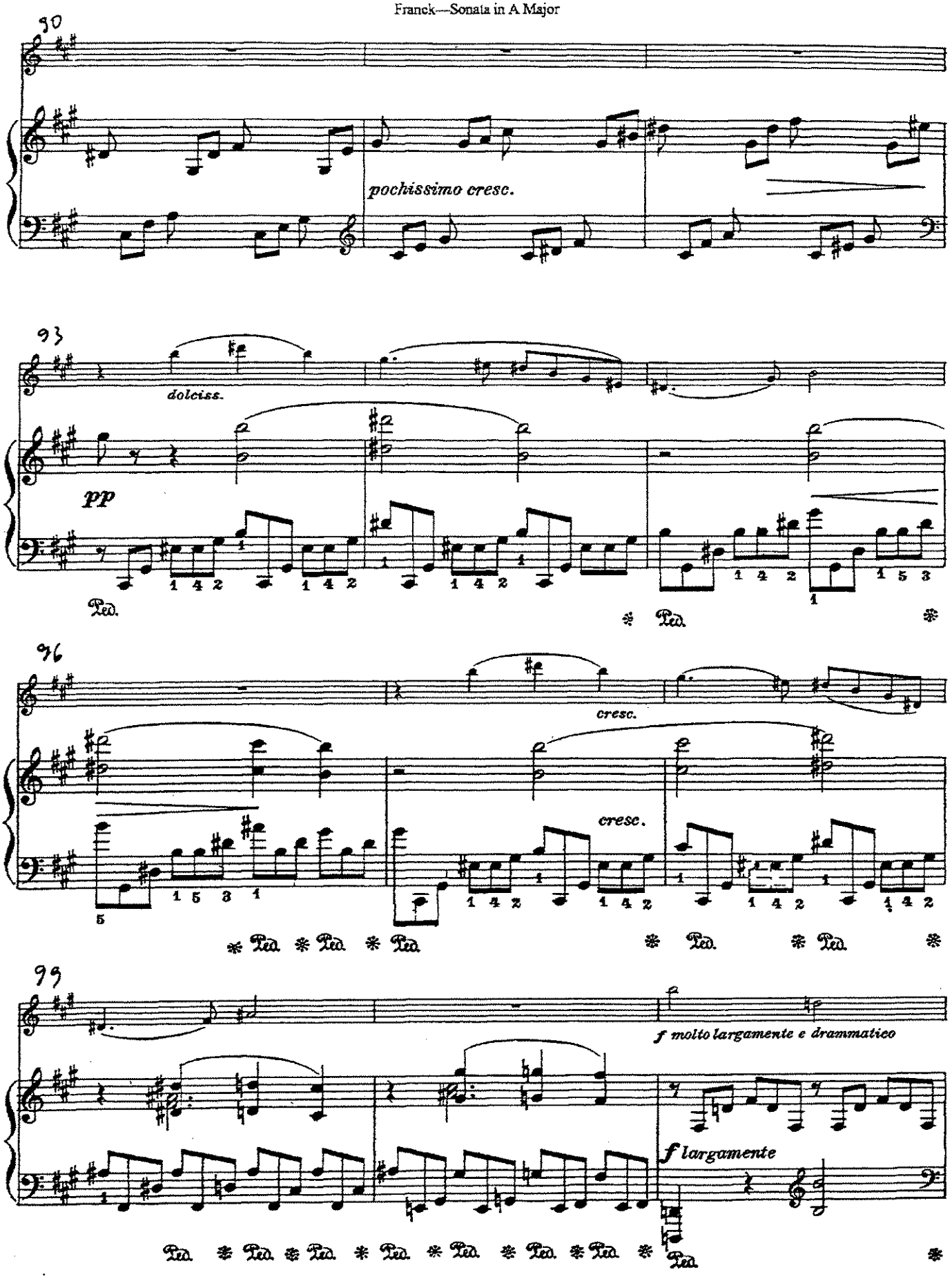


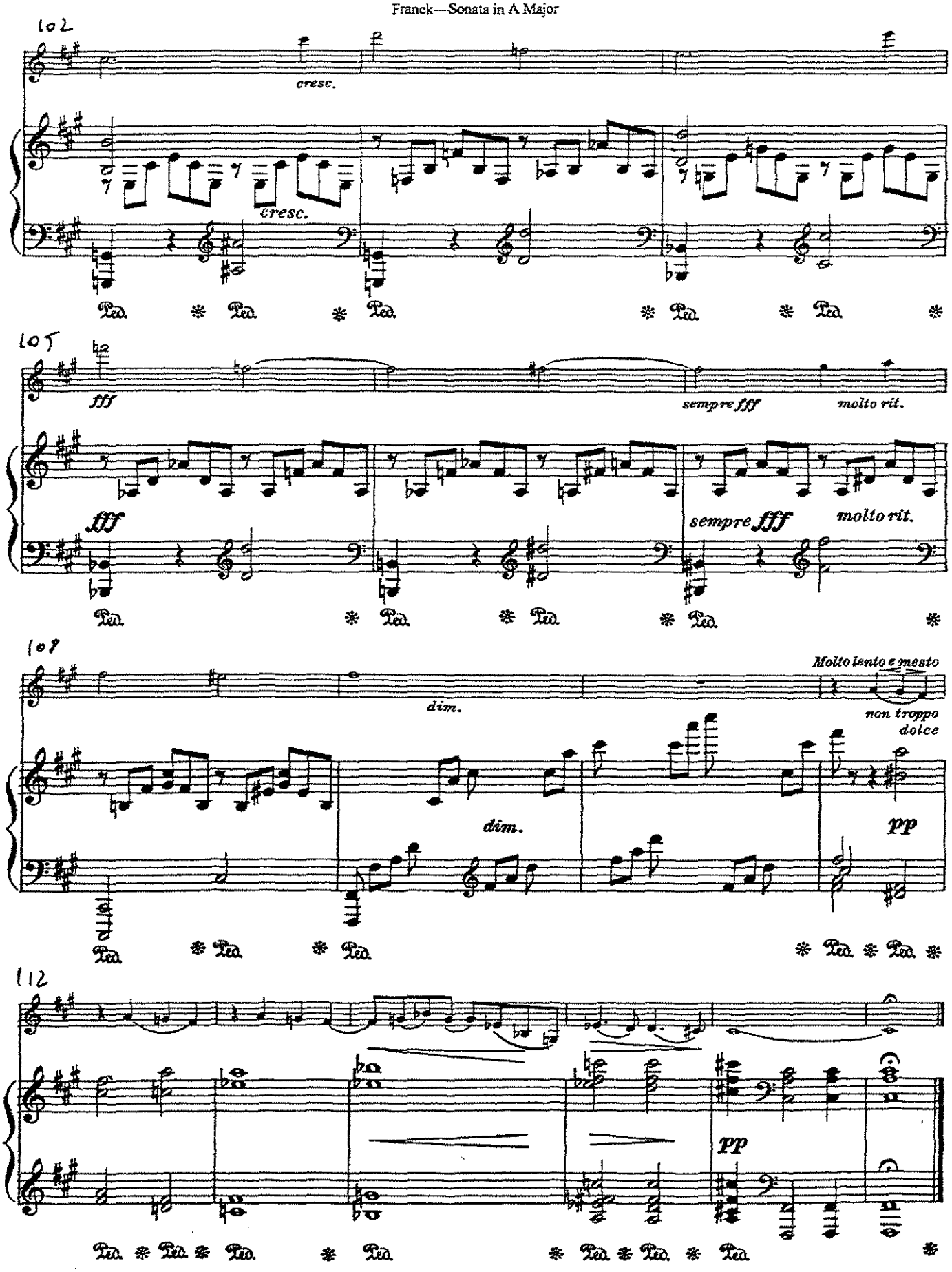
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL


