



O LEGADO DE PABLO DE SARASATE

Lígia Maria Leitão Soares Silva

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORA: *Professora Doutora Vanda de Sá*

ÉVORA, NOVEMBRO DE 2018



*¡Un genio! ¡He practicado catorce horas
diarias durante treinta y siete años, y ahora
me llaman genio!*

Pablo de Sarasate

À memória dos meus pais

Agradecimentos

Concluir um doutoramento em Música e Musicologia na especialidade de Interpretação implica uma longa trajectória em que a conciliação do trabalho escrito com a prática do instrumento dificilmente se consegue fazer de modo regular e constante. Este trabalho não teria sido possível sem o apoio de diversas pessoas às quais deixo aqui os meus sinceros agradecimentos.

Começo por agradecer à Professora Doutora Vanda de Sá, orientadora deste trabalho, a disponibilidade e o interesse, as sugestões que fez e a generosidade com que disponibilizou algumas fontes. Agradeço ainda a forma estimulante como contribuiu para o alargamento de algumas problemáticas iniciais, a amizade demonstrada e a disponibilidade para ler e aconselhar sobre o conteúdo das notas aos programas que elaborei para os recitais que realizei como parte deste doutoramento.

Agradeço ao Professor Doutor Félix Andrievsky todos os conhecimentos que me transmitiu ao longo dos anos em que trabalhei com ele e sem os quais não teria sido possível realizar este trabalho. Agradeço também a disponibilidade que continua a ter para mim, cerca de trinta anos após o primeiro contacto, o estímulo, os conselhos e o interesse com que ouviu grande parte do repertório que interpretei nos recitais.

Agradeço aos pianistas Ingeborg Baldaszi e Paulo Oliveira o entusiasmo com que fizeram os recitais, bem como todo o trabalho de preparação dos mesmos.

Agradeço às minhas colegas Catherine Strynckx e Ilda Ortin pela revisão dos resumos em francês e em espanhol.

Agradeço à Ana Caeiro e à Ana Anahory o apoio e o interesse demonstrado, não só pelo trabalho escrito, como também pelos recitais que realizei.

Finalmente deixo um agradecimento especial aos meus primos Laurinda Leitão Rocha e Pedro Leitão, pelo encorajamento e apoio incondicional. Sem eles este trabalho não teria sido possível.

Resumo

O LEGADO DE PABLO DE SARASATE

Tese sobre o papel de Pablo de Sarasate como violinista/compositor e a sua contribuição para o desenvolvimento da técnica violinística.

Pretende-se demonstrar por que motivo as obras de virtuosidade são importantes e dar a conhecer o contributo de Sarasate para o desenvolvimento da técnica violinística através de composições diversas como fantasias e reminiscências de óperas, peças de salão ou obras inspiradas por peças populares Europeias, demonstrando, assim, o importante papel pedagógico do violinista espanhol, embora este nunca se tenha dedicado ao ensino.

É dada especial atenção ao fenómeno da virtuosidade, do virtuosismo no Século XIX e a Paganini e Liszt, que se constituíram como os dois principais *virtuosi* que abriram caminho para Sarasate. Este violinista, distingue-se por ter escrito obras curtas com especificidades técnicas isoladas de uma tal forma no contexto do discurso musical, que se constituem, em grande medida, como estudos musicais de concerto e, no caso particular do seu legado, é analisado o seu duplo papel como violinista e compositor.

Um dos objectivos deste trabalho é o de preencher lacunas no campo do conhecimento e aprofundar a compreensão das obras de Sarasate através da análise das suas técnicas de composição que, de uma maneira progressiva, possibilitam a execução de repertório ambicioso sob o ponto de vista técnico. Serão abordados vários aspectos técnicos e analisados segundo um enfoque novo, na medida em que se deseja valorizar e avaliar a sua relevância no quadro do desenvolvimento técnico próprio aos estudos graduais.

Em virtude de este ser um Doutoramento em Música e Musicologia na área de especialização de Interpretação, há lugar à realização de três recitais, nos quais são incluídas obras de Pablo de Sarasate e onde se poderão observar alguns dos problemas técnicos descritos nesta tese e a forma encontrada para os ultrapassar. Sublinha-se a complementaridade entre o estudo bibliográfico e analítico e a praxis instrumental, uma vez que um dos aspectos inovadores desta tese recai precisamente nesta estreita articulação com a sistematização de problemas de execução violinística.

Palavras-chave: Sarasate, violino, virtuosidade, técnica, estudo.

Abstract

THE LEGACY OF PABLO DE SARASATE

Dissertation on the role of Pablo de Sarasate (1844-1908) as violinist/composer and his contribution to the development of violin technique.

The intention is to explain and study the importance of virtuoso works and the contribution of Sarasate to the development of violin technique through his works, whether they are fantasies and reminiscences of operas, salon pieces or compositions inspired by popular European melodies, thus demonstrating the important pedagogical role of this Spanish violinist, although he never practised as a teacher.

Particular attention is given to the phenomenon of virtuosity, virtuosity in the nineteenth century, and Paganini and Liszt, the two leading *virtuosi* who paved the way for Sarasate. This violinist stands out because he wrote short works with technical particularities isolated in such a way in the context of the musical discourse, that they are, to a great extent, as concert musical studies. In addition, in the specific case of his legacy, his dual role as violinist and composer is analyzed.

One of the objectives of this work is to fill gaps in the field of knowledge and to deepen the understanding of the works of Sarasate through the analysis of his composition techniques that, in a progressive way, enable the execution of a more ambitious repertoire from the technical point of view. Thus, several technical aspects will be addressed and analyzed according to a new approach in order to value and assess their relevance in the technical development within the context inherent to gradual studies.

As this is a PhD in Music and Musicology in the specialization area of Interpretation, the study comprise three recitals, in which works by Pablo de Sarasate are included and some of the technical problems described in this thesis and the way to overcome them can be observed. The complementarity between the bibliographic and analytical study and the instrumental praxis is emphasized, since one of the innovative aspects of this thesis falls precisely in this close articulation with the systematization of problems of violin performance.

Keywords: Sarasate, violin, virtuosity, technique, practice.

Resumen

EL LEGADO DE PABLO DE SARASATE

Tesis sobre el rol de Pablo de Sarasate (1844-1908) en cuanto violinista/compositor y su aporte al desarrollo de la técnica violinística.

Se pretende demostrar el motivo por el que son importantes las obras de virtuosismo y difundir la contribución de Sarasate al desarrollo de la técnica violinística a través de sus obras, sean fantasías y reminiscências de óperas, piezas de salón, u obras inspiradas en piezas populares europeas, demostrándose, de este modo, el importante rol pedagógico del violinista español, aunque este jamás se haya dedicado a la enseñanza.

Se da especial atención al fenómeno del virtuosismo, al virtuosismo en el siglo XIX y a Paganini y Liszt, los dos principales *virtuosi* que abrieron camino a Sarasate. Este violinista se destaca por haber escrito obras cortas, con singularidades técnicas aisladas de tal manera en el contexto del discurso musical que, en su mayoría, constituyen estudios musicales de concierto y, en el caso particular de su legado, se analiza el doble rol de Sarasate como violinista y como compositor.

Uno de los objetivos de este trabajo es el de colmar las lagunas existentes en el campo del conocimiento y profundizar la comprensión de las obras de Sarasate mediante el análisis de sus técnicas de composición que, de un modo progresivo, posibilitan la ejecución de un repertorio ambicioso, bajo el punto de vista técnico. Así, se tratarán y analizarán algunos aspectos técnicos según un nuevo enfoque, ya que se desea valorar y evaluar su relevancia en el marco del desarrollo técnico típico de los estudios graduales.

En virtud de tratarse de un Doctorado en Música y Musicología en el área de especialización de Interpretación, se realizarán tres recitales, en los que se incluyen obras de Pablo de Sarasate y donde se podrán comprobar algunos de los problemas técnicos descritos en esta tesis y la forma encontrada para superarlos. Cabe subrayar la complementariedad entre el estudio bibliográfico-analítico y la praxis instrumental, ya que uno de los aspectos innovadores de esta tesis reside precisamente en esta estrecha articulación con la sistematización de problemas en cuanto a la ejecución violinística.

Palabras-clave: Sarasate, violín, virtuosismo, técnica, estudio.

Résumé

L'HÉRITAGE DE PABLO DE SARASATE

Thèse sur le rôle de Pablo de Sarasate (1844-1908) comme violoniste et compositeur et sa contribution au développement de la technique violonistique.

Notre but est celui de démontrer à quel point les œuvres de virtuosité sont importants et de divulguer la contribution de Sarasate au développement de la technique violonistique à travers ses œuvres, qu'elles soient des fantaisies et des réminiscences d'opéras, des pièces de salon, ou des œuvres inspirées de pièces populaires européennes, prouvant ainsi le poids du rôle pédagogique de ce violoniste espagnol, bien qu'il ne se soit jamais consacré à l'enseignement.

Une attention particulière est accordée au phénomène de la virtuosité, à la virtuosité au XIXe siècle et à Paganini et Liszt, les deux remarquables *virtuosi* précurseurs du parcours de Sarasate. Sarasate se distingue par ses œuvres courtes, avec spécificités techniques isolées dans le contexte du discours musical de telle façon qu'elles s'avèrent majoritairement des études musicales de concert. Dans le cas particulier de son héritage, cette analyse porte sur son double rôle en tant que violoniste et compositeur.

Un des objectifs de ce travail est de combler les lacunes concernant le domaine de la connaissance et d'approfondir la compréhension des œuvres de Sarasate moyennant l'analyse de ses techniques de composition qui, de façon progressive, rendent possible l'exécution d'un répertoire plus ambitieux du point de vue technique. Ainsi, des aspects techniques seront traités et analysés selon une nouvelle perspective, dans la mesure où nous visons à valoriser et évaluer leur dimension dans le cadre du développement technique typique des études graduelles.

Étant donné que le cas présent est un Doctorat en Musique et Musicologie dans le domaine d'expertise d'interprétation, trois récitals auront lieu, incluant des œuvres de Pablo de Sarasate, où il sera possible de constater quelques-uns des problèmes techniques décrits sur cette thèse, et la formule trouvée permettant de les dépasser. À souligner la complémentarité entre l'étude bibliographique-analytique et la praxis instrumentale, car un des aspects innovateurs de cette thèse se situe justement dans cette étroite articulation avec la systématisation de problèmes en matière d'exécution violonistique.

Mots-clés: Sarasate, violon, virtuosité, technique, étude.

Índice

Agradecimentos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	vii
Resumo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ix
Abstract	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	xi
Resumen	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	xiii
Résumé	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	xv
Índice	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	xvii
Índice de Figuras	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	xxi
Introdução	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
1. Paradigmas do virtuosismo transcendente - os casos de Paganini e Liszt	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
2. Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
2.1. Breve esboço biográfico	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
2.2. Um novo paradigma de Virtuosismo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	18
2.2.1. Sarasate - O primeiro virtuoso moderno	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	18
2.2.2. O Violinista	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20
2.2.3. O “Violinista-Compositor”	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	25
2.2.4. Técnicas de composição	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	26
3. As obras de Sarasate	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	28
3.1. Fantasias e reminiscências de ópera	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	28
3.2. Peças de Salão	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	30
3.3. Composições inspiradas em peças populares europeias	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	31
3.4. Composições inspiradas em música folclórica espanhola	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	39
4. Análise de aspectos de técnica violinística	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	41
4.1. <i>Staccato</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	41
4.2. <i>Ricochete</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	48
4.3. <i>Sautillé</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	54
4.4. <i>Pizzicato</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	58

4.4.1. <i>Pizzicato</i> com a mão direita	-	-	-	-	-	-	-	-	-	59
4.4.2. <i>Pizzicato</i> com a mão esquerda	-	-	-	-	-	-	-	-	-	62
4.4.3. <i>Pizzicato</i> alternando a mão esquerda com a mão direita	-	-	-	-	-	-	-	-	-	63
4.5. Trémulo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	71
4.6. Harmónicos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	74
4.7. Escalas e arpejos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	79
4.8. Escalas cromáticas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	88
4.9. Glissando cromático	-	-	-	-	-	-	-	-	-	90
4.10. Combinação de glissando cromático com escala cromática	-	-	-	-	-	-	-	-	-	92
4.11. Cordas dobradas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	94
4.11.1. Intervalo de oitava	-	-	-	-	-	-	-	-	-	96
4.11.2 Glissandos cromáticos em cordas dobradas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	99
4.12. Alternância constante entre cordas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	101
4.13. Melodia numa única corda	-	-	-	-	-	-	-	-	-	103
Conclusão	-	-	-	-	-	-	-	-	-	107
Bibliografia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	111
Livros e Artigos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	111
Partituras	-	-	-	-	-	-	-	-	-	115
Websites	-	-	-	-	-	-	-	-	-	122
Discografia seleccionada	-	-	-	-	-	-	-	-	-	124
Anexo I - Obras compostas por Sarasate	-	-	-	-	-	-	-	-	-	126
Anexo II - Arranjos e edições feitos por Sarasate de obras de outros compositores	-	-	-	-	-	-	-	-	-	134
Anexo III - Obras dedicadas a Sarasate	-	-	-	-	-	-	-	-	-	136
Anexo IV - Obras dedicadas a Sarasate postumamente	-	-	-	-	-	-	-	-	-	143
Anexo V - Gravações efectuadas por Sarasate	-	-	-	-	-	-	-	-	-	144
Anexo VI - Prémios, títulos, condecorações e homenagens	-	-	-	-	-	-	-	-	-	145
Anexo VII - Principais cidades onde Sarasate actuou	-	-	-	-	-	-	-	-	-	149
Anexo VIII - Transcrição de um contrato	-	-	-	-	-	-	-	-	-	154

Apêndice I - Programa de Recital realizado a 1 de Outubro de 2013	-	-	- 157
Apêndice II - Programa de Recital realizado a 27 de Outubro de 2014	-	-	- 165
Apêndice III - Programa de Recital realizado a 12 de Outubro de 2018	-	-	- 173

Índice de Figuras

Fig. 1 – Locatelli - <i>L'Arte del Violino</i> , Op. 3 (secção do 1º and. do <i>Concerto n° 12</i> cc. 81-113) - - - - -	4
Fig. 2 – Locatelli - <i>Labirinto</i> escrito por extenso (cc. 1-6) - - - - -	4
Fig. 3 – Locatelli - <i>Capricho n° 7</i> (cc. 1-5) - - - - -	5
Fig. 4 – Paganini - <i>Capricho n° 1</i> , Op. 1 (cc. 1-8) - - - - -	5
Fig. 5 – Liszt - <i>Estudo transcendental n° 4b</i> , inspirado no <i>Capricho n° 1</i> , Op. 1 de Paganini (cc. 1-6) - - - - -	7
Fig. 6 – Mendelssohn - <i>Concerto para violino e orquestra</i> , Op. 64 (1º and., cadência, cc. 33-38) - - - - -	8
Fig. 7 – Paganini - <i>Capricho n° 24</i> , Op. 1 (cc. 1-12) - - - - -	8
Fig. 8 – Paganini/Auer - <i>Capricho n° 24</i> (cc. 1-12) - - - - -	9
Fig. 9 – Paganini/Kreisler - <i>Capricho n° 24</i> (cc. 1-16) - - - - -	9
Fig. 10 – Excerto do Dicionário de Saldoni - - - - -	10
Fig. 11 – Certidão de baptismo de Sarasate - - - - -	11
Fig. 12 – Excerto do livro de Altadill - - - - -	11
Fig. 13 – Excerto do livro de Altadill - - - - -	12
Fig. 14 – Diploma do primeiro prémio de violino - - - - -	13
Fig. 15 – Detalhe do diploma do primeiro prémio de violino - - - - -	13
Fig. 16 – Placa comemorativa sita na Calle San Nicolás, n° 19-21 - - - - -	15
Fig. 17 – Título de Filho Predilecto de Pamplona - - - - -	16
Fig. 18 – Detalhe do Título de Filho Predilecto de Pamplona - - - - -	17
Fig. 19 – Detalhe do Título de Filho Predilecto de Pamplona - - - - -	17
Fig. 20 – Mausoléu de Pablo de Sarasate - - - - -	18
Fig. 21 – Imagem de mãos de portador do Síndrome de Marfan - - - - -	21
Fig. 22 – Excerto do texto da carta enviada pela mãe de Sarasate ao seu marido - - - - -	29

Fig. 23 – Sarasate - <i>Zigeunerweisen</i> , Op. 20 (notas do compositor)	-	-	-	-	32
Fig. 24 – Carta de Otto Goldschmidt para Elemér Szentirmay	-	-	-	-	34
Fig. 25 – Elémer Szentirmay - <i>Csak egy szép lány van a világon</i>	-	-	-	-	35
Fig. 26 – Sarasate - <i>Zigeunerweisen</i> , Op. 20 (3ª secção)	-	-	-	-	36
Fig. 27 – Sarasate - <i>Zigeunerweisen</i> , Op. 20 (início da 3ª secção)	-	-	-	-	37
Fig. 28 – Sarasate - <i>Les Adieux</i> , Op. 9 (cc. 29-32)	-	-	-	-	42
Fig. 29 – Sarasate - <i>Sommeil</i> , Op. 11 (cc. 47-49)	-	-	-	-	42
Fig. 30 – Sarasate - <i>Zapateado</i> , Op. 23 (cc. 114-116)	-	-	-	-	43
Fig. 31 – Sarasate - <i>Souvenirs de Faust (Valse cc. 55-75)</i>	-	-	-	-	44
Fig. 32 – Sarasate - <i>Zigeunerweisen</i> , Op. 20 (c. 23)	-	-	-	-	44
Fig. 33 – Sarasate - <i>Navarra</i> , Op. 33 (<i>Allegro</i> cc. 168-174)	-	-	-	-	45
Fig. 34 – Sarasate - <i>Navarra</i> , Op. 33 (<i>Allegro</i> cc. 232-255)	-	-	-	-	46
Fig. 35 – Paganini - <i>Capricho nº 15</i> , Op. 1 (cc. 20-25)	-	-	-	-	47
Fig. 36 – Wieniawski - <i>Concerto nº 1</i> , Op. 14 (Letra C cc. 11-14)	-	-	-	-	47
Fig. 37 – Alard - <i>École du violon</i> , p. 117	-	-	-	-	48
Fig. 38 – Dancla - <i>5ª Ária com variações (sobre um tema de Weigl)</i> , Op. 89 (2ª var.)	-	-	-	-	49
Fig. 39 – Sarasate - <i>La Chasse</i> , Op. 44 (<i>Allegretto</i> cc. 236-241)	-	-	-	-	49
Fig. 40 – Sarasate - <i>L'esprit follet</i> , Op. 48 (<i>Più lento</i> cc. 56-65)	-	-	-	-	50
Fig. 41 – Sarasate - <i>L'esprit follet</i> , Op. 48 (<i>Più lento</i> cc. 19-25)	-	-	-	-	50
Fig. 42 – Sarasate - <i>Jota de Pablo</i> , Op. 52 (<i>Tempo I</i> cc. 47-63)	-	-	-	-	51
Fig. 43 – Sarasate - <i>Bolero</i> , Op. 30 (cc. 103-105)	-	-	-	-	51
Fig. 44 – Sarasate - <i>Souvenirs de Faust (Tempo marziale</i> cc. 14-23)	-	-	-	-	52
Fig. 45 – Sarasate - <i>La Chasse</i> , Op. 44 (<i>Allegretto</i> cc. 68-74)	-	-	-	-	52
Fig. 46 – Sarasate - <i>Romance et Gavotte de Mignon</i> , Op. 16 (<i>Gavotte</i> cc. 86-91)	-	-	-	-	53
Fig. 47 – Locatelli - <i>Capricho nº 7</i> (cc. 1-5)	-	-	-	-	53

Fig. 48 – Paganini - <i>Capricho nº 1</i> , Op. 1 (cc. 1-8) -	-	-	-	-	-	53
Fig. 49 – Bazzini - <i>La ronde des Lutins</i> , Op. 25 (cc. 49-63)-	-	-	-	-	-	54
Fig. 50 – Sarasate - <i>L'esprit follet</i> , Op. 48 (cc. 9-25)	-	-	-	-	-	55
Fig. 51 – Sarasate - <i>Introduction et Tarantelle</i> , Op. 43 (cc. 78-107)	-	-	-	-	-	56
Fig. 52 – Sarasate - <i>Fantasia sobre La Flauta Mágica</i> , Op. 54 (<i>Allegro Vivo</i> cc. 1-8)	-	-	-	-	-	57
Fig. 53 – Kreisler - <i>Variations on a Theme of Corelli</i> (1ª var. cc. 7-12)	-	-	-	-	-	57
Fig. 54 – Mostras - <i>Capricho em quiálteras</i> (cc. 26-29)	-	-	-	-	-	58
Fig. 55 – Sarasate - <i>Jota de Pamplona</i> , Op. 50 (cc. 111-126)	-	-	-	-	-	59
Fig. 56 – Sarasate - <i>Canciones Rusas</i> , Op.49 (<i>Presto</i> cc.1-8)	-	-	-	-	-	60
Fig. 57 – Prokofiev - <i>Violin Concerto nº 2</i> , Op. 63 (1º and. <i>Tempo I</i> cc. 3-7)	-	-	-	-	-	60
Fig. 58 – Início do movimento para efectuar <i>pizzicato</i> para baixo	-	-	-	-	-	61
Fig. 59 – Início do movimento para efectuar <i>pizzicato</i> para cima	-	-	-	-	-	61
Fig. 60 – Ysaÿe - <i>Sonata nº 4</i> , Op. 27 (2º and. cc. 1-7)	-	-	-	-	-	62
Fig. 61 – Sarasate - <i>Zapateado</i> , Op. 23 (cc. 91-94)	-	-	-	-	-	62
Fig. 62 – Sarasate - <i>Introduction et Tarantelle</i> , Op. 43 (cc. 126-141)	-	-	-	-	-	63
Fig. 63 – Ravel - <i>Tzigane</i> (<i>Tempo primo</i> cc. 1-16)	-	-	-	-	-	64
Fig. 64 – Sarasate - <i>Zigeunerweisen</i> , Op. 20 (c. 32)	-	-	-	-	-	64
Fig. 65 – Sarasate - <i>Zigeunerweisen</i> , Op. 20 (<i>Allegro molto vivace</i> cc. 63-68)	-	-	-	-	-	65
Fig. 66 – Sarasate - <i>Fantasia sobre La Flauta Mágica</i> , Op. 54 (<i>Andantino</i> cc. 42-52)	-	-	-	-	-	65
Fig. 67 – Paganini - <i>Capricho nº 24</i> (9ª var.)	-	-	-	-	-	66
Fig. 68 – Sarasate - <i>Zapateado</i> , Op. 23 (cc. 50-61)	-	-	-	-	-	66
Fig. 69 – Sarasate - <i>Navarra</i> , Op. 33 (<i>Allegro</i> cc. 328-334)	-	-	-	-	-	67
Fig. 70 – Sarasate - <i>L'esprit follet</i> , Op. 48 (<i>Più lento</i> cc. 1-18)	-	-	-	-	-	68
Fig. 71 – Sarasate - <i>Caprice Basque</i> , Op. 24 (<i>Allegro moderato</i> cc. 55-70)	-	-	-	-	-	68
Fig. 72 – Ernst - <i>The Last Rose of Summer</i> (4ª var. cc. 1-7)	-	-	-	-	-	69

Fig. 73 – Paganini - <i>Duo Merveille</i> (cc. 1-12)	-	-	-	-	-	70
Fig. 74 – Sarasate - <i>Airs Écossais</i> , Op. 34 (<i>Très lent</i> cc. 29-32)	-	-	-	-	-	71
Fig. 75 – Sarasate - <i>Fantaisie sur 'Der Freischütz'</i> , Op. 14 (<i>Sempre Adagio</i> cc. 17-22)	-	-	-	-	-	72
Fig. 76 – Paganini - <i>Capricho n° 6</i> , Op. 1 (cc. 1-4)	-	-	-	-	-	72
Fig. 77 – Milstein – <i>Paganiniana (Variations) for Violin Solo</i> (4 ^a var. cc. 1-6)	-	-	-	-	-	73
Fig. 78 – Sarasate - <i>Sommeil</i> , Op. 11 (cc. 50-59)	-	-	-	-	-	74
Fig. 79 – Sarasate - <i>Zapateado</i> , Op. 23 (cc. 40-50)	-	-	-	-	-	75
Fig. 80 – Sarasate - <i>Zapateado</i> , Op. 23 (cc. 136-142)	-	-	-	-	-	75
Fig. 81 – Sarasate - <i>Zapateado</i> , Op. 23 (cc. 148-154)	-	-	-	-	-	76
Fig. 82 – Sarasate - <i>Caprice Basque</i> , Op. 24 (<i>Allegro moderato</i> cc. 105-124)	-	-	-	-	-	76
Fig. 83 – Sarasate - <i>Navarra</i> , Op. 33 (<i>Allegro</i> cc. 297-308, partitura de piano)	-	-	-	-	-	77
Fig. 84 – Sarasate - <i>Navarra</i> , Op. 33 (<i>Allegro</i> cc. 297-308, partitura do 1º violino)	-	-	-	-	-	77
Fig. 85 - Reproduções fotográficas das mãos esquerdas de Sarasate e Joachim	-	-	-	-	-	78
Fig. 86 – Bazzini - <i>La ronde des Lutins</i> , Op. 25 (cc. 225-240)	-	-	-	-	-	79
Fig. 87 – Sarasate - <i>Jota de Pamplona</i> , Op. 50 (cc. 361-379)	-	-	-	-	-	80
Fig. 88 – Sarasate - <i>Navarra</i> , Op. 33 (<i>Allegro</i> cc. 49-59)	-	-	-	-	-	81
Fig. 89 – Sarasate - <i>Navarra</i> , Op. 33 (<i>Allegro</i> cc. 17-30)	-	-	-	-	-	82
Fig. 90 – Sarasate - <i>Carmen Concert Fantasy</i> , Op. 25 (<i>Introdução</i> cc. 49-54)	-	-	-	-	-	82
Fig. 91 – Sarasate - <i>Introduction et Caprice Jota</i> , Op. 41 (<i>Andante</i> cc. 7-10)	-	-	-	-	-	83
Fig. 92 – Sarasate - <i>Navarra</i> , Op. 33 (<i>Allegro</i> cc. 214-227)	-	-	-	-	-	84
Fig. 93 – Paganini - <i>Capricho n° 24 (Finale</i> cc. 9-15)	-	-	-	-	-	85
Fig. 94 – Lalo - <i>Sinfonia Espanhola</i> , Op. 21 (1º and. cc. 37-39)	-	-	-	-	-	85
Fig. 95 – Sarasate - <i>Habañera</i> , Op. 21 (cc. 89-92)	-	-	-	-	-	85
Fig. 96 – Vieuxtemps - <i>Violin Concerto n° 5</i> , Op. 37 (1º and., cadência, c. 49)	-	-	-	-	-	86
Fig. 97 – Sarasate - <i>Habañera</i> , Op. 21 (cc. 28-43)	-	-	-	-	-	86

Fig. 98 – Paganini - <i>Capricho n° 15</i> , Op. 1 (cc. 1-4)-	-	-	-	-	-	86
Fig. 99 – Paganini - <i>Capricho n° 15</i> , Op. 1 (cc. 8-11)	-	-	-	-	-	87
Fig. 100 – Vecsey - <i>Capricho n° 2: Cascade</i> (cc. 1-4)	-	-	-	-	-	87
Fig. 101 – Sarasate - <i>Muiñiera</i> , Op. 32 (cc. 138-145)	-	-	-	-	-	89
Fig. 102 – Sarasate - <i>Fantasia sobre La Flauta Mágica</i> , Op. 54 (cc. 47-48)	-	-	-	-	-	89
Fig. 103 – Grieg - <i>Violin Sonata n° 3</i> , Op. 45 (3° and. cc. 90-93)	-	-	-	-	-	90
Fig. 104 – Grieg - <i>Violin Sonata n° 3</i> , Op. 45 (3° and. <i>Tempo I</i> cc. 88-99)	-	-	-	-	-	90
Fig. 105 – Sarasate - <i>Zigeunerweisen</i> , Op. 20 (c. 24)	-	-	-	-	-	91
Fig. 106 – Sarasate - <i>Zigeunerweisen</i> , Op. 20 (cc. 18-19)	-	-	-	-	-	91
Fig. 107 – Sarasate - <i>Caprice Basque</i> , Op. 24 (<i>Allegro moderato</i> c. 28)	-	-	-	-	-	92
Fig. 108 – Sarasate - <i>Nocturne-Sérénade</i> , Op. 45 (cc. 75-82)	-	-	-	-	-	92
Fig. 109 – Saint-Saëns - <i>Introduction et rondo capriccioso</i> , Op. 28 (<i>Allegro ma non troppo</i> cc. 157-160)	-	-	-	-	-	93
Fig. 110 – Sarasate - <i>Jota de Pamplona</i> , Op. 50 (cc. 1-28)	-	-	-	-	-	95
Fig. 111 – Sarasate - <i>Nocturne-Sérénade</i> , Op. 45 (cc. 45-56)	-	-	-	-	-	95
Fig. 112 – Sarasate - <i>Les Adieux</i> , Op. 9 (cc. 25-28)	-	-	-	-	-	96
Fig. 113 – Sarasate - <i>Prière et Berceuse</i> , Op. 17 (cc. 64-92)	-	-	-	-	-	97
Fig. 114 – Sarasate - <i>Fantasia sobre La Flauta Mágica</i> , Op. 54 (cc. 43-44)	-	-	-	-	-	97
Fig. 115 – Sarasate - <i>Souvenirs de Faust (Tempo di marcia</i> cc. 14-19)	-	-	-	-	-	98
Fig. 116 – Sarasate - <i>L'esprit follet</i> , Op. 48 (<i>Più lento</i> cc. 25-30)	-	-	-	-	-	98
Fig. 117 – Sarasate - <i>Canciones Rusas</i> , Op. 49 (<i>Allegretto</i> cc. 37-43)	-	-	-	-	-	99
Fig. 118 – Sarasate - <i>Romanza Andaluza</i> , Op. 22 (cc. 59-60)	-	-	-	-	-	99
Fig. 119 – Sarasate - <i>Airs Écossais</i> , Op. 34 (<i>Grazioso non troppo vivo</i> c. 28)	-	-	-	-	-	100
Fig. 120 – Saint-Saëns - <i>Havanaise</i> , Op. 83 (<i>Poco più mosso</i> cc. 16-27)	-	-	-	-	-	101
Fig. 121 – Sarasate - <i>Muiñiera</i> , Op. 32 (cc. 342-354)	-	-	-	-	-	102
Fig. 122 – Paganini - <i>Capricho n° 24</i> , Op. 1 (2ª var.)	-	-	-	-	-	103

Fig. 123 – Sarasate - <i>Muiñiera</i> , Op. 32 (cc. 10-26) -	-	-	-	-	-	-	-	104
Fig. 124 – Ravel - <i>Tzigane</i> (1ª pág.) -	-	-	-	-	-	-	-	105
Fig. 125 – Paganini - <i>Mose-Fantasia</i> (cc. 1-5)	-	-	-	-	-	-	-	106
Fig. 126 – Paganini - <i>Mose-Fantasia</i> (2ª var. cc. 22-36)	-	-	-	-	-	-	-	106
Fig. 127 – Paganini - <i>Mose-Fantasia</i> (3ª var. cc. 32-46)	-	-	-	-	-	-	-	106
Fig. 128 – Anverso da moeda de 10 pesetas -	-	-	-	-	-	-	-	148
Fig. 129 – Reverso da moeda de 10 pesetas -	-	-	-	-	-	-	-	148
Fig. 130 – Mapa da época assinalando os principais locais onde Sarasate actuou -	-	-	-	-	-	-	-	153
Fig. 131 – Excerto do livro de Altadill	-	-	-	-	-	-	-	154
Fig. 132 – Excerto do livro de Altadill	-	-	-	-	-	-	-	155
Fig. 133 – Excerto do livro de Altadill	-	-	-	-	-	-	-	156

Introdução

Se analisarmos o repertório escrito para violino até ao final do século XIX, verificamos que as obras que são consideradas de referência não foram escritas por violinistas. Nenhum dos concertos escritos por Niccolò Paganini (1782-1840), Heinrich Ernst (1812-1865) ou Henryk Wieniawski (1835-1880) ultrapassaram o prestígio dos concertos de Ludwig van Beethoven (1770-1827), Johannes Brahms (1833-1897) ou Piotr Tchaikovsky (1840-1893). No entanto, obras que foram escritas e/ou arranjadas por Pablo de Sarasate (1844-1908) como *Zigeunerweisen*, Op. 20 ou *Carmen Concert Fantasy*, Op. 25, encontram-se no topo da popularidade. Todos os violinistas com intensa actividade solística ao mais alto nível incluem obras suas no repertório e os maiores intérpretes do nosso tempo, como Itzhak Perlman (n. 1945) ou Maxim Vengerov (n. 1974), gravaram-nas. Ainda assim, um aspecto que permanece praticamente desconhecido e que merece certamente ser estudado, é o papel de Sarasate como violinista/compositor e a sua contribuição para o desenvolvimento da técnica violinística. Não é surpreendente que este aspecto assim tenha permanecido pois Sarasate não deixou alunos nem tratados que permitam dar a conhecer, com precisão, o valor do seu contributo e, no que diz respeito à bibliografia existente acerca do violinista espanhol, deparamo-nos com pouco mais do que alguns artigos, escassos livros e reduzidos parágrafos que lhe fazem referência.

O musicólogo Luis Iberní (1964-2007), autor de um importante trabalho sobre Sarasate, refere na apresentação do seu livro

[...] sinceramente, creo que este libro no va a cubrir sino sólo en parte las ansias de conocimiento y curiosidad que llevamos los que amamos la investigación. Toda aquella persona que aspire a saberlo todo sobre nuestro eximio intérprete saldrá muy defraudada de las páginas siguientes. Esto es, solamente, un punto de partida [...]¹

mostrando assim a plena consciência de que estava a fornecer uma visão limitada e parcial de uma grande figura.

O violinista e musicólogo Boris Schwarz (1906-1983) refere-se a Sarasate como “ the last of the great nineteenth-century virtuosos - suave, elegant, brilliant in a very personal way,

¹ Iberní, 1994, p. 15.

idolized by the public in both hemispheres.”², contudo, refere apenas as suas qualidades como violinista e também as opiniões dos seus contemporâneos, não abordando em nenhuma ocasião a importância pedagógica das suas obras.

A musicóloga María Nagore Ferrer afirma que “Pablo Sarasate ha sido uno de los más grandes violinistas de la historia, pero aún estamos lejos de conocer la auténtica dimensión de su figura.”³ e também “...urge desterrar tópicos y adentrarse en aspectos aún ignorados de uno de los más grandes violinistas de la historia.”⁴ Um destes aspectos será, certamente, a importância da sua contribuição para o desenvolvimento da técnica violinística.

De uma maneira geral, o pouco que se tem escrito acerca de Sarasate foca a sua perfeição técnica, a aparente ausência de esforço com que lidava com o instrumento, a admiração que provocava nos seus colegas e a capacidade de deslumbrar o público. Contudo, o paradoxo que parece ser um violinista que nunca se dedicou ao ensino ser, na realidade, um pedagogo, não parece ter suscitado interesse até à data. É nesta medida que a tese presente abre novas perspectivas nesta área específica, lançando uma nova luz sobre as obras de Sarasate e do modo como, através delas, é possível desenvolver a técnica violinística e, porventura, uma interpretação historicamente inspirada e informada das obras deste violinista.

² Schwarz, 1987, p. 235.

³ Ferrer, 2009, p. 551.

⁴ Ferrer, 2009, p. 528.

1. Paradigmas do virtuosismo transcendente - os casos de Paganini e Liszt

O panorama instrumental do século XIX foi indubitavelmente marcado por Paganini e Franz Liszt (1811-1886). É claro que antes deles houve outros músicos excepcionais e que poderiam merecer a designação de virtuosos, tais como Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Tartini (1692-1770) e Pietro Locatelli (1695-1764), que, durante os séculos XVII e XVIII, foram muito aplaudidos. Tinham dons naturais que lhes permitiam enfrentar todas as dificuldades técnicas que poderiam verificar-se na época.

Locatelli pode mesmo ser considerado como o pai da virtuosidade violinística pois alcançou no século XVIII o que Paganini viria a realizar no século XIX, ou seja, um desenvolvimento sem precedentes da técnica do violino. Para além das suas capacidades como violinista, deixou, entre outras, uma importante obra que viria a enriquecer o vocabulário técnico do violino e que inspirou o próprio Paganini: *L'Arte Del Violino*. Esta obra, publicada em 1733, é uma colecção de doze notáveis concertos, escritos para violino solo, cordas e baixo contínuo, cujo estilo virtuoso influenciou fortemente os violinistas seus contemporâneos, tendo, também, ajudado a construir e a cimentar a reputação de Locatelli como pioneiro da técnica do violino moderno.

Ao contrário do que tinha escrito anteriormente, inspirado no estilo barroco romano, cujo melhor exemplo talvez seja Corelli, os concertos de *L'Arte Del Violino* foram escritos no estilo veneziano mais recente de Antonio Vivaldi (1678-1741), tendo Locatelli feito um amplo uso do registo agudo do violino, ocupando todo o ponto do instrumento. Cada concerto é constituído pelos três andamentos tradicionais, com os dois andamentos rápidos a enquadrar um andamento lento central, normalmente um *Largo* ou *Adágio*. O 1º e 3º andamentos contêm o que aparece denominado como *Capriccio*, uma espécie de cadência para violino e durante o qual o solista tem uma ampla oportunidade de mostrar a sua perícia no instrumento.



Fig. 1 – Locatelli - *L'Arte del Violino*, Op. 3 (secção do 1º and. do *Concerto n.º 12* cc. 81-113)⁵

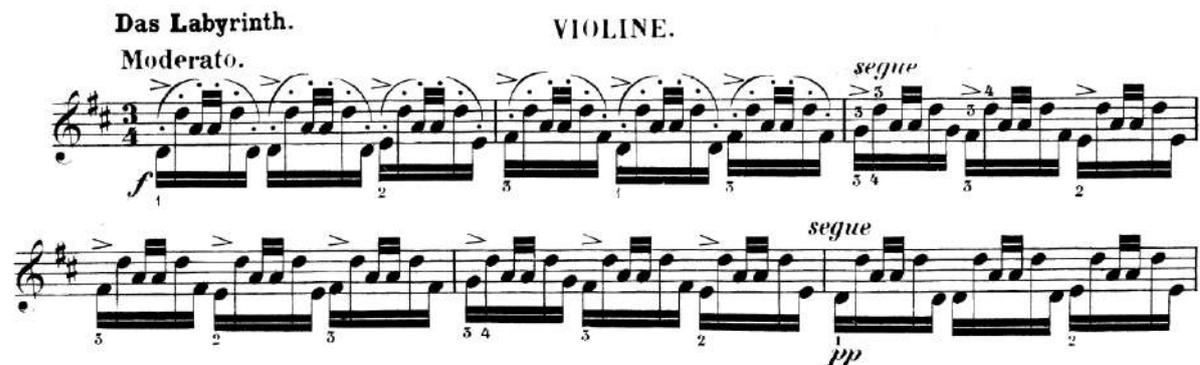


Fig. 2 – Locatelli - *Labirinto* escrito por extenso (cc. 1-6)

Os caprichos⁶ são rápidos e dedicados a dificuldades técnicas especiais. O 2º capricho, para além de ter muitas cordas dobradas e acordes de quatro sons, contém uma secção central com o difícil golpe de arco de *staccato*. O 7º capricho exige uma coordenação muito precisa entre o braço direito e a mão esquerda, para além de um bom domínio do golpe de arco de *ricochete*, pois este aparece com quatro notas por arco e cada nota na sua corda. Para além disso, há várias extensões para a mão esquerda com os quatro dedos presos, cada um na sua

⁵ Na segunda pauta deste exemplo pode-se ver o início da secção *Capriccio*, neste caso com o famoso *Labirinto* que, devido às suas características, é frequentemente tocado independentemente do resto da obra. Violinistas célebres tocam-no como extra programa a seguir à interpretação de um concerto com orquestra. No seguinte link <https://www.youtube.com/watch?v=1VX4r2GiBUc> (acedido a 3 de Agosto de 2017) pode-se ver e ouvir o violinista David Oistrakh (1908-1974) a tocá-lo como extra programa a solo e em <https://www.youtube.com/watch?v=ibVt9aYL3hs> (acedido a 3 de Agosto de 2017) a mesma obra é tocada novamente como extra programa mas desta vez com acompanhamento de orquestra.

⁶ São 25 caprichos no total, 24 dos quais retirados dos 12 concertos e o 25º retirado da *Sonata em Ré menor*, Op. 6 n.º 12, também de Locatelli.

corda. Esta última dificuldade relativamente à mão esquerda também está patente no 15º capricho. O 16º capricho, para além de vários arpejos, escalas e extensões para a mão esquerda, tem passagens com trilos que, devido à maneira como estão escritos (independentemente das passagens serem em cordas dobradas ou não) têm de ser efectuados com o 4º dedo.

Mais tarde, Paganini viria a inspirar-se no *Capricho nº 7* de Locatelli para a composição do seu *Capricho nº 1*, Op. 1 e as semelhanças são evidentes.



Fig. 3 – Locatelli - *Capricho nº 7* (cc. 1-5)



Fig. 4 – Paganini - *Capricho nº 1*, Op. 1 (cc. 1-8)

Embora Locatelli tenha sido crucial para o desenvolvimento da técnica violinística, quando Paganini apareceu, tudo mudou. Não se tratava apenas de um músico extraordinário com uma técnica brilhante e inovadora mas de um violinista com um enorme carisma e reconhecimento. O público ia aos seus concertos não só para o ouvir mas também para o ver.⁷

⁷ Aconteceu a mesma coisa com Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), como menino prodígio. O seu pai, Leopoldo Mozart (1719-1787), foi um excelente *manager*, apresentando os seus filhos (Wolfgang e a sua irmã Maria Anna) nas várias cortes europeias. No entanto, isto não durou toda uma vida, tal como com Paganini, possivelmente devido ao facto de Wolfgang ter sido muito popular por ter sido um *wunderkind* e não apenas um virtuoso.

Estes concertos podiam ser comparados com uma espécie de espectáculo de circo ou de magia, pois o objectivo era tocar as obras mais difíceis, indo mais longe do que qualquer outra pessoa já tivesse ido. Para garantir que conseguiria atingir sucesso nas capitais europeias, Paganini quis provar que era algo mais do que um feiticeiro da técnica violinística e demonstrou as suas capacidades criativas interpretando obras mirabolantes que ele próprio escreveu. Estas preenchiam quase na íntegra os programas dos seus concertos e raramente tocava obras compostas por outros músicos, à excepção de alguns concertos de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), Jacques Pierre Rode (1774-1830) ou Rodolphe Kreutzer (1766-1831). O público deixava-se levar pelo fascínio da singularidade que transcendia a normalidade e Paganini foi extraordinário neste aspecto. Tocava de cor, o que na época não era muito frequente, conferindo deste modo um carácter de quase improvisação às suas apresentações. Tinha uma constituição física peculiar e impressionava o público com a espera prolongada antes de entrar no palco, o seu corpo muito magro, quase cadavérico, todo vestido de preto, o rosto com profundas olheiras e as vénias excêntricas com que agradecia os aplausos. Para além de ter uma constituição física insólita, viu-se envolto por um ambiente estranho e rotulado como um indivíduo excêntrico e até mesmo malévolo.⁸ Em vez de tentar silenciar os comentários acerca de um hipotético pacto com o demónio, os seus admiradores divulgavam-nos, dando azo ao incentivo de uma espécie de aura satânica e, deste modo, Paganini, que apreciava tudo isto ao ponto de o cultivar activamente, passou de um simples violinista (se é que alguma vez o foi), para algo diferente: um relâmpago no meio musical.

Paganini alcançou uma notoriedade excepcional, tornando-se uma lenda no seu próprio tempo. No entanto, e embora tivesse seguidores como Ernst, Henri Vieuxtemps (1820-1881) e Sivori, o seu único aluno, o seu herdeiro foi um pianista: Franz Liszt, que lhe votou uma admiração extraordinária e se propôs seguir os seus passos e integrar o seu legado.

A presença na estreia de Paganini em Paris, em 1831, foi decisiva como ponto de partida da eminência suprema de Liszt como virtuoso. A técnica fabulosa do violinista inspirou-o no sentido de tentar encontrar efeitos equivalentes no piano, transcrevendo alguns dos seus caprichos. O seu virtuosismo prodigioso, a sua criatividade e a capacidade de conceber novos métodos que revolucionaram a abordagem ao piano, permitiram-lhe aperfeiçoar a sua técnica de forma extraordinária. Desta forma foi-se gradualmente formando um pianista cujo desempenho no instrumento foi notável. Os *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* são uma série de seis estudos, escritos para piano em 1838 e

⁸ Schwarz, 1987, pp. 183-185.

revisados pelo próprio Liszt em 1851. Tal como o nome indica, são todos inspirados em obras de Paganini e encontram-se entre as obras mais exigentes, sob o ponto de vista técnico, escritas para piano. À exceção do 3º estudo (*La Campanella*, inspirado no 3º andamento do *Concerto n° 2*, Op. 7 de Paganini), todos os outros são inspirados em caprichos de Paganini.⁹

Liszt - Transcendental Etudes after Paganini

4b. E Major

Andante quasi Allegretto

p leggiermente *sempre stacc.*

Fig. 5 – Liszt - *Estudo transcendental n° 4b*, inspirado no *Capricho n° 1*, Op. 1 de Paganini (cc. 1-6)

Paganini e Liszt tinham várias coisas em comum: eram atraentes para a época, tinham uma resistência e energia infinitas, sabiam como obter os efeitos mais espectaculares dos seus instrumentos, tinham personalidades muito determinadas e, finalmente, ambos sabiam muito bem negociar as suas apresentações públicas. Liszt conseguiu ainda consolidar a imagem do virtuoso instrumental, do concerto em si, transformando o intérprete num ídolo do público, enchendo grandes teatros e recebendo fantásticos *cachets* pelos seus concertos.

Ao combinar magistralmente a técnica e a música, Paganini inspirou vários outros compositores tais como Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Brahms e Sergei Rachmaninov (1873-1943).

⁹ O 6º estudo foi inspirado no famoso *Capricho n° 24*, Op. 1 de Paganini, que viria mais tarde a inspirar outros músicos, incluindo Brahms e Rachmaninov.

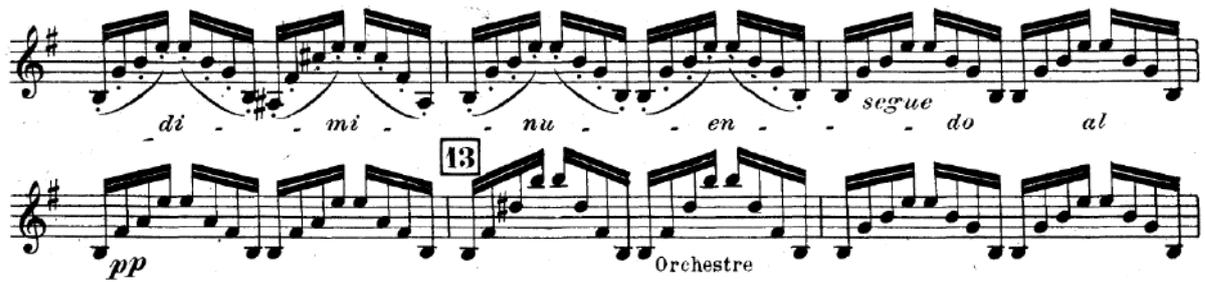


Fig. 6 – Mendelssohn - *Concerto para violino e orquestra*, Op. 64 (1º and., cadência, cc. 33-38)

Robert Schumann (1810-1856), tal como Liszt, também transcreveu alguns dos caprichos de Paganini para piano. Outros músicos, entre os quais Leopold Auer (1845-1930), Friedrich Kreisler¹⁰ (1875-1962) e Karol Szymanowski (1882-1937) escreveram acompanhamentos de piano para obras de Paganini, originalmente escritas para violino solo.

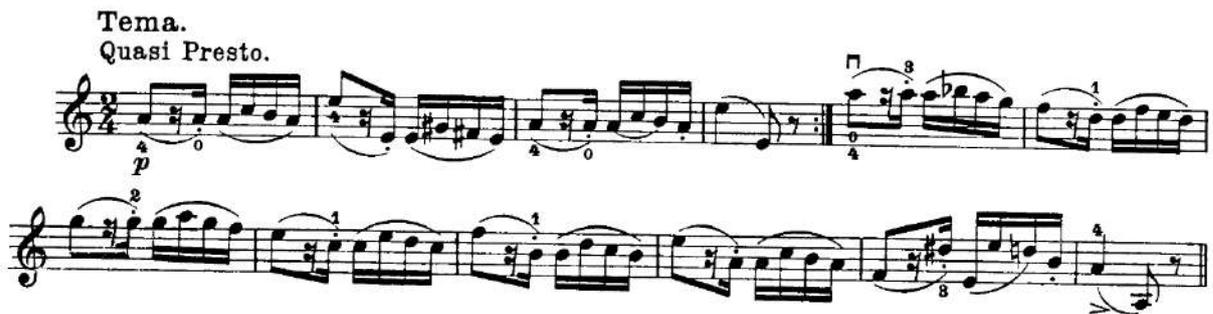


Fig. 7 – Paganini - *Capricho n° 24*, Op. 1 (cc. 1-12)

¹⁰ Vulgarmente conhecido como Fritz Kreisler.

Caprice de Paganini

(Caprice N° 24, Variations)

3

Edited by
GUSTAV SAENGER

Arranged for Concert Use
with Piano Accompaniment
by LEOPOLD AUER

Allegro vivo

Violin

Piano

Allegro vivo

p

p

The image shows the first system of a musical score for 'Caprice de Paganini'. It features a Violin part and a Piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro vivo'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano). The second system continues the musical development.

Fig. 8 – Paganini/Auer - *Capricho n° 24* (cc. 1-12)

2

Caprice XXIV.

Variationen.

Paganini - Kreisler.

Moderato.

Violine.

Piano.

f

f

The image shows the first system of a musical score for 'Caprice XXIV'. It features a Violine part and a Piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato.'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte). The second system continues the musical development.

Fig. 9 – Paganini/Kreisler - *Capricho n° 24* (cc. 1-16)

2. Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués

2.1. Breve esboço biográfico

Nasceu no dia 10 de Março de 1844, às 3 horas da manhã, no dia de São Melitón, na Calle San Nicolás, nº 21, em Pamplona. Foi baptizado nesse mesmo dia, na Igreja Paroquial de San Nicolás, por Francisco Giménez, Capelão do primeiro batalhão do 30º Regimento espanhol.

Filho do Major Miguel Fabián Sarasate Juanena (1818-1884), maestro da banda do 30º Regimento, e de Javiera Antonia Navascués Oarrichena (1819-1855). Os seus avós paternos eram Martín Sarasate, padrinho do violinista, e Maria Matías Juanena. Os avós maternos eram Francisco Navascués e Micaela Oarriechena. Teve três irmãs: Micaela Pascuala Sarasate Navascués (1845-1936), Francisca Sarasate Navascués (1849-1922) e Maria Sarasate Navascués (1853-1853).¹¹

A data de nascimento do violinista foi alvo de alguma confusão e Saldoni, no seu dicionário, refere a data de 10 de Março de 1845.

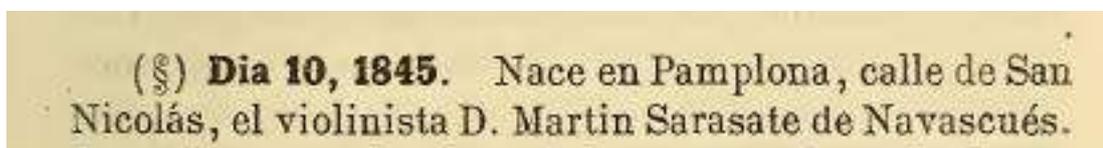


Fig. 10 – Excerto do Dicionário de Saldoni¹²

Não é de estranhar que Miguel Sarasate tivesse tido a intenção de retirar um ano à idade do seu filho para o fazer parecer ainda mais precoce, como era comum entre os pais de crianças prodígio. No entanto, e tal como se pode ver na certidão de baptismo, o ano de nascimento referido por Saldoni não está correcto.

¹¹ Nomes e datas confirmados em <https://www.geni.com>

¹² Saldoni, 1880, p. 87.

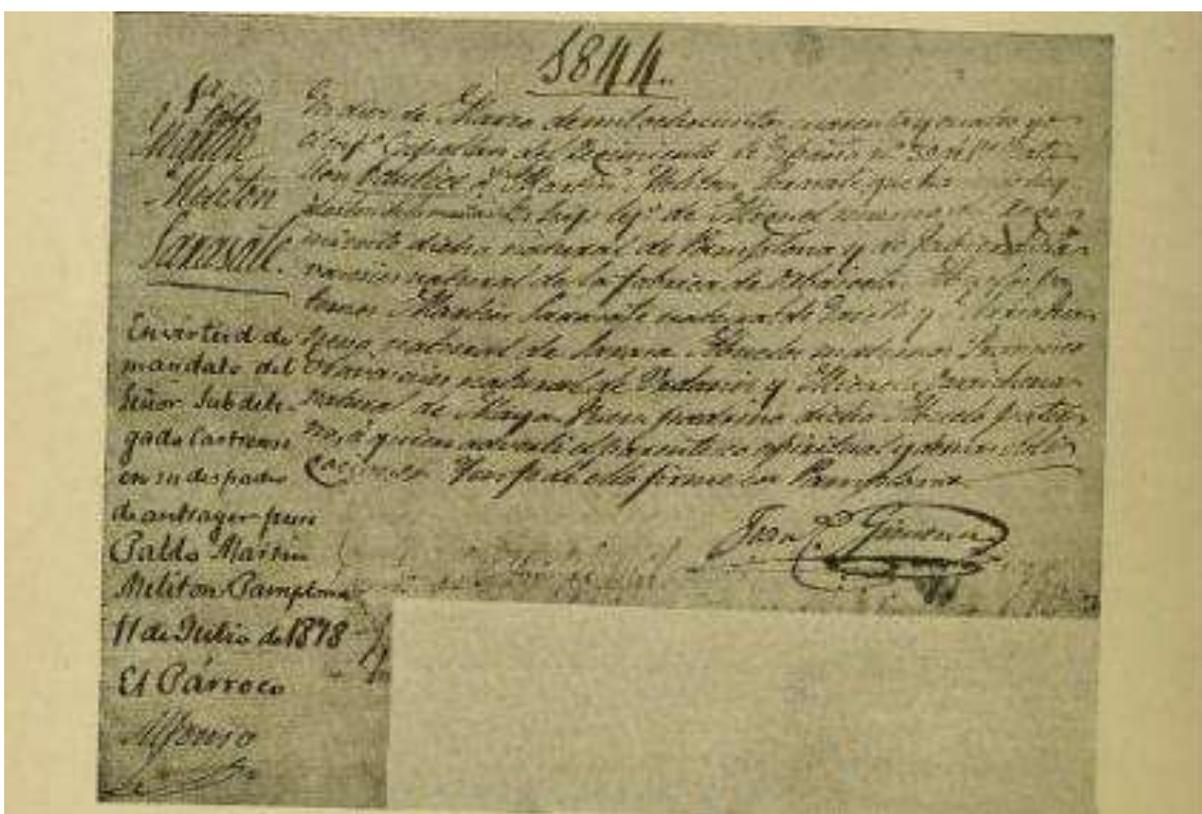


Fig. 11 – Certidão de baptismo de Sarasate¹³

Para além do ano de nascimento, a questão do primeiro nome também se encontra envolta em alguma polémica. O dia 10 de Março, dia de S. Melitón, explica o segundo nome que se deu à criança, cujo nome completo foi inicialmente: Martín Melitón de Sarasate y Navascués. Não se sabe ao certo em que altura é que o nome mudou e as razões para tal ter acontecido. Não obstante a convicção de Altadill de que a mudança de nome terá acontecido entre 1860 e 1862, o mesmo não apresenta nenhuma prova que apoie a sua afirmação.

Creo que

tal cambio debió adoptarlo Sarasate por los años 1860 al 62,

Fig. 12 – Excerto do livro de Altadill¹⁴

¹³ Altadill, 1909, pp. 4v-5r.

¹⁴ Altadill, 1909, p. 5.

Estranhamente, no mesmo livro, e a propósito das mudanças de local de trabalho do pai de Sarasate, encontra-se o seguinte excerto de uma carta enviada em 1855 pela mãe de Sarasate ao seu marido

“El criado que tuvimos en Valladolid está oyendo á Pablo, hecho una estátua, aturdido; dice que ya leyó algo en los periódicos, pero que le parecía imposible.”

Fig. 13 – Excerto do livro de Altadill¹⁵

Embora nesta secção do livro Altadill estivesse concentrado nas deslocações da unidade à qual pertencia o Major Miguel Sarasate, é impossível não reparar no conteúdo da carta e, não obstante não haver conhecimento de que em 1855, ou anteriormente, se tivesse realizado qualquer mudança de nome, pode verificar-se que em 1855 o nome Pablo já era utilizado, pelo menos no meio familiar.

Na certidão de baptismo é possível observar que em 11 de Julho de 1878 foi efectuada uma adenda com o seguinte teor: “en virtud del mandato del Señor Subdelegado Castrense en su despacho de anteayer puse Pablo Martín Melitón”.

Não se sabe ao certo quando mudou o nome mas no diploma do primeiro prémio de violino obtido em Paris em 1857, o nome que consta é Martín Melitón o que prova que, oficialmente, nessa altura, estes ainda eram os nomes próprios de Sarasate. A data que consta na certidão de baptismo, 1878, apenas um ano após ter conhecido Otto Goldschmidt¹⁶, dá azo a que se possa pensar que o mesmo poderá ter influenciado, não só a que se realizasse formalmente a mudança de nome, por questões estéticas e de marketing, mas também a oficializar tal mudança, para evitar possíveis problemas futuros.

¹⁵ Altadill, 1909, p. 7

¹⁶ Otto Goldschmidt (1829-1907) foi um pianista alemão que acompanhou Sarasate por diversas vezes tendo exercido também as funções de agente e secretário.



Fig. 14 – Diploma do primeiro prémio de violino¹⁷

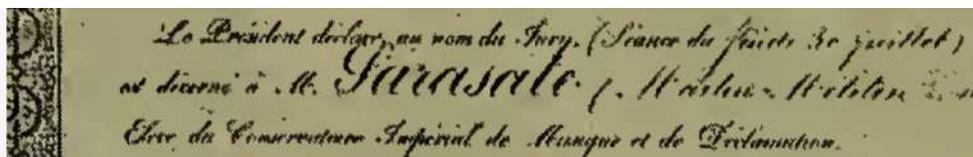


Fig. 15 – Detalhe do diploma do primeiro prémio de violino¹⁸

Sarasate começou a estudar violino com o pai aos 5 anos. Apresentou-se em público pela primeira vez com 8 anos de idade e aos 10 anos, graças ao patrocínio da Condessa de Espoz y Mina, pode ir para Madrid estudar com Manuel Rodríguez Sáez (n. 1826)¹⁹.

Em 1855, graças a uma bolsa atribuída pelos reis de Espanha, mudou-se para Paris e durante a viagem, que realizava acompanhado de sua mãe, sofreu uma terrível perda. Já em França, em Bayonne, a sua mãe adoeceu com cólera e faleceu. O cônsul espanhol em

¹⁷ Altadill, 1909, pp. 18v-19r.

¹⁸ Pode-se ver que os nomes próprios de Sarasate são Martín Melitón e o nome Pablo não aparece.

¹⁹ Manuel Rodríguez Sáez era concertino da orquestra do teatro da Zarzuela de Madrid. Estudou no conservatório de Paris com Jules Armingaud (1820-1900), concertino da orquestra de ópera de Paris e membro fundador do quarteto de cordas "Quartet Armingaud", do qual Édouard Lalo (1823-1892) foi também membro fundador. Não foi possível identificar documentalmente a data do falecimento deste músico.

Bayonne, Ignacio Garcia Echeverria, que também era de Pamplona, arranhou uma bolsa de estudo do Governo Regional de Navarra e encarregou-se de o levar para Paris, recomendando-o pessoalmente ao eminente pedagogo Delphin Alard (1815-1888) que, coincidentemente, era natural de Bayonne.

Em Paris foi acolhido pelo casal Lassabathie. Théodore Lassabathie²⁰ e a sua esposa nunca tiveram filhos e foram verdadeiros pais adotivos para Sarasate. Em 1856 foi admitido no Conservatório de Paris na classe de violino de Alard e no ano seguinte ganhou o primeiro prémio de violino por unanimidade e também o primeiro prémio de solfejo. Auber²¹, director do Conservatório de Paris, presidiu ao júri. Em 1859 ganhou o segundo prémio de harmonia e deu por terminados os seus estudos no Conservatório.

Entre 1860 e 1870 travou conhecimento e fez amizades com grandes artistas tais como Georges Bizet (1838-1875), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Lalo, Liszt, Anton Rubinstein (1829-1894), Charles Gounod (1818-1893), Gioachino Rossini (1792-1868) e Antonio Bazzini (1818-1897), tendo dado início a uma carreira internacional bem sucedida.²² Foi nesta década que estreou o *Concertstück*, Op. 20 de Saint-Saëns, escrito especialmente para ele, e que começou a dar a conhecer as suas próprias obras.

Entre 1870 e 1872 realizou a primeira tournée no continente americano e faz a estreia do 1º concerto de Max Bruch (1838-1920)²³ nos Estados Unidos.

Entre 1872 e 1875 tocou em vários países europeus e estreou diversas obras, entre elas o *Concerto para violino e orquestra*, Op. 20, de Lalo (em 1874) e a *Sinfonia Espanhola*, Op. 21, do mesmo compositor (no ano seguinte). Foi também nesta época que escreveu uma das suas obras mais populares, *Zigeunerweisen*, Op. 20.

Entre 1876 e 1880 tocou na Alemanha, Áustria-Hungria, Inglaterra e Rússia, onde conheceu Tchaikovsky. Em 1877 conheceu o pianista alemão Otto Goldschmidt e a partir de 1878 passou a ir regularmente a Pamplona, por ocasião das festas de San Firmin. Considerado um herói nacional pelo povo de Pamplona, tocava com frequência no Teatro Gayarre e, surpreendentemente, na varanda do seu quarto no Hotel La Perla, para entusiasmo da multidão, que o ovacionava entusiasticamente. Em 1879 fundou a Orquestra de Santa Cecília

²⁰ Théodore Lassabathie (1800-1871) era o administrador do Conservatório de Paris.

²¹ Daniel-François Auber (1782-1871) exerceu as funções de director do Conservatório de Paris entre 1842 e 1871.

²² No anexo VII é possível consultar as principais cidades onde actuou.

²³ *Concerto para violino e orquestra*, Op. 26 nº 1, foi dedicado ao violinista Joseph Joachim (1831-1907) tendo, no entanto, sido popularizado por Sarasate.

em Pamplona, com a qual passou a tocar sempre que se deslocava a Pamplona. Foi na década de 70 que recebeu as primeiras condecorações estrangeiras.²⁴

Entre 1881 e 1888 prosseguiu a sua intensa carreira internacional. 1884 é o ano de falecimento de Miguel Sarasate (a 11 de Agosto). Em virtude do surto de cólera que houve no norte de Espanha, nesse ano Sarasate não foi às festas de San Firmin, encontrando-se em concertos no norte de França e Alemanha.

Entre 1889 e 1890 realizou a segunda tournée no continente americano, com concertos nos Estados Unidos, Canadá e México.

Em 1893 (6 de Julho) a Câmara Municipal de Pamplona colocou uma placa comemorativa na parede da casa sita na Calle San Nicolás, nº 19-21, local onde existia a casa onde Sarasate nasceu.



Fig. 16 – Placa comemorativa sita na Calle San Nicolás, nº 19-21²⁵

Em 1897 a Câmara Municipal de Pamplona inaugurou o Museu Sarasate, passando a exhibir algum do legado que Sarasate deixou à cidade: objectos pessoais, presentes, condecorações, informação biográfica, livros, partituras, dois dos seus violinos, o piano e ainda fotografias, pinturas e um busto em bronze.

Em 1902 (no seguimento de uma decisão tomada em 1900), a Câmara Municipal de Pamplona entregou-lhe o título de Filho Predilecto de Pamplona.

²⁴ No anexo VI é possível consultar as condecorações que recebeu, assim como os prémios, títulos, e homenagens.

²⁵ Fonte: <http://historiadenavarraacuba.blogspot.pt/2011/06/san-fermin-y-sanfermines-la-alegria-de.html>



Fig. 17 – Título de Filho Predilecto de Pamplona²⁶

²⁶ Pacho, 2009, p. 689.



Fig. 18 – Detalhe do Título de Filho Predilecto de Pamplona

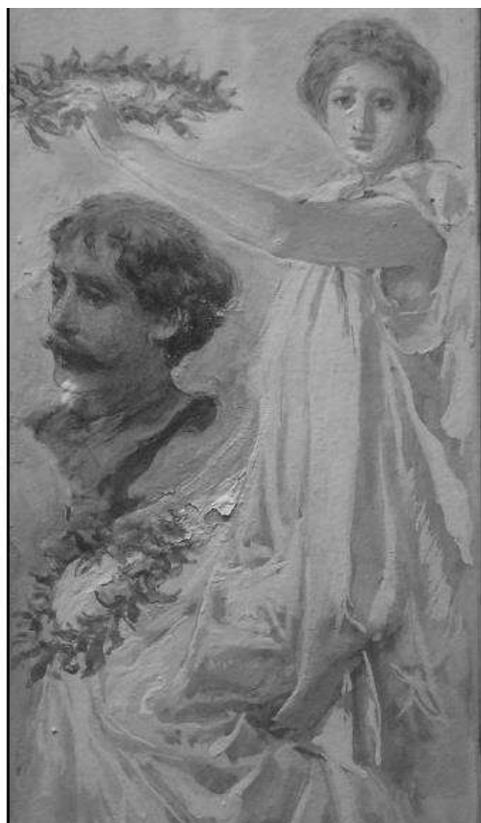


Fig. 19 – Detalhe do Título de Filho Predilecto de Pamplona

Durante a cerimónia, que decorreu no Hotel La Perla, a Orquestra de Santa Cecília e o Orfeão de Pamplona interpretaram o *Himno a Sarasate* da autoria de Ricardo Villa. No verão deste ano comprou uma casa em Biarritz, à qual chamou Villa Navarra e que passou a ser a sua residência.

Em 1903 a Câmara Municipal de Pamplona renomeou o Paseo de Valencia, uma emblemática avenida ajardinada situada no centro da cidade, passando a chamar-se Paseo de Pablo Sarasate.

Faleceu a 20 de Setembro de 1908, na sua casa Villa Navarra, devido a um enfisema pulmonar. O seu corpo foi embalsamado e transportado para Pamplona, onde se realizou o funeral. Meses mais tarde foi trasladado para um mausoléu de mármore branco que está no cemitério de San José-Berichitos de Pamplona.



Fig. 20 – Mausoléu de Pablo de Sarasate

2.2. Um novo paradigma de Virtuosismo

2.2.1. Sarasate - O primeiro virtuoso moderno

Uma questão que se pode colocar ao mencionar primeiro virtuoso moderno será, talvez, em que aspecto este difere dos seus antecessores. O repertório é, sem dúvida, uma diferença flagrante. O virtuoso clássico interpretava principalmente as obras que escrevia, independentemente da qualidade, e evitava tocar obras escritas por outros músicos. A lista de

intérpretes que continuamente evitavam tocar obras escritas por terceiros é imensa, aliás, praticamente todos eles até Paganini, no caso de violinistas, e até Liszt, no caso de pianistas. A originalidade dos temas musicais das obras não era o mais importante para estes intérpretes e, como demonstrado anteriormente, vários eram os que recolhiam temas escritos originalmente por outros músicos e os moldavam aos seus instrumentos e destreza técnica.

Tal como aconteceu com os seus antecessores e embora Sarasate tenha escrito mais de setenta obras, algumas delas são arranjos e, por vezes, consideradas superficiais. Nunca escreveu um concerto ou uma sonata nem estudou composição. Na realidade, não lhe fez falta porque nunca quis ser compositor. Tanto as obras originais que escreveu como os arranjos que fez para o seu instrumento foram criados apenas com o objectivo de mostrar o seu talento como violinista. Nos seus concertos, depois da interpretação das obras consideradas mais sérias, tocava as suas próprias obras, que tanto podiam estar inseridas no programa ou como bis e o resultado desta combinação era extraordinário.

No entanto, o mérito de Sarasate não se deve apenas ao seu talento como intérprete. Teve a capacidade de encorajar alguns dos seus colegas a compor e o seu talento como violinista foi uma verdadeira inspiração para vários compositores. Foi o violinista que inspirou o maior número de compositores do seu tempo, o que não deixa de ser notável. A comprová-lo temos as diversas obras que lhe foram dedicadas e, neste aspecto, nem mesmo Joachim o conseguiu igualar.

A altura em que Sarasate nasceu foi crucial pois as circunstâncias algumas décadas antes eram completamente diferentes. Em meados do século XIX o número crescente de salas de concerto e auditórios era já uma realidade e as orquestras tinham-se tornado entidades estáveis. Os conservatórios produziam melhores alunos²⁷ e, conseqüentemente, as orquestras podiam fazer repertórios mais ambiciosos, abrindo portas para os compositores escreverem obras mais arrojadas e explorarem novas sonoridades.

Entretanto assistiu-se a outro acontecimento muito importante: o aparecimento e a consolidação dos direitos de autor. Como consequência do que viria a tornar-se numa prática estabelecida, os compositores tinham as suas obras protegidas e os músicos que não eram tão dotados como intérpretes podiam ir deixando de tocar para se dedicarem à composição. Esta prática teve influência em situações que se verificaram até à altura e que posteriormente deixaram de se justificar. Um bom exemplo é o comportamento bastante possessivo que

²⁷ Houve vários violinistas notáveis que se dedicaram ao ensino tais como: Charles de Bériot (1802-1870), Vieuxtemps, Joachim, Wieniawski e Auer.

Paganini tinha relativamente às suas obras. As partituras de orquestra eram dadas aos músicos mesmo antes do ensaio e recolhidas logo após o concerto para evitar que alguém as copiasse.²⁸ Atitudes deste género deixaram de se justificar a partir do momento em que os autores se sentiram apoiados por leis que os poderiam proteger, e às suas obras, de qualquer tipo de esquema fraudulento.

Sarasate foi um modelo que inspirou virtuosos posteriores mas foi também um líder nesta transição que se observou no campo da composição. Brahms viria a compor o seu concerto para violino e orquestra em 1878, tendo-o dedicado ao seu amigo Joachim e o pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) viu serem-lhe dedicadas várias obras tais como *Fantasia Bética* (1919) de Manuel de Falla (1876-1946), *Rudepoema* (1926) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ou *Três andamentos de Petrushka* (1921) de Igor Stravinsky (1882-1971).

É interessante observar que as obras escritas especificamente para Sarasate reflectem os seus pontos fortes, com passagens rápidas e agudas, cordas dobradas, harmónicos, *spiccato*, *sautillé* ou *staccato* mas, além disso, incluem também características de música espanhola, como é o caso do uso repetido do ritmo  que está bem patente na *Introdução e Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns ou na *Sinfonia Espanhola* de Lalo.

2.2.2. O Violinista

Um assunto que permanece praticamente ignorado e que merece certamente ser analisado, é o papel de Sarasate como violinista e a sua contribuição para o desenvolvimento da técnica violinística. Não é surpreendente que este aspecto assim tenha permanecido pois Sarasate não deixou alunos nem tratados que permitam dar a conhecer, com precisão, o valor do seu contributo para a história da evolução da técnica do seu instrumento. Perante esta situação é possível apenas analisar declarações que tenham sido feitas pelos seus contemporâneos e examinar as obras que escreveu ou que lhe foram dedicadas. A história da evolução geral da técnica do violino está fora do âmbito deste trabalho, contudo, é importante saber a que ponto se tinha chegado quando Sarasate surgiu no panorama musical.

Paganini foi, muito provavelmente, o antecessor mais próximo de Sarasate no que diz respeito ao progresso da técnica violinística. O impacto que causou foi de tal modo intenso

²⁸ Stratton, 1907, p. 108.

que influenciou alguns métodos de violino, incluindo o de Alard, professor de Sarasate. A mão esquerda de Paganini era única. Conseguia abranger sete posições só através de extensões e utilizava todo o ponto do violino, até à 15ª ou 16ª posições. Sabe-se agora que é provável que fosse portador de uma doença: Síndrome de Marfan²⁹.



Fig. 21 – Imagem de mãos de portador do Síndrome de Marfan³⁰

Nas mãos de Paganini a 4ª corda transformou-se num violino dentro do violino. A capacidade para tocar algumas das suas obras, uma delas escrita para ser interpretada inteiramente na corda Sol³¹, exige conseguir controlar de maneira quase acrobática o ponto do violino, um tipo de técnica muito audacioso pois requer movimentos muito rápidos, de modo a passar das posições mais baixas para as mais altas quase instantaneamente. Por outro lado, Paganini teve também a capacidade de explorar admiravelmente as possibilidades polifónicas do instrumento. Se bem que na época já se tocasse em cordas dobradas, normalmente os intervalos usados eram terceiras e sextas, havendo uma tendência para evitar oitavas e décimas, provavelmente porque são intervalos mais difíceis de tocar relativamente à afinação e, no caso das décimas, há ainda a dificuldade acrescida da extensão a que fica sujeita a mão esquerda o que, no caso de Paganini, e como já demonstrado, não era propriamente um problema. Ele conseguiu ainda escrever obras em que as diferentes linhas melódicas simultâneas se vão desenvolvendo ao mesmo tempo com estruturas melódicas e rítmicas independentes o que, num instrumento considerado melódico, foi uma revelação.

No que diz respeito à técnica necessária para tocar trilos em cordas dobradas, as características especiais da mão esquerda de Paganini davam-lhe a possibilidade de o fazer em

²⁹ Síndrome de Marfan é uma desordem do tecido conjuntivo, caracterizada por membros anormalmente longos (aracnodactília), cujos sintomas típicos são os dedos particularmente compridos, magros e com a capacidade de se dobrarem em todos os sentidos.

³⁰ Fonte: <https://lauzuricaderma.com/tag/aracnodactilia/>

³¹ *Mose-Fantasia: Variazioni di bravura sulla quarta corda sopra temi del "Mosè" di G. Rossini.*

oitavas, sendo esta uma dificuldade com que qualquer violinista se depara se quiser interpretar o *Capricho n.º 3*. Após Paganini não houve muitos compositores que escrevessem trilos em oitavas³², se bem que apareçam descritos no método de Alard³³. Já os trilos em terceiras e sextas aparecem contemplados nos métodos de Bériot³⁴ e Jacques Mazas (1782-1849)³⁵.

O desenvolvimento do *pizzicato* executado com a mão direita aparece também contemplado nalguns tratados³⁶, porém, o *pizzicato* com a mão esquerda é muito menos usado e, embora apareça também descrito nalguns métodos³⁷, surge mais como se de uma curiosidade se tratasse. O facto de Paganini também tocar guitarra talvez tenha contribuído para uma ampla utilização desta técnica, alternando-a tanto em combinação com o *pizzicato* de mão direita, como em combinação com a utilização do arco.³⁸

Relativamente aos sons harmónicos, enquanto Alard faz apenas uma abordagem muito leve no seu método de violino³⁹, Mazas debruça-se acerca deste aspecto de modo mais aprofundado mas, mesmo assim, embora tente seguir explicitamente o mesmo trajecto de Paganini, fica muito aquém do nível já atingido pelo virtuoso genovês⁴⁰.

Relativamente aos violinistas alemães, não obstante o entusiasmo e admiração que Paganini suscitou, não houve uma verdadeira tendência no sentido de evoluir na mesma direcção. Louis Spohr (1784-1859) achava que aquelas exhibições de virtuosismo eram de mau gosto e esta opinião era compartilhada por Ferdinand David (1810-1873) e Joachim⁴¹.

Enquanto Joachim era, muito provavelmente, o mais destacado violinista alemão, a escola Franco-Belga tinha os seus maiores representantes nos alunos formados por Bériot, tais como Hubert Léonard (1819-1890) e Vieuxtemps. Lambert Massart (1811-1892), discípulo de Kreutzer e a quem se atribui a utilização do vibrato contínuo, foi o professor de Wieniawski.

³² Wieniawski, na sua obra *Légende*, faz uso desta técnica, embora de modo bastante restrito.

³³ Alard, 1877, p. 132.

³⁴ Bériot, ca. 1870, p. 134.

³⁵ Mazas, s.d., p. 57.

³⁶ Bériot, ca. 1870, p. 158.

³⁷ Alard, 1877, p. 157 e Bériot, ca. 1870, p. 159.

³⁸ A 9ª variação do *Capricho n.º 24*, Op. 1 de Paganini é inteiramente dedicada ao *pizzicato* com a mão esquerda em combinação com a mão direita. Esta variação poderá ser consultada na p. 66, Fig. 67, deste trabalho.

³⁹ Alard, 1877, pp. 126, 127 e 157.

⁴⁰ Mazas, s.d., p. 107. Nas 3ª e 4ª edições do seu método, o título é *Méthode de violon suivie d'un traité des sons harmoniques d'après le système de Paganini*, mostrando claramente a sua intenção de seguir o percurso de Paganini.

⁴¹ Schwarz, 1987, pp. 243.

Este e Vieuxtemps foram professores de Eugène Ysaÿe (1858-1931) e, finalmente, o violinista húngaro Auer, considerado por muitos como o pai da escola russa, foi o produto de uma combinação única entre as escolas Franco-Belga e Alemã, em virtude de ter estudado com Jakob Dont (1815-1888), Alard e Joachim.

No geral, todos os violinistas relevantes que precederam Sarasate são associados a uma destas escolas pelo que a questão relativamente ao enquadramento de Sarasate poderá ser pertinente. Provavelmente o mais correcto será associá-lo à escola Franco-Belga uma vez que foi aluno de Alard, porém, Sarasate era já um excelente violinista quando chegou a Paris e nenhum dos outros alunos de Alard conseguiu atingir o mesmo nível.

O encantamento que surgiu com Sarasate deveu-se, possivelmente, ao facto de saber escolher, e também como usar, determinados tipos de técnica para conseguir obter os melhores resultados do seu instrumento.

Para além de maravilhar o público em geral, o seu alto nível de execução suscitou também a admiração e respeito de alguns colegas, como se pode observar na, algo extensa mas esclarecedora, citação que se segue:

For all who played the violin during the last quarter of the nineteenth century, Pablo de Sarasate (1844-1908) was a magic name, and even more: he stood for aesthetic moderation, euphony, and technical perfection [...]. With awe, as if he was a supernatural phenomenon from a wonderland for ever inaccessible to us [...]. It was a unique experience to see this little man stride on to the platform with genuine Spanish *grandeza* [...] to witness how [...] he began to play with unheard of sovereignty and, in a rapid climax, put his audience into astonishment, admiration and highest rapture. [...]. Ysaÿe summed him up when once in Amsterdam in the course of a conversation he said to me: 'C'est lui qui nous a appris à jouer juste'. [...]. From him, in fact, dates the modern striving after technical precision and reliability [...]. With the precise and effortless function of both arms, he represented a completely new type of violinist.⁴²

Mesmo assim, Sarasate nunca conseguiu superar os desafios propostos anteriormente por Paganini. É sabido que tocava o *Moto Perpetuo* mas ignorava todas as outras obras, incluindo os Caprichos para violino solo e, no geral, evitava os intervalos de décima e oitavas dedilhadas, tanto como intérprete como compositor. Não é de estranhar que assim fosse pois

⁴² Flesch, 1957, p. 38.

Sarasate tinha uma estatura pequena⁴³ e as suas mãos não eram grandes. Em virtude de escrever para tocar, o que compunha era, naturalmente, de acordo com as suas características físicas como intérprete.