53
a tempo moderato
legatissimo
pp
56
Ped.
59
tranquillo
dolciss. espress.
tranquillo
Ped.
Ped.
62
poco accel.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


65
a tempo
a tempo
Ped.
69
poco accel.
71
a tempo
mf dramatico
a tempo
mf largamente
molto cresc.
74
f
rall. molto
f
rall. molto

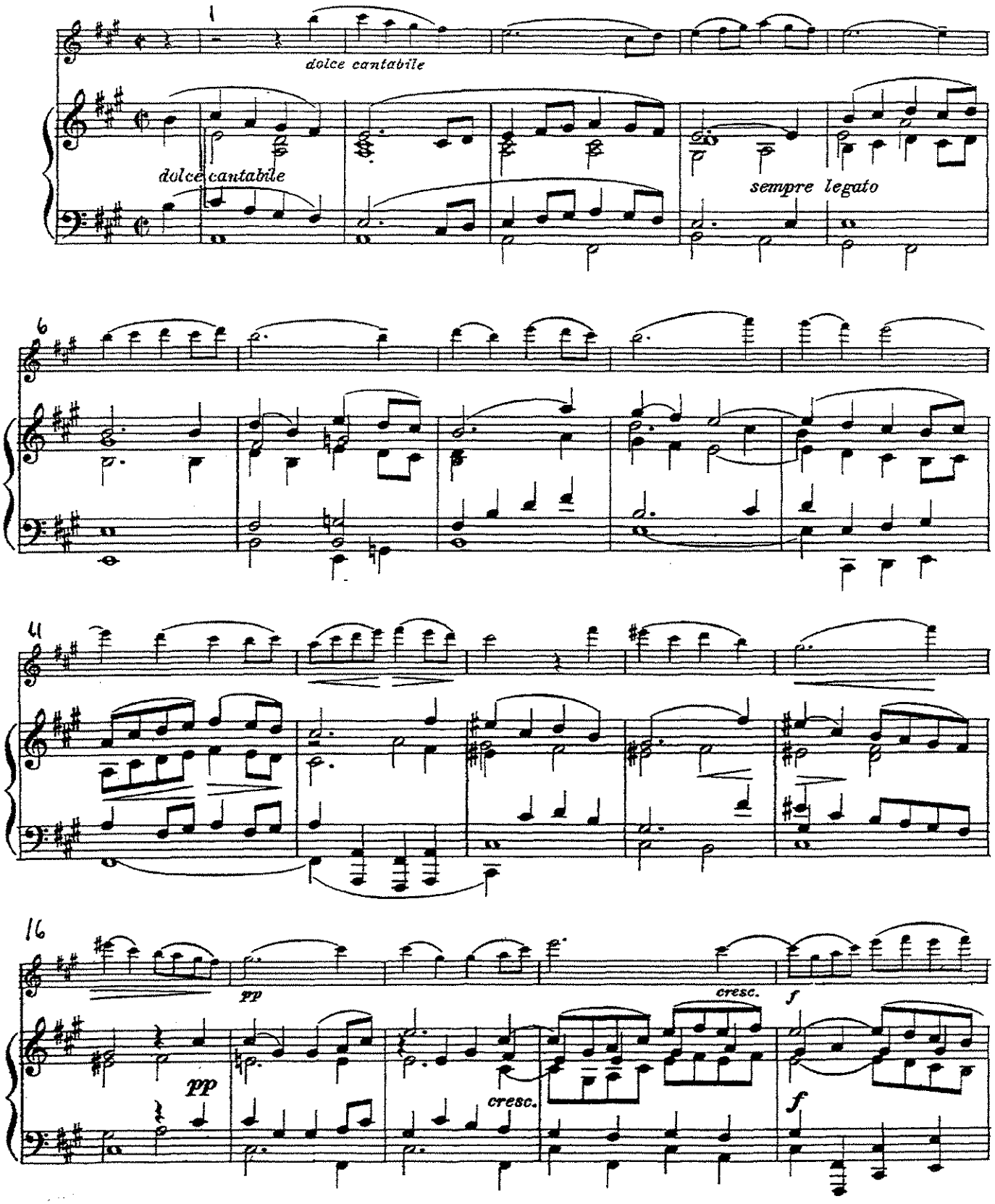

77
a tempo
dim.
p
a tempo
dim.
p
dim.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
80
dolce.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
84
Ped.
87
poco accel.