Não obstante este pormenor, o aparecimento de Sarasate foi de tal modo fascinante que se tornou no primeiro violinista profissional cujo estilo como intérprete inspirou um vasto número de novas obras escritas para violino. Nenhum outro intérprete gerou uma expansão tão grande do repertório para violino, como Sarasate. As obras que lhe foram dedicadas e a sua importância como intérprete de reputação internacional, com uma carreira com mais de quarenta anos, fizeram dele um vulto de referência inquestionável. Foi tão brilhante a tocar a *Sinfonia Espanhola* de Lalo como o *Concerto nº 1* de Max Bruch, tendo ambas as obras alcançado o topo da popularidade graças às suas brilhantes interpretações. Para além das obras escritas expressamente para ele, o seu repertório incluía também outras que ainda não se tinham consolidado na época. Aliás, esta é uma característica importante de Sarasate que não pode deixar de ser referida: o seu instinto excepcional para escolher repertório que, mais tarde, viria a ficar consolidado. O facto de o repertório de violino ter vindo a ganhar consistência com obras que foram estreadas por Sarasate é extraordinário. É possível que isto tenha acontecido por Sarasate ter um repertório eclético. Sempre teve a liberdade de escolha sobre o que lhe parecia melhor e não se submeteu a nenhuma corrente ou estilo, tal como está ilustrado pelo crítico Edouard Beaudn (1878) ao referir que

[...] con las obras de Saint Saëns ó de Max-Bruch, las de Raff ó Bernard, aquí con las de Mozart y Mendelssohn allá con las de Beethoven, Bach, y por fín con Tschaïkowi; porque es forzoso reconocer que cultivó todos los géneros, todas las escuelas, todos los autores, salvó todas las dificultades, venció todos los escollos; y con la misma perfección y sensibilidad interpretaba [...] y otras innumerables producciones que él coloreó infinitas veces con su arte delicadísimo, cual ningún otro.⁴⁴

o que é notável num intérprete cujos antecedentes implicavam, de certo modo, seguir os ensinamentos da escola Franco-Belga.

⁴³ Flesch, 1957, p. 38.

⁴⁴ Citado por Altadill, 1909, p. 38. (Revista *Musique*, Paris, Novembro de 1878).

2.2.3. O “Violinista-Compositor”

Tal como referido anteriormente, se analisarmos o repertório solístico escrito para violino até ao final do século XIX, verificamos que as obras que são consideradas de referência não foram escritas por violinistas. Aliás, quase todas as obras escritas por violinistas para o seu instrumento são consideradas de menor importância. No entanto, há obras que foram escritas e/ou arranjadas por Sarasate que ainda nos dias de hoje são tão ou mais populares que as obras consideradas mais profundas, como é o caso dos grandes concertos românticos, ou das duo-sonatas⁴⁵. É claro que Sarasate foi um violinista que escreveu para o seu instrumento e não um compositor que tocava violino mas, ainda assim, a faceta de Sarasate como autor é merecedora de alguma atenção.

O que é que motivou Sarasate a escrever? Será que afinal, estamos perante um verdadeiro autor? Ou estaremos na presença de um virtuoso que foi influenciado por uma época e que nos seus concertos tinha que incluir obras de sua autoria? Estas questões podem ser consideradas de mera retórica uma vez que, no limite, não nos cabe aqui destringer motivações para a criação mas sim estudar e analisar essas mesmas criações, cujo valor intrínseco este estudo pretende demonstrar. Além disso, no caso de Sarasate, ambos os cenários se conjugam já que na época teria sido muito estranho se um intérprete tocasse apenas obras escritas por outros músicos.

Para além de ser uma fonte de inspiração para compositores, Sarasate estava inserido num meio em que tanto a improvisação como a repetição das melodias que surgiam nos teatros líricos eram fortemente apreciadas, ou seja, o mundo das peças de salão. Havia a necessidade de escrever obras com a finalidade de agradar a uma burguesia para quem a música era apenas distração e espectáculo, e não havia interesse num repertório mais profundo de música de câmara conforme o modelo alemão. Nos seus recitais, Sarasate tentava actuar de acordo com o que estava em voga. Tocava de forma espectacular e lidava com um tipo de música da qual não se poderia esperar mais qualidade do que aquela que era apenas exigida.

Na realidade, talvez tenha sido mesmo a qualidade das obras compostas especialmente para ele que deu azo a que Sarasate escrevesse apenas obras mais curtas. Ao contrário do que aconteceu com Wieniawski ou Vieuxtemps, Sarasate nunca escreveu um concerto para

⁴⁵ Com o termo duo-sonatas pretende-se fazer referência às sonatas escritas para ambos os instrumentos, violino e piano, e nas quais os dois têm papéis equilibrados, ao contrário do que acontece nas sonatas clássicas antigas, escritas para violino com acompanhamento de piano.

violino, no entanto, a verdade é que nem Wieniawski nem Vieuxtemps inspiraram tantos compositores a criar obras para eles, nomeadamente concertos e peças concertantes, como Sarasate. É difícil saber se Sarasate sentiu que as suas capacidades e conhecimentos de composição não eram suficientes para o desafio que a realização de formas maiores (concertos e sonatas) poderia eventualmente exigir, ou se estava demasiado ocupado, como intérprete, para escrever mais do que peças curtas.

É importante não esquecer que Sarasate tinha que conseguir coordenar dois universos. Por um lado foi um cosmopolita, um homem que viajou por toda a Europa, por outro, nunca rejeitou as suas origens hispânicas, como demonstram algumas das obras que escreveu. Tendo em conta a situação em que se encontravam os virtuosos na época, que se sentiam obrigados a agradar ao público adaptando-se às suas exigências, os violinistas necessitavam também de lisonjear as diferentes nações. Negociavam a criação e circulação de um repertório de explícita inspiração nacional que tinha reminiscências associadas a um certo exotismo local, também nacional e decerto com implicações políticas. Ernst escreveu um conjunto de variações sobre o hino nacional holandês; Wieniawski escreveu *Fantaisie Orientale*, Op. 24, *Souvenir de San Francisco*, *Duet on Themes of Finnish Songs* e *Le Carnaval Russe*, Op. 11; Vieuxtemps escreveu *Fantaisie Slave*, Op. 27 e *Impressions et réminiscences de Pologne*, Op. 57, e Paganini escreveu um conjunto de variações sobre a canção popular irlandesa *St Patrick's Day*, sobre o hino inglês *Variations on 'God Save the King'*, Op. 9 e um fandango para violino solo, *Fandango Spagnolo*.

Sarasate também se encontrava na mesma situação e exemplos de algumas obras que escreveu e que se enquadram neste contexto incluem *Zigeunerweisen*, *Airs Écossais* e *Canciones Rusas*. Contudo, não deixou de seleccionar melodias espanholas e de as incluir no seu repertório, quer fossem simplesmente transcritas para o violino exactamente como eram cantadas, ou um pouco alteradas, de modo a adaptarem-se melhor ao seu instrumento, tentando fazer da música do seu país uma voz na história da música universal.

2.2.4. Técnicas de composição

É possível determinar algumas características gerais do estilo de Sarasate. Em primeiro lugar, e à excepção das suas peças de salão originais, utilizou melodias conhecidas, quer de origem popular ou a partir de temas de ópera. De uma maneira geral não desenvolvia os temas, limitava-se a modificar aspectos tais como a tonalidade ou o ritmo. Quando escrevia

uma obra inspirada num tema não original, podia variá-la superficialmente, usando as suas capacidades notáveis como violinista, mas não substancialmente, e nunca produziu variações ambiciosas como as que se podem encontrar nas obras de Beethoven ou Brahms.

Os recursos harmónicos de Sarasate eram muito limitados. Na realidade, correspondem aos de alguém que não recebeu nenhum tipo de formação como compositor e é óbvio que ele não estava interessado nos novos recursos harmónicos apresentados em obras de Chopin ou Liszt, por exemplo. Nas suas obras, o movimento harmónico está limitado às progressões entre tónica e dominante com algumas modulações.

A estrutura das suas obras mostra uma inclinação sistemática para escrever frases em compassos em número par, múltiplos de quatro. Apesar da sua maneira de escrever não dar sinais de qualquer ambição, mostra uma frescura que foi reforçada pela própria interpretação de Sarasate e que dá um espaço considerável ao violinista enquanto intérprete, o que é talvez um dos aspectos mais importantes das suas obras.

As orquestrações de Sarasate seguiram os padrões da época. Na maior parte das vezes o conjunto sinfónico é apenas uma amplificação do teclado, se bem que os recursos tímbricos de uma orquestra possam proporcionar uma certa variedade que não se encontra num piano.

No geral, não há nada que indique que Sarasate estava preocupado com algo mais do que proporcionar um enquadramento para o seu instrumento.

3. As obras de Sarasate

O trabalho de Sarasate pode ser dividido em quatro categorias principais: Fantasia e reminiscências de ópera; Peças de Salão; Composições inspiradas em peças populares europeias; Composições inspiradas em música folclórica espanhola. Não é da maior relevância que se faça uma distinção entre as obras escritas originalmente para violino e piano, e violino e orquestra, pois em ambos os casos a maioria das suas obras tornou-se popular, independentemente do tipo de acompanhamento. Há ainda as obras que foram escritas originalmente por Sarasate com acompanhamento de piano e também de orquestra.

3.1. Fantasia e reminiscências de ópera

A tendência para compor sobre temas de ópera desenvolveu-se durante o século XIX. Liszt escreveu dezenas de obras, tais como paráfrases, transcrições e variações, inspiradas em obras de compositores como Vincenzo Bellini (1801-1835), Giuseppe Verdi (1813-1901), Domenico Gaetano Donizetti (1797-1848) e Rossini. Embora este tipo de obra não fosse bem aceite por alguns músicos, que insistiam que todas as composições deviam ser originais, tinha grande impacto no público. Na realidade, estas obras eram um meio ideal para levar a arte a audiências menos sofisticadas.

Estas obras eram escritas para instrumentos solistas e, no caso do violino, há vários exemplos tais como Paganini com *I Palpiti*, Op. 13 (*Tancredi* - Rossini) ou a já referida *Mose-Fantasia*, Ernst com *Otello Fantasy*, Op. 11 (Rossini), Vieuxtemps com *Fantaisie sur 'Norma'*, Op. 18⁴⁶ (Bellini) ou *Fantaisie brillante sur 'Ernani'*, Op. 29 (Verdi) e Wieniawski com *Faust Brilliant Fantasy*, Op. 20 (Gounod).

Sarasate também explorou este campo. Ainda em criança tocou variações inspiradas em *La Gazza Ladra* (*Guilherme Tell* - Rossini), *Norma*, *Rigoletto* (Verdi), etc.. Uma das suas primeiras apresentações com este tipo de repertório ocorreu na Corunha, onde tocou com acompanhamento de orquestra (ca. 1850) e foi tal o sucesso de um concerto realizado em Madrid, em 27 de Janeiro de 1854, onde tocou fantasias inspiradas em *I due Foscari* (Verdi) e *Guilherme Tell*, que foi convidado para tocar para os reis de Espanha. Nessa ocasião tocou

⁴⁶ Tal como a obra de Paganini *Mose-Fantasia*, esta obra é para ser inteiramente tocada na corda Sol.

variações inspiradas por *Norma*, *Rigoletto* e *Macbeth* (Verdi)⁴⁷. Não se sabe ao certo quem foi o compositor, o seu pai provavelmente mas, na realidade, esse pormenor não é muito relevante. O que importa realçar aqui é que Sarasate estava familiarizado com este género de obras desde a sua infância.

- “El sábado por la noche tocó nuestro hijito en Palacio. S. S. M. M. admiraron su modo de tocar y quedaron muy complacidas. Le acariciaron mucho. Baldemosa le dijo en la antesala que se quitase el guante de la mano derecha para besar la mano á la Reina, pero esta en cuanto entró lo cogió y lo besó y lo mismo el Rey. Tocó fantasías sobre *Norma*, *Rigoletto* y *Macbet*: acudiéron al concierto los Duques de Montpensier, de Bailen, de Altamira y otros que no recuerdo. La Reina encargó mucho á Baldemosa que me dijera que el niño había tocado admirablemente y el Rey se lo encargó al niño.”

Fig. 22 – Excerto do texto da carta enviada pela mãe de Sarasate ao seu marido, a propósito da referida apresentação⁴⁸

Os arranjos feitos para violino adequavam-se perfeitamente aos programas interpretados nas salas de concerto da época e com grande receptividade por parte do público pois geralmente eram inspirados nas principais e mais notáveis melodias das óperas que se estreavam nos teatros mais importantes, nomeadamente árias de óperas italianas, que estavam na moda e eram interpretadas por cantores célebres.

No início Sarasate escreveu quase todas estas obras para violino e piano mas, à medida que se ia tornando mais conhecido foi-se também direccionando para um público mais vasto e para salas maiores, tornando-se então necessário escrever acompanhamentos orquestrais para as suas obras. Embora não se note uma grande evolução desde as primeiras obras que escreveu, *Souvenirs de Faust* (Gounod) e *Fantasia sobre La forza del destino* (Verdi), Op. 1 até às últimas, inspiradas em Mozart, *Fantasia sobre Don Giovanni*, Op. 51 e *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54, todas elas estão extremamente bem escritas para violino e cada uma é um excelente exemplo de virtuosismo puro.

De um modo geral Sarasate seguiu os modelos tanto dos violinistas/compositores franceses como dos italianos que, aliás, têm a mesma característica: a adaptação dos temas de ópera mais conhecidos ao violino. Na realidade, na maior parte das vezes, não se tratam de variações no verdadeiro sentido da palavra, mas sim de recriações para serem interpretadas

⁴⁷ Altadill, 1909, p. 13. A impressão que causou foi tão grande que os monarcas lhe atribuíram uma bolsa. Com esta ajuda foi então possível pensar seriamente acerca da possibilidade de enviar o jovem violinista para Paris, de modo a poder prosseguir os seus estudos.

⁴⁸ Altadill, 1909, p. 13

pelos virtuosos. A base instrumental da orquestra da ópera mantém-se e este apoio, que tanto pode ser orquestral como escrito para piano, é apenas uma pequena e limitada adaptação do original sobre a qual o violino tem melodias e harmonias complicadas.

Relativamente à estrutura, normalmente existem várias secções precedidas por uma introdução que pode ser inspirada ou extraída dos prelúdios ou fragmentos orquestrais das óperas. As fantasias não são muito longas e, conseqüentemente, as introduções são curtas, limitando-se apenas à apresentação de uma ideia musical que vai servir de preâmbulo às demonstrações virtuosísticas. No geral, as diferentes secções posteriores à introdução são quatro e sucedem-se de modo alternado. A primeira é geralmente um andamento rápido, a segunda um *Moderato*, a terceira um *Scherzando* e a última um *Vivace*. Este modelo quadripartido precedido por uma introdução não é rígido mas há uma predisposição para o seguir.

O acompanhamento, independentemente de ser orquestral ou de piano, está escrito de forma a providenciar apenas um apoio a todos os malabarismos do solista, mantendo-se, em maior ou menor grau, fiel ao original. Hoje em dia todo este conjunto de ideias, quer em termos de estrutura quer musical, pode parecer um pouco antiquado mas é importante colocá-lo em contexto. Naquela época a ópera estava no auge da popularidade, a dependência instrumental do género lírico era normal e Sarasate foi essencialmente fiel a isso.

3.2. Peças de Salão

Tal como aconteceu com o piano, o violino, acompanhado por piano ou orquestra, afirmou-se com grande sucesso na interpretação das peças de salão. Dentro deste campo há muitos exemplos como o divertimento concertante *Le Charme de Padua*, de Paganini, *2 Morceaux de salon*, Op. 13 de Ernst, *3 Romances sans Paroles*, Op. 7 de Vieuxtemps ou *Adagio élégiaque*, Op. 5 de Wieniawski.

Como mencionado anteriormente, Sarasate sabia que estas obras eram bastante apreciadas tanto por compositores como por intérpretes e eram igualmente admiradas pelo público, obtendo sempre bastante sucesso aquando da sua execução. Nas primeiras peças Sarasate mostra uma certa tendência para usar formas bisseccionais. Um bom exemplo é a sua obra *Prière et Berceuse*, Op. 17, dividida em duas partes (como o título indica): um *andante cantabile* seguido por um *moderato presto*. Embora não seja uma peça de virtuosidade, a ideia

que dá é que se pretende desafiar a capacidade para o desempenho de um tipo específico de perícia e que, neste caso, consiste na aplicação do seu famoso *legatto*. No geral, os seus primeiros trabalhos possuem uma atmosfera *cantabile*, sem, no entanto, se tornarem lúgubres, sendo bons exemplos daquilo que seria solicitado a Sarasate pelo bom gosto do público habitual do mundo de salão. As obras estão pensadas de modo a demonstrarem uma certa contenção mas sem perderem o equilíbrio necessário. Para além de escrever passagens inteiras em harmónicos, Sarasate utiliza as múltiplas possibilidades do violino, apresentando uma espécie de violino harmónico. Algumas peças são mesmo excelentes lições de cordas dobradas com várias passagens elaboradas, na íntegra, apenas com intervalos harmónicos: terceiras, sextas e oitavas. A sua obra *Sommeil*, Op. 11 é um bom exemplo onde passagens melódicas totalmente escritas em harmónicos convivem com passagens inteiramente escritas em cordas dobradas. Já na obra *Les Adieux*, Op. 9, Sarasate faz a combinação de um aspecto técnico da mão esquerda com um de braço direito, ou seja, para além de algumas passagens parecer que o violino é um instrumento harmónico, há outras em que a melodia aparece em *staccato* e inteiramente na 4ª corda. Nas obras em que o acompanhamento é orquestral, o objectivo da orquestra é apenas o de fornecer um fundo musical para o solista embora, ainda assim, tenha uma participação bastante activa, dentro das limitações de Sarasate.

As últimas obras de Sarasate que se enquadram nesta categoria, tais como *Nocturne-Serenade*, Op. 45 ou *L'esprit follet*, Op. 48, escritas no início do século XX aparentam pouca semelhança com as anteriores. São muito mais elaboradas e todas elas escritas originalmente para violino e orquestra, o que pode indicar um certo interesse por parte de Sarasate no sentido de, a pouco e pouco, ir largando o ambiente mais recatado do salão para se concentrar no grande espectáculo, mais adequado à imponente área do teatro.

3.3. Composições inspiradas em peças populares europeias

O uso de elementos inspirados na cultura popular tem uma longa tradição e na segunda metade do século XIX esta prática obteve um novo significado qualitativo inserido num contexto de crescente nacionalismo. Este foi um meio através do qual os compositores podiam demonstrar o enraizamento nas suas pátrias e, ao mesmo tempo, serviu também como uma espécie de compensação relativamente ao domínio da música austríaca/alemã que se

fazia sentir na época, tendo vários músicos tido a oportunidade de apresentar com grande sucesso o encanto exótico de sons estrangeiros.

De entre as obras de Sarasate nesta área encontram-se *Zigeunerweisen*, Op. 20, *Airs Écossais*, Op. 34 e *Canciones Rusas*, Op. 49. Estas três melodias imbuídas de folclore foram influenciadas, em maior ou menor medida, por três tendências particulares que afectaram toda a Europa.

No caso de *Zigeunerweisen* a figura de Liszt foi da maior importância e, de um modo geral, ele foi uma referência determinante para muitos músicos, não apenas para Sarasate. Liszt foi nitidamente responsável pela divulgação da música húngara, que na época parecia pertencer ao grupo itinerante de ciganos, uma música de várias origens em que são incluídas transcrições populares simples. Estas peças caracterizavam o que na Europa Ocidental se considerava húngaro, boémio ou cigano. É possível encontrar uma variedade de compositores europeus que, de uma forma ou de outra, aderiram às características da música húngara. Exemplos incluem Brahms com as suas *21 Danças húngaras*, WoO 1 e *Zigeunerlieder*, Op. 103 ou Liszt com as *Rapsódias húngaras*, S. 244. Esta tendência estendeu-se também ao mundo violinístico. Ernst escreveu *Airs Hongrois Variés*, Op. 22, Vieuxtemps escreveu *Bohémienne*, Op. 40 nº 3, Auer dedicou a sua *Rhapsodie hongroise*, Op. 5 a Sarasate, Jenő Hubay (1858-1937) escreveu *6 Poèmes hongrois*, Op. 27 e József Bloch (1862-1922) *Airs hongrois*, Op. 49, entre tantos outros.

Zigeunerweisen, Op. 20 de Sarasate é uma das obras mais famosas dentro deste tipo de repertório. O espírito zingaro é, de alguma forma, indicado nas notas impressas, da autoria do compositor, que assinala que "é impossível dizer exactamente como esta peça deve ser interpretada. Deve ser tocada muito livremente, quase *ad libitum*, de acordo com a personalidade do intérprete, com o objectivo de o fazer o mais próximo possível do carácter *Zingaro*".

3

“ZIGEUNERWEISEN.”

Es ist nicht gut möglich, die Art und Weise der Ausführung dieses Stückes genau vorzuschreiben. Dasselbe soll ganz frei wiedergegeben werden, um dem Charakter einer improvisierten ZIGEUNER-MUSIK möglichst nahe zu kommen.

Il est impossible d'indiquer exactement l'interprétation de ce morceau. Il doit être exécuté très librement presque *ad libitum*, selon l'individualité de chacun, en se rapprochant toutefois le plus possible de la manière des "ZIGEUNER".

Pablo de Sarasate, Op. 20.

Fig. 23 – Sarasate - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (notas do compositor)

Esta obra está estruturada em quatro partes. Tem uma introdução que cobre toda a extensão do violino, seguida por uma ideia melódica onde a orquestra apenas tem de apoiar as frases apresentadas pelo violino. Na terceira parte a orquestra apresenta uma melodia popular, interpretada logo de seguida pelo solista, e a obra termina com uma dança muito rápida onde mais uma vez o solista é o centro das atenções e a participação orquestral é algo limitada.

É provável que Sarasate tenha ido buscar a sua inspiração para esta obra na sua visita a Budapeste, na Primavera de 1877. Nesta ocasião visitou Liszt, deu vários concertos e ouviu canções populares e danças interpretadas por grupos de ciganos que, na altura, circulavam e apresentavam-se com frequência. Tal como os seus contemporâneos, Sarasate também identificou a música folclórica húngara como música cigana, ou seja, a música da população cigana que vivia na Hungria. Para a sua composição ele não se limitou a escolher a forma característica das *csárdás*, com um início lento (*lassú*) e a terminar com um andamento muito rápido (*friss*), mas recorreu também a temas de peças populares húngaras e é precisamente neste contexto que esta obra se viu envolta num clima de suspeita que vale a pena relatar.

No geral, Sarasate adoptou danças e canções, por sua vez já arrançadas por músicos e colecionadores de música tradicional húngara, adicionando algumas melodias, ornamentos e pequenas cadências, contudo, tal não aconteceu com a melodia que serviu de inspiração para a terceira secção desta obra, *Un peu plus lent*. Alguns anos após a publicação de *Zigeunerweisen* (em 1878), Sarasate temeu ver-se sob suspeita de plágio. Em virtude de não saber alemão, Otto Goldschmidt escreveu, a seu pedido, uma carta de desculpas ao compositor húngaro Elemér Szentirmai⁴⁹ (1836-1908).

⁴⁹ Nome artístico do compositor húngaro János Németh.

2967

Petersburg 10 Dec 1883

Geachteter Herr.

Herr Sarasate, der mich durch
Ihre Kunst, in der Sie mich auch schon zu hören,
das Sie mich sehr lieb hat. Das Instrument
auf die Sie so schön die Kunst meistern.
Ich habe an Ihnen sehr viele schöne
Erfahrungen.

Wie Sie schon Sie für mich für
Ihre so schöne Interpretation in
Gleichmütigkeit sind. Herr Sarasate sollte
die Melodie von Josephine spielen, &
wie sollte ich selbst, die sehr populär,
was sollte er für die Winterzeit benutzen.
Daher hoffe ich das die glücklichste Art
auch populär, die das ist.
Ihre sehr ergebene
Otto Goldschmidt

x Volkslied

Fig. 24 – Carta de Otto Goldschmidt para Elemér Szentirmay

Tradução⁵⁰

Petersburg, 10 de Dezembro de 1883

Prezado Senhor,

O Sr. Sarasate, que não entende alemão, pediu-me para lhe dizer que o seu desejo relacionado com a impressão de sua música tão linda vai ser atendido. Já escrevi sobre isso ao Sr. Senff.

Pela presente expressamos os nossos parabéns pela sua maravilhosa inspiração. O Sr. Sarasate já tinha ouvido a melodia de ciganos e tinha-lhe sido dito que é popular, motivo pelo qual ele a usou sem mais demoras.

Ainda bem que o afortunado autor também tem canções populares *.

Muito sinceramente,

Otto Goldschmidt

* Músicas folk

Szentirmay não quis qualquer compensação, mas foi inflexível relativamente à condição de ser mencionado como autor de tão memorável melodia. Ela deriva da sua canção *Csak egy szép lány van a világon*⁵¹, composta em 1873, e foi adoptada por Sarasate, de modo praticamente inalterado, como se pode verificar comparando as Figs. 25 e 26.



Fig. 25 – Elémer Szentirmay - *Csak egy szép lány van a világon*

⁵⁰ Tradução efectuada por Ingeborg Baldaszi.

⁵¹ Tradução: Há apenas uma menina bonita no mundo.

4

Un peu plus lent.
avec Sourdine.

Violin.

avec beaucoup d'expression.

pp 1

ppp rit.

Fig. 26 – Sarasate - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (3ª secção)

A justificação apresentada por Sarasate, referindo que lhe tinham dito que a melodia era popular e que, por esse motivo, a tinha usado sem qualquer tipo de preocupação e, conseqüentemente, sem fazer perguntas sobre o autor, parece, à primeira vista, verosímil. Porém, após uma análise mais atenta, podem surgir dúvidas. Na realidade a canção de Szentirmay tinha-se tornado conhecida, no entanto, isso só viria a acontecer em 1877, ou seja, quatro anos após a sua composição. Deste modo, não se sabe se, no auge da sua popularidade, a obra ainda estaria relacionada com o seu nome, ou não. Por outro lado, na sequência de Sarasate ter expressado a Liszt o seu interesse em música cigana, este apresentou-o a uma aluna sua, Ilonka von Ravasz. O motivo para tal ter acontecido prendeu-se com o facto de esta aluna ter disponibilizado a Liszt várias canções populares húngaras e, deste modo, é possível que Sarasate não se tivesse familiarizado com este tipo de música através de ciganos, mas através de Ilonka que, por acaso, era sobrinha de Szentirmay. É claro que não se sabe se Sarasate terá tido acesso a esta melodia através de Ilonka, embora tal pareça provável, nem mesmo se, no caso de tal ter acontecido, ela terá transmitido a Sarasate o nome do autor da canção.⁵²

Observando com atenção a edição de *Zigeunerweisen* feita em 1884, pode verificar-se que Sarasate manteve a sua palavra pois esta edição tem o seguinte comentário adicionado no início da seção em questão: “Melodia de Szentirmay Elemir [sic] dala [canção em húngaro] usada com a amável autorização do compositor”.

⁵² Também Brahms, em 1869, após a realização de uma tournée pela Alemanha com o violinista húngaro Eduard Reményi, se viu acusado de ter plagiado melodias tradicionais folclóricas para a composição das suas dez danças húngaras.



Fig. 27 – Sarasate - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (início da 3ª secção)

É possível que, na altura em que Sarasate escreveu *Zigeunerweisen*, não tivesse efectivamente conhecimento da proveniência das melodias que utilizou mas também não averiguou esse aspecto. A verdade é que não se preocupou com os autores das melodias e, no caso de saber que esta melodia especificamente não era uma canção popular, não se empenhou em obter imediatamente a autorização do compositor. Não obstante a nota de esclarecimento acrescentada em 1884, a ideia que dá é que este assunto o aborreceu e na única gravação que efectuou desta obra, em 1904, cortou esta melodia. Após os quatro compassos iniciais desta secção em que o piano toca sozinho, passa directamente para o início da quarta e última secção, *Allegro molto vivace*.

Nenhum dos temas de *Zigeunerweisen* é originalmente de Sarasate mas, ainda assim, é de admirar o modo como escreveu e adaptou as melodias, elaborando esta obra para violino e piano, ou orquestra. É claro que um título como *Fantasia sobre melodias populares húngaras* ou *Fantasia sobre motivos húngaros* teria sido mais preciso e adequado, no entanto, ao escolher *Zigeunerweisen*, Sarasate optou por um nome que não só era mais prático, como também apelativo para o público.

Tal como aconteceu com a música húngara, a música escocesa também inspirou diversos compositores. Os românticos não ficaram indiferentes à Escócia, com as suas belas paisagens e lendas misteriosas. A comprová-lo temos Mendelssohn com a sua 3ª Sinfonia e *A Gruta de Fingal*, Op. 26. De entre as obras escritas para violino temos a *Rhapsodie Ecossaise*, Op. 47 de Miska Hauser (1822-1887) ou a *Scottish Fantasie*, Op. 46 para violino e orquestra⁵³ de Max Bruch.

⁵³ Max Bruch terminou esta obra em 1880 e dedicou-a a Pablo de Sarasate.

Sarasate também foi influenciado pelo romantismo escocês e sentiu-se atraído pelas melodias escocesas. A sua obra *Airs Écossais*, Op. 34 começa com uma introdução lenta em que o violino apresenta uma dança escocesa popular e que dá lugar a um andamento mais rápido que acelera até atingir um ritmo infernal. De seguida surge o andamento *Très lent*, no qual o violino mostra as suas capacidades melódicas e harmónicas, devido ao uso de cordas dobradas. Finalmente há uma giga escocesa, que termina num andamento muito rápido e, conseqüentemente, numa nova exibição de virtuosismo de tirar o fôlego. Esta obra foi dedicada a Eugène Ysaÿe.

A influência da música russa em França começou a ser sentida com os concertos de Mikhail Glinka (1804-1857) e Hector Berlioz (1803-1869), colocando os franceses em contacto com dois aspectos principais de música russa: o eslavo e o oriental. No entanto, foi a Exposição Universal de Paris em 1878 que contribuiu para difundir amplamente a sua popularidade. Nesta ocasião, foi possível ouvir obras como os poemas sinfónicos *A Tempestade*, Op. 18 de Tchaikovsky, ou *Sadko*, Op. 5 de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). No repertório escrito para violino encontram-se *Souvenir de Russie*, Op. 21 de Vieuxtemps, *Souvenir de Moscou*, Op. 6 de Wieniawski, *Air Russe*, Op. 6 e *Air Russe*, Op. 20 de Miska Hauser ou o *Concerto Russe*, Op. 29 de Lalo.

Na sua obra *Canciones Rusas*, Op. 49, Sarasate segue o modelo de algumas das suas obras anteriores já referidas. Começa com um *Andantino* em que uma melodia lenta alterna com algumas exibições de virtuosidade na forma de pequenas cadências, seguida por um *Allegretto* que apresenta uma nova melodia russa. Depois de um *Andantino Cantabile*, encontramos o característico e culminante *Presto*. Esta obra também foi dedicada a Eugène Ysaÿe.

Não é possível encontrar qualquer tipo de desenvolvimento em nenhuma das obras de Sarasate inspiradas em peças populares europeias. Na verdade, estas obras eram ideais para serem tocadas no final de um programa de recital de modo a se conseguir obter a aprovação imediata e aplausos do público. Ainda que o programa incluísse obras consideradas mais sérias, como sonatas, por exemplo, este objectivo estava ao alcance dessas peças de estrutura mais simples e que eram familiares e facilmente reconhecidas, nomeadamente pelos públicos das regiões respectivas.

3.4. Composições inspiradas em música folclórica espanhola

Sarasate mostra uma sensibilidade notável dentro deste campo e o grupo de obras de inspiração hispânica é o mais amplo. Quase metade das obras de Sarasate foram inspiradas por música espanhola.

Espanha foi também uma fonte de inspiração para muitos compositores verificando-se uma representatividade muito relevante no conjunto do repertório violinístico da época. Embora alguns dos compositores não figurem entre os nomes mais conceituados pois muitos deles eram mais intérpretes do que compositores, desempenharam um papel importante na difusão deste tipo de obras. Estas incluem *Fantaisie brillante sur des airs espagnols*, Op. 27 de Émile Sauret (1852-1920), *Spanish Dances*, Op. 54 para violoncelo e piano de David Popper (1843-1913), *5 Spanish Dances*, Op. 12⁵⁴ para piano de Moritz Moszkowski (1854-1925) ou *Guitarrero*, Op. 88 de František Drdla⁵⁵ (1868-1944).

Sarasate foi um grande embaixador da música espanhola embora não se preocupasse muito com o tipo de obras que tinha que escrever. Na realidade transcreveu, em alguns casos literalmente, melodias populares e adaptou-as de modo a mostrar o extraordinário potencial do seu instrumento. A origem dessas obras pode ser relacionada com quatro áreas geográficas: a Andaluzia, a área abrangida pela *Zortzico*⁵⁶, a área envolvida pela *Jota*⁵⁷, quer a partir de Navarra ou de Aragão e, finalmente, há ainda um grupo de obras de inspiração cubana.

No primeiro grupo encontram-se obras como *Romanza Andaluza*, Op. 22⁵⁸, *Zapateado*, Op. 23⁵⁹ ou *Viva Sevilla!*, Op. 38. Inseridas no segundo grupo temos *Caprice Basque*, Op. 24, *Adios Montañas Mias*, Op. 37 e *Miramar*, Op. 42. No caso das obras inspiradas pela *Jota*

⁵⁴ O violinista Philipp Scharwenka (1847-1917) fez um arranjo desta obra para violino e piano.

⁵⁵ Vulgarmente conhecido como Franz Drdla.

⁵⁶ *Zortzico*, é uma dança popular com origem no país Basco. Caracteriza-se pelo seu compasso de 5/8, que consiste em três subdivisões de 1 pulsação, 2 pulsações, 2 pulsações, com o seguinte ritmo:



⁵⁷ *Jota* é uma canção e dança alegre, normalmente em compasso ternário simples, ou binário composto. Tem origem no norte de Espanha e é executada por um ou mais pares acompanhados por um guitarrista. Os dançarinos usam trajes tradicionais e também cantam e tocam castanholas. Sob o ponto de vista rítmico é parecida com o Fandango.

⁵⁸ *Romanza Andaluza*, Op. 22 faz parte integrante das *Spanish Dances*, Op. 22, que englobam: *Romanza Andaluza* e *Jota Navarra*.

⁵⁹ *Zapateado*, Op. 23 faz parte integrante das *Spanish Dances*, Op. 23, que englobam: *Playera* e *Zapateado*.

encontramos peças como *Jota Aragonesa*, Op. 27, *Navarra*, Op. 33, para dois violinos e orquestra ou ainda *Jota de Pamplona*, Op. 50. Por fim, temos *Habãnera*, Op. 21⁶⁰ ou *Muiñeira*, Op. 32.

De um modo geral, Sarasate usa o esquema de tema e variações, transformando cada variação num exemplo daquilo que é possível fazer sob o ponto de vista técnico. De onde é que a inspiração veio para a elaboração das obras é irrelevante. Na verdade, o tema é de importância secundária e serve sobretudo de pretexto para as demonstrações técnicas do violinista, como é claramente demonstrado nas suas obras, em qualquer das quatro categorias que foram descritas.

⁶⁰ *Habãnera*, Op. 21 faz parte integrante das *Spanish Dances*, Op. 21, que englobam: *Malagueña* e *Habãnera*.

4. Análise de aspectos de técnica violinística

No presente capítulo irão analisar-se vários aspectos técnicos que podem ser estudados e aperfeiçoados através do estudo das obras de Sarasate. Em virtude de se desconhecer a existência de algum tratado ou método de violino de sua autoria, irão ser utilizadas, como ponto de partida, as definições e explicações dadas pelo seu professor Delphin Alard, no seu método de violino *École du Violon: Méthode complète et progressive à l'usage du Conservatoire de Paris* (1877). Serão focadas diversas técnicas de execução instrumental que estão directamente relacionadas com a mão e braço direitos, mão esquerda e ainda a coordenação entre as duas mãos. Será possível observar como Sarasate permite abordar diferentes dificuldades e ultrapassá-las de forma progressiva, possibilitando, deste modo, uma evolução gradual na execução do instrumento.

4.1. *Staccato*

Le *Staccato* se compose d'une suite de notes articulées dans un seul coup d'archet. En *poussant*, il doit se faire de la pointe, en employant le moins d'archet possible. Donner à chaque note un léger coup de poignet sans lever l'archet de la corde, et l'arrêter subitement, une fois que l'impulsion est donnée. En *tirant*, on commencera le staccato tout à fait du talon, et on le travaillera de la même manière qu'en poussant.

Pour parvenir à se rendre maître de ce coup d'archet il faudra, comme pour tous [I]es exercices en général, l'étudier d'abord lentement, et n'en accélérer le mouvement que graduellement.⁶¹

No que diz respeito ao impulso propriamente dito, os violinistas com escola de arco russa fazem-no com o dedo indicador da mão direita e com a contracção dos tríceps em vez de utilizar o pulso mas, tirando este pormenor, a explicação dada por Alard está bastante completa, não obstante o seu método ter sido escrito há cerca de cento e quarenta anos. É interessante observar o cuidado que tem ao mencionar que, ao início, o estudo deste golpe de arco deve ser feito lentamente como em todos os exercícios em geral. Não menciona aqui quais as excepções, ou seja, golpes de arco como *ricochete*, *spiccato* ou *sautillé*, que não se

⁶¹ Alard, 1877, p. 116.

conseguem estudar de forma lenta pois é necessária alguma velocidade para forçar o arco a sair da corda. Todavia, o seu cuidado ao mencionar “em geral”, demonstra que, embora concentrado num determinado golpe de arco, não estava esquecido da existência de outros.

Sarasate usa este golpe de arco em várias das suas obras. Em *Les Adieux*, Op. 9, o intérprete é confrontado com um número considerável de notas no mesmo arco, contudo, em virtude de não ser necessário mudar de corda, o braço direito poderá ficar centrado apenas numa corda, evitando deste modo a junção do movimento necessário para efectuar o *staccato* com o de mudança de corda (Fig. 28). Esta é uma das situações em que, no caso do *staccato* ainda não estar muito solidificado, se inicialmente se treinar o golpe de arco apenas na corda solta, o trabalho de braço direito fica feito, bastando a seguir juntar a mão esquerda, de modo a tocar as notas que estão escritas.



Fig. 28 – Sarasate - *Les Adieux*, Op. 9 (cc. 29-32)

Em *Sommeil*, Op. 11, há também um número considerável de notas em *staccato*, desta vez já abrangendo as cordas Mi e Lá, o que dificulta mais o trabalho do braço direito mas, em compensação, não há lugar a mudanças de posição. A mão esquerda pode ficar a passagem toda na 3ª posição (Fig. 29). Também aqui, e à semelhança do exemplo ilustrado na Fig. 28, é possível treinar o golpe de arco nas cordas soltas, colocando cinco notas na corda Mi e seis notas na corda Lá, fazendo, deste modo, a mudança de corda exactamente no mesmo local em que ela acontecerá quando se juntar a mão esquerda.



Fig. 29 – Sarasate - *Sommeil*, Op. 11 (cc. 47-49)

No seu famoso *Zapateado*, Op. 23, há lugar a mudança de corda e mudança de posição nas duas passagens em *staccato* que, aliás, são idênticas. A mudança de corda não é feita apenas num sentido, como na Fig. 29, sendo necessário passar da corda Lá para a corda Mi e regressar novamente à corda Lá. Relativamente à mão esquerda pode-se subir mudando da 5ª

para a 6ª posição (usando extensão, embora se trate de um tom inteiro) e fazer ainda outra extensão da 6ª à 7ª posição, desfazendo estas extensões na descida, como indicado na dedilhação que está escrita por baixo da passagem apresentada na Fig. 30. Outra possibilidade será a de efectuar apenas uma mudança da 5ª à 7ª posição na subida e desfazer a mesma na descida, como sugerido pela autora deste trabalho, e indicado por cima da referida passagem. A junção das duas dificuldades, ou seja, duas mudanças de corda com duas mudanças de posição e ainda o já considerável número de notas que é necessário tocar no mesmo arco, convidam a que os intérpretes ignorem este golpe de arco e não é raro ouvir interpretações desta obra em que, das duas vezes em que esta passagem aparece, é tocada ligeiramente fora da corda, em arcos separados. Também aqui é possível separar o trabalho das duas mãos mas esse trabalho apenas ajudará a clarificar o local da mudança de corda, sendo necessário que o *staccato* já esteja solidificado pois, de outro modo, não é possível incluir 17 notas num único arco.

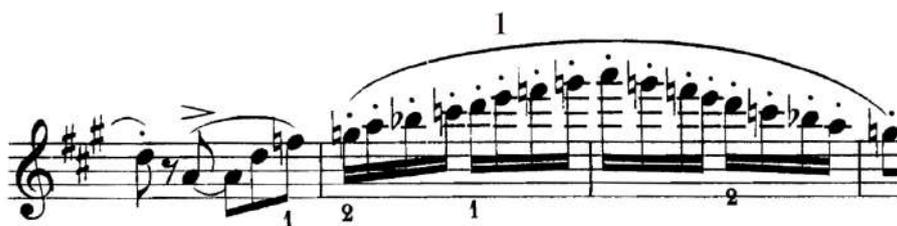


Fig. 30 – Sarasate - *Zapateado*, Op. 23 (cc. 114-116)

Em *Souvenirs de Faust* é necessário incluir mais uma nota na mesma arcada em que aparecem as notas em *staccato*. Embora a arcada que está marcada não abranja a nota que aparece a seguir à pausa, essa nota deverá ser incluída no mesmo arco, de modo a que a semínima que se segue calhe na arcada descendente e assim o arco pode ficar posicionado para efectuar o novo grupo de notas em *staccato* para cima. A passagem que aparece na Fig. 31 torna-se particularmente desafiante entre os compassos 70 e 73 em virtude de ser necessário efectuar o triplo das notas em *staccato* e, além disso, à semelhança do que acontece nas passagens anteriores, é necessário incluir ainda mais uma colcheia na mesma arcada.



Fig. 31 – Sarasate - *Souvenirs de Faust* (Valse cc. 55-75)

Para tocar *Zigeunerweisen*, Op. 20, já é necessário ter a técnica de *staccato* bem solidificada devido à quantidade de notas que aparecem no mesmo arco, como se pode ver na Fig. 32. Embora seja necessário efectuar apenas uma mudança de corda perto do início da passagem, a dificuldade já não se prende com mudanças de corda ou de posição mas sim com o facto de terem que caber 30 notas em *staccato* num arco. Ainda assim, o solista tem uma certa liberdade em termos de tempo pois tanto na versão com piano como com orquestra, no acompanhamento, no 3º tempo deste compasso, há apenas um acorde sustentado, mínima com suspensão.



Fig. 32 – Sarasate - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (c. 23)

Embora em *Navarra*, Op. 33, os solistas não se confrontem com passagens com tantas notas em *staccato*, não podem usufruir de grandes liberdades. Há dois solistas e em virtude de, à excepção das notas, a passagem ser igual para os dois, os golpes de arco têm que ser trabalhados de modo rigoroso com a máxima precisão.



Fig. 33 – Sarasate - *Navarra*, Op. 33 (*Allegro* cc. 168-174)

O mesmo acontece na passagem que se pode ver na Fig. 34. Agora, para além de *staccato*, os dois solistas têm que fazer trilos, também ao mesmo tempo e nos compassos 244, 246, 252 e 254, têm que lidar com uma pausa no meio do golpe de arco. No compasso 254, a suspensão em cima da pausa traz mais uma dificuldade a todo o processo. No geral, nesta obra, Sarasate foca-se mais na importância da precisão do que propriamente na quantidade de notas que devem caber na mesma arcada. Na realidade, esta perspectiva é pertinente pois um dos problemas que ocorre com frequência é não se conseguir encaixar um determinado número de notas numa arcada, mesmo quando já se domina este golpe de arco. Um dos motivos pelo qual esse problema acontece é, justamente, devido à falta de precisão, tanto no local do arco onde a passagem se deverá fazer e, conseqüentemente, iniciar, como na distribuição das notas no arco. Nesta obra os violinistas têm uma excelente oportunidade de trabalhar este aspecto sem estarem preocupados com a quantidade de notas que têm que tocar numa mesma arcada.

The image displays a musical score for the piece "Navarra" by Sarasate, Op. 33, measures 232-255. The score is written for guitar and piano. It consists of four systems of music. The first system begins with a measure number of 10 and includes trills (tr) and a piano (pp) dynamic marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a section marked "suives" in the piano part. The fourth system concludes with a section marked "très peu" in the piano part. The notation includes various musical symbols such as trills, slurs, and dynamic markings.

Fig. 34 – Sarasate - Navarra, Op. 33 (Allegro cc. 232-255)

Este golpe de arco é bastante usado por compositores violinistas. Paganini no seu *Capricho n° 15*, Op. 1, dá-lhe especial atenção em toda a secção central.



Fig. 35 – Paganini - *Capricho n° 15*, Op. 1 (cc. 20-25)

Wieniawski, no seu *Concerto n° 1*, Op. 14, também faz uso deste golpe de arco, indo ao extremo de colocar 55 notas num arco, como se pode verificar na Fig. 36 (c. 12). Embora este concerto seja um aglomerado de dificuldades, este pode ser um dos motivos pelo qual é pouco tocado.



Fig. 36 – Wieniawski - *Concerto n° 1*, Op. 14 (Letra C cc. 11-14)

4.2. *Ricochete*

Staccato elastique ou Ricochet

Il y a une autre sorte de Staccato qu'on appelle elastique, parce qu'en laissant tomber l'archet sur la corde, il rebondit et articule plusieurs notes du même coup.

Il se fait aussi bien en tirant qu'en poussant l'archet; mais il faut le tenir sans force, le faire tomber sur la corde d'un peu haut et surtout avoir soin que les doigts coincident bien avec les bonds de l'archet; car c'est en cela que consiste réellement la difficulté.

Avant d'employer les doigts, il sera bon de travailler sur une corde à vide.⁶²



Fig. 37 – Alard - *École du violon*, p. 117

Allard é bastante cauteloso neste golpe de arco e começa os exercícios com a prudente combinação de 2 + 1⁶³. Esta combinação encontra-se com alguma frequência em obras escritas por compositores violinistas como acontece com Charles Dancla (1817-1907)⁶⁴. Anterior a Sarasate e com obras mais simples, Dancla proporciona o treino de vários aspectos mecânicos tanto de mão esquerda como de braço direito num contexto musical. Na 2ª variação da sua 5ª Ária é possível ver-se a combinação de 2 + 1 e com algum tempo, embora curto pois há apenas uma pausa de semicolcheia, de preparação para as notas efectuadas em *ricochete*.

⁶² Alard, 1877, p. 117.

⁶³ 2 + 1 significa duas notas num arco e uma nota noutra arco. Esta designação no formato de X + Y foi adoptada para indicar a combinação do número de notas em cada arco e de modo a proporcionar uma leitura mais fluente.

⁶⁴ Dancla foi um violinista francês que desempenhou as funções de violino solista na orquestra da Ópera de Paris e de professor no Conservatório de Paris. Escreveu alguns métodos de violino, obras para violino e piano e ainda algum repertório de música de câmara.



Fig. 38 – Dancla - 5ª Ária com variações (sobre um tema de Weigl), Op. 89 (2ª var.)

Sarasate aplica este golpe de arco nas suas obras e com diversas combinações. Na Fig. 39 podemos observar uma dificuldade acrescida ao que poderia parecer à primeira vista uma simples combinação de 2 + 2. No entanto, a passagem que se inicia no compasso 238 dura 30 compassos, o que obriga já a uma certa automatização do movimento.



Fig. 39 – Sarasate - *La Chasse*, Op. 44 (*Allegretto* cc. 236-241)

Em *L'esprit follet*, Op. 48, observamos a combinação de 3 + 2. Embora esta combinação desigual obrigue a um domínio bastante preciso do arco, não se alonga por muitos compassos de seguida, o que facilita o estudo e consequente aplicação com sucesso deste golpe de arco.



Fig. 40 – Sarasate - *L'esprit follet*, Op. 48 (*Più lento* cc. 56-65)

Na mesma obra Sarasate proporciona também a combinação de 4 + 2 a partir do compasso 21. Embora a diferença entre a quantidade de notas em *ricochete* em cada arcada seja superior ao demonstrado nos exemplos anteriores, o facto de estarem na proporção de duas para uma, facilita a gestão do arco. Tal como referido anteriormente⁶⁵, o *ricochete* não se consegue estudar lento pois é necessário ter alguma velocidade para o arco saltar mas, ainda assim, Sarasate consegue proporcionar o estudo deste golpe de arco de uma forma progressiva.



Fig. 41 – Sarasate - *L'esprit follet*, Op. 48 (*Più lento* cc. 19-25)

Em *Jota de Pablo*, Op. 52, aparece a combinação de 3 + 3 a partir do compasso 51. Neste caso, a mudança de corda, que à primeira vista pode ajudar o *ricochete*, vem dificultar a passagem em virtude do golpe de arco não se manter sempre nas mesmas 3 cordas. É necessário fazer a gestão da passagem do grupo de cordas Sol-Ré-Lá para Ré-Lá-Mi. No compasso 58, aparecem 2 grupos de 4 notas em *ricochete*, abrangendo as 4 cordas para, logo de seguida, voltar à combinação de 3 + 3.

⁶⁵ Referido nas pp. 41-42.

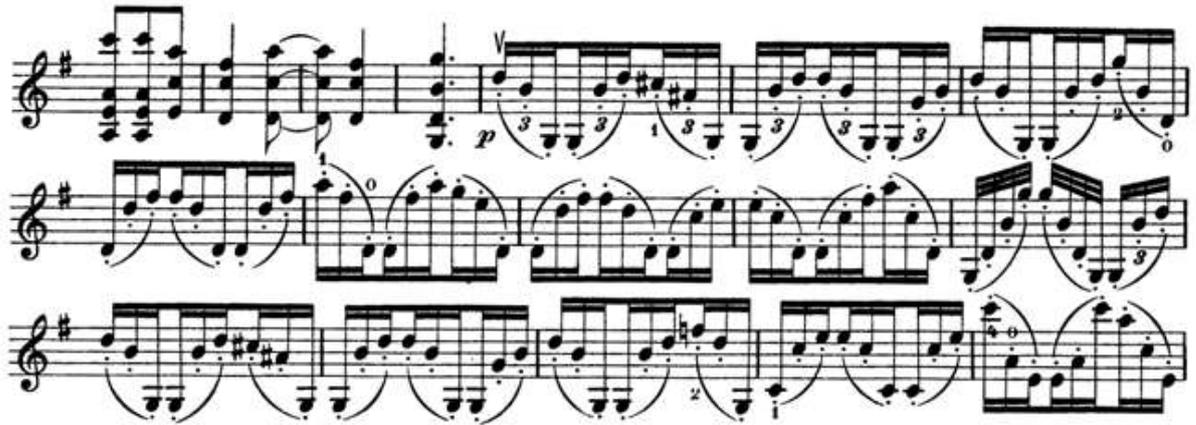


Fig. 42 – Sarasate - *Jota de Pablo*, Op. 52 (*Tempo I* cc. 47-63)

Na sua obra *Bolero*, Op. 30, Sarasate mantém o número de notas em *ricochete* em cada arcada, bem como as cordas em que o mesmo se realiza, facilitando deste modo a gestão do arco pois há apenas 3 notas por arco e sempre nas cordas Ré-Lá-Mi. No entanto, o intérprete depara-se com uma dificuldade nova pois no meio da passagem vão aparecendo acordes em *pizzicato*, que vão alternando entre a mão esquerda e a mão direita.



Fig. 43 – Sarasate - *Bolero*, Op. 30 (cc. 103-105)

Em *Souvenirs de Faust* o intérprete já é confrontado com a combinação de 4 + 4, contudo, apenas as arcadas que são para cima é que acontecem em *ricochete*. Por um lado, a arcada para baixo à corda simplifica o golpe de arco, pois confere uma maior estabilidade ao braço direito, por outro, surgem dificuldades para a mão esquerda que, para além de se deparar com desconfortáveis combinações de dedos, ainda tem que efectuar algumas mudanças de posição.



Fig. 44 – Sarasate - *Souvenirs de Faust* (*Tempo marziale* cc. 14-23)

Em *La Chasse*, Op. 44, aparece finalmente a combinação de 4 + 4 em *ricochete*, no entanto, a sequência não é muito longa. Inicialmente há apenas três grupos de notas em *ricochete* e com a possibilidade de preparação dos três grupos seguintes. Seguem-se então grupos sequenciais de quatro notas em *ricochete*, mas apenas durante 4 compassos. Embora seja necessário efectuar mudanças de posição, Sarasate escreveu esta passagem de modo a que as mesmas aconteçam enquanto o arco se encontra a tocar a corda solta Sol, libertando assim a mão esquerda.

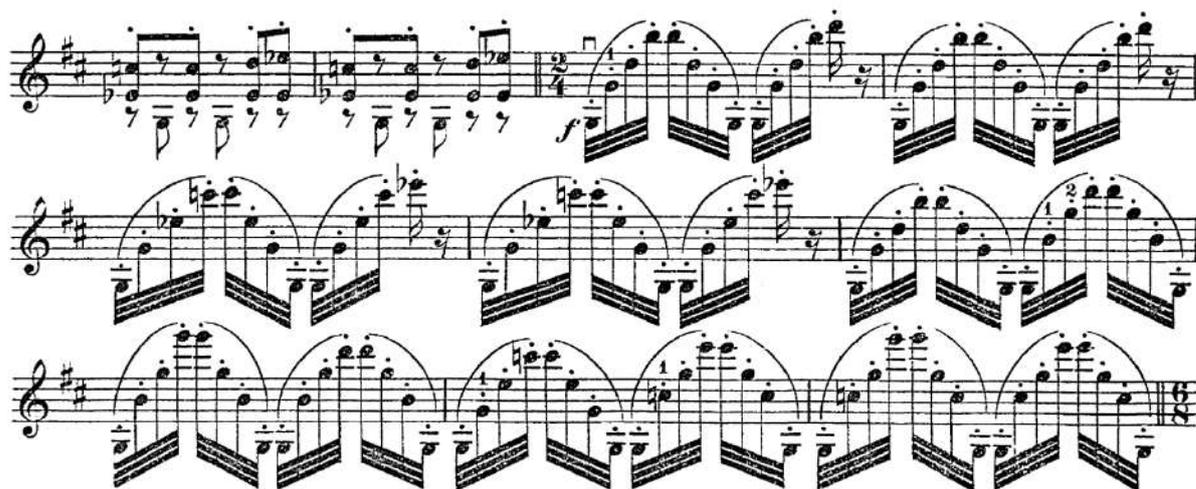


Fig. 45 – Sarasate - *La Chasse*, Op. 44 (*Allegretto* cc. 68-74)

Em *Romance et Gavotte de Mignon*, Op. 16, o intérprete já se depara com uma passagem mais longa, de 16 compassos, sempre em *ricochete*, na combinação de 4 + 4 e com mudanças de posição que nem sempre têm a corda solta de permeio.

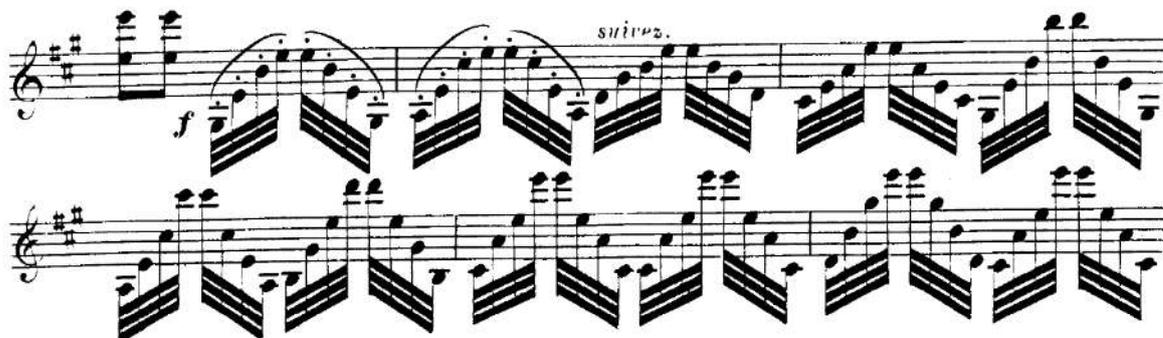


Fig. 46 – Sarasate - *Romance et Gavotte de Mignon*, Op. 16 (*Gavotte* cc. 86-91)

A realização com sucesso deste golpe de arco, na combinação de 4 + 4, nas obras mencionadas abre caminho para o estudo dos já referidos *Capricho n° 7* de Locatelli e *Capricho n° 1*, Op. 1, de Paganini, cujos excertos são apresentados novamente nas Figs. 47 e 48, para uma melhor comparação.

7^{me} CAPRICE



Fig. 47 – Locatelli - *Capricho n° 7* (cc. 1-5)



Fig. 48 – Paganini - *Capricho n° 1*, Op. 1 (cc. 1-8)

O estudo da combinação de notas em número desigual em cada arco que se pode realizar com as obras de Sarasate, nomeadamente em *L'esprit follet*, Op. 48, poderá ser de grande utilidade para a realização da passagem em *ricochete* da brilhante obra de Bazzini, *La ronde des Lutins*, Op. 25. Inicialmente com uma combinação de 4 + 2, passa a uma combinação frenética de 3 + 1 e, conseqüentemente, na nota isolada que se toca com o arco para cima tem que se recuperar o arco de modo a posicioná-lo novamente em condições de realizar um novo *ricochete* de 3 notas para baixo. Isto acontece sem haver qualquer tipo de padrão relativamente às cordas, dedilhação ou posições, o que significa que o golpe de arco já tem que estar bastante bem solidificado.



Fig. 49 – Bazzini - *La ronde des Lutins*, Op. 25 (cc. 49-63)

4.3. *Sautillé*

Le *Sautillé* se fait du milieu de l'archet, en laissant le poignet libre sans raideur et sans force. En abandonnant la baguette à son propre mouvement, on obtiendra par ce moyen le bondissement de l'archet, produit par son poids naturel. On aura soin pour tant de modérer cette élasticité involontaire en serrant un peu la baguette avec le premier doigt ce qui l'empêchera de vaciller de droite à gauche.

Il faudra d'abord travailler ce coup d'archet sur une seule corde, et après quelque temps d'étude l'élève n'ayant plus à s'occuper de l'archet, on commencera à mettre les doigts en rapport avec l'archet.⁶⁶

Este golpe de arco aparece em *L'esprit follet*, Op. 48, e, embora não se verifiquem muitas mudanças de corda, Sarasate dá a possibilidade ao intérprete de se concentrar apenas no braço direito e de estabilizar o golpe de arco pois há mais de 3 compassos em *sautillé* na

⁶⁶ Alard, 1877, p. 100.

mesma nota. Deste modo, antes do início do compasso 20, o braço direito já deverá estar a fazer um *sautillé* bastante estável e só depois é necessário efectuar mudanças de corda e prestar alguma atenção à mão esquerda. Estas mudanças de corda acontecem no mesmo sentido, o que propicia um *sautillé* equilibrado. No compasso 21 os pontos por baixo das notas desaparecem e são substituídos pela indicação de *toujours sautillé*, o que demonstra um real interesse em que a passagem se realize mesmo em *sautillé*.

The image shows a musical score for three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It starts with a 'pizz.' (pizzicato) marking over a quarter note, followed by a rest. Then, an 'arco' (arco) marking appears over a series of eighth notes. The second staff continues with a series of eighth notes, with a 'toujours sautillé' marking above and a 'p' (piano) marking below. The third staff shows a more complex melodic line with various intervals and fingerings (1, 2, 3) indicated above the notes.

Fig. 50 – Sarasate - *L'esprit follet*, Op. 48 (cc. 9-25)

Na obra *Introduction et Tarantelle*, Op. 43, este golpe de arco aparece juntamente com a indicação *sur trois cordes*. Na Fig. 51 notamos que na passagem que se inicia no compasso 79, e à excepção dos compassos 86, 94, 95, 102 e 103, se pretende uma alternância constante entre 3 cordas, adjacentes, e é interessante observar o cuidado em referir *toujours sautillé* no local em que os pontos desaparecem, tal como em *L'esprit follet*, Op. 48, apresentado na Fig. 50. Neste caso seria estranho o golpe de arco não se manter pois a combinação de cordas segue um padrão, ao contrário do que acontece na passagem ilustrada na Fig. 50.

Fig. 51 – Sarasate - *Introduction et Tarantelle*, Op. 43 (cc. 78-107)

Para se efectuar este golpe de arco, alternando constantemente entre 3 cordas, é necessário ter um domínio do mesmo a um nível superior ao necessário para tocar *L'esprit follet*, Op. 48. Neste caso específico há a agravante dos compassos 86, 94, 95, 102 e 103 poderem provocar uma certa instabilidade no braço direito. O padrão de alternância de cordas que se observa em todos os outros compassos é interrompido mas, como o golpe de arco se mantém, pretende-se que o efeito seja o mesmo e deverá soar da mesma maneira. Este é um dos aspectos que coloca esta obra num patamar de dificuldade superior ao de *L'esprit follet*, Op. 48.

Na obra *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54, a partir da secção *Allegro Vivo* e até 7 compassos antes do final, o intérprete deverá manter este golpe de arco. À semelhança do demonstrado nos exemplos anteriores, os pontos são substituídos por uma indicação por extenso, neste caso, *segue sautillé*. De início não há mudanças de corda mas pouco a pouco elas vão aparecendo, inicialmente entre cordas adjacentes e, embora até apareçam algumas cordas dobradas, a dificuldade que Sarasate adiciona aqui prende-se com a extensão da passagem em si, ou seja, o tempo que o intérprete deverá conseguir manter o arco a saltar na corda, pois é necessário manter o golpe de arco durante 84 compassos.

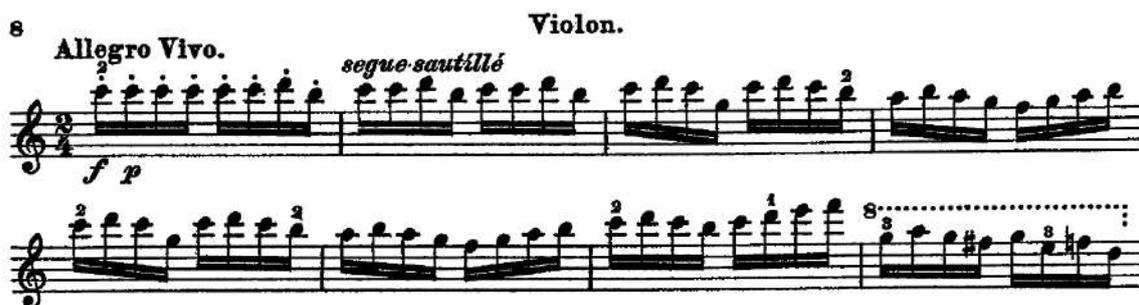


Fig. 52 – Sarasate - *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54 (*Allegro Vivo* cc. 1-8)

Fritz Kreisler também contemplou este golpe de arco nalgumas das suas obras. Em *Variations on a Theme of Corelli* dedica-lhe uma variação inteira, adicionando, no entanto, um pouco de *ricochete* nos finais de algumas frases. Embora esta variação não seja tão extensa como a secção a que pertence o exemplo da Fig. 52, é bastante mais trabalhosa para a mão esquerda. O treino adquirido nas obras de Sarasate é uma ajuda preciosa para esta obra pois, não obstante o cuidado requerido pelo golpe de arco, a atenção do intérprete terá mesmo que estar repartida pelas duas mãos.

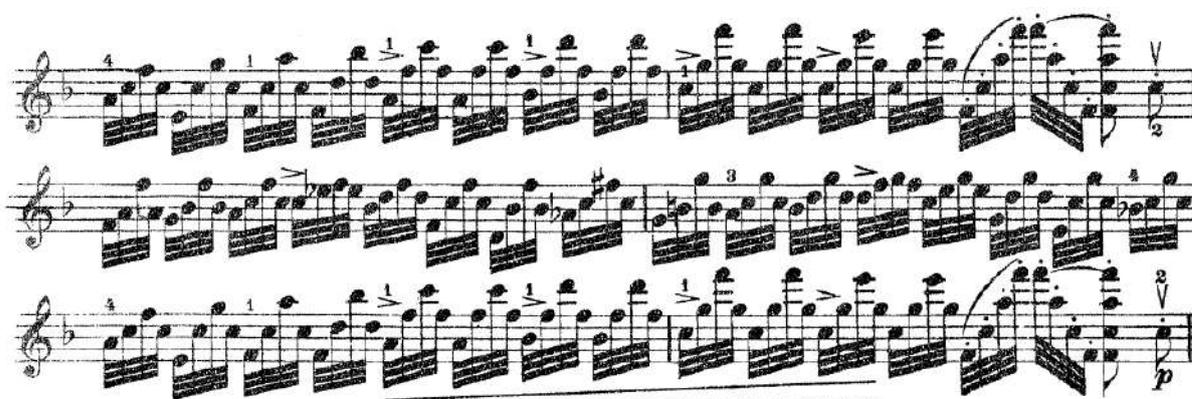


Fig. 53 – Kreisler - *Variations on a Theme of Corelli* (1ª var. cc. 7-12)

Na Fig. 54 podemos observar uma secção do *Capricho em quiálteras* de Konstantin Mostras (1886-1965)⁶⁷. Neste estudo Mostras leva o executante ao extremo. O golpe de arco vai variando entre *detaché*, *spiccato* e *sautillé* e o arco tem que mudar de corda constantemente, o que já de si é um factor de destabilização. O ritmo, embora pareça estável, pode desestabilizar bastante o braço direito pois os acentos calham alternadamente para baixo

⁶⁷ Konstantin Georgiyevich Mostras foi um violinista russo e professor no Conservatório de Moscovo. Escreveu vários trabalhos sobre a técnica do violino e estudos para violino solo. Foi o professor do conhecido Ivan Galamian (1903-1981).

e para cima e as notas deverão soar da mesma maneira, ou seja, é preciso dominar o arco de maneira a que as notas com os acentos feitos com a arcada para baixo não tenham mais som do que as notas com os acentos feitos com a arcada para cima. Embora o enfoque deste estudo esteja na mão direita, é também difícil para a mão esquerda e, além disso, há constantes mudanças de tonalidade. Finalmente, Mostras não facilita nada em termos de resistência já que o estudo tem 5 páginas e meia.



Fig. 54 – Mostras - *Capricho em quiálteras* (cc. 26-29)

4.4. *Pizzicato*

Il y a plusieurs manières de faire usage du Pizzicato de la main gauche. 1°. Pour des gammes descendantes, (pourvu qu'elles soi[ent] assez rapides,) 2°. dans le melange de l'archet avec les notes pincées: 3°. dans un chant soutenu avec l'archet, acompagné en même temps par des pizzicato. Pour bien rendre cet effet, il faut que chaque doigt en se retirant arrache la corde et la mette en vibration. Le petit doigt ayant moins de force que les autres, il faudra lui donner plus d'élan. Quant aux notes qui se font avec l'archet, il faudra les faire légèrement du milieu de la baguete.

Les notes marquées d'une croix, indiquent qu'elles doivent être pincées.⁶⁸

⁶⁸ Alard, 1877, p. 157.

4.4.1. *Pizzicato* com a mão direita

Embora no seu método de violino Alard não se foque no *pizzicato* feito com a mão direita, talvez por ser mais comum e aparentemente poder ser efectuado por estudantes ainda em fase inicial, Sarasate mostra-nos que este efeito realizado com a mão direita não será de ignorar e, em termos de desenvolvimento da técnica violinística, tem bastante importância.



Fig. 55 – Sarasate - *Jota de Pamplona*, Op. 50 (cc. 111-126)

Na Fig. 55, em virtude de haver compassos seguidos em que se alternam constantemente notas que deverão ser tocadas em *pizzicato* com notas que deverão ser tocadas com o arco, a arcada tem que ser sempre para cima, tal como indicado nos primeiros compassos, de modo a ficar com a mão posicionada para realizar o *pizzicato*. Por este motivo, assim que a mão direita realiza o *pizzicato*, o braço direito tem que se mover com velocidade, de modo a conseguir posicionar novamente o arco para realizar a arcada para cima. Embora não seja expectável uma relação directa entre *pizzicato* e os benefícios que a realização do mesmo possa trazer ao desenvolvimento do braço direito, esta situação é duplamente benéfica. Por um lado obriga a uma certa velocidade de braço direito, com o arco fora da corda, o que requer um bom domínio do mesmo, pois está sem qualquer apoio. Por outro, é necessário treinar a colocação do arco na corda antes de o deslizar, ou seja, primeiro tem que ocorrer o contacto entre o arco e a corda, sem ruídos parasitas, e só depois se realiza a arcada. Pode verificar-se que, por vezes, há uma pausa entre o *pizzicato* e a arcada, o que permite não só uma melhor preparação dos dedos da mão esquerda para tocar os intervalos, como também o treino do movimento que os dedos da mão direita têm que fazer entre a posição necessária para efectuar o *pizzicato* e a posição de segurar no arco.

Na Fig. 56 está exemplificada uma passagem em que o intérprete se depara com o problema da velocidade em que a mesma tem de ser efectuada. A indicação do andamento *Presto* não deixa dúvidas quanto à rapidez desejada e, o facto dos acordes se sucederem, sem

pausas ou compassos de espera, obriga a que se faça o movimento de *pizzicato* com alguma velocidade, não havendo tempo para voltar a colocar o dedo indicador da mão direita novamente na corda da nota mais grave do acorde para realizar o *pizzicato* seguinte. Em virtude da passagem se realizar em acordes e em muitos deles haver dois dedos da mão esquerda ocupados a pressionar as cordas, a realização de *pizzicato* com a mão esquerda também não é viável. A maneira de resolver o problema é realizando o movimento em sentidos opostos. Embora sem a indicação de \square e ∇ , o movimento deverá ser feito dessa maneira devido à velocidade indicada.



Fig. 56 – Sarasate - *Canciones Rusas*, Op. 49 (*Presto* cc. 1-8)

Por vezes opta-se por esta solução, até mesmo em passagens de obras escritas por compositores não violinistas e, naturalmente, sem nenhuma indicação específica nesse sentido, ou seja, a intenção é a de que o resultado final soe de determinada maneira e não que se utilize um determinado tipo de técnica. A técnica a utilizar fica ao critério do intérprete, tal como se pode verificar na passagem da Fig. 57. Nos dois grupos de tercinas não é invulgar optar-se por se efectuar o *pizzicato* $\nabla \square \nabla$ ou, embora menos frequente, $\square \nabla \square$ ⁶⁹.



Fig. 57 – Prokofiev - *Violin Concerto n° 2*, Op. 63 (1° and. *Tempo I* cc. 3-7)

É claro que o *pizzicato* feito para cima não soa exactamente igual ao *pizzicato* feito para baixo e, no caso de um acorde (ou até mesmo de um intervalo), pode-se colocar a questão das notas soarem por uma ordem diferente consoante seja a direcção do *pizzicato*. No

⁶⁹ O violinista Dmitry Sitkovetsky (n. 1954) nesta passagem, nas tercinas, realiza os *pizzicatos* $\nabla \square \nabla$, o violinista Zeyu Victor Li (n. 1996) faz a primeira tercina $\square \nabla \square$ e a segunda tercina $\nabla \square \nabla$ como se pode ver aos 10'17" em https://www.youtube.com/watch?v=5P8K_m5NtQ. (acedido a 13 de Agosto de 2017). A realização da primeira tercina com a opção $\square \nabla \square$ implicou efectuar o acorde imediatamente antes com o *pizzicato* para cima, tendo deste modo que realizar a combinação $\nabla \square \nabla \square$.

exemplo apresentado na Fig. 57, com o *pizzicato* feito para baixo, as notas das tercinas tocam-se pela ordem Sib Fá Réb enquanto que feito para cima, as notas serão tocadas pela ordem inversa. Como em tantas outras situações esta é uma questão de bom senso e de equilíbrio entre a velocidade com que se consegue efectuar o *pizzicato* e a destreza para o poder fazer com movimentos opostos.

Na Fig. 58 pode observar-se o ponto de contacto do dedo indicador da mão direita com a corda para iniciar um acorde em *pizzicato* que comece com uma nota na corda Sol, bem como a inclinação necessária do dedo para que este possa percorrer as 4 cordas para efectuar o movimento ▢. A fig. 59 ilustra o ponto de contacto do dedo indicador com a corda Mi, para realizar o movimento inverso, ou seja, √⁷⁰.



Fig. 58 – Início do movimento para efectuar *pizzicato* para baixo ▢



Fig. 59 – Início do movimento para efectuar *pizzicato* para cima √

O controlo da força com que se realiza o *pizzicato* é muito importante pois não se trata apenas de puxar a corda de modo a que ela vibre. Para além das dinâmicas que possam existir, por vezes é necessário fazer sobressair determinadas notas que fazem parte de um intervalo harmónico ou que estão inseridas num mesmo acorde. Eugène Ysaÿe escreveu uma parte do 2º andamento da sua *Sonata n.º 4*, Op. 27, totalmente em *pizzicato* e o tema, que aparece em notas de tamanho mais pequeno, deverá sobressair no meio de todos os intervalos e acordes em que está inserido ao longo de todo o andamento.

⁷⁰ Nas Figs. 58 e 59 as mãos da autora deste trabalho foram fotografadas pelo Dr. Pedro Leitão em 8 de Janeiro de 2017.

SARABANDE.



Fig. 60 – Ysaÿe - *Sonata n° 4*, Op. 27 (2° and. cc. 1-7)

4.4.2. *Pizzicato* com a mão esquerda

Tal como referido por Alard na primeira opção descrita para a realização de *pizzicato* com a mão esquerda “1°. Pour des gammes descendantes, (pourvu qu’elles soi[e]nt assez rapides,)”⁷¹, pode observar-se na Fig. 61 a existência de dois pequenos excertos de escalas. Aqui Sarasate não chega a abranger a extensão de uma escala, dando assim possibilidade ao intérprete de efectuar todos os *pizzicatos* seguidos na mesma corda.



Fig. 61 – Sarasate - *Zapateado*, Op. 23 (cc. 91-94)

No compasso 92 o movimento é feito apenas na corda Lá e no compasso 94 apenas na corda Ré. É mais simples efectuar este movimento com sucesso na corda Lá em virtude de esta se encontrar mais perto da palma da mão esquerda e aqui se observa, mais uma vez, a importância das dificuldades se irem vencendo de forma gradual pois, embora com uma distância de apenas um compasso, o violinista é confrontado primeiro com o movimento mais acessível.

⁷¹ Alard, 1877, p. 157.

Sarasate não limita o *pizzicato* efectuado com a mão esquerda apenas a passagens com notas seguidas, como se pode observar na Fig. 62, apresentada no sub-capítulo seguinte. O *pizzicato* com a mão esquerda está muito bem identificado tanto a partir do compasso 126 como a partir do compasso 135. Em ambas as secções há notas em *pizzicato* que são pisadas com os dedos da mão esquerda e outras que são apenas cordas soltas, o que alivia o esforço realizado com a mão esquerda.

4.4.3. *Pizzicato* alternando a mão esquerda com a mão direita

Na Fig. 62, entre os compassos 130 e 133, o intérprete é confrontado com uma passagem em *pizzicato* que deverá ser feita alternando as duas mãos, tal como indicado. Embora seja mais difícil fazer o *pizzicato* desta maneira, na verdade, esta é a melhor forma de realizar esta passagem com sucesso pois a velocidade em que esta secção da obra ocorre, *Allegro vivace*, não dá muita margem de tempo para se voltar a colocar o dedo na corda para realizar o *pizzicato* seguinte, independentemente de o mesmo ser efectuado para baixo ou para cima.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked 'pizz. main gauche' and 'sempre pizz.' with dynamic markings 'f' and 'p'. The bottom staff is marked 'pizz. main gauche' with dynamic markings 'p' and 'ff'. The music features rapid sixteenth-note passages with various articulations like 'arco' and 'pizz.'.

Fig. 62 – Sarasate - *Introduction et Tarantelle*, Op. 43 (cc. 126-141)

O *pizzicato* alternado entre as duas mãos aparece com uma presença bastante forte, não deixando dúvidas relativamente ao modo de execução, na *Tzigane* de Ravel. Para além de uma boa coordenação entre as duas mãos é necessário conseguir controlar a força dos *pizzicatos* de modo a fazer sobressair a melodia, que aparece tanto em *pizzicatos* feitos com a mão direita como com a mão esquerda. De outro modo, esta passagem soará apenas como uma amálgama de notas. É interessante observar o pormenor da ligadura, que é raro aparecer em passagens totalmente em *pizzicato*, ou seja, o arco nunca é utilizado em toda a passagem.

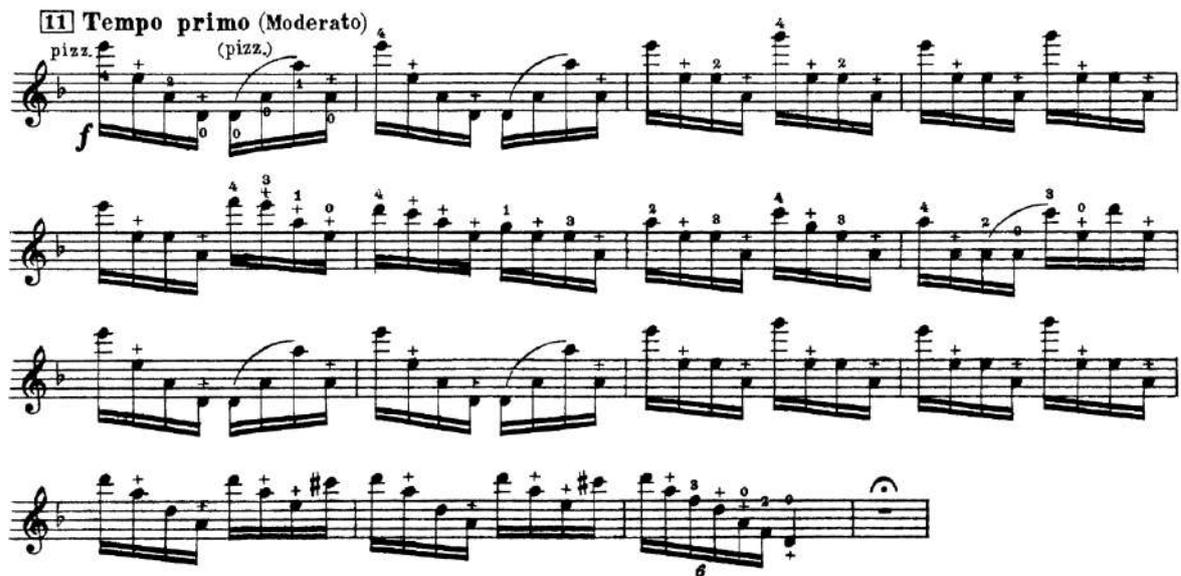


Fig. 63 – Ravel - *Tzigane* (*Tempo primo* cc. 1-16)

A segunda opção descrita por Alard “2°. dans le melange de l’archet avec les notes pincées”⁷², aparece com alguma frequência nas obras de Sarasate. Na Fig. 64 temos uma pequena passagem em que as notas em *pizzicato* alternam com as que são batidas com o arco. Curiosamente, perto do final aparecem duas notas de seguida em *pizzicato* a ser realizado com os dedos da mão esquerda, que fazem parte de uma escala descendente, tal como referido por Alard na descrição da primeira opção apresentada.



Fig. 64 – Sarasate - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (c. 32)

Na Fig. 65 também aparecem notas de seguida em *pizzicato* mas desta vez já não surgem por graus conjuntos, o que obriga a uma maior coordenação dos dedos da mão esquerda. O que Alard refere na descrição da sua primeira opção, embora entre parêntesis, é bastante importante “(pourvu qu’elles soi[e]nt assez rapides,)”⁷³. Na prática, em passagens como as demonstradas na Fig. 61, não se está a controlar cada nota. O movimento dos dedos é feito com a ajuda de um pequeno movimento rotativo da mão esquerda e as notas são

⁷² Alard, 1877, p. 157.

⁷³ Alard, 1877, p. 157.

efectuadas todas de seguida, ou seja, na prática, toca-se um grupo de notas e não uma nota de cada vez.

Na mesma obra, *Zigeunerweisen*, Op. 20, para além de aparecerem notas em *pizzicato* de seguida, há notas que deverão ser tocadas com o arco e que também aparecem de seguida, como se pode verificar na Fig. 65. Esta particularidade obriga a um bom controlo do arco, de modo a não se notar a diferença entre estas notas e as que surgem alternadas entre *pizzicato* e arco.



Fig. 65 – Sarasate - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (*Allegro molto vivace* cc. 63-68)

Na Fig. 66 observamos uma passagem mais longa e com uma pequena variação rítmica a meio. Este pormenor vai obrigar o arco, que normalmente é utilizado alternadamente para baixo e para cima, a fazer o movimento $\vee \vee$ no final do compasso 48. No final da passagem o arco deverá manter-se também no mesmo sentido, tal como indicado pela ligadura.