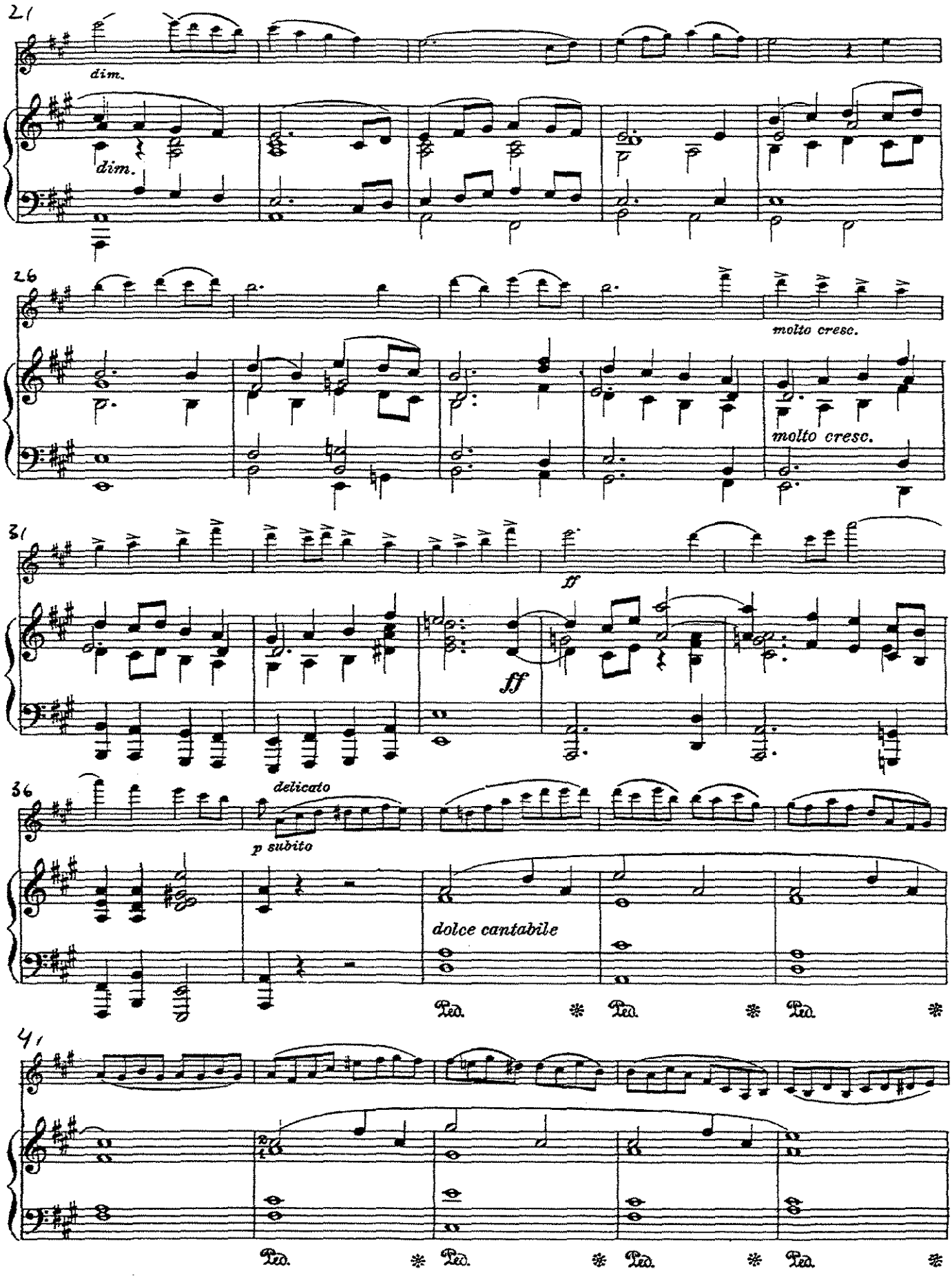

90
pochissimo cresc.
93
dolciss.
pp
Ped.
96
cresc.
cresc.
99
f molto largamente e drammatico
f largamente

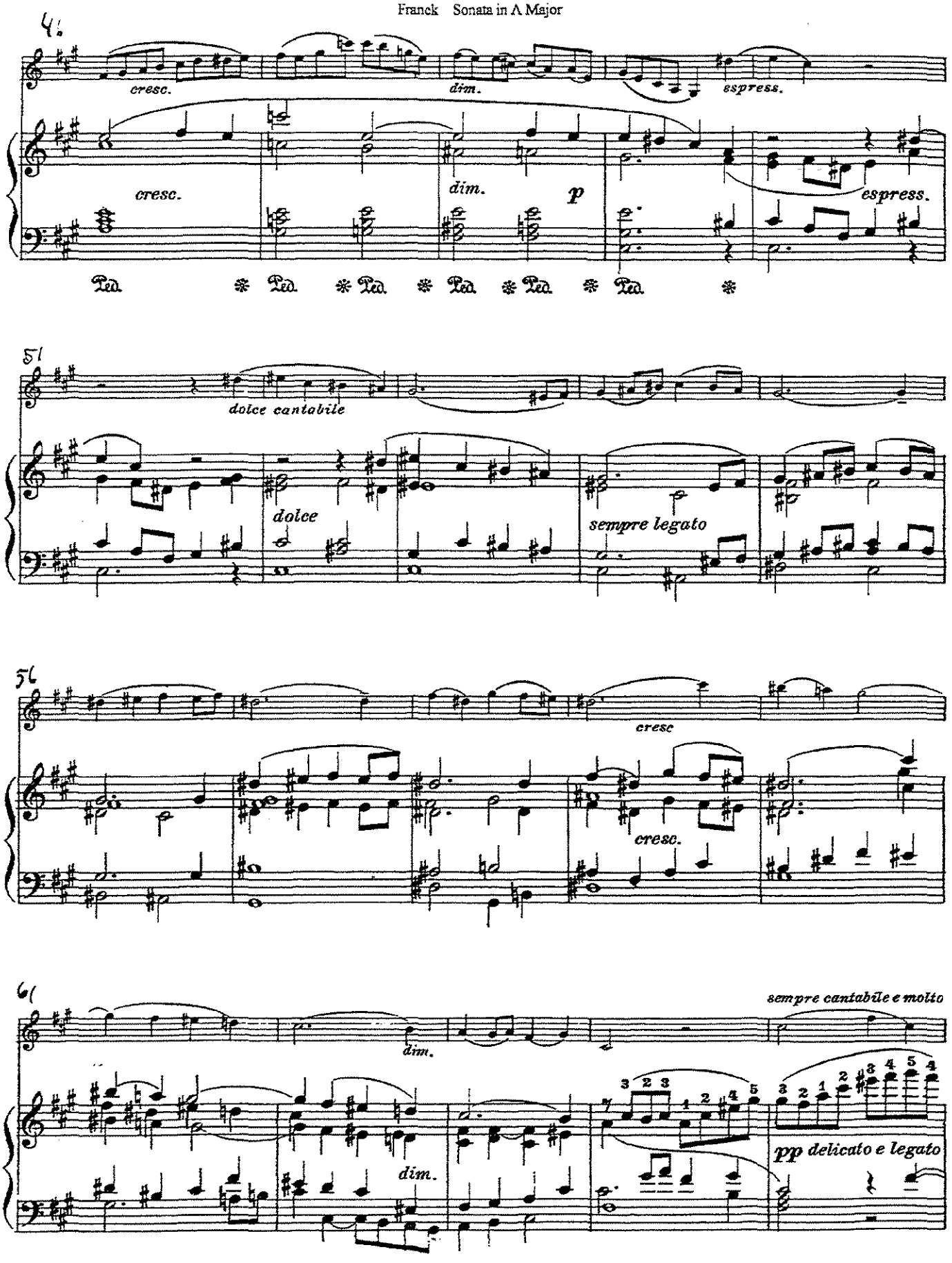

102
cresc.
cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
107
fff
sempre fff
molto rit.
fff
sempre fff
molto rit.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
108
dim.
Molto lento e mesto
non troppo dolce
dim.
pp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
112
pp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

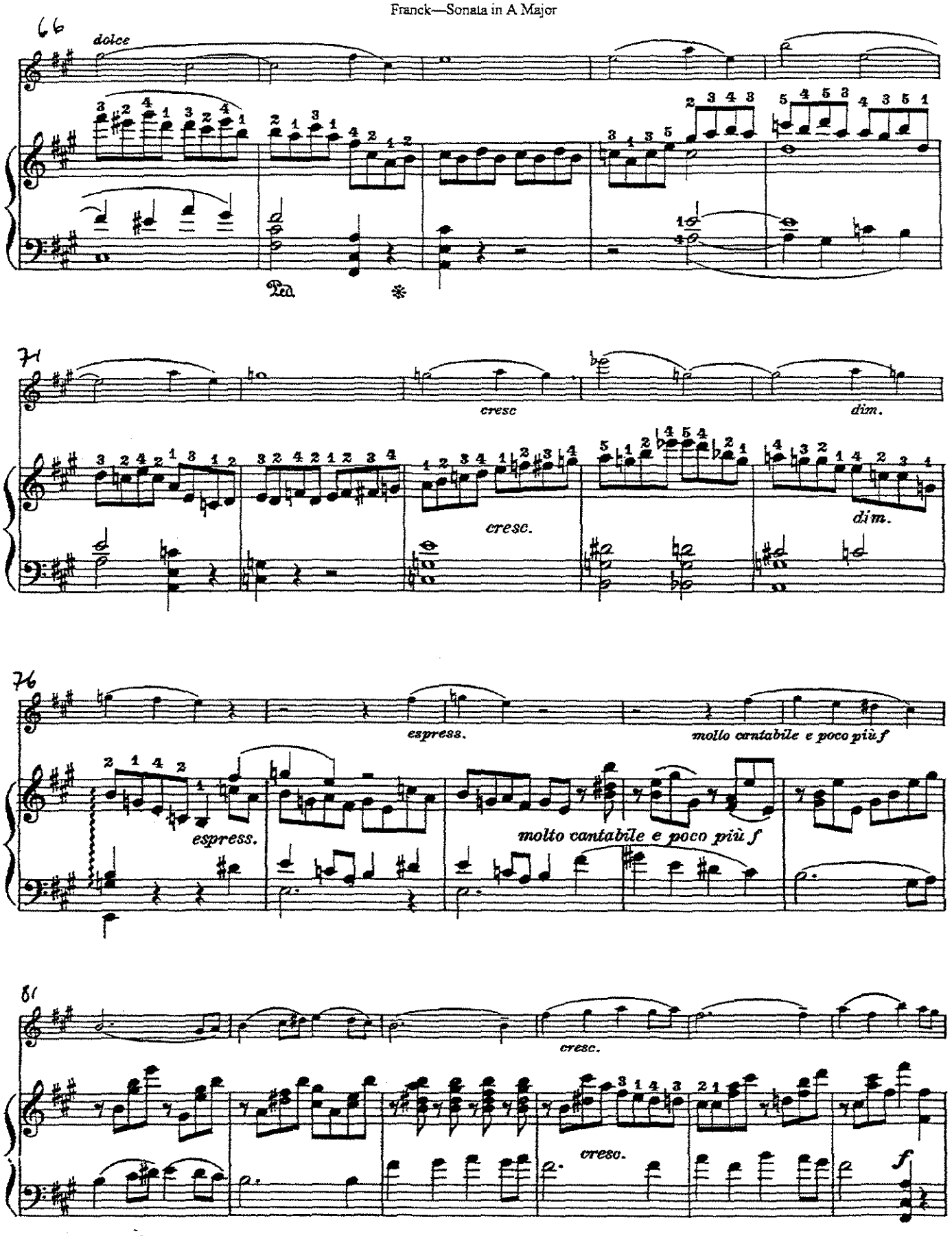
IV

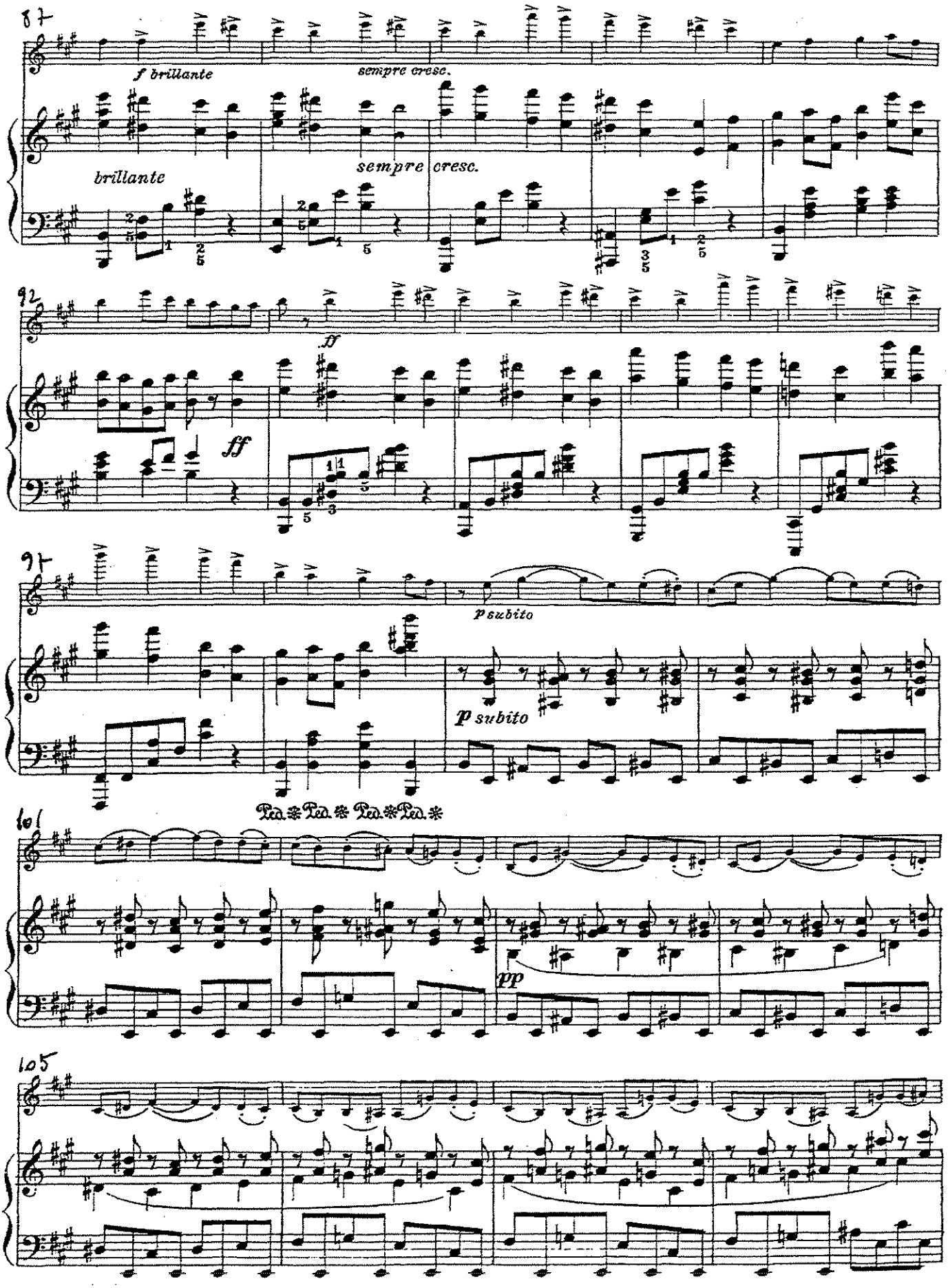
Allegretto poco mosso

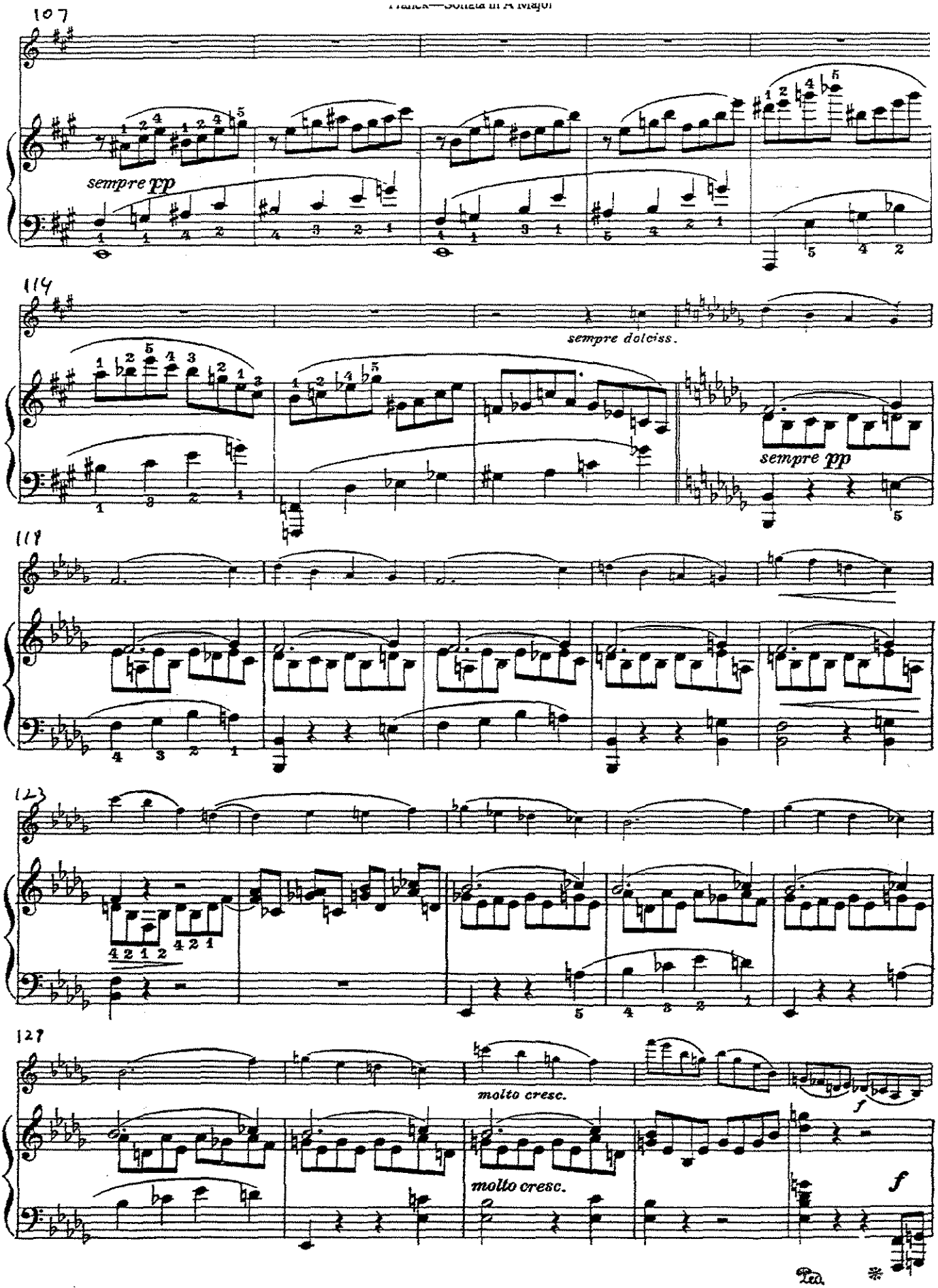


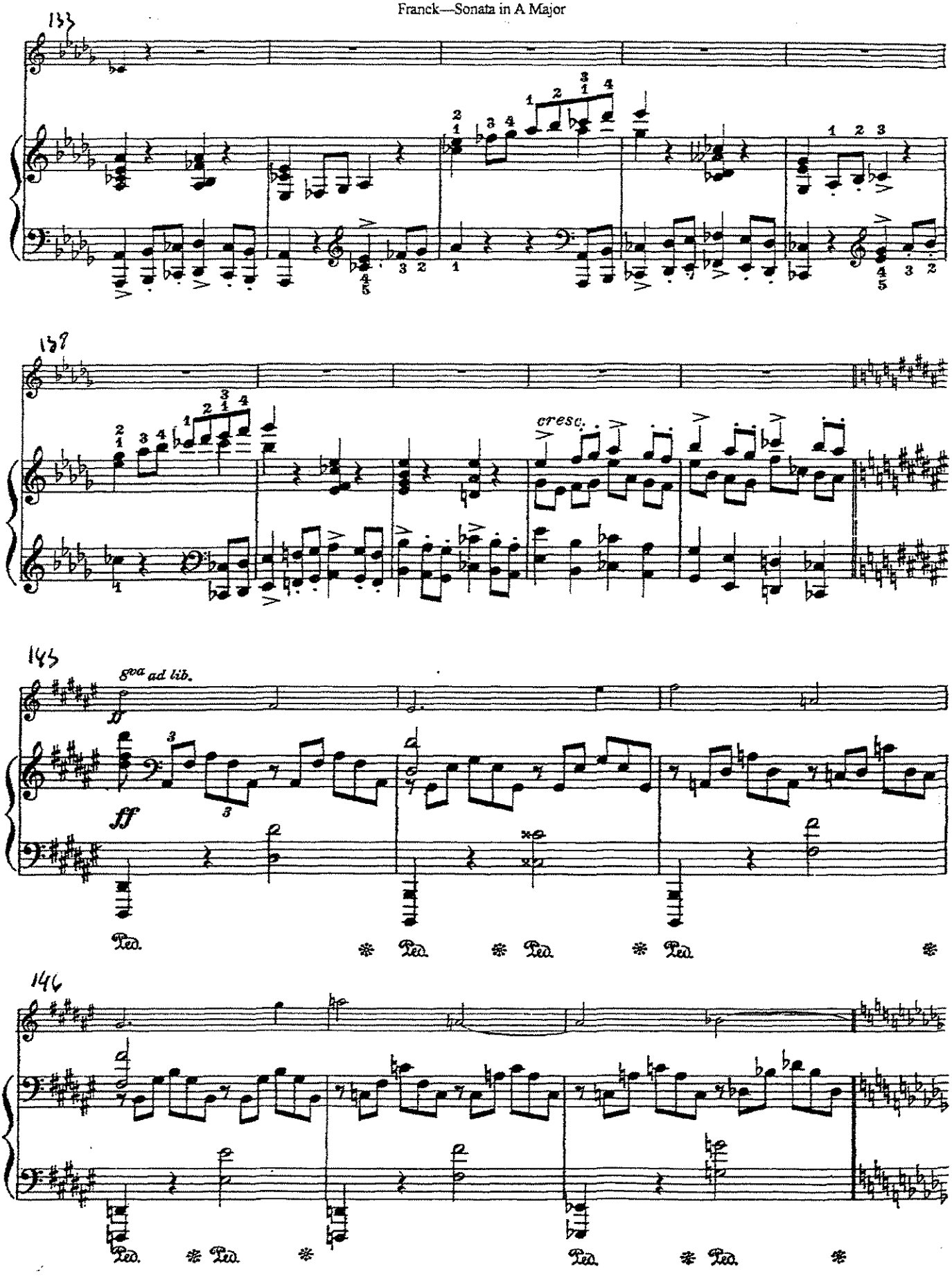

21
dim.
dim.
26
molto cresc.
molto cresc.
31
ff
ff
36
delicato
p subito
dolce cantabile
Ped.
Ped.
Ped.
41
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