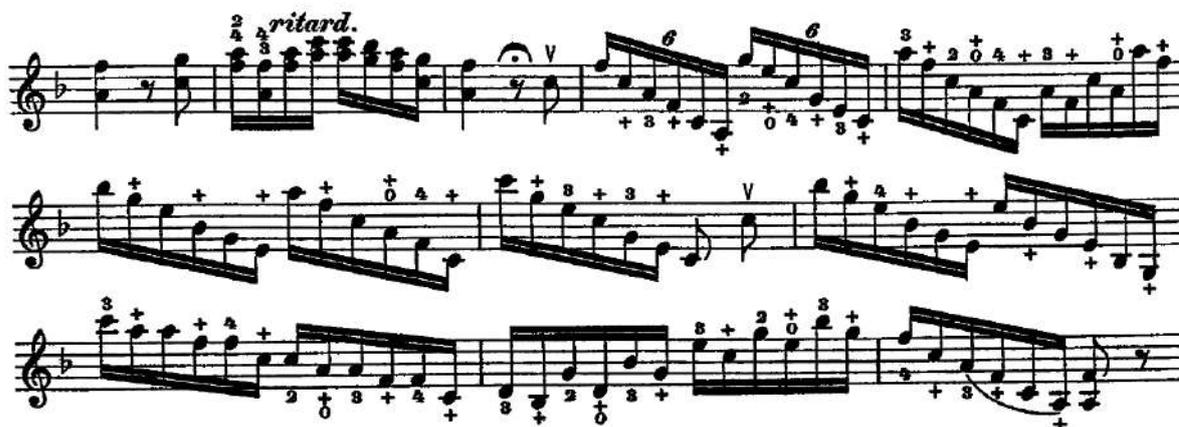


Fig. 66 – Sarasate - *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54 (*Andantino* cc. 42-52)

A utilização da combinação de notas tocadas com o arco em alternância com notas em *pizzicato* efectuado com a mão esquerda em passagens longas e com uma determinada melodia, é particularmente popular em obras escritas por compositores violinistas. Paganini no seu *Capricho nº 24* dedica-lhe uma variação inteira, como se pode ver na Fig. 67. Nos

compassos 9 e 10 aparecem notas por graus conjuntos, a tal *escala* descendente referida por Alard, e, no geral, o intérprete é confrontado com várias situações que aparecem também nas obras de Sarasate, tais como variações no ritmo ou notas de seguida em *pizzicato* sem serem por graus conjuntos.



Fig. 67 – Paganini - *Capricho n° 24* (9ª var.)

Em *Zapateado*, Op. 23, para além da alternância entre *pizzicato* com a mão esquerda e o arco, há uma repetição da melodia apenas em *pizzicato*. A melodia, que se pode observar logo no início da Fig. 68, é repetida, com insistência, em *pizzicato* entre os compassos 54 e 58. Para além da dificuldade acrescida devido ao cansaço resultante da repetição de movimentos, é essencial que se consiga fazer perceber bem a melodia em *pizzicato*, não obstante a quantidade de vezes que os mesmos se sucedem, sem haver notas de permeio executadas com o arco.

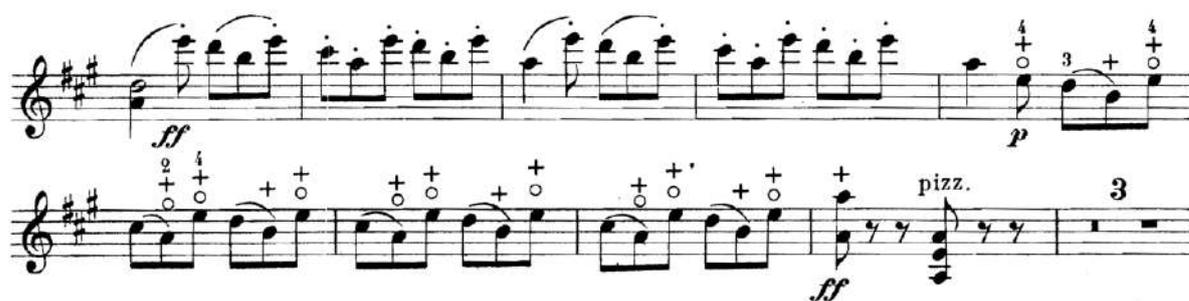


Fig. 68 – Sarasate - *Zapateado*, Op. 23 (cc. 50-61)

Em *Navarra*, Op. 33, esta combinação de movimentos também está presente, no entanto, há dificuldades adicionais devido ao facto de se tratar de uma obra escrita para dois violinos e na qual ambos têm as dificuldades bastante bem repartidas. Os dois violinistas solistas têm que fazer o mesmo golpe de arco ao mesmo tempo mas, o golpe de arco nem

sempre é igual, na mesma altura, para os dois. Na Fig. 69, entre os compassos 328 e 330, verificamos que as notas em *pizzicato* e as notas tocadas com o arco não aparecem exactamente no mesmo local para os dois solistas mas, ainda assim, deverão tocá-las juntos. É de realçar que esta passagem ainda é extensa pois começa no compasso 327 e vai até ao compasso 342 e os dois solistas deverão tocar juntos numa situação em que o arco está mais tempo no ar do que assente na corda.



Fig. 69 – Sarasate - *Navarra*, Op. 33 (*Allegro* cc 328-334)

A terceira opção descrita por Alard “3^o. dans un chant soutenu avec l’archet, accompagné en même temps par des pizzicato.”⁷⁴, é talvez a mais difícil e a que aparece mais esporadicamente no repertório violinístico mas, ainda assim, também é contemplada nas obras de Sarasate.

Na Fig. 70 temos uma passagem em *pizzicato* com a mão esquerda ao mesmo tempo que o arco tem notas sustentadas. A melodia, relativamente simples e cujas figuras mais curtas são semínimas, não tem grandes variações rítmicas e é realizada com o arco. O *pizzicato* é sempre nas cordas soltas e a mão esquerda pode ficar colocada sempre na 1^a posição. O facto de não haver nenhum *pizzicato* na corda Sol facilita a execução do mesmo. O ritmo do *pizzicato* é sempre igual, o que também facilita o estudo desta combinação de arco e *pizzicato*.

⁷⁴ Alard, 1877, p. 157.

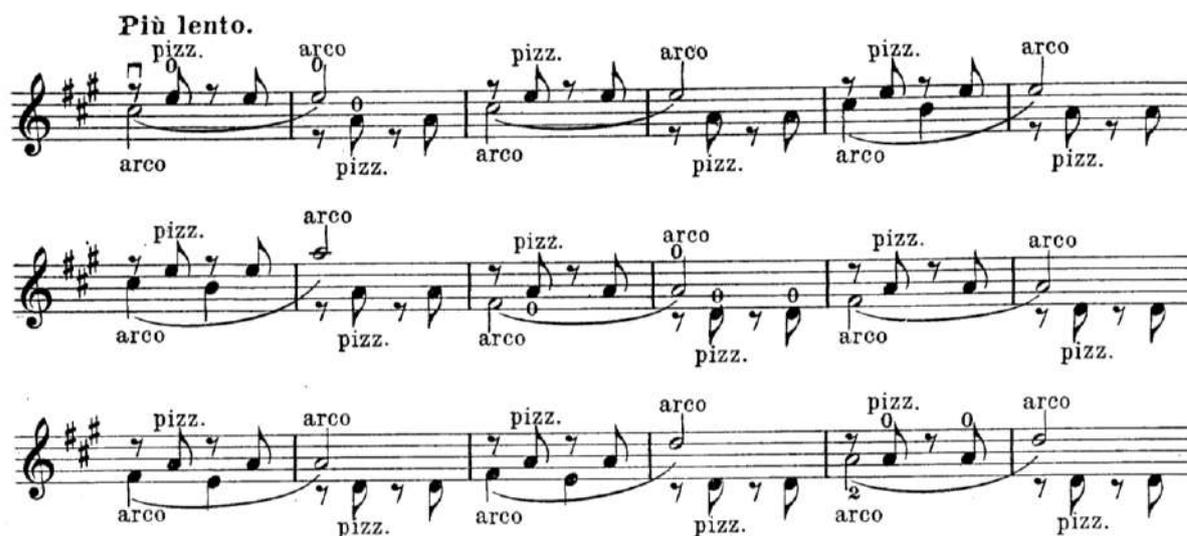


Fig. 70 – Sarasate - *L'esprit follet*, Op. 48 (*Più lento* cc. 1-18)

Em *Caprice Basque*, Op. 24, a melodia do tema do *Allegro moderato* é também feita com o arco, no entanto, as figuras já são mais curtas e o ritmo não é sempre igual. Os *pizzicatos* são todos na corda Mi, o que facilita em termos de posição da mão esquerda, mas o ritmo dos *pizzicatos* também não é sempre igual. Entre os compassos 63 e 66 os *pizzicatos* deixam de ser feitos na corda solta, o que implica a utilização de mais um dedo, neste caso o 2º, para premir a nota Sol4.

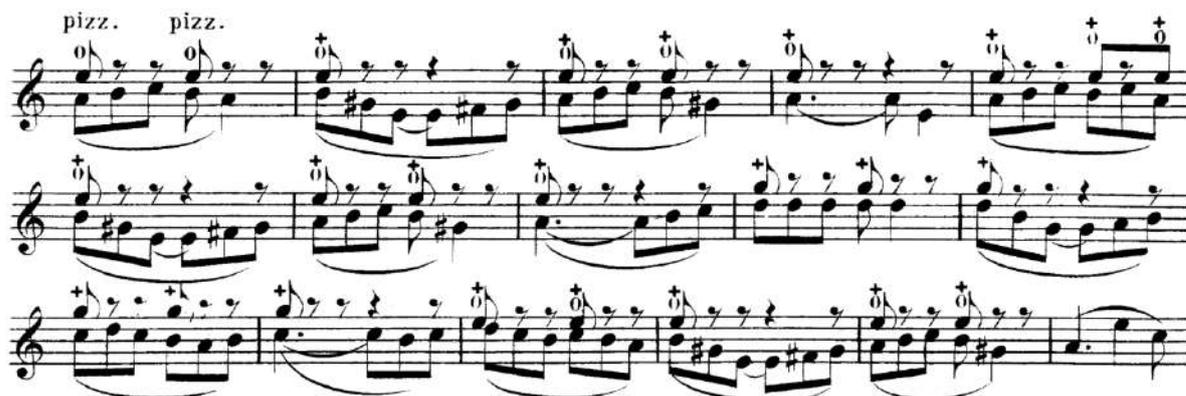


Fig. 71 – Sarasate - *Caprice Basque*, Op. 24 (*Allegro moderato* cc. 55-70)

O treino da independência dos dedos na combinação destas duas técnicas é muito útil pois permite ganhar agilidade e força. O controle da pressão com que se faz o *pizzicato* com a mão esquerda é muito importante pois o *pizzicato* nem sempre se limita a acompanhar a melodia, tal como se pode ver na Fig. 72.

Na secção apresentada é o *pizzicato* que tem a melodia enquanto o acompanhamento é feito com o arco. Os inúmeros arpejos que, na sua maioria compõem o acompanhamento, têm que ser feitos com uma dedilhação específica, de modo a deixar livres os dedos necessários não só para premir a corda da nota que deve ser feita em *pizzicato*, como para efectuar o *pizzicato* propriamente dito. Logo no primeiro arpejo pode-se observar uma subida à 6ª posição de modo a pressionar a corda Lá com o 1º dedo para obter a nota Sol4, ao mesmo tempo que pressiona a corda Mi para obter a nota Ré5, deixando o 3º dedo livre para efectuar o *pizzicato* nesse mesmo Sol4. Sem os *pizzicatos*, este arpejo poderia ser feito simplesmente com uma elementar subida à 3ª posição.

15

Poco più vivo

Bap. 4

pizz. arco

Конец

Fig. 72 – Ernst - *The Last Rose of Summer* (4ª var. cc. 1-7)

Paganini também usou esta combinação de movimentos nalgumas das suas obras. Em virtude de também tocar guitarra e tendo explorado amplamente as capacidades do violino, não é estranho que se tivesse debruçado sobre esta técnica.

Na Fig. 73 vemos o início de uma das suas obras que é inteiramente escrita deste modo. É interessante notar que, ao contrário do que é habitual, mesmo em outras obras de Paganini, este verdadeiro dueto para um violino solo está escrito em sistemas de duas pautas. Por um lado facilita a leitura, por outro fica bem claro que o objectivo é que esta obra soe, como se fosse tocada por dois violinos. Tal como na obra de Ernst ilustrada na Fig. 72, também aqui é necessário recorrer a dedilhações específicas, de modo a conseguir conjugar as duas vozes.

DUETTO DI PAGANINI
PER UN VIOLINO SOLO.

Arco
dol:
Pizz:

ADAGIO.

The image shows the beginning of Paganini's 'Duo Merveille' for a single violin. It consists of two staves of music. The top staff is marked 'Arco' and 'dol:' (dolce), and the bottom staff is marked 'Pizz:' (pizzicato). The tempo is 'ADAGIO.' The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various ornaments like trills and grace notes. The notation is dense and intricate, reflecting Paganini's virtuosic style.

Fig. 73 – Paganini - *Duo Merveille* (cc. 1-12)

4.5. Trémulo

La Cadence en double Cordes a donné naissance à une combinaison très riche en harmonie et qui produit un grand effect. C'est le Tremolo de la main gauche, qui par son application fait entendre le chant ainsi que son accompagnement. Cet effect exige une grande régularité dans les battements et le chant doit être très soutenu.⁷⁵

Embora o violino seja frequentemente descrito como um instrumento melódico ou monódico, os compositores violinistas parecem determinados em comprovar que, na realidade, não é bem assim. Para além do efeito produzido, o trémulo de mão esquerda é um excelente exercício de mecanismo para os dedos da mão esquerda. Há dedos presos e ao mesmo tempo dedos a bater consecutiva e regularmente na corda, o que ajuda a ganhar força nos dedos. O intervalo musical do trémulo pode variar tal como se pode ver na Fig. 74. Neste caso, e embora seja possível ir fixando a mão nas diferentes secções pois não há muitas mudanças de posição, é interessante observar que no compasso 30 Sarasate obriga a contrair a mão. Em virtude do 2º dedo estar preso com a nota Fá4, o intervalo de um tom entre Lá3 e Si3 não pode ser feito com dedos consecutivos, tendo que ser feito com o 1º e 3º dedo.

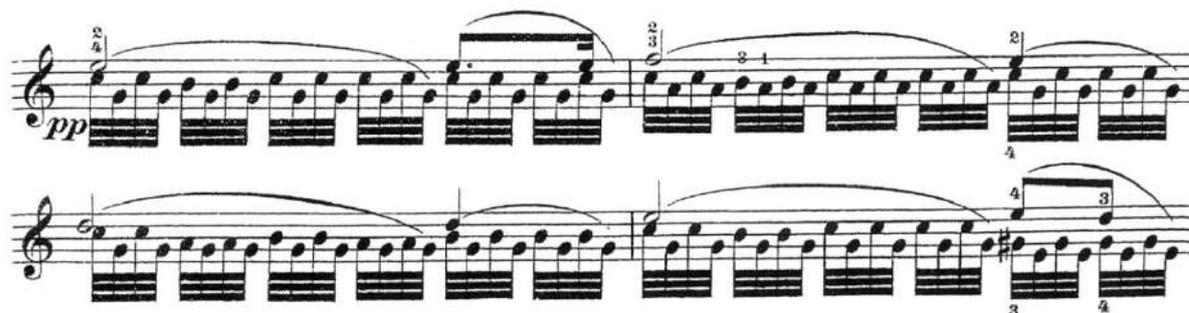


Fig. 74 – Sarasate - *Airs Écossais*, Op. 34, (*Très lent* cc. 29-32)

Na Fig. 75, embora a passagem em trémulo também aconteça num andamento lento, Sarasate introduz mais mudanças de posição. A linha melódica tem figuras mais curtas do que a exemplificada na Fig. anterior, não possibilitando estabilizar a mão esquerda durante tanto tempo. A conjugação destes dois factores obriga a um desenvolvimento, embora progressivo, deste tipo de técnica.

⁷⁵ Alard, 1877, p. 132.

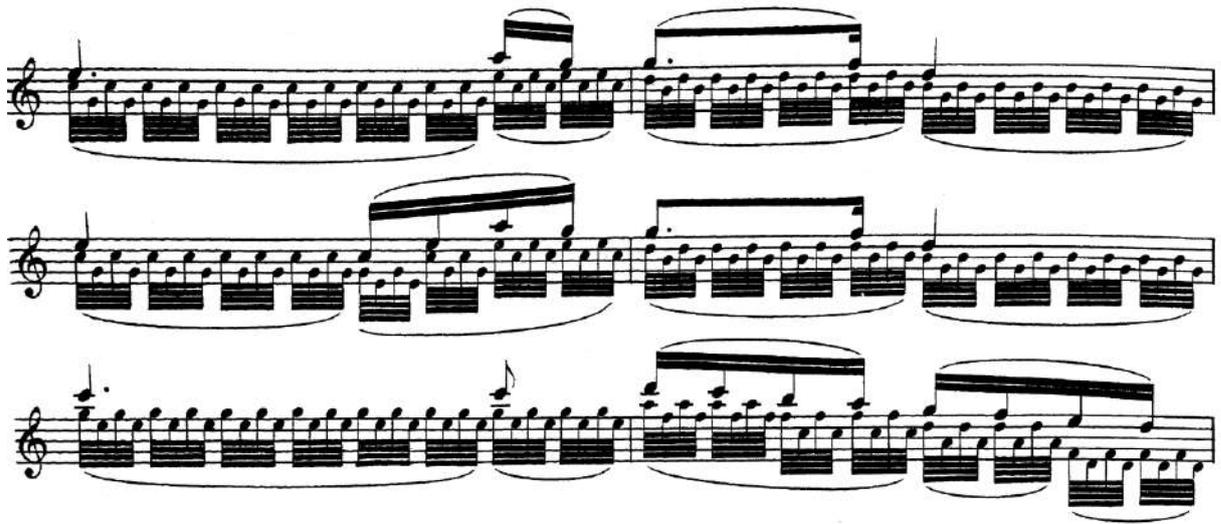


Fig. 75 – Sarasate - *Fantaisie sur 'Der Freischütz'*, Op. 14 (*Sempre Adagio* cc. 17-22)

Tal como relativamente a tantas outras questões técnicas, Paganini dedica um dos seus caprichos ao trémulo de mão esquerda. No *Capricho n.º 6*, Op. 1, cujo início se pode ver na Fig. 76, o intérprete é confrontado com inúmeros problemas. Para além das inevitáveis mudanças de posição há várias passagens em que, devido aos dedos necessários para efectuar a melodia e o trémulo, a mão esquerda tanto tem que se contrair como efectuar uma extensão. Logo no primeiro compasso, na segunda metade do segundo tempo, Paganini escreve uma oitava e o trémulo com intervalo de sexta menor. Como a única solução para fazer este trémulo é utilizando o 1.º e o 4.º dedo, pois tem que se apanhar o intervalo de sexta menor na mesma corda, a oitava tem que ser dedilhada, ou seja, com o 1.º e o 3.º dedo. A dimensão do capricho traduz-se num acréscimo de dificuldade, já que são duas páginas de fusas, em que a mão esquerda está por diversas vezes em esforço, a acompanhar uma melodia sempre em *legato*.

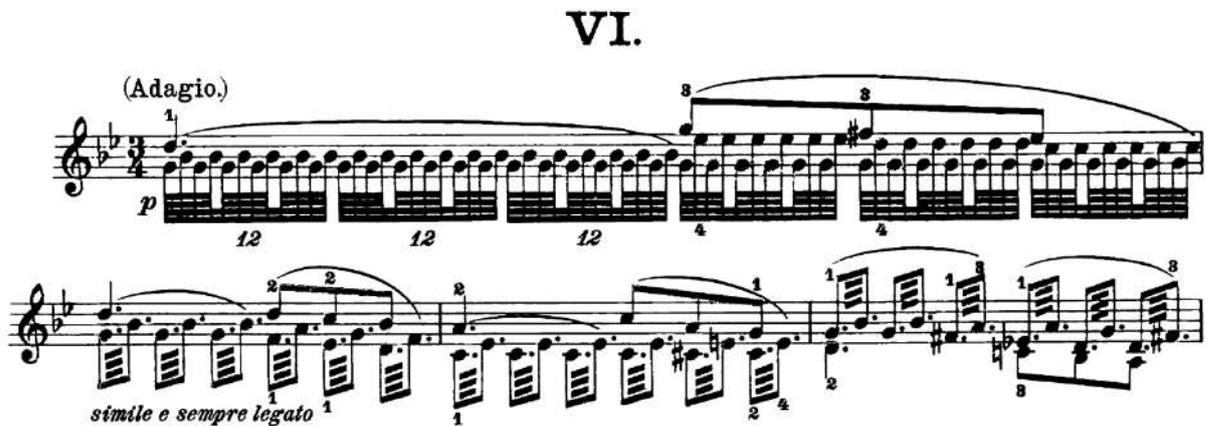


Fig. 76 – Paganini - *Capricho n.º 6*, Op. 1 (cc. 1-4)

Nathan Milstein (1903-1992), na sua obra *Paganiniana (Variations) for Violin Solo*, que consiste num tema e variações sobre diversos temas de obras de Paganini, dedica a 4ª variação ao trémulo de mão esquerda. Esta variação é inspirada pelo *Capricho nº 6*, Op. 1, de Paganini e, tal como se pode ver na Fig. 77, as semelhanças são nítidas. As dificuldades estão, no entanto, muito atenuadas. No primeiro compasso, na segunda metade do segundo tempo, Milstein também escreve uma oitava e o trémulo com intervalo de sexta menor mas as notas não são as mesmas. Esta passagem está escrita um tom acima em relação à passagem correspondente no capricho de Paganini e, em virtude de se poder utilizar a corda solta Lá para a nota base do trémulo, não é preciso efectuar nenhuma extensão. Devido precisamente à possibilidade de se usar uma corda solta e também à combinação de intervalos escritos, é necessário utilizar apenas dois dedos.

À semelhança do que acontece com tantas obras de Sarasate, esta obra, devido à diversidade de aspectos técnicos que contempla em cada uma das suas variações, é também um excelente estudo musical que pode ajudar na preparação para o estudo de outras obras mais problemáticas.

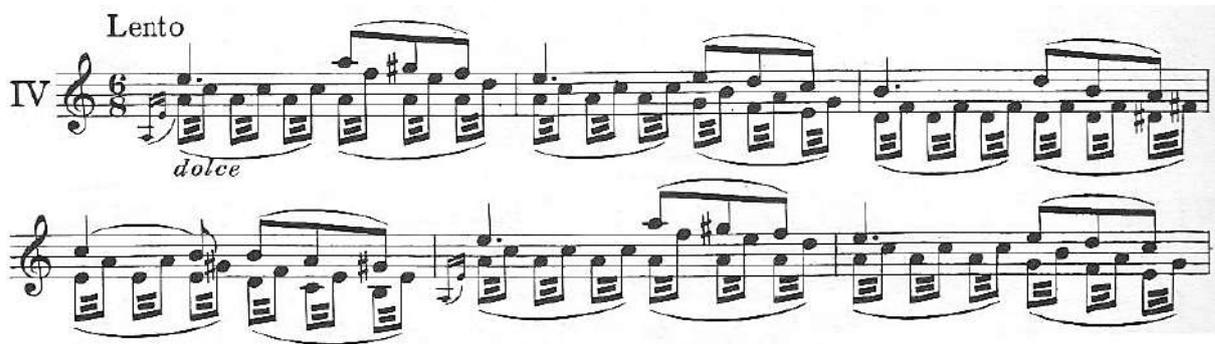


Fig. 77 – Milstein - *Paganiniana (Variations) for Violin Solo* (4ª var. cc. 1-6)

4.6. Harmónicos

DES SONS HARMONIQUES SIMPLES.

L'étendue de cet ouvrage ne me permet pas de traiter à fond les sons harmoniques doubles, par la raison qu'ils exigent un travail tout spécial, et que dans la musique actuelle (celle de Paganini exceptée) on ne rencontre pas souvent des passages de cette nature. Je me bornerai seulement à indiquer les sons harmoniques simples, enfin, ceux dont on fait le plus d'usage actuellement.

Les sons harmoniques sont *naturels* ou *artificiels*; les premiers s'obtiennent en effleurant avec le doigt certaines parties des cordes à vides, ce sont ceux qui ont le plus de sonorité.

Les notes noires représentent le son réel du violon, les blanches indiquent les notes effleurées sur la corde à vide.

Les sons harmoniques artificiels, s'obtienne[n]t sur toute l'étendue de la gamme au moyen du premier doigt fortement appuyé sur la corde et qui sert de sillet mobile, tandis qu'un autre doigt ne fait qu'effleurer la corde.⁷⁶

Tal como noutros aspectos focados anteriormente, Sarasate aborda os harmónicos de forma progressiva. Numa das suas primeiras obras aparece uma passagem (Fig 78), quase na totalidade em harmónicos naturais, com apenas um harmónico artificial, todos eles harmónicos simples. É possível fixar a mão na 3ª posição para tocar toda a passagem, inclusive o harmónico artificial. Sob o ponto de vista rítmico a passagem não é complicada e o facto de haver poucas ligaduras possibilita ao intérprete um uso mais livre do arco, o que facilita a produção de som.



Fig. 78 – Sarasate - *Sommeil*, Op. 11 (cc. 50-59)

Numa obra posterior, *Zapateado*, Op. 23, na secção exemplificada na Fig. 79 pode observar-se que a melodia que aparece entre os compassos 42 e 46 é repetida em harmónicos

⁷⁶ Alard, 1877, p. 126.

artificiais entre os compassos 46 e 50. O pormenor da imitação tem o seu interesse na medida em que, por um lado pode facilitar o estudo da passagem em termos de afinação, por outro torna a passagem em harmónicos um pouco mais difícil pois, embora esteja centrada apenas em duas cordas e a mão esquerda não precise de passar da 4ª posição, a passagem deverá soar igual em termos de articulação, realizada com o mesmo golpe de arco e, se possível, com a mesma intensidade.



Fig. 79 – Sarasate - *Zapateado*, Op. 23 (cc. 40-50)

A particularidade de uma passagem em harmónicos a imitar uma passagem anteriormente escrita em sons reais aparece algumas vezes nesta obra. Nas Figs. 80 e 81 vemos que a melodia entre os compassos 138 e 142 é repetida entre os compassos 150 e 154, desta vez numa combinação de harmónicos artificiais e sons reais. Na passagem em harmónicos a dificuldade não se prende apenas com a questão da imitação, mas também com a combinação dos harmónicos com os sons reais.



Fig. 80 – Sarasate - *Zapateado*, Op. 23 (cc. 136-142)



Fig. 81 – Sarasate - *Zapateado*, Op. 23 (cc. 148-154)

Em *Caprice Basque*, Op. 24, obra escrita logo após *Zapateado*, Op. 23, a melodia do *Allegro moderato*, ilustrada na Fig. 82, é repetida numa longa extensão de harmónicos artificiais, à excepção de 3 harmónicos naturais no compasso 115. Esta passagem já abrange todas as cordas do violino. Embora, tal como na passagem do *Zapateado*, Op. 23, exemplificada na Fig. 79, não seja necessário ir além da 4ª posição, há inúmeras mudanças de posição, o que obriga a uma grande precisão relativamente aos movimentos da mão esquerda.

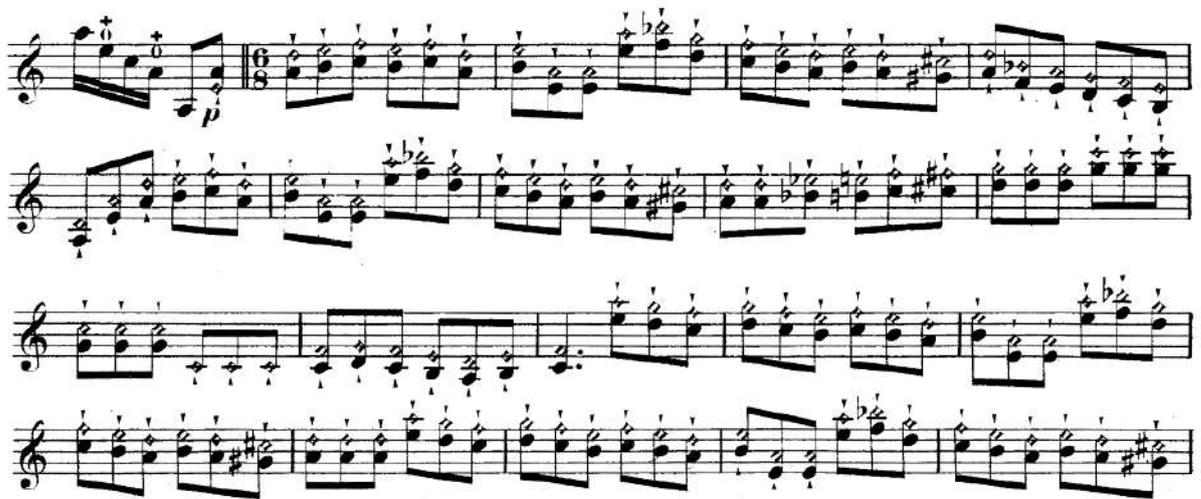


Fig. 82 – Sarasate - *Caprice Basque*, Op. 24 (*Allegro moderato* cc. 105-124)

Na Fig. 83 pode-se ver um excerto de *Navarra*, Op. 33. À primeira vista parece que estamos perante uma passagem escrita em harmónicos simples, devido ao modo como estão escritos, no entanto, não é assim. Na Fig. 84 está representada a mesma passagem, mas apenas da parte do 1º violino, e verificamos que se tratam de harmónicos artificiais. Tal como em tantas outras passagens desta obra os dois violinistas solistas têm que efectuar a passagem ao mesmo tempo e com o mesmo golpe de arco. No caso desta passagem em particular isso

acontece numa extensão de 31 compassos pois começa no compasso 296 e vai até ao compasso 327.



Fig. 83 – Sarasate - *Navarra*, Op. 33 (*Allegro* cc. 297-308, partitura de piano)

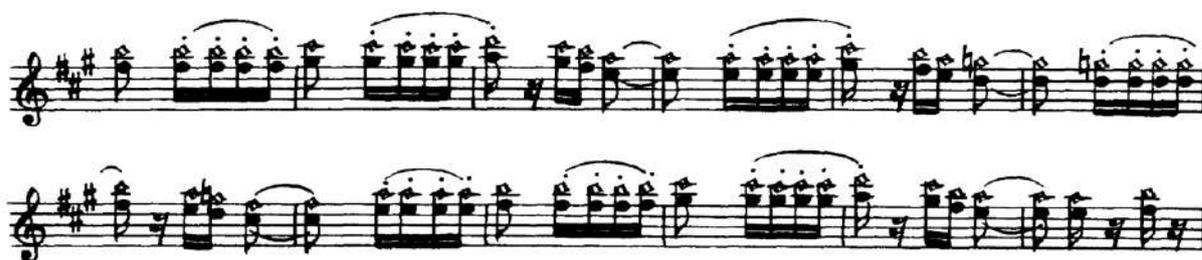


Fig. 84 – Sarasate - *Navarra*, Op. 33 (*Allegro* cc. 297-308, partitura do 1º violino)

Alard não aborda os harmónicos duplos⁷⁷, como refere na sua explicação desta técnica e, tal como o seu mestre, Sarasate também não se debruçou sobre os mesmos. O tamanho das mãos de Sarasate pode ter sido determinante para ter tomado esta opção. Não tinha as mãos muito grandes e, aliás, o tamanho das suas mãos chegou a suscitar algum interesse na época. Altadill fez referência a este aspecto e publicou reproduções fotográficas das mãos esquerdas de Sarasate e do seu mais directo rival, Joachim, para uma melhor comparação.

⁷⁷ Harmónicos duplos, sejam eles naturais ou artificiais, são harmónicos em cordas dobradas.



Fig. 85 - Reproduções fotográficas das mãos esquerdas de Sarasate e Joachim⁷⁸

Alard refere que na música do seu tempo, à excepção da de Paganini, não se encontram passagens em harmónicos duplos com frequência⁷⁹. De facto, Paganini foi um violinista que, talvez devido às particularidades das suas mãos, usou harmónicos duplos em algumas das suas obras mas houve um contemporâneo de Alard que também o fez: Bazzini, na já referida *La ronde des Lutins*, Op. 25. O estudo de harmónicos simples, sejam eles naturais ou artificiais, é indispensável para o estudo de harmónicos duplos. Para além de uma melhor compreensão e treino do procedimento mecânico, por vezes aparecem harmónicos em cordas dobradas, naturais ou artificiais, cuja dedilhação é exactamente a mesma que se faria se essas notas aparecessem isoladas, em harmónicos simples, também naturais ou artificiais. Na Fig. 86 pode observar-se uma passagem de *La ronde des Lutins*, Op. 25, com duas secções em harmónicos duplos, naturais e artificiais, numa edição revista e dedilhada pelo violinista Leopold Auer. Esta edição é particularmente interessante pois Auer teve o cuidado de

⁷⁸ Altadill, 1909, pp. 488v-489r.

⁷⁹ Alard, 1877, p. 126.

escrever, por cima das referidas passagens, a indicação adicional dos sons que deverão resultar da execução dos harmônicos.



Fig. 86 – Bazzini - *La ronde des Lutins*, Op. 25 (cc. 225-240)

Nas secções escritas em harmônicos, a nota mais grave de cada intervalo é uma corda solta ou uma nota tocada com o 1º dedo que, para além do intervalo de terceira, só necessita de se movimentar por graus conjuntos. Este treino pode ser adquirido com o estudo de algumas das obras de Sarasate anteriormente apresentadas.

4.7. Escalas e arpejos

GAMMES.

Nous ne saurions trop recommander l'étude journalière des Gammes. Malgré leur apparente aridité, il faut bien reconnaître que sans ce travail il serait impossible d'acquérir un beau mécanisme. Elles donneront aux doigts une sûreté d'intonation ainsi qu'une grande aisance à parcourir le manche. Ajoutons que l'archet profitera également de ce travail. Nous terminerons nos observations sur ce sujet, en donnant pour modèle à suivre les plus grands Artistes, qui malgré leur talent, ne se croient pas tenus de les négliger un seul jour.

Ces Gammes et Exercices doivent se travailler aussi en Détaché.⁸⁰

Embora a seguir a esta introdução apareçam escalas diatónicas maiores e menores, Alard não dá nenhuma definição das mesmas, optando por salientar a extrema importância do

⁸⁰ Alard, 1877, p. 102.

estudo diário de escalas. Estas aparecem com alguma frequência nas obras de Sarasate que, devido à hábil maneira como as insere nas suas obras, dificilmente se podem considerar áridas.

Na Fig. 87 vemos uma passagem de *Jota de Pamplona*, Op. 50, em que Sarasate combina duas partes de escalas ascendentes na tonalidade de Dó maior com duas partes de escalas descendentes na mesma tonalidade.

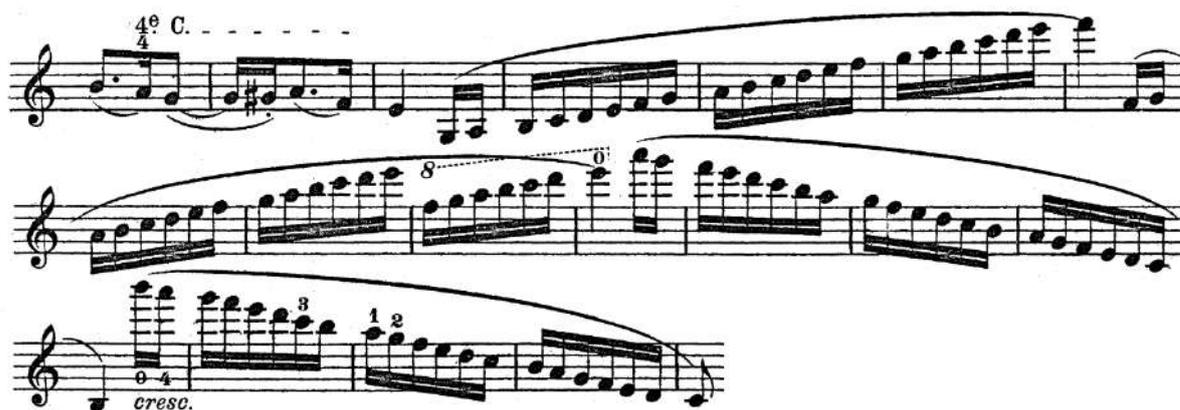


Fig. 87 – Sarasate - *Jota de Pamplona*, Op. 50 (cc. 361-379)

Navarra, Op. 33, é outra obra em que as escalas aparecem com alguma frequência. A Fig. 88 mostra parte de uma passagem, que começa no compasso 42, e na qual os dois solistas são confrontados com secções de escalas que acontecem exactamente ao mesmo tempo e à distância de intervalos de terceira.

As escalas são em *legatto* e, por esse motivo, não é necessário executar nenhum golpe de arco complicado a solo ou em conjunto. Ainda assim, os dois violinistas têm que fazer as escalas rápidas, milimetricamente juntos e com a dificuldade acrescida de praticamente não terem tempo real para preparar o salto à região aguda que aparece para ambos nos compassos 51 e 53. Ambos têm que ter o salto muito bem mecanizado não só pela extensão do salto em si mas também devido à precisão necessária para realizar o ataque da nota inicial da escala seguinte.



Fig. 88 – Sarasate - *Navarra*, Op. 33 (*Allegro* cc. 49-59)

Na Fig. 89 os dois solistas têm passagens em escalas, aparentemente dissimuladas com tercinas de semicolcheia. O desafio neste caso prende-se com o golpe de arco. Devido à velocidade da obra, esta passagem realiza-se em *sautillé*, de modo a que cada som se destaque. Na prática, trata-se de uma passagem com uma melodia em *sautillé* que nada tem de árido ou de enfadonho, aos quais o termo escala parece estar invariavelmente associado.



Fig. 89 – Sarasate - *Navarra*, Op. 33 (*Allegro* cc. 17-30)

Embora Alard ignore os arpejos, estes estão inegavelmente associados às escalas e Sarasate não os exclui das suas obras. Na popular fantasia sobre os temas da ópera *Carmen* de Bizet, o solista é confrontado com alguns arpejos logo no início da obra, como se pode ver no exemplo da Fig. 90. Neste caso, os arpejos estão escritos apenas num sentido e cada um deles está apenas numa tonalidade, o que permite ao intérprete concentrar-se sobretudo na velocidade.



Fig. 90 – Sarasate - *Carmen Concert Fantasy*, Op. 25 (*Introdução* cc. 49-54)

A Fig. 91 mostra uma sequência de arpejos à corda, ascendentes e descendentes, alternando entre as tonalidades de Sol maior e Ré maior. Esta passagem já requer uma maior destreza de dedos de mão esquerda e também uma mecanização dos movimentos pois não há tempos de espera entre o início de cada arpejo.



Fig. 91 – Sarasate - *Introduction et Caprice Jota*, Op. 41 (*Andante* cc. 7-10)

Em *Navarra*, Op. 33, ambos os solistas têm passagens em arpejos mas mais complexos. Aparecem secções de arpejos no estado fundamental, inversões, arpejos de sétima da Dominante e, para além das tonalidades estarem constantemente a mudar, o sentido dos arpejos é quase sempre inverso nos dois solistas.

É interessante notar o que Sarasate escreveu na passagem ilustrada na Fig. 92. Após vários arpejos em que os dois solistas se movem em sentido inverso, o 2º violino tem uma curta pausa, no compasso 422, para prosseguir de imediato com a sequência final desta passagem mas, desta vez, fazendo uma repetição exacta da linha melódica do 1º violino, movendo-se no mesmo sentido e com o desfasamento de uma tercina de semicolcheia.

Fig. 92 – Sarasate - Navarra, Op. 33 (*Allegro* cc. 214-227)

A utilização de arpejos é bastante usada por compositores violinistas. Paganini utiliza-os com diferentes propósitos, como se poderá ver ao longo dos exemplos apresentados.

Na Fig. 93 vemos o final da secção *Finale* do seu *Capricho n.º 24*, toda ela dedicada aos arpejos. Para além da nota mais aguda que aparece a meio de cada compasso, entre os compassos 9 e 12, que poderá, ou não, ser tocada com uma intenção especial, todas as outras notas dos arpejos têm igual importância.