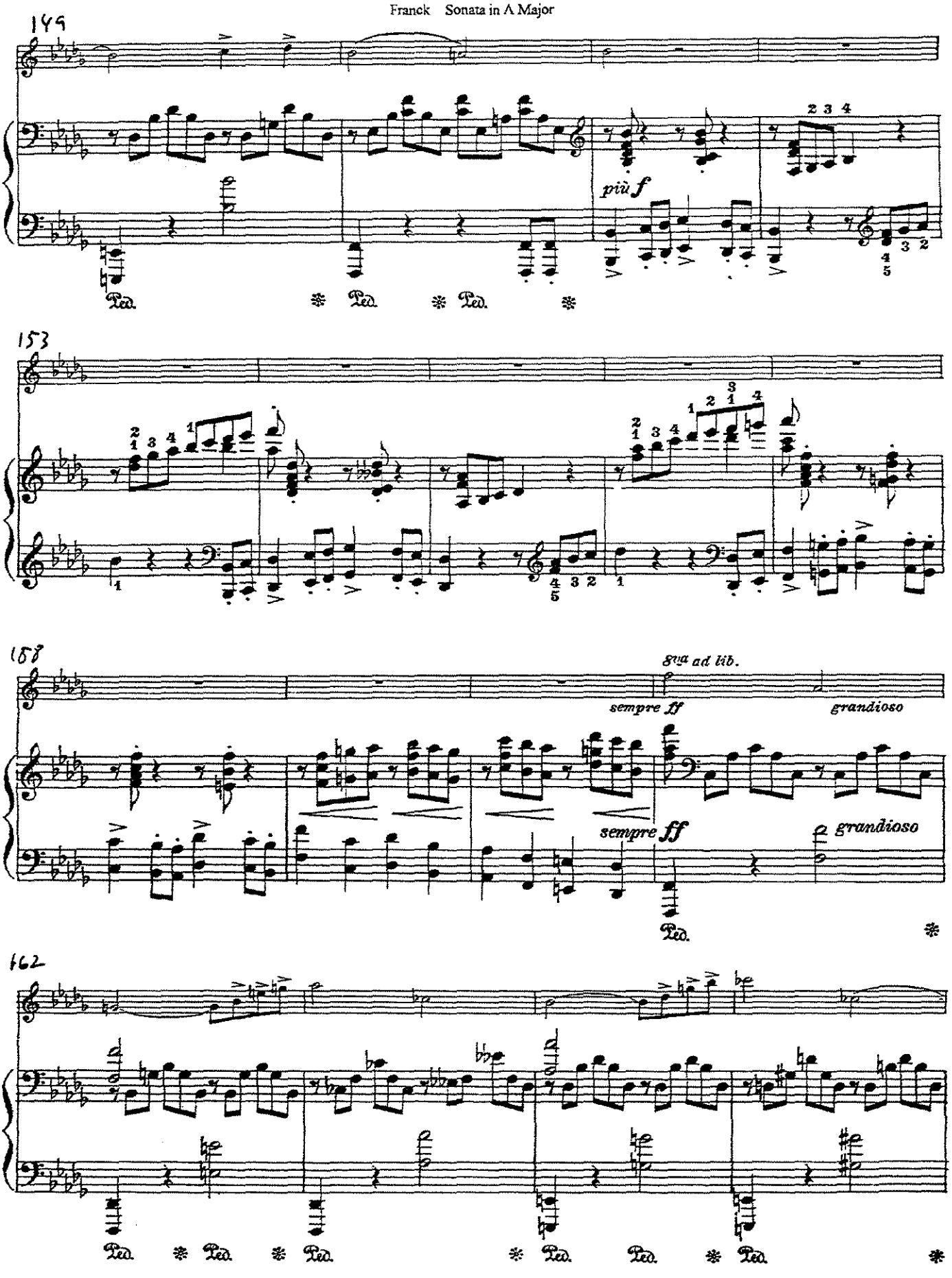

4:
cresc.
dim.
espress.
cresc.
dim.
p
espress.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
51
dolce cantabile
dolce
sempre legato
56
cresc
cresc.
61
dim.
sempre cantabile e molto
dim.
pp delicato e legato

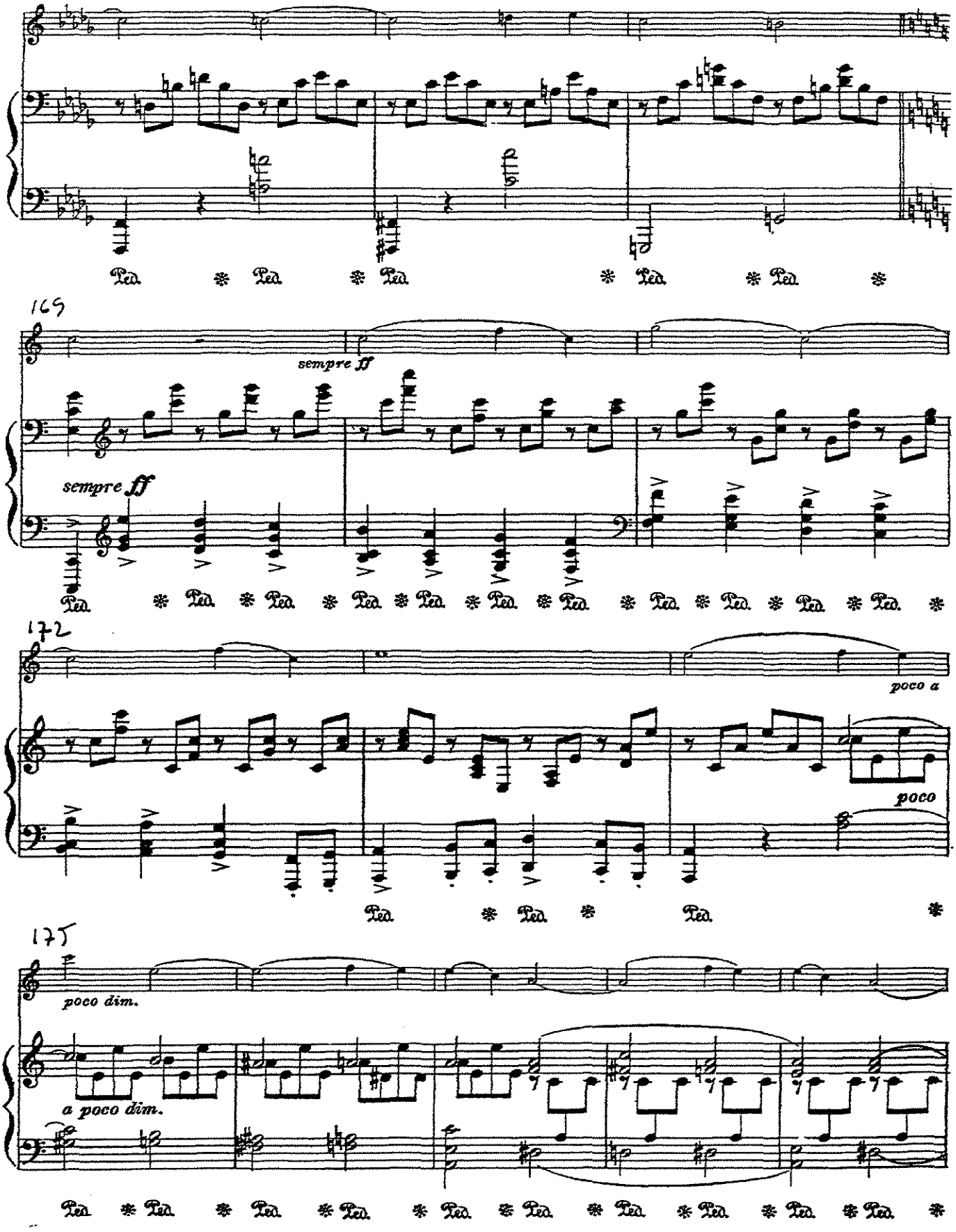

66
dolce
Ped.
*
71
cresc
dim.
cresc.
dim.
76
espress.
molto cantabile e poco più f
espress.
molto cantabile e poco più f
81
cresc.
cresc.
f

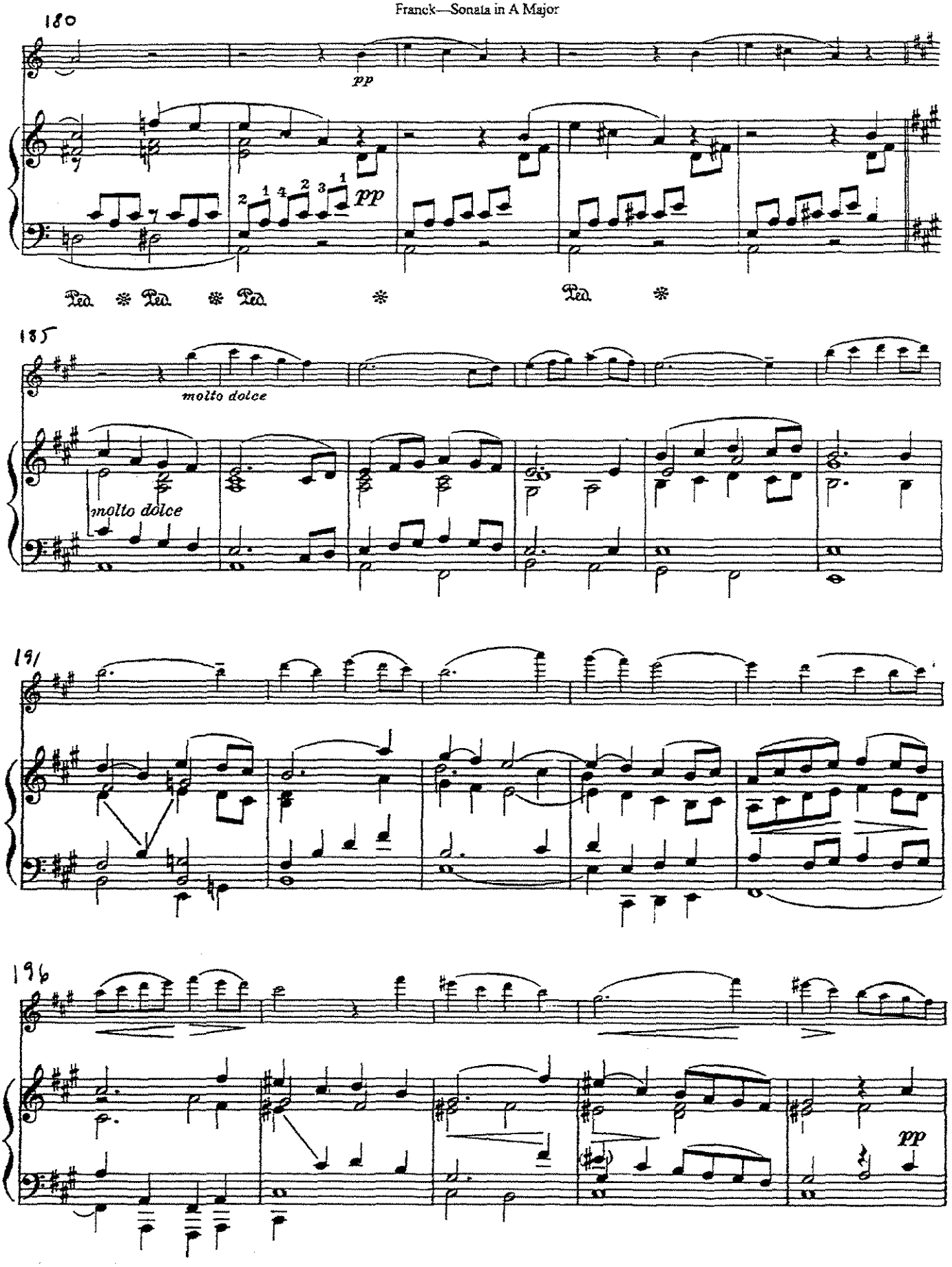

87
f brillante
sempre cresc.
brillante
sempre cresc.
92
ff
ff
97
p subito
p subito
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
101
pp
105