Fig. 93 – Paganini - *Capricho nº 24 (Finale cc. 9-15)*

O uso de arpejos encontra-se com alguma frequência em obras de compositores violinistas e também em obras a eles dedicadas. Lalo, na sua famosa *Sinfonia Espanhola*, Op. 21, dedicada a Sarasate, faz uso deles pouco depois do início do 1º andamento.



Fig.94 – Lalo - *Sinfonia Espanhola*, Op. 21 (1º and. cc. 37-39)

Sarasate utiliza, nas suas obras, a combinação de arpejos com diferentes golpes de arco como se pode observar na Fig. 95. Neste caso os arpejos são em *staccato* e nos sentidos, descendente e ascendente.



Fig. 95 – Sarasate - *Habañera*, Op. 21 (cc. 89-92)

A junção de dois aspectos técnicos de mão esquerda e braço direito é popular entre os compositores violinistas e é interessante observar as semelhanças da passagem exemplificada de *Habañera*, Op. 21, de Sarasate, com o final da cadência do 1º andamento do *Concerto nº 5*, Op. 37, de Vieuxtemps, ilustrado na Fig. 96.

Sarasate engloba mais notas no mesmo arco pelo que, depois de trabalhar esta passagem, será possível realizar sem dificuldade a passagem escrita por Vieuxtemps.



Fig. 99 – Paganini - *Capricho n° 15*, Op. 1 (cc. 8-11)

Franz von Vecsey (1893-1935) escreve o seu *Capricho n° 2: Cascade*, quase na sua totalidade com arpejos. Em virtude de não haver uma apresentação prévia da melodia, como acontece no *Capricho n° 15*, Op. 1, de Paganini, nem na parte de violino nem na parte de piano pois esta obra começa logo com arpejos, como se pode observar na Fig. 100, o intérprete tem que mostrar logo de início a melodia que, neste caso, se encontra na nota mais aguda dos arpejos.

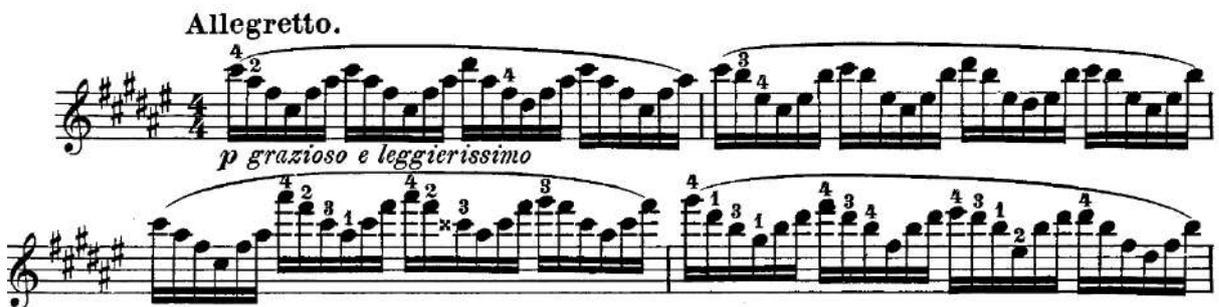


Fig. 100 – Vecsey - *Capricho n° 2: Cascade* (cc. 1-4)

O gosto pela inclusão de arpejos nas obras não é exclusivo de compositores violinistas, observando-se que tal também acontece com outros instrumentos. No caso do piano, e por se tratar de um instrumento temperado decerto que os arpejos não são uma opção devido aos benefícios que podem trazer à afinação, encontram-se vários exemplos, nomeadamente os estudos de Chopin Op. 10 n° 1, Op. 10 n° 11 e Op. 25 n° 1, este último também conhecido por *Aeolian Harp*.

4.8. Escalas cromáticas

GAMME CHROMATIQUE OU PAR DEMI-TONS.

La gamme chromatique n'est composée que d'intervalles de demi-tons. On se sert deux fois du même doigt (sauf le 4^e., comme étant plus court que les autres) pour monter ou baisser la note. Ainsi dans la gamme suivante, après le Sol à vide, on pose le 1^{er}. doigt contre le sillet qui fait entendre le Sol#; on l'avance ensuite d'un demi-ton il se trouve à sa place ordinaire qui est La. Vient le Si bémol, comme il n'y a de même qu'un demi-ton, on place le second doigt à coté du premier. Pour le Si naturel, on l'avance également d'un demi-ton, et il se trouve à sa place ordinaire, du Si naturel à l'Ut (un demi-ton,) on place le 3^e. doigt contre le second. D'Ut à Ut#, on avance également le 3^e. doigt d'un demi-ton. D'Ut# à Re [(un demi-ton,) on pose le 4^e. doigt à coté du 3^e. et ainsi de suite pour les autres cordes.⁸¹

Na sua explicação de escala cromática, Alard utiliza a tonalidade de Sol maior a começar na corda solta para explicar a dedilhação a utilizar. Com esta dedilhação ele dispensa a utilização da corda solta na mudança de corda, ou seja, assim que se passa para a corda Ré, em vez de 0-1-1-2-2-3-3-4⁸², como descrito, será necessário utilizar apenas a dedilhação 1-1-2-2-3-3-4. Em passagens rápidas, a dedilhação 0-1-1-2-2-3-4, cuja norma é a mesma, ou seja, o meio-tom é obtido através de extensão, é mais eficaz. Para além de se estar a usar a corda solta na mudança de corda, libertando os dedos mais cedo para realizar a sequência seguinte na corda adjacente, a sequência de dedos será sempre a mesma nas 4 cordas. Tanto este tipo de dedilhação, com portamento entre os meios-tons, como a utilizada por alguns dos mestres da chamada escola Russa 0-1-2-1-2-3-4 podem ser utilizadas e, às vezes, a melhor opção até é uma combinação das duas dedilhações. Curiosamente, Alard omite na sua explicação qual a dedilhação que usaria se a mão esquerda tivesse que sair da 1^a posição mas, no final do seu método, onde coloca as escalas cromáticas em três oitavas, pode-se verificar que utiliza um misto das duas dedilhações.

Sarasate inclui com alguma frequência escalas cromáticas nas suas obras. Na Fig. 101, num excerto da sua obra *Muñiera*, Op. 32, aparecem dois fragmentos de escalas cromáticas. As passagens são ambas descendentes, têm as mesmas notas embora à distância de uma oitava, e a mão esquerda pode ficar colocada na 1^a posição para a execução de ambas, utilizando-se a dedilhação da escola Franco-Belga.

⁸¹ Alard, 1877, p. 17.

⁸² Para uma leitura mais fluente utilizam-se os algarismos 0, 1, 2, 3, 4 para designar corda solta, 1^o dedo, 2^o dedo, 3^o dedo e 4^o dedo.



Fig. 101 – Sarasate - *Muiñeira*, Op. 32 (cc. 138-145)

A extensão das escalas vai aumentando e na obra *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54, o intérprete já é confrontado com uma escala cromática com uma extensão superior. No final do compasso 47 pode observar-se a indicação da utilização do 3º dedo para tocar a nota Sol#4 e depois, a partir da nota Lá4, a dedilhação a utilizar é 1-2-3, 1-2-3, seguindo assim a norma da escola Russa. No compasso 48 há uma interrupção no cromatismo, seguindo-se, ainda assim, a utilização da mesma dedilhação até ao final da secção, terminando com 1-2-3-4 ou 1-2-3-3, consoante o diâmetro dos dedos do intérprete. Temos aqui um bom exemplo de uma situação em que se utiliza uma combinação das duas dedilhações.



Fig. 102 – Sarasate - *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54 (cc. 47-48)

O uso de escalas cromáticas não é exclusivo dos compositores violinistas. Nas Figs. 103 e 104 podemos observar excertos de uma obra de Edvard Grieg (1843-1907) na qual aparecem escalas cromáticas.

No exemplo apresentado na Fig. 103, a escala, que começa no compasso 91, tem uma extensão de duas oitavas e é um dos casos em que frequentemente se usa a dedilhação da escola Franco-Belga. Em virtude de ser possível tocar toda a escala na 1ª posição, pode-se usar a dedilhação 0-1-1-2-2-3-4, neste caso começando na corda Sol com a combinação de dedos 2-3-4, pois a escala começa apenas na nota Si2.

No exemplo apresentado na Fig. 104, a escala, que começa no compasso 92 de *Tempo I*, tem também uma extensão de duas oitavas, contudo, por ser mais aguda e já implicar

mudanças de posição, é um dos casos em que frequentemente se usa uma combinação das duas dedilhações de modo a obter o melhor resultado possível.



Fig. 103 – Grieg - *Violin Sonata n° 3*, Op. 45 (3° and. cc. 90-93)



Fig. 104 – Grieg - *Violin Sonata n° 3*, Op. 45 (3° and. *Tempo I* cc. 88-99)

4.9. Glissando cromático

São inúmeras as obras de compositores violinistas em que as escalas cromáticas são utilizadas mas, por vezes, opta-se pelo glissando cromático. Nalguns casos o que está escrito é, na realidade, um excerto de uma escala cromática, no entanto, o efeito obtido pelo glissando cromático é especialmente popular e causa um efeito bastante espectacular. Para além do efeito causado, o glissando cromático é um excelente exercício de independência e precisão para a mão esquerda. É necessário tocar com a mão liberta do braço do violino, embora sem nunca perder o contacto com o ponto, e o movimento tem que ser feito com precisão, de modo a ir produzindo os meios-tons necessários.

Na Fig. 105 está representado um compasso de *Zigeunerweisen*, Op. 20, no qual Sarasate tem o cuidado de colocar a indicação de glissando por baixo de uma passagem que, na realidade, é uma escala cromática na extensão de uma oitava na tonalidade de Sol. É

natural que a opção dos intérpretes fosse essa, mesmo sem a indicação expressa pois, devido ao facto da passagem ser muito aguda, o resultado obtido é melhor se a mesma for tocada com o mesmo dedo.



Fig. 105 – Sarasate - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (c. 24)

Na mesma obra, uns compassos antes, Sarasate escreve um glissando cromático descendente logo seguido de um excerto de uma escala cromática ascendente, como se pode ver na Fig. 106. Embora sem a indicação de glissando, a dedilhação indica que aquele conjunto de notas no compasso 19 deve ser tocado com o mesmo dedo. Para além disso, no início da passagem aparece a indicação de que a mesma deverá ser feita na 2ª corda. É interessante observar que essa indicação já vinha de trás e que volta a aparecer logo depois, o que não era necessário. Em virtude de aparecer a indicação de 3ª corda no final do compasso 19 e não havendo necessidade de mudar de corda até lá, depreende-se facilmente que a passagem em questão deverá ser feita em glissando e na 2ª corda mas, ainda assim, a indicação repete-se, não dando espaço para qualquer dúvida. A escala cromática que aparece logo a seguir, embora em sentido contrário, é um bom incentivo para que a realização do glissando seja feita o mais cromaticamente possível (pouco arrastado), de modo a que haja uma boa conjugação entre as duas passagens.

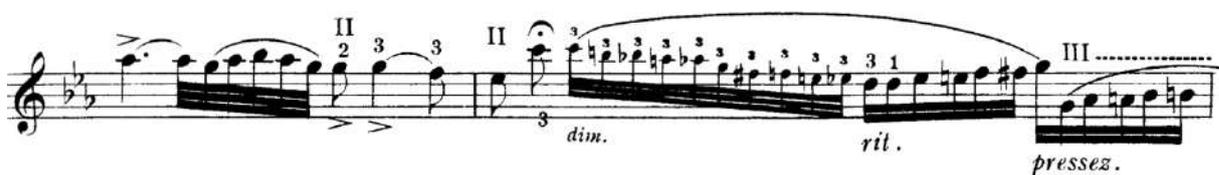


Fig. 106 – Sarasate - *Zigeunerweisen*, Op. 20 (cc. 18-19)

A extensão dos glissandos vai aumentando e, conseqüentemente, a dificuldade em os realizar. Na Fig. 107 observamos um glissando sobre a escala cromática de Mi na extensão de duas oitavas. Em virtude da primeira nota se tratar de um Mi⁶, a mão esquerda tem que

deslizar através do comprimento quase total do ponto violino, ou seja, da 12ª posição, ou 11ª com extensão, até à 1ª posição, de forma regular e precisa.

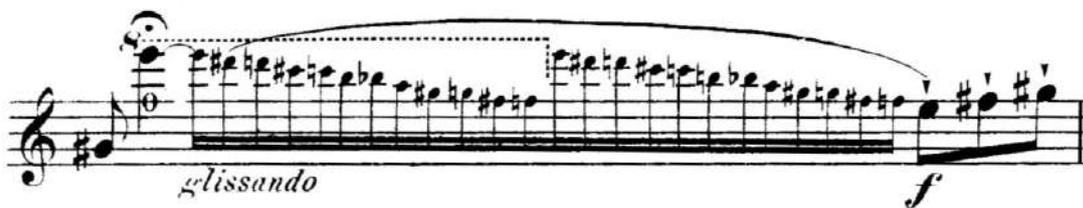


Fig. 107 – Sarasate - *Caprice Basque*, Op. 24 (*Allegro moderato* c. 28)

4.10. Combinação de glissando cromático com escala cromática

A combinação de glissando cromático com escala cromática, ambos no mesmo sentido, é também frequente entre os compositores violinistas. Na Fig. 108 podemos observar no compasso 77 uma passagem totalmente em glissando. Logo a seguir, no compasso 78, uma passagem em glissando com as duas últimas notas já produzidas com um dedo diferente (ou dois dedos) e finalmente, nos compassos 79 e 80 há um glissando cromático que vai até ao início do último meio tempo do compasso 79, tornando-se numa escala cromática a partir dessas quatro fusas até às duas primeiras fusas do início do 3º tempo do compasso 80. Em virtude de não haver nenhuma indicação no sentido de se fazer uma diferença entre o glissando cromático e a altura em que o mesmo passa a escala cromática (isto acontece por motivos técnicos pois tem que se mudar de corda e não é possível continuar o glissando), o ideal é que se consiga encadear estas três passagens sem se notar que notas são tocadas com o mesmo dedo ou com dedos diferentes.



Fig. 108 – Sarasate - *Nocturne-Sérénade*, Op. 45 (cc. 75-82)

O treino do glissando cromático é muito útil, não só para o desenvolvimento do movimento controlado da mão esquerda, à distância de meio-tom, mas também porque a sua utilização pode ser necessária mesmo quando aparentemente não há nenhum glissando.

Na Fig. 109, numa obra dedicada a Sarasate, pode-se ver uma escala cromática com a extensão de três oitavas e durante a qual, ao contrário de todos os exemplos até aqui apresentados, não há uma única ligadura. Para além da dedilhação, nesta edição de Abram Yampolsky (1890-1956)⁸³, não existe qualquer indicação de glissando cromático, no entanto, independentemente de no início da passagem se utilizar o 3º ou o 4º dedo, não há dúvida de que sob o ponto de vista mecânico se trata de um glissando cromático até meio do compasso 158 e só a partir daí passa a escala cromática. Embora formalmente não se trate de um glissando, pois o que está escrito é uma escala cromática, na prática, para a mão esquerda é um glissando até esta descer a uma posição em que se torne possível a utilização de dedos diferentes.

É interessante observar que a meio do compasso 158, precisamente quando sob o ponto de vista mecânico se passa de glissando cromático a escala cromática, aparecem duas dedilhações. Na parte de cima Yampolsky mantém-se fiel à dedilhação da escola Russa, na parte de baixo respeita a nacionalidade do autor e dá a opção da dedilhação da escola Franco-Belga.

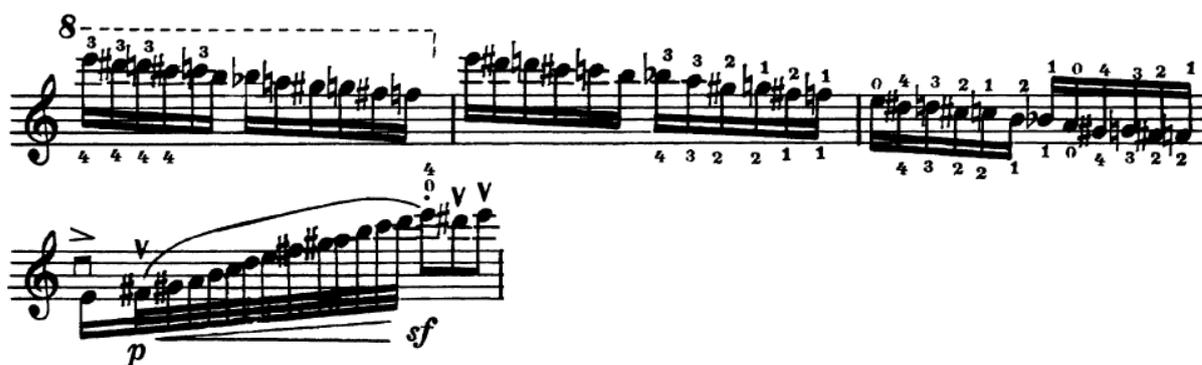


Fig. 109 – Saint-Saëns - *Introduction et rondo capriccioso*, Op. 28 (*Allegro ma non troppo* cc. 157-160)

⁸³ Yampolsky foi professor de violino no Conservatório de Moscovo. De entre os seus alunos encontram-se violinistas famosos que fizeram carreira como solistas e/ou no ensino, tais como Yuri Yankelevich (1909-1973), Leonid Kogan (1924-1982), Julian Sitkovetsky (1925-1958) e Félix Andrievsky (n. 1936).

4.11. Cordas dobradas

DES DOUBLES CORDES

À LA 1^{ère} POSITION

Il faut en travaillant les doubles cordes, s'assurer séparément si chaque note est juste, en consultant, autant que possible les cordes à vide, et quand il se présente une succession de tierces ou de sixtes en montant, laisser toujours les doigts placés. Quant à l'archet, il ne doit pas appuyer sur une corde plus que sur l'autre, il faut le placer de manière qu'il pèse également sur les deux cordes.⁸⁴

Não obstante a preocupação em mencionar a 1ª posição relativamente à questão da afinação nas cordas dobradas, o que Alard refere aplica-se a qualquer posição. A afinação de cada nota é indispensável para um intervalo soar afinado. É claro que num instrumento não temperado, como é o caso do violino, é possível ajustar a afinação de determinado intervalo, subindo ou descendo um dedo, de modo a que a nota que esse dedo produz soe afinada com a nota produzida por outro dedo. Porém, um intervalo que esteja afinado mas que seja constituído por duas notas que estejam desafinadas, pode igualmente destruir uma passagem. A capacidade de corrigir a afinação deverá sempre ser utilizada para essa finalidade mesmo e não para mascarar um intervalo.

O conselho relativamente a deixar os dedos presos nos intervalos sucessivos de terceira e sexta também se aplica, naturalmente, ao intervalo de oitava. Alard não faz nenhuma referência ao intervalo de oitava nesta secção, possivelmente porque lhe dedica uma secção do seu livro, como se poderá verificar no sub-capítulo 4.11.1. deste trabalho.

É interessante observar o cuidado de Alard relativamente ao braço direito embora não refira porque é que não se deve fazer mais pressão sobre uma das cordas. No caso de passagens em que se pretenda que uma das vozes sobressaia, deverá ser feita um pouco mais de pressão, nomeadamente se essa voz se encontrar numa corda mais grave, no entanto, demasiada pressão em qualquer das cordas pode alterar a altura do som e, por esse motivo, embora raramente se associe o braço direito à afinação, a verdade é que este a pode alterar substancialmente.

No início de *Jota de Pamplona*, Op. 50, para além de um intervalo de quinta perfeita e de um intervalo de sexta menor que aparece duas vezes, o tema é inteiramente apresentado em intervalos de terceira. Ambas as vozes são importantes e, neste caso, a questão da pressão nas

⁸⁴ Alard, 1877, p. 44.

cordas referida por Alard é pertinente. Nesta obra Sarasate possibilita a utilização de cordas soltas para verificar a afinação, tal como também referido por Alard. Devido à tonalidade em que esta secção da obra está escrita e também à ausência de alterações ocorrentes, são várias as notas que se podem comparar com as cordas soltas, tanto em uníssonos como à distância de uma oitava.



Fig. 110 – Sarasate - *Jota de Pamplona*, Op. 50 (cc. 1-28)

A secção central de *Nocturne-Sérénade*, Op. 45, está também em Sol maior e contém uma passagem em cordas dobradas que, embora possa parecer bastante mais rápida do que a do exemplo anterior, na realidade, para a mão esquerda não é pois há vários intervalos repetidos. Esta repetição é vantajosa não só para uma maior estabilidade da mão esquerda como para a possibilidade de se efectuarem correções na afinação. O andamento da obra é *Andantino* e, no início da passagem, tal como se pode ver na Fig. 111, Sarasate dá a possibilidade de a tocar um pouco mais lentamente, tornando-a num agradável e exequível estudo musical em cordas dobradas.



Fig. 111 – Sarasate - *Nocturne-Sérénade*, Op. 45 (cc. 45-56)

4.11.1. Intervalo de oitava

Dans les octaves, on laissera toujours les doigts placés. À mesure que la main avance vers le chevalet, les distances étant moins grandes, on rapprochera simultanément les deux doigts en les glissant d'une octave à l'autre sans les lever de dessus la Corde. Pour éviter la fatigue dans le poignet laissez lui une grande flexibilité.

On fait quelquefois usage d'un doigté particulier pour les passages d'octaves allant jusqu'au haut du manche, ce doigté, se fait avec le 1^{er}. et 3^e doigt au lieu du 4^e.⁸⁵

Embora o intervalo harmónico de oitava, à semelhança do que acontece com qualquer outro intervalo harmónico, seja efectuado em cordas dobradas, Alard destaca-o em relação aos intervalos terceira e sexta. É interessante observar a sua preocupação em explicar a necessidade de aproximar os dedos à medida que se vai subindo no ponto do violino. Na realidade, assim é, contudo, o mesmo acontece em relação a qualquer intervalo.

Curiosamente, é dada uma explicação parcial da dedilhação de oitavas dedilhadas, embora sem serem designadas como tal.

Em *Les Adieux*, Op. 9, há uma única passagem em oitavas. É feita por graus conjuntos, à excepção de um intervalo de terceira maior, e Sarasate faz assim, numa das suas primeiras obras, uma abordagem breve deste intervalo. Aqui o intérprete pode trabalhar a afinação com alguma facilidade pois, para além de praticamente não haver saltos, como a passagem é curta, não chega a cansar a mão esquerda. A passagem é toda nas cordas Lá e Mi, o que também a torna mais confortável para a mão esquerda.



Fig. 112 – Sarasate - *Les Adieux*, Op. 9 (cc. 25-28)

Em *Prière et Berceuse*, Op. 17, já se encontra uma passagem um pouco mais longa e com mais saltos embora o intervalo maior entre as oitavas seja o de quarta aumentada. Apesar de haver apenas dois sustenidos na armação de clave, na realidade, esta passagem encontra-se em Lá maior e são frequentes as oportunidades para a utilização de cordas soltas para verificar

⁸⁵ Alard, 1877, p. 111.

a afinação. A passagem já não se pode tocar toda nas cordas Lá e Mi pois há duas oitavas nas cordas Ré e Lá. A mudança do par de cordas Lá-Mi para Ré-Lá representa uma dificuldade acrescida relativamente à passagem da Fig. 112.



Fig. 113 – Sarasate - *Prière et Berceuse*, Op. 17 (cc. 64-92)

O intervalo melódico de oitava aparece com bastante frequência e na obra *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54, podemos observar um bom exemplo de um intervalo melódico que, para a mão esquerda, é como se fosse um intervalo harmónico. Os dedos que pressionam as cordas não deverão perder o contacto com o ponto do violino, deslizando ao longo deste para cima ou para baixo, consoante a oitava que tenham que tocar, e o que transforma o intervalo harmónico em intervalo melódico é o arco.



Fig. 114 – Sarasate - *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54 (cc. 43-44)

O intervalo de oitava pode aparecer em diversas situações que, para além do intervalo em si, são benéficas para a mão esquerda. Em *Souvenirs de Faust* este intervalo aparece alternando, com frequência, com outras notas. O intervalo harmónico que alterna com a oitava varia, no entanto, é sempre formado por uma corda solta e a nota mais aguda do intervalo de oitava. Como a corda solta não é utilizada para se tocar nenhuma das notas da oitava, para a mão esquerda esta passagem é uma sucessão de oitavas e, mais uma vez, é o arco que transforma esta sucessão de intervalos de oitava. O benefício para a mão esquerda está na particularidade de não se poder deixar o 4º dedo encostar à corda Mi para não afectar a corda

solta. Sempre que um dedo, nomeadamente o 4º, faz pressão numa corda que não seja a corda Mi, há a tendência em deixá-lo tocar, ainda que ao de leve, na corda contígua mais aguda. Tal não pode acontecer neste caso pois isso iria destruir a corda solta, o que obriga a ter a mão esquerda virada para o braço do violino e o 4º dedo redondo e bem centrado na corda.



Fig. 115 – Sarasate - *Souvenirs de Faust* (*Tempo di marcia* cc. 14-19)

Em *L'esprit follet*, Op. 48, há uma passagem em oitavas que é um autêntico exercício de mecanismo. Na verdade, pode-se considerar que a nota inferior do intervalo de oitava tem um mordente pois tanto o 1º como o 4º dedo têm que se manter presos nas respectivas cordas, tal como se esta passagem tivesse apenas intervalos de oitava. Depois da passagem em oitavas estar dominada o 2º dedo deverá ser suficientemente independente e forte, de modo a conseguir pressionar e largar a corda, independentemente do intervalo melódico a realizar seja ele de meio-tom ou de um tom.



Fig. 116 – Sarasate - *L'esprit follet*, Op. 48 (*Più lento* cc. 25-30)

Em *Canciones Rusas*, Op. 49, há uma passagem semelhante mas ligeiramente mais difícil. A voz inferior nem sempre tem tercinas com as mesmas notas, ou seja, a ideia de um mordente, embora lento, como o da passagem mostrada na Fig. 116, nem sempre se pode aplicar. Além disso, a voz de cima faz a melodia com um ritmo independente do apresentado na voz de baixo e em que a relação rítmica entre as duas vozes é mais exigente do que a simples combinação de tercinas com semínimas. Aqui há que conseguir pensar em juntar três com quatro por causa das figuras $\text{♩} \text{♩}$ que aparecem precisamente nos compassos em que a voz de baixo sai do padrão apresentado.



Fig. 117 – Sarasate - *Canciones Rusas*, Op. 49 (*Allegretto* cc. 37-43)

4.11.2 Glissandos cromáticos em cordas dobradas

Os glissandos cromáticos também aparecem com alguma frequência em cordas dobradas. Na sua obra *Romanza Andaluza*, Op. 22, Sarasate dá a possibilidade do treino de glissando cromático em sextas menores. Desde que o treino de glissando cromático efectuado com todos os dedos, individualmente, tenha sido bem realizado e se consiga deslizar com a mão esquerda livremente e com precisão pelo braço do violino, há apenas a dificuldade acrescida de combinar a pressão que se faz com a velocidade de movimento da mão esquerda, em virtude do atrito causado por dois dedos a deslizar nas cordas ser superior ao atrito provocado por apenas um dedo.

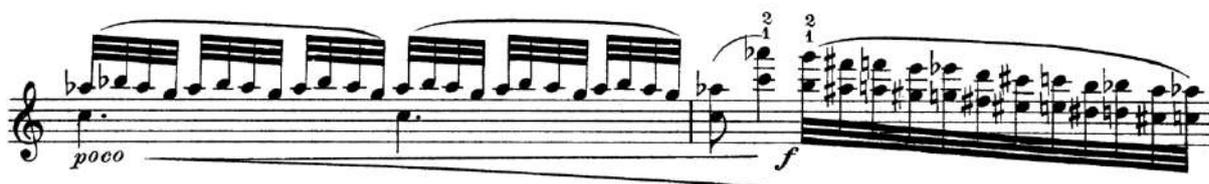


Fig. 118 – Sarasate - *Romanza Andaluza*, Op. 22 (cc. 59-60)

Na Fig. 119 podemos observar parte da escala cromática de Lá em oitavas, a começar nas notas Dó#5-Dó#6. Em virtude dos dedos não poderem deslizar juntos, como acontece quando realizam um intervalo de sexta menor, tal como exemplificado na Fig. 118, a dificuldade acrescida desta passagem prende-se com a afinção dos intervalos de oitava. As duas últimas oitavas encontram-se à distância de um tom da oitava precedente e não de meio-tom. Ainda assim, e por se tratar de uma passagem aguda, há a possibilidade de se realizar esta passagem com o 1º e o 3º dedo, em vez de utilizar o 1º e o 4º dedo. Esta opção depende do tamanho da chave da mão do intérprete.



Fig. 119 – Sarasate - *Airs Écossais*, Op. 34 (*Grazioso non troppo vivo* c. 28)

Embora seja mais frequente o aparecimento de glissandos cromáticos descendentes, independentemente de serem em cordas dobradas ou não, também é possível realizá-los em sentido contrário. A *Havanaise*, Op. 83, de Saint-Saëns é um bom exemplo disso mesmo. Na Fig. 120 aparecem duas subidas em terceiras, uma subida em sextas e ainda uma descida em sextas. Ao contrário da passagem apresentada na Fig. 118 em que os dedos podem deslizar juntos, visto tratar-se de uma passagem em sextas menores, aqui, tal como na Fig. 119, os dedos não deslizam juntos em nenhuma das passagens. Tal não seria possível nos intervalos de terceira, independentemente de serem maiores ou menores e, devido ao facto de ambas as passagens em sextas serem formadas por intervalos de sextas maiores, os dedos terão que deslizar à distância de um tom inteiro. Em virtude de uma das passagens ser ascendente e a outra descendente, é necessário ter um cuidado especial relativamente à distância entre os dedos, já que na primeira passagem a mesma irá diminuindo gradualmente e na segunda irá aumentando.

Os intervalos de segunda aumentada que se podem observar nos compassos 20 e 22, na realidade são, para o intérprete, intervalos de terceira menor. No primeiro intervalo de segunda aumentada que aparece, no compasso 20, uma vez que o sítio físico de Mi# é o de Fá⁴, na prática, o intérprete tem que tocar a terceira menor formada por Ré⁴ e Fá⁴ e, ainda nesse compasso, o intervalo formado pelas notas Mi⁴-Fá^x para o intérprete será uma terceira menor formada por Mi⁴- Sol⁴. O mesmo se verifica no compasso 22 com os intervalos formados por Dó⁴-Ré#, novamente Ré⁴-Mi# e ainda Sol⁴-Lá#.

Fig. 120 – Saint-Saëns - *Havanaise*, Op. 83 (*Poco più mosso* cc. 16-27)

4.12. Alternância constante entre cordas

DU BARIOLAGE

On appelle Bariolage, une série de notes faites sur plusieurs cordes, et qui s'exécutent en restant sur une position, en cherchant à faire entendre le plus de notes à vide. Ce mélange de notes appuyées e à vides, oblige à une grande égalité d'archet; on l'obtiendra, en laissant au bras et au poignet beaucoup de souplesse dans les mouvements.⁸⁶

O desenvolvimento da capacidade de alternar constantemente entre cordas é também popular entre compositores violinistas. Na *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54, cujo excerto aparece ilustrado na Fig. 114, embora o movimento do braço direito não seja exactamente o mesmo utilizado para alternar constantemente entre cordas, pode observar-se que Sarasate utilizou o arco e a capacidade de alternar continuamente entre cordas para transformar os intervalos harmónicos em melódicos. Nesse exemplo o arco alterna sucessivamente entre cordas, embora de forma irregular, pois há cordas repetidas. Na mudança de nota, a corda é repetida, havendo deste modo uma corda que se pode considerar como sendo a corda de apoio.

Na Fig. 121, entre os compassos 345 e 352, podemos observar que há secções em que o arco alterna constantemente entre duas cordas. Aqui, de facto, é necessário controlar

⁸⁶ Alard, 1877, p. 109.

habilmente a pressão que o arco faz sobre as cordas, de modo a que se oiçam igualmente bem as notas produzidas pelas cordas soltas e as que são pressionadas com os dedos da mão esquerda. Este é um excelente exercício musical para a articulação do pulso direito, não só pelo movimento em si mas devido ao controlo necessário relativamente à pressão do arco nas cordas. Em virtude de as cordas soltas soarem mais abertamente do que as cordas que são pressionadas com os dedos, será necessário compensar essa diferença com a pressão produzida pelo arco.



Fig. 121 – Sarasate - *Muiñeira*, Op. 32 (cc. 342-354)

Podemos observar que, também aqui, para além do braço direito, Sarasate viabiliza a possibilidade de exercitar algo específico relativamente à mão esquerda. Foi já referido que devido ao tamanho das suas mãos⁸⁷, Sarasate evitava alguns intervalos, nomeadamente os que implicassem extensões. No compasso 346, aparece o intervalo de meio-tom, no entanto, devido ao facto de ter que ser tocado com o 4º dedo a fazer pressão numa corda e o 1º dedo a fazer pressão na corda contígua mais aguda, temos, na realidade, uma extensão de dedos de mão esquerda equivalente à que seria necessária para produzir um intervalo de nona menor e ainda com o esforço acrescido que implica ter o 4º dedo a fazer pressão na corda mais grave. Como os dois dedos têm que ficar presos nas cordas durante a passagem, esta é uma forma de ajudar a alargar a chave da mão esquerda.

A 2ª variação do *Capricho nº 24*, Op. 1, de Paganini é dedicada inteiramente à alternância constante entre cordas. Curiosamente, e mais uma vez no que diz respeito à mão esquerda, os intervalos que aparecem são todos contemplados por Sarasate, inclusive o intervalo de meio-tom entre o 4º dedo e o 1º.

⁸⁷ Referido nas pp. 77-78.



Fig. 123 – Sarasate - *Muiñeira*, Op. 32 (cc. 10-26)

A *Tzigane* de Ravel começa com uma longa e dramática cadência para violino solo, cuja primeira metade deverá ser executada apenas na corda Sol. A Fig. 124 contém a 1ª página desta obra, podendo observar-se que Ravel escreveu em toda a extensão da corda Sol, com os mais variados ritmos, golpes de arco, passou por várias tonalidades, incluiu harmônicos, glissando, acentos, enfim, não se coibiu de escrever livremente, não obstante restringir o intérprete a uma única corda.

Um bom exemplo de uma obra inteira escrita numa única corda é da autoria de Paganini: *Mose-Fantasia: Variazioni di bravura sulla quarta corda sopra temi del “Mosè” di G. Rossini*. Popular e muito brilhante, é composta por tema e variações sobre um tema da ópera *Mosè in Egitto* de Rossini e deverá ser tocada apenas na corda Sol.

Para tocar uma obra com esta dificuldade já é necessário ter um conhecimento muito bom do ponto do violino e também uma capacidade de posicionamento da mão esquerda em situações extremas.

Introduction **SUL G**

Adagio

P sempre Sul G

Fig. 125 – Paganini - *Mose-Fantasia* (cc. 1-5)

Fig. 126 – Paganini - *Mose-Fantasia* (2ª var. cc. 22-36)

con bravoura

Fig. 127 – Paganini - *Mose-Fantasia* (3ª var. cc. 32-46)

Conclusão

Os violinistas geralmente vêm as obras escritas por violinistas/compositores com muito interesse devido à sua compreensão única do potencial técnico do instrumento. Na realidade, a análise destas obras revela que um conhecimento profundo do violino pode afectar a composição para o instrumento, especialmente no que diz respeito à mecânica, utilização conhecedora da tessitura, criação de efeitos virtuosos e desenvolvimento de técnicas instrumentais inovadoras.

É claro que nos podemos interrogar acerca da utilidade deste tipo de repertório ou sobre o benefício que o estudo do mesmo pode trazer para um violinista. Tal como mencionado anteriormente, as obras que são consideradas de referência até ao final do século XIX, não foram escritas por violinistas, no entanto, algumas das obras de Sarasate são muito populares, tanto entre o público como entre intérpretes. No que diz respeito aos intérpretes, este tipo de repertório é duplamente benéfico. Em primeiro lugar, é do agrado do público e é sempre gratificante tocar obras que o público aprecie. Além disso, estas obras podem ser consideradas como estudos musicais. O processo de aprendizagem pode ser moroso e extenuante, como acontece com a preparação de qualquer estudo difícil, contudo, como as dificuldades aparecem dentro de um contexto musical, tornam-se mais toleráveis, dando ao intérprete o estímulo necessário para lidar com as mesmas e tornando o processo de resolver problemas técnicos um prazer. O facto de se saber que as obras são exequíveis e de ser possível ir lidando com as dificuldades de maneira gradual é também cativante pois a possibilidade de se superarem as dificuldades é uma realidade e, para além de se estar a estudar uma determinada obra, está-se também a evoluir sob o ponto de vista técnico.

Sarasate cresceu, enquanto violinista, sob uma forte influência francesa, porém, não se sabe até que ponto esta influência foi determinante e o definiu como intérprete pois ele conseguiu encontrar a sua própria maneira de tocar, criando o seu lugar na história do violino. Teve muito sucesso em países como a Alemanha ou Rússia, não obstante a existência de violinistas como Joachim ou Auer e foi muito aplaudido no Continente Americano. As críticas e depoimentos escritos pelos seus contemporâneos são muito favoráveis sem, no entanto, o associarem a nenhuma escola.

“Saraste was a bewitching violinist. His prodigious facility was coupled with an elegance of style difficult to describe.”⁸⁸

⁸⁸ Spalding, 1946, p. 39.

Altogether the Cologne Festival of that year was of a somewhat international character, for Spain, too, was represented by one of her most famous sons, the matchless Pablo de Sarasate. His interpretation of the Mendelssohn Concerto came to German ears like something of a revelation, creating a veritable furore, and indeed I doubt if in lusciousness of tone, crystalline clearness of execution, refinement, and grace that performance has been or ever will be surpassed.⁸⁹

(...) he [Sarasate] remains one of the greatest and most individual figures of the nineteenth century, the ideal embodiment of the salon virtuoso of the greatest style; the history of modern violin playing cannot be imagined without him. So far as I am aware, he never practised as a teacher.⁹⁰

Embora Sarasate tenha deixado algumas obras gravadas⁹¹, o equipamento na altura (1904) era algo rudimentar e as ruidosas gravações não nos permitem ter uma ideia detalhada do modo como lidaria com problemas técnicos específicos⁹². É possível apercebermo-nos de uma surpreendente agilidade em ambas as mãos e que nas suas próprias peças há alguma liberdade rítmica. Relativamente à qualidade do som, tão elogiada pelos seus contemporâneos, não se consegue ter uma ideia, devido à natureza primitiva das gravações. O mesmo se aplica ao vibrato que nalgumas ocasiões, devido ao ruído da gravação, não é perceptível e noutras soa bastante amplo.

É importante ter presente que, devido às modestas técnicas de gravação, não era possível gravar uma obra por secções, cortar em quase todos os locais desejados, colar os melhores segmentos ou corrigir a afinação de um som já gravado⁹³. Estas limitações permitem-nos, no entanto, ter uma melhor ideia (embora superficial) do modo como Sarasate tocava e podem servir como complemento às críticas e depoimentos escritos na época.

⁸⁹ Henschel, 1918, pp. 166 e 167. O festival mencionado foi o Nether-Rhenish Music Festival em 1877.

⁹⁰ Flesch, 1957, p. 43.

⁹¹ Ver anexo V.

⁹² Em gravações actuais é possível perceber, pelo timbre, se determinada passagem é executada na corda Sol ou Ré, em que local se efectua uma mudança de posição, etc.

⁹³ É também importante ter o cuidado de evitar cometer o erro de comparar as gravações desta época com gravações modernas pois hoje em dia os intérpretes têm uma tecnologia bastante avançada ao seu dispor. Isto não seria justo não só em relação a Sarasate como em relação a todos os pioneiros na realização de gravações em rolos de cera.

Max Bruch deu um contributo adicional ao que se escreveu na altura, focando um aspecto tão interessante como surpreendente:

Bruch (...) described the première of the *Scottish Fantasy*, which took place in Liverpool on 22 February 1881:

Joachim played the *Scottish Fantasy* here on the 22 February, carelessly, with no modesty, very nervously, and quite insufficient technique – and ruined it. On the one hand he praises it all over the place, and yet, given this opportunity, he proves himself to be the old enemy and the old hypocrite. He calls Sarasate a clown, (...). It was exactly Joachim's untrustworthiness and partisanship which drove me directly into Sarasate's arms. Sarasate cares about modern works (...), Joachim takes no interest in them (...) plays them half-heartedly, and with inadequate technique, doing them more harm than good.

These were surprisingly harsh words about his friend and colleague. Even a year earlier he wrote that 'Joachim's jealousy of Sarasate is now a reality with which I must reckon'.⁹⁴

Esta descrição ilustra bem o nível técnico e artístico que Sarasate conseguiu atingir.

Embora Sarasate fosse bastante popular, foi, de certo modo, esquecido pelo público em geral após o seu desaparecimento. Isto acontece com alguma frequência à maior parte dos intérpretes e provavelmente deve-se à curta duração das suas vidas activas mas, no caso de Sarasate há um pormenor adicional: a inexistência de alunos e, conseqüentemente, ninguém que pudesse dar continuidade ao seu legado.⁹⁵ Não existe uma escola de violino Sarasatiana talvez porque era muito individualista para gerar uma corrente de seguidores como aconteceu com Auer ou Ysaÿe que, na época, nem eram intérpretes tão famosos como o virtuoso espanhol.

É importante sublinhar que, embora Sarasate não seja amplamente conhecido é, ainda assim, um dos mais populares autores espanhóis. Todos os violinistas, no verdadeiro sentido da palavra, incluem obras suas no repertório e os maiores intérpretes do nosso tempo gravaram-nas. Aparecem na lista de peças obrigatórias em vários concursos internacionais de

⁹⁴ Fifield, 2005, pp. 168 e 169.

⁹⁵ Ver final da última citação da p. 108, na qual se pode ler o comentário de Carl Flesch relativamente a este aspecto.

violino⁹⁶, assim como, naturalmente, no concurso Internacional de violino Pablo Sarasate que se realiza bienalmente desde 1991.

Perante estes factos, até os mais cépticos, devido à qualidade discutível das obras e adaptações de Sarasate, terão que admitir que, se Sarasate é tão popular entre violinistas, podemos estar perante mais um caso em que a consagração no cânone da historiografia e do repertório valorizado se encontra divorciada das dinâmicas associadas à *praxis* e aos intérpretes. Um fosso que este estudo, entre outros, poderá contribuir para diminuir.

⁹⁶ Alguns dos concursos mencionados e realizados na Europa, Continente Americano e Ásia são: Queen Elisabeth Competition, Jean Sibelius Violin Competition, Concorso Internazionale di Violino Premio Paganini, International Moscow International David Oistrakh Violin Competition, International Violin Competition of Indianapolis, Concours Musical International de Montréal, Shlomo Mintz International Violin Competition.

Bibliografia

Livros e Artigos

Alard, D. (1877). *École du Violon: Méthode complète et progressive à l'usage du Conservatoire de Paris*. Madrid: Romero y Marzo. Plate A.R. 4980. Acedido a 5 de Agosto de 2017 em: [http://imslp.org/wiki/%C3%89cole_du_violon_\(Alard%2C_Jean_Delphin\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89cole_du_violon_(Alard%2C_Jean_Delphin))

Altadill, J. (1909). *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em: <https://archive.org/details/memoriasdesarasa00alta>

Ariel. (1886, Março). Sarasate. *La Época*.

artigo s.tit.. (1886, Janeiro), El Eco de Navarra. (s.a.)

artigo s.tit.. (1855, Fevereiro). La Gaceta Musical de Madrid. (s.a.)

Auer, L. (1921). *Violin playing as I teach it*. London: Duckworth & Co.

Auer, L. (1924). *My Long Life in Music*. London: Duckworth & Co.

Barco, N. (2013). *Pablo Sarasate: Memorias familiares*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Bériot, C. (ca. 1870). *2e Partie du Mécanisme: des Difficultés transcendantes*. In *Méthode de violon*, Op. 102. Paris: Author. Acedido a 5 de Agosto de 2017 em [http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_de_violon%2C_Op.102_\(B%C3%A9riot%2C_Charles-Auguste_de\)](http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_de_violon%2C_Op.102_(B%C3%A9riot%2C_Charles-Auguste_de))

Concepción, N.G., Concepción, M.L.G. (2008, Janeiro). Pablo Sarasate y su mundo musical. *Sinfonía Virtual*. 0006. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/pablo_sarasate_y_su_mundo_musical.php

Conciertos en Pamplona. (1880, Julho). *Crónicas de la Música*. (s.a.)

El violin de Sarasate. (1891, Março). *La Época*. (s.a.)

Fétis, F. (1880). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Supplément et complément*. Paris: Firmin-Didot et Cie.

Fernanflor. (1880, Março). Pablo Sarasate. *El Liberal*.

Ferrer, M.N. (2009). Pablo Sarasate, el violín de Europa. *Príncipe de Viana*, 248, 527-551. Acedido a 18 de Agosto de 2017 em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1060>

Fifield, C. (2005). *Max Bruch: His Life and Works*. Woodbridge: Boydell Press.

Flesch, C. (1957). *Memoirs*. London: Rockliff. Acedido a 6 de Agosto de 2017 em: <https://issuu.com/pointeauxames/docs/memoirsofcarlfle002347mbp>

Goñi, F. (1979, Novembro). Cien años de la orquesta Santa Cecilia, de Pamplona. *El País*. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em: https://elpais.com/diario/1979/11/23/cultura/312159612_850215.html

Hanning, B. (1989). Conversation and Musical Style in the Late Eighteenth-Century Parisian Salon. *Eighteenth-Century Studies*. Acedido a 24 de Março de 2011 em: <http://www.jstor.org/stable/2739078>

Harding, J. (1965). *Saint-Saëns and his Circle*. London: Chapman and Hall.

Harvey, G.A. (2012). *A piece of the exotic: virtuosic violin compositions and national identity*. Doctor of Musical Arts Thesis. Iowa City: Graduate College, University of Iowa.

Henschel, G. (1918). *Musings & memories of a musician*. London: Macmillan and Co, Ltd.. Acedido a 18 de Agosto de 2017 em: [http://imslp.org/wiki/Musings_and_Memories_of_a_Musician_\(Henschel%2C_George\)](http://imslp.org/wiki/Musings_and_Memories_of_a_Musician_(Henschel%2C_George))

Ibneri, L. (1994). *Pablo Sarasate*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Kawabata, M. (2004). Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). *19th-Century Music*. Acedido a 24 de Março de 2011 em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/nem.2004.28.2.089>

Kennedy, M. (1985). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

La Cerda, A. (2001). *Pablo de Sarasate (1844-1908): Le violoniste basque virtuose*. Paris: Éditions Séguiet.

Lankovsky, M. (ed.) (2016). *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*. New York: Oxford University Press.

López, J.J.A. (2009). Arquitectura para la apoteosis. Los escenarios triunfales de Pablo Sarasate. *Príncipe de Viana*, 248, 613-651. Acedido a 19 de Agosto de 2017 em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1060>

Manén, J. (1957, Outubro). Recordatorio. *La Vanguardia Española*.

Mazas, J. (s.d.). *Méthode de violon suivie d'un traité des sons harmoniques en simple et double-cordes*, Op. 34. Paris: Aulagnier. Acedido a 5 de Agosto de 2017 em: [http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_de_Violon,_Op.34_\(Mazas,_Jacques_F%C3%A9r%C3%A9ol\)](http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_de_Violon,_Op.34_(Mazas,_Jacques_F%C3%A9r%C3%A9ol))

Mugueta, J.L.M. (2009). Sarasate y las Bellas Artes: la iconografía del violinista. *Príncipe de Viana*, 248, 653-681. Acedido a 19 de Agosto de 2017 em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1060>

Murray, K.J. (2013). *Spanish Music and its Representations in London (1878-1930): From the Exotic to the Modern*. Ph.D. Thesis. Melbourne: Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne.

Ollo, F.P. (2009). Sarasate: familia, casa natal y Pamplona. *Príncipe de Viana*, 248, 553-575. Acedido a 19 de Agosto de 2017 em:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1060>

Pacho, I.J.U. (2009). Pablo Sarasate, su relación con las Bellas Artes y su faceta coleccionista: algunas notas sobre el Museo Sarasate de Pamplona. *Príncipe de Viana*, 248, 683-706. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1060>

Paynter, J., Howell, T., Orton, R., Seymour, P. (1992). *Companion to Contemporary Musical Thought*. vol. 2. London: Routledge.

Peña y Goñi, A. (1887, Outubro). Sarasate. *La Época*.

Plantón, C. (2000). *Pablo Sarasate (1844-1908)*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Por Sarasate. (1912, Setembro). *El Demócrata Navarro*. (s.a.)

Ransanz, P. (2008a, Julho). Pablo Sarasate: Un violinista inmortal (I). *Sinfonía Virtual*. 0008. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em:
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/008/pablo_sarasate_violinista_inmortal.php

Ransanz, P. (2008b, Outubro). Pablo Sarasate: Un violinista inmortal (II). *Sinfonía Virtual*. 0009. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em:
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/009/pablo_sarasate_violinista_inmortal2.php

Ransanz, P. (2009, Janeiro). Pablo Sarasate: Un violinista inmortal (III/III). *Sinfonía Virtual*. 0010. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em:
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/010/pablo_sarasate_violinista_inmortal3.php

Recuerdos de Sarasate. (1912, Setembro). *Diário de Navarra*. (s.a.)

Recuerdos de Sarasate. (1944, Junho). *Diario de Navarra*. (s.a.)

Rees, B. (1999). *Camille Saint-Saëns: A Life*. London: Chatto and Windus.

Rodrigues, R.E. (2009). *Selected students of Leopold Auer – A study in violin performance-practice*. Ph.D. Thesis. Birmingham: Department of Music, School of Humanities, The University of Birmingham.

Sadie, S. (ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). London: Macmillan Publishers.

Saldoni, B. (1880). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles*, vol.2. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em: <https://archive.org/details/diccionariobiogr02sald>

Sandoval, J. (1880, Outubro). Desde Bremen. *Crónica de la Música*.

Sarasate en Portugal. (1880, Junho). *Crónica de la Música*. (s.a.)

Sarasate, F. (1921, Fevereiro). Recuerdos de Sarasate. *La Avalancha*.

Sarasate, F. (1921, Junho). Recuerdos de Sarasate. *La Avalancha*.

Schwarz, B. (1987). *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. New York: Simon & Schuster.

Silvela, Z. (2001). *A New History of Violin Playing: The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery*. Irvine: Universal Publishers.

Silvela, Z. (2003). *Historia del violín*. Fuenlabrada: Entrelíneas Editores.

Soto, P.M. (2009). Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona. *Príncipe de Viana*, 248, 577-611. Acedido a 19 de Agosto de 2017 em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1060>

Spalding, A. (1946). *Rise to Follow: an autobiography*. London: Frederick Muller.

Stowell, R. (1990). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stowell, R. (ed.). (1992). *The Cambridge companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stowell, R. (2008a, Janeiro). Auer and Flesch. *The Strad*, 119, 54-57.

Stowell, R. (2008b, Fevereiro). Galamian and Fischer. *The Strad*, 119, 58-63.

Stratton, S. (1907). *Nicolo Paganini: his life and work*. New York: Charles Scribner's Sons.

Walden, J. (2014). *Sounding Authentic: The Rural Miniature and Musical Modernism*. New York: Oxford University Press.

Woolley, G. (1955, Julho). Pablo de Sarasate: His Historical Significance. *Music & Letters*, 36, 237-252.

Partituras

Auer, L. (ca. 1882). *Rhapsodie hongroise*, Op. 5. Leipzig: Fr. Kistner. Plates 5768, 5769. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Rhapsodie_hongroise,_Op.5_\(Auer,_Leopold\)](http://imslp.org/wiki/Rhapsodie_hongroise,_Op.5_(Auer,_Leopold))

Bazzini, A. (ca. 1903). *La ronde des Lutins*, Op. 25. Mainz: Schott. Plate 12192.27118. Acedido a 12 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Scherzo_fantastique,_Op.25_\(Bazzini,_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Scherzo_fantastique,_Op.25_(Bazzini,_Antonio))

Bazzini, A. (1921). *La ronde des Lutins*, Op. 25. New York: G. Schirmer. Plate 30222. Acedido a 15 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Scherzo_fantastique%2C_Op.25_\(Bazzini%2C_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Scherzo_fantastique%2C_Op.25_(Bazzini%2C_Antonio))

Bloch, J. (ca. 1904). *Airs hongrois*, Op. 49. Budapest: Charles Rozsnyai. Plate R.K. 91. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Airs_hongrois%2C_Op.49_\(Bloch%2C_J%C3%B3zsef\)](http://imslp.org/wiki/Airs_hongrois%2C_Op.49_(Bloch%2C_J%C3%B3zsef))

Brahms, J. (1880). *21 Danças húngaras*, WoO 1. Berlin: N. Simrock. Plates 336, 337, 8167, 8168. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/21_Hungarian_Dances_\(Piano\)%2C_WoO_1_\(Brahms%2C_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/21_Hungarian_Dances_(Piano)%2C_WoO_1_(Brahms%2C_Johannes))

Brahms, J. (1888). *Zigeunerlieder*, Op. 103. Berlin: N. Simrock. Plate 9026. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em: [http://imslp.org/wiki/Zigeunerlieder,_Op.103_\(Brahms,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/Zigeunerlieder,_Op.103_(Brahms,_Johannes))

Bruch, M. (ca. 1879). *Concerto for violin and orchestra*, Op. 26 nº 1. Leipzig: C. F. W. Siegel. Plate 5801. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.1,_Op.26_\(Bruch,_Max\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.1,_Op.26_(Bruch,_Max))

Dancla, C. (1926). *5ª Ária com variações (sobre um tema de Weigl)*, Op. 89. Moscow: Muzgiz. Acedido a 12 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/6_Airs_vari%C3%A9s%2C_Series_I%2C_Op.89_\(Dancla%2C_Charles\)](http://imslp.org/wiki/6_Airs_vari%C3%A9s%2C_Series_I%2C_Op.89_(Dancla%2C_Charles))

Drdla, F. (1911). *Guitarrero*, Op. 88. London: Augener. Plate 14332. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Guitarrero,_Op.88_\(Drdla,_Franti%C5%A1ek_Alois\)](http://imslp.org/wiki/Guitarrero,_Op.88_(Drdla,_Franti%C5%A1ek_Alois))

Ernst, H. (s.d.). *2 Morceaux de salon*, Op. 13: *Nº 1 - Adagio sentimental*. Paris: Maurice Schlesinger. Plate M.S. 3266. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/2_Morceaux_de_salon,_Op.13_\(Ernst,_Heinrich_Wilhelm\)](http://imslp.org/wiki/2_Morceaux_de_salon,_Op.13_(Ernst,_Heinrich_Wilhelm))

Ernst, H. (ca. 1910). *Airs Hongrois Variés*, Op. 22. Vienna: Universal Edition. Plate U.E. 1899. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Airs_Hongrois_Vari%C3%A9s%2C_Op.22_\(Ernst%2C_Heinrich_Wilhelm\)](http://imslp.org/wiki/Airs_Hongrois_Vari%C3%A9s%2C_Op.22_(Ernst%2C_Heinrich_Wilhelm))

Ernst, H. (1935). *2 Morceaux de salon*, Op. 13: *Nº 2 - Rondino grazioso*. New York: Harcourt, Brace & Co.. Plate Al.-Dan.-Vieux.-P.-P.-97. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/2_Morceaux_de_salon,_Op.13_\(Ernst,_Heinrich_Wilhelm\)](http://imslp.org/wiki/2_Morceaux_de_salon,_Op.13_(Ernst,_Heinrich_Wilhelm))

Ernst, H. (1954). *Otello Fantasy*, Op. 11. Moscow: Muzgiz. Plate 24229. Acedido a 7 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Fantasia_brillante,_Op.11_\(Ernst,_Heinrich_Wilhelm\)](http://imslp.org/wiki/Fantasia_brillante,_Op.11_(Ernst,_Heinrich_Wilhelm))

Ernst, H. (1974). *The Last Rose of Summer*. Moscow: Muzyka. Plate 8363. Acedido a 14 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/The_Last_Rose_of_Summer_\(Ernst,_Heinrich_Wilhelm\)](http://imslp.org/wiki/The_Last_Rose_of_Summer_(Ernst,_Heinrich_Wilhelm))

Grieg, E. (ca. 1887). *Violin Sonata n° 3*, Op. 45. Leipzig: C. F. Peters. Plate 7178. Acedido a 16 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.3%2C_Op.45_\(Grieg%2C_Edvard\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.3%2C_Op.45_(Grieg%2C_Edvard))

Hubay, J. (ca. 1899). *Poèmes hongrois*, Op. 27. Paris: J. Hamelle. Plate J. 2935.1 H. - J. 2940.6 H. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/6_Po%C3%A8mes_hongrois,_Op.27_\(Hubay,_Jen%C3%B6\)](http://imslp.org/wiki/6_Po%C3%A8mes_hongrois,_Op.27_(Hubay,_Jen%C3%B6))

Kreisler, F. (1910). *Variations on a Theme of Corelli*. New York: Carl Fischer. Plate 29027. Acedido a 13 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Variations_on_a_Theme_of_Corelli_\(Kreisler,_Fritz\)](http://imslp.org/wiki/Variations_on_a_Theme_of_Corelli_(Kreisler,_Fritz))

Lalo, É. (ca. 1875) *Symphonie espagnole*, Op. 21. Paris: Durand, Schoenewerk & Cie.. Plate D. S. & Cie. 2051. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Symphonie_espagnole%2C_Op.21_\(Lalo%2C_%C3%89douard\)](http://imslp.org/wiki/Symphonie_espagnole%2C_Op.21_(Lalo%2C_%C3%89douard))

Lalo, É. (ca. 1883). *Concerto Russe*, Op. 29. Mainz: B. Schott's Söhne. Plate 23142. Acedido a 9 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Concerto_russe,_Op.29_\(Lalo,_%C3%89douard\)](http://imslp.org/wiki/Concerto_russe,_Op.29_(Lalo,_%C3%89douard))

Lalo, É. (após 1891). *Violin Concerto*, Op. 20. Paris: Durand, Schoenewerk & Cie.. Plate D. & F. 1682 (#16456). Acedido a 4 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto%2C_Op.20_\(Lalo%2C_%C3%89douard\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto%2C_Op.20_(Lalo%2C_%C3%89douard))

Liszt, F. (1984). *Complete Hungarian Rhapsodies for Solo Piano*. New York: Dover Publications, Inc.

Liszt, F. (1988). *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, S.140. Mineola: Dover Publications (#04473). Acedido a 3 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_d%27ex%C3%A9cution_transcendante_d%27apr%C3%A8s_Paganini,_S.140_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_d%27ex%C3%A9cution_transcendante_d%27apr%C3%A8s_Paganini,_S.140_(Liszt,_Franz))

Locatelli, P. (ca. 1733). *L'Arte del Violino*, Op. 3. Amsterdam: Michele Carlo le Cene. Plate 573[2]. Acedido a 3 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/L%27Arte_del_violino%2C_Op.3_\(Locatelli%2C_Pietro_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/L%27Arte_del_violino%2C_Op.3_(Locatelli%2C_Pietro_Antonio))

Locatelli, P. (ca. 1910). *L'Arte del Violino*, Op. 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Plate V.A. 1993. Acedido a 3 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/L%27Arte_del_violino%2C_Op.3_\(Locatelli%2C_Pietro_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/L%27Arte_del_violino%2C_Op.3_(Locatelli%2C_Pietro_Antonio))

Locatelli, P. (ca. 1920). *L'Arte del Violino*, Op. 3. Paris: Costallat & Cie.. No.1137. Acedido a 3 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/L%27Arte del violino%2C Op.3 \(Locatelli%2C Pietro Antonio\)](http://imslp.org/wiki/L%27Arte_del_violino%2C_Op.3_(Locatelli%2C_Pietro_Antonio))

Mendelssohn, F. (1916). *Violin Concerto*, Op. 64. Paris: Durand. Plate D. & F. 9412. Acedido a 3 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Violin Concerto, Op.64 \(Mendelssohn, Felix\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,_Op.64_(Mendelssohn,_Felix))

Milstein, N. (1954). *Paganiniana (Variations) for Violin Solo*. New York: G. Schirmer, Inc..

Mostras, K. (s.d.). *Capricho em quiálteras*. Manuscrito.

Moszkowski, M. (1903). *5 Spanish Dances*, Op. 12. New York: G. Schirmer. Plate 10342. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/5_Spanish_Dances,_Op.12 \(Moszkowski, Moritz\)](http://imslp.org/wiki/5_Spanish_Dances,_Op.12_(Moszkowski,_Moritz))

Hauser, M. (ca. 1891). *Rhapsodie Ecossaise*, Op. 47. Leipzig: C. F. Peters. Plate 7548. Acedido a 9 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Rhapsodie ecossaise%2C Op.47 \(Hauser%2C Miska\)](http://imslp.org/wiki/Rhapsodie_ecossaise%2C_Op.47_(Hauser%2C_Miska))

Paganini, N. (s.d.). *Le Charme de Padua*. Paris: Richault. Plate 293[5]6.R. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Le Charme de Padua \(Paganini%2C Niccol%C3%B2\)](http://imslp.org/wiki/Le_Charme_de_Padua_(Paganini%2C_Niccol%C3%B2))

Paganini, N. (s.d.). *Variations on 'God Save the King'*, Op. 9. Paris: Henry Lemoine. Plate S.1804.15663.HL. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Variations_on_%27God_Save_the_King%27,_Op.9 \(Paganini, Niccol%C3%B2\)](http://imslp.org/wiki/Variations_on_%27God_Save_the_King%27,_Op.9_(Paganini,_Niccol%C3%B2))

Paganini, N. (ca. 1833). *Duo Merveille*. Milano: Ricordi. Plate 7299. Acedido a 14 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Duo_Merveille \(Paganini%2C Niccol%C3%B2\)](http://imslp.org/wiki/Duo_Merveille_(Paganini%2C_Niccol%C3%B2))

Paganini, N. (ca. 1851). *I Palpiti*, Op 13. Milano: Ricordi. Plate 23798. Acedido a 7 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Variations_on_%27I_Palpiti%27%2C_Op.13 \(Paganini%2C Niccol%C3%B2\)](http://imslp.org/wiki/Variations_on_%27I_Palpiti%27%2C_Op.13_(Paganini%2C_Niccol%C3%B2))

Paganini, N. (ca. 1900). *24 Caprices for Solo Violin*, Op. 1. Leipzig: C. F. Peters. Plate 9703. Acedido a 3 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1 \(Paganini, Niccol%C3%B2\)](http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1_(Paganini,_Niccol%C3%B2))

Paganini, N. (1913). *24 Caprices for Solo Violin*, Op. 1. Mainz: B. Schott's Söhne. Plate 14. Acedido a 3 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1 \(Paganini, Niccol%C3%B2\)](http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1_(Paganini,_Niccol%C3%B2))

Paganini, N. (1922). *24 Caprices for Solo Violin*, Op. 1. New York: Carl Fischer. Plate 22342. Acedido a 3 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1 \(Paganini, Niccol%C3%B2\)](http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1_(Paganini,_Niccol%C3%B2))

Paganini, N. (1968). *Mose-Fantasia: Variazioni di bravura sulla quarta corda sopra temi del "Mosè" di G. Rossini*. Budapest: Editio Musica Budapest. Plate Z. 5382. Acedido a 5 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Mose-Fantasia_\(Paganini,_Niccol%C3%B2\)](http://imslp.org/wiki/Mose-Fantasia_(Paganini,_Niccol%C3%B2))

Prokofiev, S. (ca. 1941). *Violin Concerto n° 2*, Op. 63. New York: M. Baron. Catalog MB 267. Acedido a 13 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.2,_Op.63_\(Prokofiev,_Sergey\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.2,_Op.63_(Prokofiev,_Sergey))

Ravel, M. (s.d.). *Tzigane*. Moscow: Muzyka. Acedido a 14 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Tzigane_\(Ravel%2C_Maurice\)](http://imslp.org/wiki/Tzigane_(Ravel%2C_Maurice))

Saint-Saëns, C. (s.d.). *Introduction et rondo capriccioso*, Op. 28. Moscow: Muzyka. Acedido a 16 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Introduction_et_rondo_capriccioso%2C_Op.28_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](http://imslp.org/wiki/Introduction_et_rondo_capriccioso%2C_Op.28_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille))

Saint-Saëns, C. (ca. 1868). *Concertstück*, Op. 20. Paris: J. Maho. Plate J. 757 M. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.1,_Op.20_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.1,_Op.20_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))

Saint-Saëns, C. (1916). *Havanaise*, Op. 83. Boston: Boston Music Co.. Plate B.M. Co. 4590. Acedido a 17 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Havanaise%2C_Op.83_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](http://imslp.org/wiki/Havanaise%2C_Op.83_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille))

Sarasate, P. (s.d.). *Jota Aragonesa*, Op. 27. Berlin: N. Simrock. Plate 21629.14010. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Jota_Aragonesa%2C_Op.27_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Jota_Aragonesa%2C_Op.27_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (s.d.). *Navarra*, Op. 33. Berlin: N. Simrock. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em: [http://imslp.org/wiki/Navarra%2C_Op.33_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Navarra%2C_Op.33_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (s.d.). *Sommeil*, Op. 11. Paris: Marcel Colombier. Plate A.L.F. 26. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Sommeil%2C_Op.11_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Sommeil%2C_Op.11_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (ca. 1865). *Souvenirs de Faust*. Paris: Choudens. Plate A.C. 1172. Acedido a 7 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Souvenirs_de_Faust_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Souvenirs_de_Faust_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (ca. 1869). *Romance et Gavotte de Mignon*, Op. 16. Paris: Heugel. Plate H.5152. Acedido a 12 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Romance_et_Gavotte_de_Mignon%2C_Op.16_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Romance_et_Gavotte_de_Mignon%2C_Op.16_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (ca. 1870). *Prière et Berceuse*, Op. 17. Paris: Alphonse Leduc. Plate A.L. 3707. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:

[http://imslp.org/wiki/Pri%C3%A8re_et_berceuse,_Op.17_\(Sarasate,_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Pri%C3%A8re_et_berceuse,_Op.17_(Sarasate,_Pablo_de))

Sarasate, P. (ca. 1874). *Fantaisie sur 'Der Freischütz'*, Op. 14. Paris: Choudens. Plate A.C. 2610. Acedido a 15 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Fantaisie sur 'Der Freisch%C3%BCtz'%2C Op.14 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Fantaisie_sur_'Der_Freisch%C3%BCtz'%2C_Op.14_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (ca. 1880). *Caprice Basque*, Op. 24. Leipzig: Bartholf Senff. Plate 1580. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Caprice Basque%2C Op.24 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Caprice_Basque%2C_Op.24_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1885). *Bolero*, Op. 30. Berlin: N. Simrock. Plate 8550. Acedido a 12 de Agosto de 2017 em: [http://imslp.org/wiki/Bolero%2C Op.30 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Bolero%2C_Op.30_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (ca. 1885). *Muiñeira*, Op. 32. Leipzig: Bartholf Senff. Plate 1885. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Mui%C3%B1eira%2C Op.32 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Mui%C3%B1eira%2C_Op.32_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (ca. 1920). *Airs Écossais*, Op. 34. Berlin: N. Simrock. Plates 9714. 14009. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Airs %C3%A9cossais%2C Op.34 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Airs_%C3%A9cossais%2C_Op.34_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1892). *Spanish Dances: Zapateado*, Op. 23. New York: Carl Fischer. Plate 3327. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Spanish Dances%2C Op.23 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Spanish_Dances%2C_Op.23_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1895). *Adios Montañas Mias*, Op. 37. Mainz: Schott. Plate 25937. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Danse Espagnole%2C Op.37 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Danse_Espagnole%2C_Op.37_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1895). *Zigeunerweisen*, Op. 20. New York: Carl Fischer. Plate 4008. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Zigeunerweisen, Op.20 \(Sarasate, Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Zigeunerweisen,_Op.20_(Sarasate,_Pablo_de))

Sarasate, P. (1896). *Viva Sevilla!*, Op. 38. Berlin: N. Simrock. Plate 10694. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Viva Sevilla!%2C Op.38 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Viva_Sevilla!%2C_Op.38_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1899a). *Introduction et Caprice Jota*, Op. 41. Leipzig: J. H. Zimmermann. Plate 2996. Acedido a 15 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Introduction et Caprice Jota%2C Op.41 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Introduction_et_Caprice_Jota%2C_Op.41_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1899b). *Les Adieux*, Op. 9. New York: Carl Fischer, No.3011. Plate 5428. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Les Adieux%2C Op.9 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Les_Adieux%2C_Op.9_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1899c). *Miramar*, Op. 42. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. Plate Z. 2997. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Miramar%2C Op.42 \(Sarasate%2C Pablo de\)](http://imslp.org/wiki/Miramar%2C_Op.42_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1901a). *La Chasse*, Op. 44. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. Plate Z. 3385. Acedido a 12 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/La_Chasse%2C_Op.44_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/La_Chasse%2C_Op.44_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1901b). *Nocturne-Sérénade*, Op. 45. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. Plate Z. 3386. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Nocturne-Serenade%2C_Op.45_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Nocturne-Serenade%2C_Op.45_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1903). *Spanish Dances: Romanza Andaluza*, Op. 22. New York: C. Fischer, No.S 3795. Plate 7440. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Spanish_Dances,_Op.22_\(Sarasate,_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Spanish_Dances,_Op.22_(Sarasate,_Pablo_de))

Sarasate, P. (1904a). *Canciones Rusas*, Op. 49. Leipzig: J. H. Zimmermann. Plate Z. 3923. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Chansons_Russes%2C_Op.49_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Chansons_Russes%2C_Op.49_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1904b). *Jota de Pamplona*, Op. 50. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. Plate Z. 3925. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Jota_de_Pamplona%2C_Op.50_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Jota_de_Pamplona%2C_Op.50_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1904c). *L'esprit follet*, Op. 48. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. Plate Z. 3919. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/L'Esprit_Follet%2C_Op.48_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/L'Esprit_Follet%2C_Op.48_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (s.d.). *Jota de Pablo*, Op. 52. Leipzig: Wilhelm Zimmermann. Plate Z. 4483. Acedido a 12 de Agosto de 2015 em:
[http://imslp.org/wiki/Jota_de_Pablo%2C_Op.52_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Jota_de_Pablo%2C_Op.52_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1908). *Fantasia sobre La Flauta Mágica*, Op. 54. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann. Plate Z. 4651. Acedido a 7 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Fantasy_on_'Die_Zauberfl%C3%B6te'%2C_Op.54_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Fantasy_on_'Die_Zauberfl%C3%B6te'%2C_Op.54_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (1922). *Carmen Concert Fantasy*, Op. 25. New York: Carl Fischer. Plate 22280. Acedido a 15 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Carmen_Concert_Fantasy%2C_Op.25_\(Sarasate%2C_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Carmen_Concert_Fantasy%2C_Op.25_(Sarasate%2C_Pablo_de))

Sarasate, P. (após 1950). *Introduction et Tarantelle*, Op. 43. Frankfurt: Zimmermann. Plate ZM 1278. Acedido a 12 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Introduction_et_Tarantelle,_Op.43_\(Sarasate,_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Introduction_et_Tarantelle,_Op.43_(Sarasate,_Pablo_de))

Sarasate, P. (após 1960). *Spanish Dances: Habañera*, Op. 21. London: N. Simrock, No.653. Plate 3224. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Spanish_Dances,_Op.21_\(Sarasate,_Pablo_de\)](http://imslp.org/wiki/Spanish_Dances,_Op.21_(Sarasate,_Pablo_de))

Vecsey, F. (1916). *Caprice n° 2: Cascade*. Budapest: Rózsavölgyi & Co.. Plate R. & Co. 3785., A.V. 5039. Acedido a 15 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Caprice_No.2%2C_Cascade_\(Vecsey%2C_Franz_von\)](http://imslp.org/wiki/Caprice_No.2%2C_Cascade_(Vecsey%2C_Franz_von))

Vieuxtemps, H. (ca. 1845). *Fantaisie sur 'Norma'*, Op. 18. Hamburg: Schubert & Co.. Plate 817.818. Acedido a 7 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Fantaisie sur %27Norma%27, Op.18 \(Vieuxtemps, Henri\)](http://imslp.org/wiki/Fantaisie_sur_%27Norma%27,_Op.18_(Vieuxtemps,_Henri))

Vieuxtemps, H. (ca. 1846). *Souvenir de Russie*, Op. 21. Leipzig: Fr. Kistner. Plate 1511. Acedido a 9 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Souvenir de Russie%2C Op.21 \(Vieuxtemps%2C Henri\)](http://imslp.org/wiki/Souvenir_de_Russie%2C_Op.21_(Vieuxtemps%2C_Henri))

Vieuxtemps, H. (ca. 1891) *3 Romances sans Paroles*, Op. 7. Leipzig: C. F. Peters. Plate 7554. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/3 Romances sans paroles, Op.7 \(Vieuxtemps, Henri\)](http://imslp.org/wiki/3_Romances_sans_paroles,_Op.7_(Vieuxtemps,_Henri))

Vieuxtemps, H. (1901a). *Bohémienne*, Op. 40 n° 3. New York: G. Schirmer.

Vieuxtemps, H. (1901b). *Violin Concerto n° 5*, Op. 37. New York: G. Schirmer. Plate 15215. Acedido a 15 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Violin Concerto No.5, Op.37 \(Vieuxtemps, Henri\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.5,_Op.37_(Vieuxtemps,_Henri))

Wieniawski, H. (ca. 1854). *Le Carnaval Russe*, Op. 11. Leipzig: Fr. Kistner. Plate 2004. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Russian Carnival, Op.11 \(Wieniawski, Henri\)](http://imslp.org/wiki/Russian_Carnival,_Op.11_(Wieniawski,_Henri))

Wieniawski, H. (ca. 1861). *Légende*, Op. 17. Leipzig: Kistner. Acedido a 5 de Agosto de 2017 em: [http://imslp.org/wiki/L%C3%A9gende, Op.17 \(Wieniawski, Henri\)](http://imslp.org/wiki/L%C3%A9gende,_Op.17_(Wieniawski,_Henri))

Wieniawski, H. (1901). *Faust Brilliant Fantasy*, Op. 20. New York: G. Schirmer. Plate 15745. Acedido a 7 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Fantasia on Themes from %27Faust%27%2C Op.20 \(Wieniawski%2C Henri\)](http://imslp.org/wiki/Fantasia_on_Themes_from_%27Faust%27%2C_Op.20_(Wieniawski%2C_Henri))

Wieniawski, H. (ca. 1910) *Adagio élégiaque*, Op. 5. Vienna: Universal Edition. Plate U.E. 2856. Acedido a 8 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Adagio %C3%A9l%C3%A9gigue, Op.5 \(Wieniawski, Henri\)](http://imslp.org/wiki/Adagio_%C3%A9l%C3%A9gigue,_Op.5_(Wieniawski,_Henri))

Wieniawski, H. (1910). *Souvenir de Moscou*, Op. 6. Mainz: Schott. Plate 29051. Acedido a 9 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Souvenir de Moscou, Op.6 \(Wieniawski, Henri\)](http://imslp.org/wiki/Souvenir_de_Moscou,_Op.6_(Wieniawski,_Henri))

Wieniawski, H. (ca. 1912). *Fantaisie Orientale*, Op. 24. Leipzig: Bosworth & Co.. No.868. Plate B. & Co. 14619. Acedido a 10 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Fantaisie orientale, Op.24 \(Wieniawski, Henri\)](http://imslp.org/wiki/Fantaisie_orientale,_Op.24_(Wieniawski,_Henri))

Wieniawski, H. (1921). *Concerto n° 1*, Op. 14. New York: Carl Fischer. Plate 22210. Acedido a 11 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/Violin Concerto No.1, Op.14 \(Wieniawski, Henri\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.1,_Op.14_(Wieniawski,_Henri))

Ysaÿe, E. (ca. 1965). *6 Sonatas for Solo Violin*, Op. 27. Moscow: Muzyka. Plate 28102. Acedido a 13 de Agosto de 2017 em:
[http://imslp.org/wiki/6 Sonatas for Solo Violin%2C Op.27 \(Ysa%C3%BFfe%2C Eug%C3%A8ne\)](http://imslp.org/wiki/6_Sonatas_for_Solo_Violin%2C_Op.27_(Ysa%C3%BFfe%2C_Eug%C3%A8ne))

Websites

Arizcun, J.F.G. (2011). Navarra y Pamplona. España. Cuba. *San Fermín y Sanfermines, La alegría de Pamplona y la Revista "La Avalancha"*. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em:

<http://historiadenavarraacuba.blogspot.pt/2011/06/san-fermin-y-sanfermines-la-alegria-de.html>

Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France. (1997). Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <http://gallica.bnf.fr/>

Diario de Navarra (s.d.). Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <http://www.diariodenavarra.es/>

El País. (1996). Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <https://elpais.com/>

Fundación Dialnet. (2009). Dialnet. Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <https://dialnet.unirioja.es/>

Gállego, F.H. (s.d.). Historias del Gran Hotel La Perla. *Pablo Sarasate*. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em: <http://laperlahistoria.blogspot.pt/2009/10/pablo-sarasate.html>

Gran Enciclopedia de Navarra. (2010). Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <http://www.enciclopedia.navarra.com/>

Geni's Genealogy Database. Acedido a 4 de Agosto de 2017 em: <https://www.geni.com>

Gobierno de Navarra. (s.d.). navarra.es. *Centenario de la muerte de Pablo Sarasate*. Acedido a 20 de Setembro de 2009 em: www.cfnavarra.es/centenarioSarasate/es/index.asp

Gobierno de Navarra. (s.d.). navarra.es. *Museo de Pablo Sarasate*. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em: https://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Otros+centros+expositivos/Centros+monograficos/sarasate.htm

Gobierno de Navarra. (s.d.). Pablo Sarasate. Acedido a 20 de Setembro de 2009 em: <http://www.pablosarasate.com/>

Hansen, M., Hansen, R., Jensen, M., Ferro-Thomsen, M. (2007). Digital Newsstand. Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <https://issuu.com/>

International Music Score Library Project (2006). Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <http://imslp.org/>

Internet Archive (1996). Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <https://archive.org/>

Lasa, B.E. (1996). Enciclopedia Auñamendi. Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/>

Lauzurica, E. (2014). Cuaderno en piel. *Síndrome de Marfan*. Acedido a 5 de Agosto de 2017 em: <https://lauzuricaderma.com/tag/aracnodactilia/>

Mullenger, L. (1995). MusicWeb International: Classical Music Reviews & Resources. Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <http://www.musicweb-international.com/>

Numista. *10 Pesetas Pablo de Sarasate*. Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <https://en.numista.com/catalogue/pieces11041.html>

Pamplona calle a calle. (s.d.). Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <https://callesdepamplona.wordpress.com/2009/09/02/paseo-de-sarasate-pamplona/>

Sáez, D.M. (2006). Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical. Acedido a 30 de Agosto de 2017 em: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/>

Turismo de Pamplona. (2013). Pamplona me gusta! *Pamplona, tras las huellas de Pablo Sarasate*. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em: <http://www.pamplonamegusta.com/pamplona-tras-las-huellas-de-pablo-sarasate/>

Urzainqui, Í.S. (2017). pampiruna.com. *Paseo de Sarasate*. Acedido a 29 de Agosto de 2017 em: <http://www.pampiruna.com/paseo%20sarasate.htm>

Discografia seleccionada

David & Igor Oistrakh

Bach, Handel, Vivaldi, Benda, Wieniawski, Sarasate

Deutsche Grammophon, CD 4636162 (2000)

Itzhak Perlman

Saint-Saëns: Introduction & Rondo Capriccioso Op. 28, Havanaise Op. 83; Sarasate: Carmen-Fantasy Op. 25; Chausson: Poème Op. 25; Ravel: Tzigane

New York Philharmonic

Zubin Mehta

Deutsche Grammophon, CD 423 0632 5 (1987)

Joseph Joachim: The complete recordings (1903); Pablo de Sarasate: The complete recordings (1904); Eugène Ysaÿe: A selection of his recordings (1912)

OPAL CD 9851

Joshua Bell

Kreisler, Brahms, Paganini, Sarasate, Wieniawski

Joshua Bell, violino; Samuel Sanders, piano; Paul Coker, piano

Decca, CD 475 6715 8 (2005)

Sarasate: A Hommage by Ruggiero Ricci

Ruggiero Ricci, violino; Graeme McNaught, piano

Dynamic, CDS94 (1994)

Sarasate: Violin and Orchestra Music (Complete)