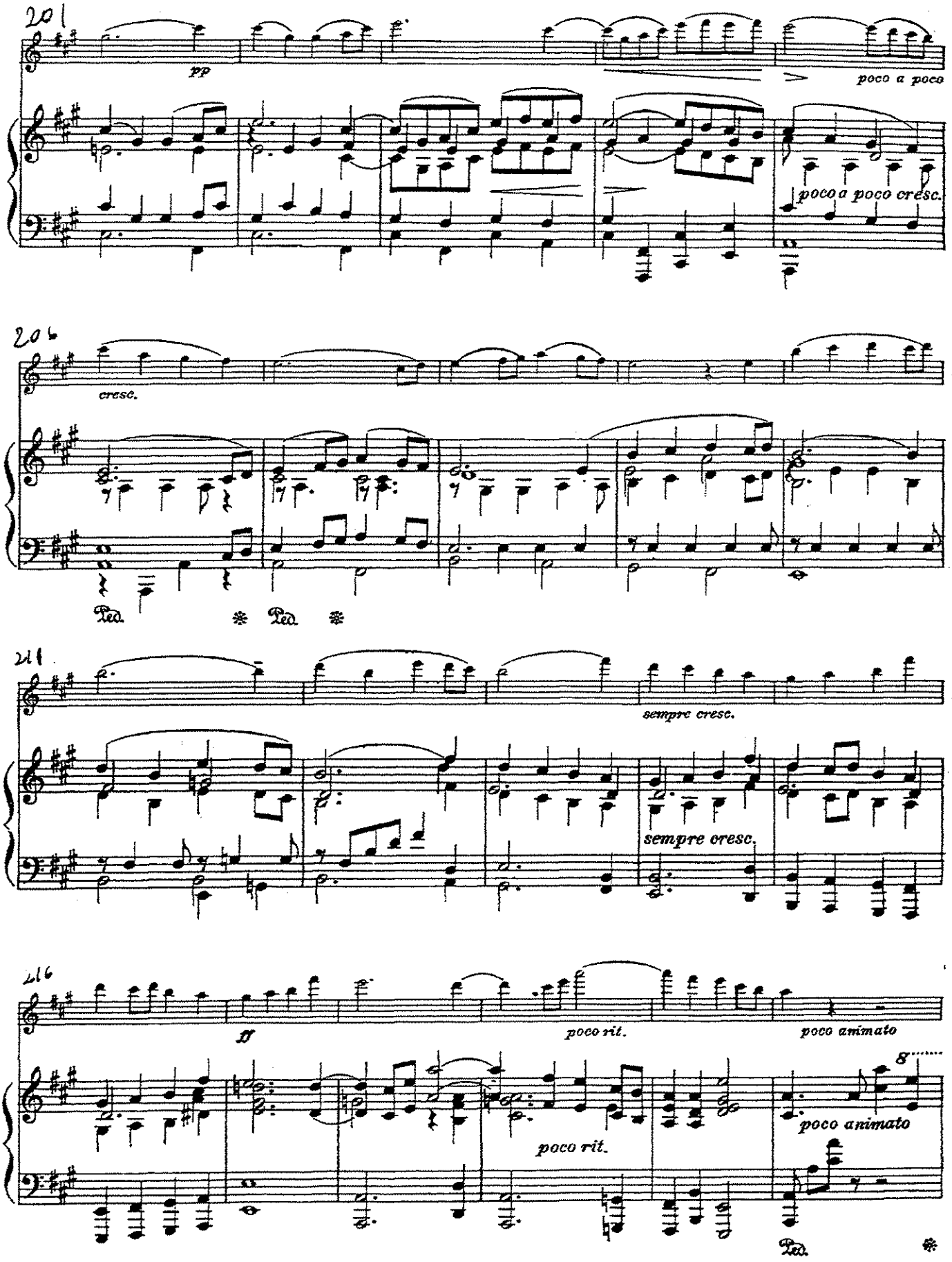

107
sempre pp
114
sempre dolciss.
sempre pp
117
123
127
molto cresc.
molto cresc.
f
f
Ped.
*

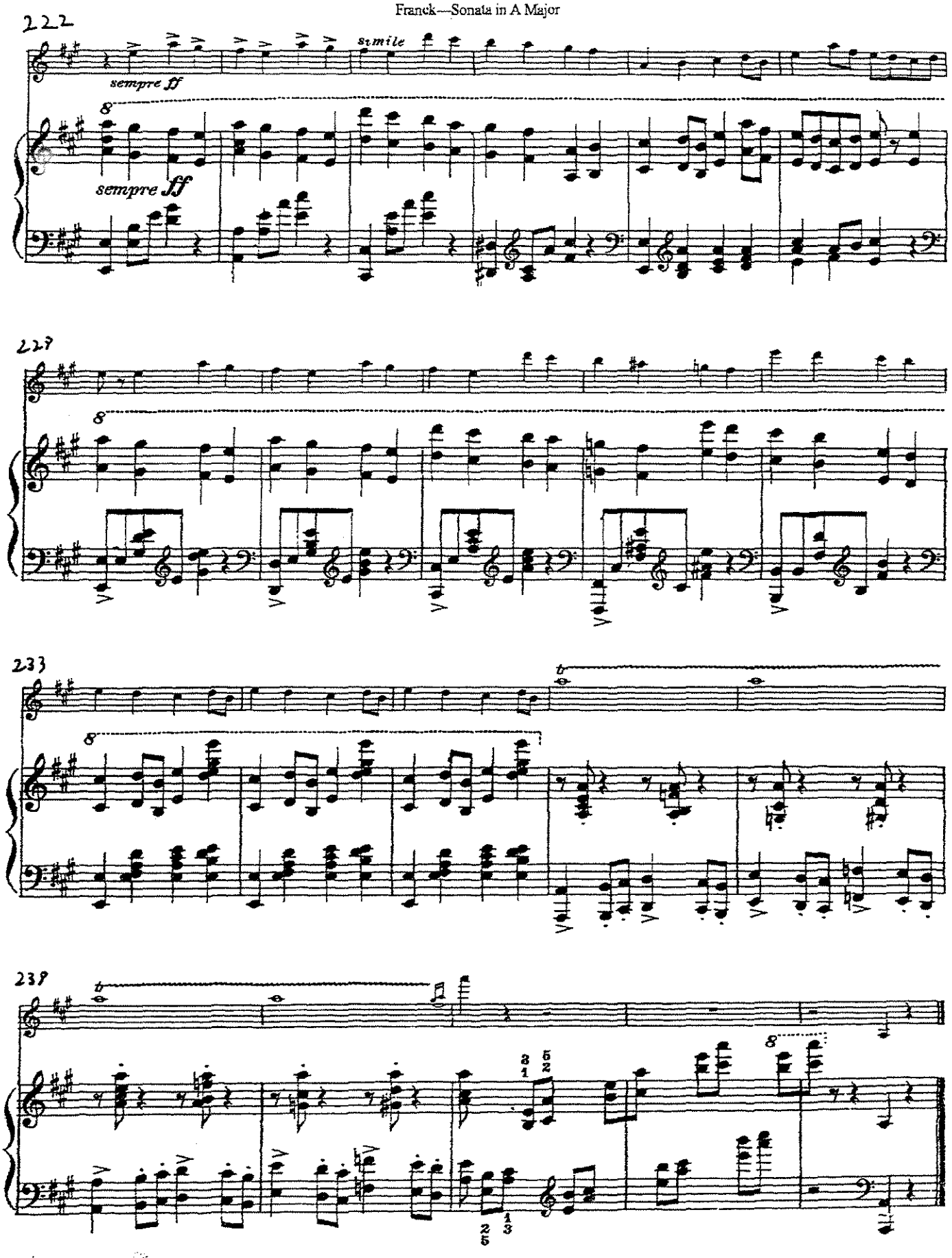

133
138
cresc.
145
8va ad lib.
ff
ff
Ped.
146
Ped.


149
più f
153
158
8va ad lib.
sempre ff
grandioso
sempre ff
grandioso
162


169
sempre ff
sempre ff
172
poco a
poco
175
poco dim.
a poco dim.


180
pp
pp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
185
molto dolce
molto dolce
191
196
pp


201
pp
poco a poco
poco a poco cresc.
206
cresc.
Ped.
Ped.
211
sempre cresc.
sempre cresc.
216
ff
poco rit.
poco animato
poco rit.
poco animato
Ped.


222
sempre ff
simile
8
sempre ff
227
8
233
8
239
8