Tianwa Yang, violino; Orquesta Sinfónica de Navarra; Martínez Izquierdo, maestro

Naxos, 8.504046 (2016)

Sarasate: Violin and Piano Music, Vol. 1

Tianwa Yang, violino; Markus Hadulla, piano;

Naxos, 8.557767 (2006)

Sarasate: Violin and Piano Music, Vol. 2

Tianwa Yang, violino; Markus Hadulla, piano;

Naxos, 8.570192 (2007)

Sarasate: Violin and Piano Music, Vol. 3

Tianwa Yang, violino; Markus Hadulla, piano;

Naxos, 8.570893 (2012)

Sarasate: Violin and Piano Music, Vol. 4 - Transcriptions

Tianwa Yang, violino; Markus Hadulla, piano;

Naxos, 8.572709 (2014)

Scottish Fantasies for Violin and Orchestra

Rachel Barton Pine, violino; Alasdair Fraser, violino

Scottish Chamber Orchestra

Alexander Platt, maestro

Cedille, CDR90000-083 (2004)

Vengerov

Kreisler, Paganini, Sarasate, Wieniawski

Maxim Vengerov, violino; Ian Brown, piano

EMI Classics, CD 5 57916 2 (2004)

Anexo I - Obras compostas por Sarasate

Mazurka Mi primera inspiración

(dedicada à Condessa de Espoz y Mina, 1853)

Vln/Pn

Fantaisie Caprice

(1862)

Vln/Pn

Souvenirs de Faust (Gounod)

(dedicado a Monsieur Henry Brochon, Presidente da Câmara Municipal de Bordeaux)

Vln/Pn

Los pájaros de Chile

(dedicado a S. E. el Presidente de la Republica de Chile Sr. Dn. J. J. Perez, 1871)

Vln/Pn

L'éventail noir

(dedicada a Madame Edouard Lalo, 1885)

Voz/Pn

Letra de Don Eusebio Blasco (1844-1903)

Preludio para violín solo

(escrito especialmente para a revista “Vida Española”, 1905)

Vln

La canción del marinero

Voz/Pn

Grand Duo Concertant sur “La Juive”

(em colaboração com Louis Diémer, ca 1864)

Vln/Pn

Fantasia sobre La forza del destino, Op. 1 (Verdi)

(dedicada a F. de Valldemossa)

Vln/Pn

Hommage à Rossini, Op. 2

(dedicada a Madame A. de Lassabathie)

Vln/Pn

La Dame Blanche, Op. 3 (Boieldieu)

(dedicada a Louis Diémer, 1866)

Vln/Orq

Réverie, Op. 4

(dedicada a Madame A. de Lassabathie)

Vln/Pn

Fantasia sobre Romeu y Julieta, Op. 5 (Gounod)

(dedicada a Madame A. de Lassabathie, 1866)

Vln/Pn

Caprice sur Mireille, Op. 6 (Gounod)

(1866)

Vln/Pn

Confidences, Op. 7

Vln/Pn

Souvenir de Domont, Op. 8

(dedicada a Madame Henri Périac)

Vln/Pn

Les Adieux, Op. 9

(dedicada a Mademoiselle Marie Lefébure-Wely)

Vln/Pn

Sérénade Andalouse, Op. 10

(dedicada a Madame Lucien Auvray)

Vln/Pn

Le Sommeil, Op. 11

(dedicado a Monsieur de Lassabathie)

Vln/Pn

Moscoviènne, Op. 12

(dedicada a Monsieur Albert Glandaz)

Vln/Pn

Nouvelle fantaisie sur Faust, Op. 13 (Gounod)

(dedicada a Arthur Napoleão, de Rio de Janeiro)

Vln/Orq

Fantaisie sur 'Der Freischütz', Op. 14 (Weber)

(dedicada a Aimé Gros, de Lyon)

Vln/Orq

Mosaïque de Zampa, Op. 15 (Herold)

(dedicada a Aimé Gros, de Lyon)

Vln/Pn

Romance et Gavotte de Mignon, Op. 16 (Thomas)

(dedicada a Ambroise Thomas)

Vln/Pn

Prière et Berceuse, Op. 17

(dedicada a Madame Pauline Guillot de Sainbris)

Vln/Pn

Airs Espagnols, Op. 18

(dedicada ao Grão Duque de Saxe, Charles Alexandre)

Vln/Pn

(dedicada a Lorenzo Pagans)

Vln/Orq

Fantasia sobre Martha, Op. 19 (Flotow)

Vln/Pn

Zigeunerweisen, Op. 20

(dedicada a Frederic Szarvady)

Vln/Pn, Vln/Orq

Malagueña y Habañera, Op. 21

(dedicadas a Joseph Joachim, 1877)

Vln/Pn

Romanza Andaluza y Jota Navarra, Op. 22

(dedicadas a Madame Norman Neruda, 1878)

Vln/Pn

Playera y Zapateado, Op. 23

(dedicadas a Hugo Heerman, 1879)

Vln/Pn

Caprice Basque, Op. 24

(dedicado a Otto Goldschmidt, 1880)

Vln/Pn

Fantasia sobre Carmen, Op. 25 (Bizet)
(dedicada a Monsieur Hellmesberger, 1881)
Vln/Pn, Vln/Orq

Vito y Habañera, Op. 26
(dedicadas a Leopoldo Auer, 1881)
Vln/Pn

Jota Aragonesa, Op. 27
(dedicada a Don Julio Enciso, 1882)
Vln/Pn

Serenata Andaluza, Op. 28
(dedicada a Francisca Sarasate de Mena)
Vln/Pn

El canto de Ruiseñor, Op. 29
(dedicada a Teresina Tua)
Vln/Pn, Vln/Orq

Bolero, Op. 30
(dedicado a Monsieur Marsick)
Vln/Pn

Balada, Op. 31
(dedicada a Diaz-Albertini)
Vln/Pn

Muiñeira, Op. 32
(dedicada ao Conde de Morphy, 1883)
Vln/Pn, Vln/Orq

Navarra, Op. 33
(dedicada à Comunidade Foral de Navarra)
2Vlns/Pn, 2 Vlns/Orq

Airs Écossais, Op. 34
(dedicada a Eugène Ysaÿe, 1892)
Vln/Pn, Vln/Orq

Peteneras, Op. 35
(dedicada a Berthe Marx, 1894)
Vln/Pn/ Vln/Orq

Jota de San Fermín, Op. 36
(dedicada a Louis Diémer, 1894)
Vln/Pn, Vln/Orq

Zortzico Adiós montañas mias, Op. 37
(1895)
Vln/Pn/ Vln/Orq

Viva Sevilla!, Op. 38
(dedicada a Indalecio Romero, 1896)
Vln/Pn, Vln/Orq

Zortzico de Iparraguire, Op. 39
(dedicada a Rosita Piazza, 1898)
Vln/Pn

Introduction et Fandango varié, Op. 40
(1898)
Vln/Pn

Introduction et Caprice Jota, Op. 41

(dedicada a Joseph Debroux, 1899)

Vln/Pn, Vln/Orq

Zortzico Miramar, Op. 42

(dedicada a Sua Majestade Doña María Christina, Rainha Regente de Espanha, 1899)

Vln/Pn, Vln/Orq

Introduction et Tarantelle, Op. 43

(dedicada a Fermín Toledo, 1899)

Vln/Pn, Vln/Orq

La Chasse, Op. 44

(dedicada a César Thomson, 1901)

Vln/Pn, Vln/Orq

Nocturne-Sérénade, Op. 45

(dedicada a Émile Sauret, 1901)

Vln/PN, Vln, Orq

Gondoliéra Veneziana, Op. 46

(dedicada a Otto Neitzel)

Vln/Pn

Melodia Rumana, Op. 47

(dedicada a Charles Blazy, 1901)

Vln/Pn

L'Esprit Follet, Op. 48

(dedicada a Monsieur Adolphe Tavernier, 1904)

Vln/Pn, Vln/Orq

Canciones Rusas, Op. 49

(dedicada a Eugène Ysaÿe, 1904)

Vln/Pn, Vln/Orq

Jota de Pamplona, Op. 50

(dedicada a Monsieur Edouard Nadand, 1904)

Vln/Pn, Vln/Orq

Fantasia sobre Don Giovanni, Op. 51 (Mozart)

(dedicada a Berthe Marx, 1905)

Vln/Pn, Vln/Orq

Jota de Pablo, Op. 52

(dedicada a Enrique Fernández Arbós, 1907)

Vln/Pn, Vln/Orq

Le Rêve, Op. 53

(dedicada a Mlle. Marianne Eissler, 1907)

Vln/Pn

Fantasia sobre La Flauta Mágica, Op. 54 (Mozart)

(dedicada a Antonio Fernández Bordas, 1907)

Vln/Pn, Vln/Orq

Anexo II – Arranjos e edições feitos por Sarasate de obras de outros compositores

Allegro de la Primera Sonata (J. P. Guignon) ed.

Vln/Pn

Allegro de la Novena Sonata (J. B. Senaillé) ed.

Vln/Pn

Aria de la Suite d'Orchestre en Re (Bach) arr.

Vln/Pn

Deux nocturnes (Chopin) arr.

Op. 9 n° 2

(dedicado a Aimé Gros)

Vln/Pn

Op. 27 n° 2

(dedicado a Alfred Turban)

Vln/Pn

Guitarre, Op. 45 n° 2 (Moszkowski) arr.

Vln/Pn

La Chasse de la Quinta Sonata, Op. 4 (J. J. Mondonville) ed.

Vln/Pn

La Fée d'Amour (J. Raff) ed.

Vln/Pn

Largo de la ópera "Xerxes" (Händel) arr.

Vln/Pn

Sarabande et Tambourin (J. M. Leclair) ed.

Vln/Pn

Tres Valses (Chopin) arr.

Vln/Pn

Anexo III – Obras dedicadas a Sarasate

Arbós, E. (1863-1939). *Tango*, Op. 2

Vln/Orq

Arrarás, C. *Pasodoble San Fermín*

Vln/Pn

Auer, L. (1845-1930). *Rhapsodie hongroise*, Op. 5

Vln/Pn

Bériot, C. (1802-1870). *Trio*, Op. 51

Vln/Vlc/Pn

Bernard, E. (1843-1902). *Concerte*, Op. 29

Vln/Orq

Bruch, M. (1838-1920). *Concerto for violin and orchestra*, Op. 44 n° 2

Vln/Orq

Bruch, M. (1838-1920). *Scottish Fantasia*, Op. 46

Vln/Orq

Cernicchiaro, V. (1858-1928). *Tarentelle*, Op. 11

Vln/Pn

Chapí, R. (1851-1909). *La bruja* (Opera cómica em três actos)

Vozes solistas/Coro/Orq

Libreto de Carrión, M. (1848-1915)

Cusins, W. (1833-1893). *Concerto pour Violon*

Vln/Pn

D'Ambrosio, A. (1871-1914). *Mazurka*, Op. 11

Vln/Pn

Diémer, L. (1843-1919). *Sonate*, Op. 20

Vln/Pn

Dubois, Théodore (1837-1924). *Andante Religioso*

Vln/Pn

Dubois, Théodore (1837-1924). *Romance sans Paroles*

Vln/Pn

Duvernoy, A. (1843-1907). *Deux Pièces*, Op. 19

Vln/Pn

Dvořák, A. (1841-1904). *Mazurek*, Op. 49

Vln/Orq

Fischhof, R. (1856-1918). *Sonate*, Op.47

Vln/Pn

Florio, C. (1843-1920). "*Diablerie*", *Bagatelle Infernale*

Vln/Pn

Gegar, F. (meados do século XIX). *Walzer*, Op. 14

Vln/Pn

Gernsheim, F. (1839-1916). *Violin Concerto*, Op. 42 n° 1

Vln/Orq

Goldmark, K. (1830-1915). *Trio*, Op. 33

Vln/Vlc/Pn

Gros, A. (fl. 1870). *Allegro de Concert*

Vln/Pn

Goldschmidt, B. (1859-1925). *Rhapsodie Hongroise pour Piano d'après les*

“Zigeunerweisen” de Sarasate

Pn

Guiraud, E. (1837-1892). *Caprice*

Vln/Orq

Henschel, G. (1850-1934). *Ballade*, Op. 39

Vln/Pn

Herman, A. (1823-1903). *Sept études caractéristiques pour le violon*, Op. 150⁹⁷

Vln/Pn

Hubay, J. (1858-1937). *Hullámzó Balaton*, Op. 31

Vln/Pn

Huber, H. (1852-1921). *Violin Concerto*, Op. 20 n° 1

Vln/Orq

Joachim, J. (1831-1907). *Variationen für Violine mit Orchesterbegleitung*.

Vln/Pn

Julien, P. (fl. 1890). *Plaintes de Prométhée. Romance pour Violon*, Op. 4

Vln

Lalo, E. (1823-1892). *Concerto pour violon et orchestre*, Op. 20

Vln/Orq

⁹⁷ Cada estudo é dedicado a um violinista. Para além de Sarasate, a quem foi dedicado o 7º estudo, os outros violinistas são: Sivori, Alard, Joachim, Wieniawski, Léonard e Vieuxtemps.

Lalo, E. (1823-1892). *Symphonie Espagnole*, Op. 21

Vln/Orq

Lalo, E. (1823-1892). *Fantaisie Norvégienne*,

Vln/Orq

Lalo, E. (1823-1892). *Fantaisie-ballet* (de ballet *Namouna*)

Vln/Orq

Lederer, D. (1858-1921). *Deux poèmes hongrois*, Op. 16

Vln/Pn

Lévêcque, E. (fl. 1892). *3 Etudes Gymnastiques*, Op. 27⁹⁸

Vln

Luigini, A. (1850-1906). *Romance*

Vln/Pn

Mackenzie, A. (1847-1935). *Concerto for violin and orchestra*, Op. 32

Vln/Orq

Mackenzie, A. (1847-1935). *Two pieces for violin and piano*, Op. 47

Vln/Pn

Mackenzie, A. (1847-1935). *Pibroch*, Op. 42

Vln/Orq

Mendizábal, M. (1817-1896). *Zorcico n° 7*

Pn

⁹⁸ Cada estudo é dedicado a um violinista. Para além de Sarasate a quem foi dedicado o 3º estudo, *Étude pour la Justesse*, os outros outros violinistas são Dancla, a quem foi dedicado o 1º estudo, *Étude pour la main gauche sur le 1^{er} prélude de Bach* e Sivori, a quem foi dedicado o 2º estudo, *Étude pour l'Archet*.

Monasterio, J. (1836-1903). *Rondó Lievanense*

Vln/Pn

Moór, E. (1863-1931). *Sonata in G for violin and piano*

Vln/Pn

Nachéz, T. (1859-1930). *Deux Pensées Musicales*, Op. 27⁹⁹

Vln/Pn

Paderewski, J. (1860-1914). *Sonata*, Op. 13

Vln/Pn

Pirani, E. (1852-1939). *Caprice*, Op. 50

Vln/Orq

Popper, D. (1843-1913). *Au Printemps. Suite de 12 Morceaux originaux pour Violon avec accompagnement de Piano*¹⁰⁰.

Vln/Pn

Reinhardt, H. (1865-1922). *Ballade*, Op. 68

Vln/Pn

Reinhardt, H. (1865-1922). *Spanischer Tanz (Boléro)*, Op. 69

Vln/Pn

Reinecke, C. (1824-1910). *Suite*, Op. 153

Vln/Pn

Ries, F. (1846-1932). *Suite*, Op. 27

Vln/Pn

⁹⁹ n° 2 *Pensée Joyeuse*.

¹⁰⁰ n° 4 *Printemps d'Amour*.

Sahla, R. (1855-1931). *Notturmo n° 1*

Vln/Pn

Sahla, R. (1855-1931). *Notturmo n° 2*

Vln/Pn

Sahla, R. (1855-1931). *Spanischer Tanz*

Vln/Pn

Saint-George, G. (1841-1924). *Caprice espagnol*, Op. 32

Vln/Pn

Saint-Saëns, C. (1835-1921). *Concertstück*, Op. 20

Vln/Pn

Saint-Saëns, C. (1835-1921). *Introduction et Rondo Capriccioso*, Op. 28

Vln/Orq

Saint-Saëns, C. (1835-1921). *Concert pour violon et orchestre*, Op. 61 n° 3

Vln/Orq

Sarasate, M. (1818-1884) *Un biaje a Pamplona. Potpourri dedicado a mi Martín, por un Papá que le quiere mucho*

Banda

Sauret, E. (1852-1920). *Deux morceaux*, Op. 60¹⁰¹

Vln/Pn

Schulhoff, Julius (1825-1898). *Romance*¹⁰²

Vln/Pn

¹⁰¹ n° 1 Romance; n° 2 Caprice espagnol.

¹⁰² Obra escrita originalmente para piano cuja transcrição para violino e piano foi feita pelo autor.

Villa, R. (1873-1935). *Fantasia sobre motivos asturianos*

Vln/Orq

Villa, R. (1873-1935). *Himno a Sarasate*

Coro/Orq.

Wieniawski, H. (1835-1880). *Concerto for violin and orchestra*, Op. 22 n° 2

Vln/Orq

Wilhelmj, A. (1845-1908). *All'ungherese* (nach F. Liszt)

Vln/Orq

Zabalza, D. (1835-1894). *Primera Balada*

Vln/Pn

Zarzycki, A. (1834-1895). *Andante et polonaise*, Op. 23

Vln/Pn

Zarzycki, A. (1834-1895). *Mazurka*, Op. 26

Vln/Pn

Zarzycki, A. (1834-1895). *Mazurka*, Op. 39

Vln/Pn

Zawadzki, Michel (1827-1887). *Souvenir de Sarasate*, Op. 365

Vln/Pn

Anexo IV – Obras dedicadas a Sarasate postumamente

Balada, L. (n. 1933). *Homage to Sarasate*

Orq

Bretón, Tomás (1850-1923). *Concierto para violín en la menor*

Vln/Pn

Garcés, M. (1909-1994). *Recordando a Sarasate*

Vln/Pn

Guridi, Jesús (1886-1961). *Tirana, Homenaje a Sarasate*

Fl/Pn

Gans, J. (1897-1976). *Zapateado*

Vln/Pn

Potstock, W. (1872–1941). *Souvenir de Sarasate, Op. 15*

Vln/Pn

Rodrigo, Joaquín (1901-1999). *Capriccio para violín solo*

Vln

Skornicka, Joseph (1902-1972). *Overture hongroise*

Banda

Trinkaus, G. (1878-1960). *Souvenir de Sarasate*

Vln/Pn

Anexo V - Gravações efectuadas por Sarasate

Sarasate, P. (1844-1908). *Zigeunerweisen*, Op. 20

Sarasate, P. (1844-1908). *Caprice Basque*, Op. 24

Sarasate, P. (1844-1908). *Caprice Jota*, Op. 41

Sarasate, P. (1844-1908). *Tarantelle*, Op. 43

Sarasate, P. (1844-1908). *Zortzico Miramar*, Op. 42

Sarasate, P. (1844-1908). *Habañera*, Op. 21

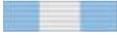
Sarasate, P. (1844-1908). *Zapateado*, Op. 23

Chopin, F. (1810-1849). *Nocturno em Mi bemol maior*, Op. 9, nº 2

Bach, J. S. (1685-1750). *Partita para violino solo nº 3 em Mi maior*, BWV 1006: *Prelúdio*

Anexo VI - Prêmios, títulos, condecorações e homenagens

08/12/1857 – Primeiro prêmio de violino no Conservatório de Paris.

12/04/1861 –  Cruz da Ordem de Carlos III de Espanha. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

28/06/1870 – Socio honorário da Filarmónica Fluminense do Rio de Janeiro.

03/12/1876 –  Cruz de Wendischen Krone, de Schwerin. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

26/09/1877 –  Cruz de León de Zähringen Lowe, de 2ª classe, de Baden. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

04/01/1878 –  Cruz do Falcão Branco, de Weimar. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

09/03/1878 –  Ordem da Coroa, da Prússia, 3ª classe.

07/11/1878 –  Cruz de Dannebrog, da Dinamarca. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

15/12/1878 – Medalha de Arte e de Ciências de Dessau.

10/01/1879 – Presidente honorário da Sociedade de concertos “Santa Cecília” de Pamplona.

26/01/1879 – Cruz de Arte e de Ciências, da Rússia. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

29/05/1879 – Membro honorário da Academia Nacional de Música de Estocolmo.

- 20/04/1880 –  Comendador da Ordem de Isabel a Católica.
- 06-11/06/1881 –  Cruz da Ordem de Cristo, de Portugal. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.
- 25/03/1882 – Membro honorário da Sociedade de Quartetos de Milão.
- 19/11/1882 –  Cruz da Ordem de Federico de Württemberg, 1ª classe. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.
- 13/12/1882 –  Medalha de Mérito de Mecklenburg-Schwerin.
- 25/06/1883 – Membro honorário da Sociedade Filarmónica de Londres.
- 19/02/1885 –  Cruz da Ordem da Águia Vermelha, da Prússia, 3ª classe. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.
- 27/01/1886 – Membro honorário da Royal Amateur Orchestral Society, de Londres.
- 20/03/1886 – Membro do Clube Beethoven do Rio Janeiro.
- 11/04/1886 –  Grã-Cruz da Ordem de Isabel a Católica.
- 10/02/1889 – Membro honorário do Círculo de artistas de Genebra.
- 14/04/1890 – Sócio honorário do Casino Espanhol do México.
- 27/01/1891 – Membro honorário do Clube Lírico de Londres.
- 21/02/1891 – Membro honorário da Sociedade Beethoven-Haus de Bonn.
- 22/03/1891 – Presidente honorário da Sociedade de Concertos de Madrid.

09/04/1891 – Membro honorário da Associação de Escritores e Artistas de Madrid.

11/05/1891 – Sócio de mérito do Conservatório de Valência.

05/06/1892 – Presidente honorário do Orfeão de Pamplona.

16/07/1892 –  Ordem Nacional da Legião de Honra de França. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

26/05/1893 –  Cruz da Ordem de Alberto da Saxónia, 1ª classe. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

16/03/1894 –  Cruz da Ordem de Benemerentis da Roménia. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

09/1984 – Membro honorário da Associação Amicale de la Colophane de Bordeaux.

09/04/1985 – Socio honorário do Ateneu Científico, Literário e Artístico de Madrid.

13/08/1985 –  Cruz da Ordem de Leopoldo da Bélgica. Esta condecoração concede o título de Cavaleiro.

01/04/1898 – Sócio honorário da Sociedade de Quartetos de Bolonha.

10/02/1900 – Filho Predilecto de Pamplona.

25/01/1902 –  Oficial da Ordem Nacional da Legião de Honra de França.

08/02/1902 –  Comendador da Ordem da Coroa da Roménia. Esta condecoração concede o título de General de Brigada.

01/07/1903 – Sócio honorário do Casino Eslava, de Pamplona.

02/10/1907 – Grã-Cruz da Ordem de Afonso XII de Espanha. Esta condecoração concede o tratamento de Excelência.

1994 – Para assinalar o 150º aniversário do nascimento de Pablo de Sarasate, o Banco de Espanha emitiu uma moeda no valor de 10 pesetas, com o peso de 4gr., diâmetro de 18,6 mm e espessura de 2 mm.



Fig. 128 – Anverso da moeda de 10 pesetas
Imagem do rosto de Pablo de Sarasate,
com a menção
ESPAÑA 1994, M, P. Sarasate



Fig. 129 – Reverso da moeda de 10 pesetas
Imagem de um violino e arco,
com a menção
10 PTAS

Anexo VII - Principais cidades onde Sarasate actuou¹⁰³

EUROPA

Alemanha: Aschersleben, Augsburg, Baden-Baden, Bayreuth, Berlim, Bielefeld, Bonn, Bremen, Brunswick, Chemnitz, Colónia, Darmstadt, Dessau-Roßlau (na altura Dessau), Dortmund, Dresden, Düsseldorf, Erfurt, Frankfurt, Freiburg im Breisgau, Gießen, Görlitz, Gotha, Halle an der Saale, Hamburgo, Hanau, Hannover, Heidelberg, Heidelberg, Heilbronn, Hildesheim, Iserlohn, Karlsruhe, Kassel, Koblenz, Krefeld, Leipzig, Lemberg, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Marburg, Mönchengladbach (na altura Gladbach), Mülheim, Munique, Münster, Neustadt, Nuremberga, Ostrau, Pforzheim, Saarbrücken, Stuttgart, Tréveris, Tübingen, Weimar, Wiesbaden, Worms, Wuppertal (na altura, Elberfeld¹⁰⁴).

Áustria: Graz, Innsbruck, Klagenfurt, Salzburg, Viena.

Bélgica: Antuérpia, Bruxelas, Liège.

Bielorrússia: Hrodna, Minsk, Vitebsk.

Dinamarca: Copenhaga.

Eslovénia: Ljubljana (na altura Laibach).

Espanha: Algeciras, Alicante, Barcelona, Bilbao, Burgos, Burguete, Cádiz, Cartagena, Córdoba, Corunha, Ferrol, Gerona, Gibraltar, Gijón, Granada, Guernica y Luno, Huesca, Irún, Jérez del Marquesado, León, Logroño, Madrid, Málaga, Miramar, Murcia, Ourense, Oviedo, Palma de Maiorca, Pamplona, Pontevedra, Roncesvalles, Sabadell, Salamanca, San Sebastián, Santander, Santesteban, Santiago de Compostela, Saragoça, Sevilha, Tarragona, Toledo, Tudela, Utrera, Valcarlos, Valência, Valladolid, Vigo, Vitoria-Gasteiz.

¹⁰³ Para uma melhor identificação dos locais, as cidades estão colocadas nos países com os seus nomes actuais, nomeadamente os da Europa central e Europa de leste.

¹⁰⁴ Na altura Elberfeld era uma cidade independente, agora é um distrito da cidade de Wuppertal.

Finlândia: Helsínquia.

França: Alençon, Amiens, Angoulême, Bayonne, Besançon, Béziers, Biarritz, Bordéus, Bourges, Cannes, Clermont-Ferrand, Cognac, Colmar, Estrasburgo, Évreux, Le Havre, Lille, Lyon, Marsella, Metz, Mulhouse, Nancy, Nantes, Nice, Nimes, Orleães, Paris, Perpignan, Reims, Rouen, Toulon, Toulouse, Tours.

Holanda: Amersfoort, Amesterdão, Arnhem, Breda, Deventer, Groningen, Haarlem, Haia, Meppel, Middelburg, Roterdão, Utrecht, Zwolle.

Hungria: Budapeste.

Irlanda: Dublin.

Italia: Ancona, Bérgamo, Bolonha, Como, Cosenza, Florença, Génova, Gorizia, Messina, Milão, Modena, Nápoles, Pádua, Palermo, Parma, Roma, Trieste, Turim, Veneza, Verona.

Letónia: Daugavpils, Jelgava (na altura Mitau), Riga.

Lituânia: Vilnius.

Noruega: Oslo (na altura, Christiania).

Polónia: Białystok, Bielsko-Biała (na altura Bielsko), Cracóvia, Gdańsk, Katowice, Legnica, Łódź, Szczecin, Varsóvia, Vratislávia, Wrocław.

Portugal: Lisboa, Porto.

Reino Unido: Aberdeen, Bath, Birmingham, Bournemouth, Bradford, Brighton, Buxton, Cambridge, Cardiff, Carlisle, Cheltenham, City of Sunderland, Clifton, Colchester, Darlington, Derby, Dundee, Eastbourne, Edimburgo, Exeter, Glasgow, Harrogate, Huddersfield, Hull, Ipswich, Leeds, Leicester, Liverpool, Londres, Maidstone, Malvern, Manchester, Newcastle, Newport, Nottingham, Oxford, Plymouth, Portsmouth, Rochester, Royal Deeside, Royal Leamington Spa, Royal Tunbridge Wells, St Leonards-on-Sea,

Scarborough, Sheffield, Shrewsbury, Southport, Swansea, Tonbridge, Torquay, Wolverhampton.

República Checa: Nymburk, Opava, Praga.

Roménia: Bucareste, Iași.

Rússia: Kaluga, Kursk, Moscovo, Níjni Novgorod, Orel, Rostov, São Petersburgo, Saratov, Smolensk, Taganrog, Tambov, Tula.

Suécia: Estocolmo, Gotemburgo, Malmö, Uppsala.

Suíça: Aarau, Basileia, Berna, Biel, Bienne, Coire, Davos, Genève, La Chaux-de-Fonds, Lausanne, Lucerna, Montreux, Neuchâtel, Saint-Gall, Vevey, Winterthur, Zurique.

Turquia: Istambul (na altura Constantinopla).

Ucrânia: Carcóvia, Kiev, Lviv, Odessa, Poltava.

AMÉRICA DO NORTE

Canadá: Montréal, Toronto.

Estados Unidos da América: Albany, Baltimore, Boston, Buffalo, Chicago, Cincinnati, Cleveland, Denver, Filadélfia, Kansas City, Louisville, Milwaukee, Minneapolis, Nashville, New Haven, Nova York, Omaha, Pittsburg, Providence, Saint Louis, Saint Paul, Salt Lake City, São Francisco, Springfield, Syracuse, Toronto, Washington, Worcester.

México: Cidade do México.

CARAÍBAS

Cuba: Havana.

Guadalupe.

Martinica.

Jamaica

AMÉRICA DO SUL

Argentina: Buenos Aires.

Brasil: Rio de Janeiro.

Chile: Valparaíso.

Perú: Lima.

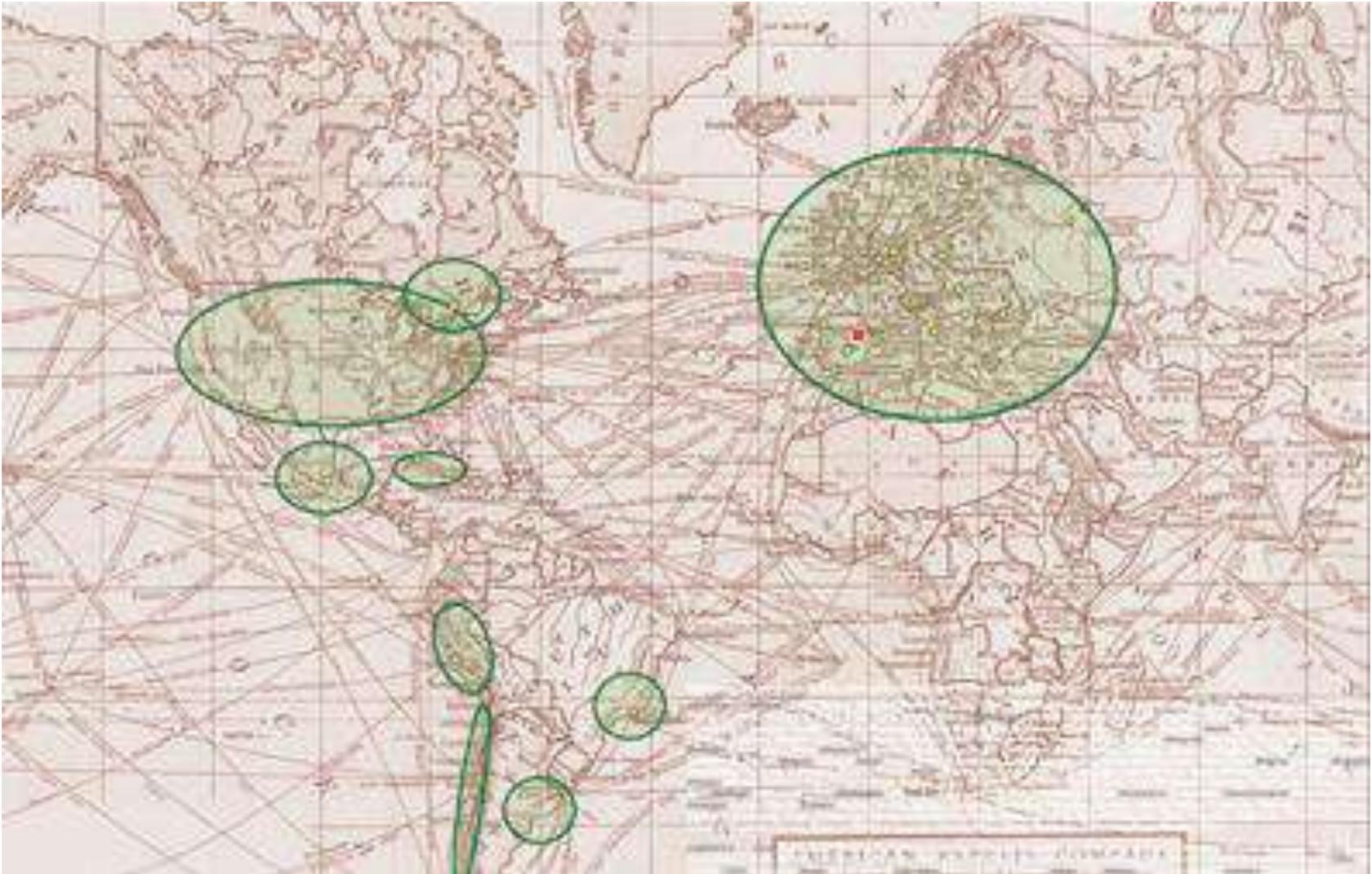


Fig. 130 – Mapa da época assinalando os principais locais onde Sarasate actuou

Anexo VIII - Transcrição de um contrato

Neste anexo, são reproduzidas as páginas XXXI a XXXIII do livro de Altadill com a transcrição de um contrato. Feito em Paris, em 21 de Junho de 1889 para uma série de 100 concertos, é possível verificar o cuidado que havia, já na altura, relativamente a diversos aspectos, tais como condições relativamente a marcas de pianos a utilizar, valor dos cachets ou indemnizações em caso de incumprimento.

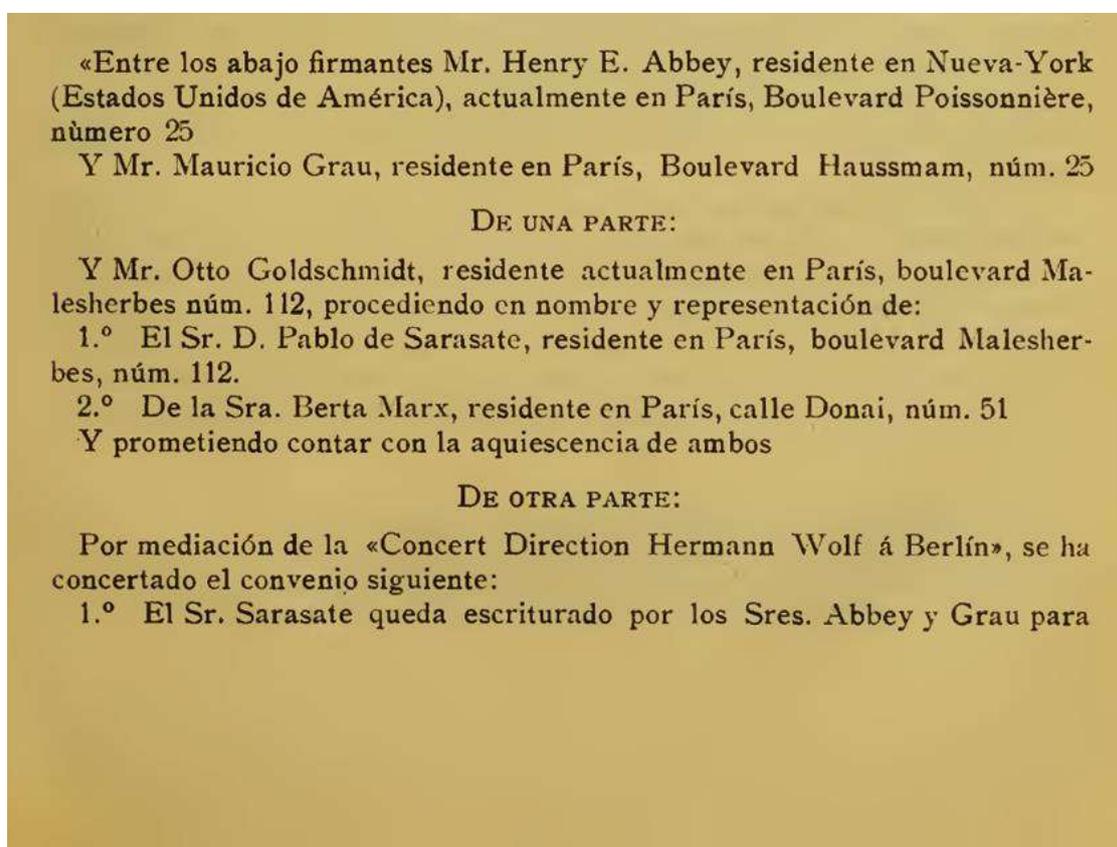


Fig. 131 – Excerto do livro de Altadill¹⁰⁵

¹⁰⁵ Altadill, 1909, p. XXXI.

una serie de *cien conciertos* á celebrar solo ó en combinación con el Sr. Eugene d'Albert como pianista y la Sra. Berta Marx (ésta para tocar los duos con el Sr. Sarasate) en los Estados Unidos del Norte de América, el Canadá y México, á comenzar en Nueva-York, hacia el 15 de Noviembre 1889 y á terminar hacia el 15 de Mayo de 1890 lo más tarde.

Mr. Otto Goldschmidt deberá acompañar al Sr. Sarasate al piano.

2.º Los Sres. Abbey y Grau, pagarán al Sr. Sarasate por estos cien conciertos *la cantidad de trescientos mil francos*.

Sobre esta suma se comprometen á depositar antes del 15 de Septiembre de 1889, la suma de sesenta mil francos por cuenta del Sr. Sarasate en una casa de banca de París, la cual designará el Sr. Otto Goldschmidt. Esta suma será el pago de los veinte últimos conciertos (a).

Después de cada concierto los Sres. Abbey y Grau pagarán á Mr. Goldschmidt la suma de tres mil francos ó su equivalencia en moneda de aquel país.

Los mismos señores empresarios se comprometen á dar un mínimun de diez y seis conciertos por mes; recíprocamente los escriturados se obligan á dar mensualmente hasta un máximum de veinte y cinco conciertos.

3.º Serán de cuenta de los Sres. Abbey y Grau, según costumbre en contratos análogos, todos los gastos de viaje en primera clase y estancia en hoteles de primer orden, para los Sres. Sarasate y Goldschmidt y Madame Berta Marx, desde su embarque en Europa á la ida, hasta su desembarque en Europa al regreso.

4.º Como queda estipulado en el párrafo primero, Mdme. Marx se encargará de tocar los duos con Sarasate, durante el cumplimiento de su contrato; dicha señora recibirá de los Sres. Abbey y Grau la cantidad de veinte y cinco mil francos, pagaderos como sigue: (b)

En París, bajo recibo el 15 de Septiembre de 1889, 5.000 francos.

En América:	el 10 de Diciembre	de 1889,	4.000	id.
	el 10 de Enero	de 1890,	4.000	id.
	el 10 de Febrero	de 1890,	4.000	id.
	el 10 de Marzo	de 1890,	4.000	id.
	el 10 de Abril	de 1890,	4.000	id.

Además los Sres. Abbey y Grau, consienten se celebre un concierto extraordinario á beneficio de Mdme. Berta Marx, cuyo producto neto percibirá la beneficiada, la cual elegirá la Capital en que aquel se haya de celebrar; y los empresarios citados determinarán la fecha. (c)

La señora Marx se obliga á tocar tan solo en pianos que designen los empresarios, pero cuidarán éstos de que tan solo procedan de los más afamados constructores. (d)

5.º Si por circunstancias imprevistas, la señora Marx se viera imposibilitada de tomar parte en esta *tournee*, no tendrán los empresarios derecho á indemnización alguna de dicha señora, ni del Sr. Sarasate; si bien Mdme. Marx habrá de rembolsar, si los hubiera recibido, los cinco mil francos citados en el párrafo 4.º El Sr. Sarasate quedará en tal caso obligado al cumplimiento de lo con él estipulado, á pesar de faltarle el concurso de dicha señora.

6.º En el caso de verse impedido el Sr. Sarasate, por enfermedad, de tocar

- (a) Fué designada la casa Rothschild.
(b) Esta suma fué más tarde aumentada en 20.000 francos.
(c) Este extremo fué modificado más tarde, garantizando los empresarios una elevada cantidad como producto mínimo del aludido beneficio.
(d) No se emplearon más que pianos Steinway, de gran cola.

Fig. 132 – Excerto do livro de Altadill¹⁰⁶

¹⁰⁶ Altadill, 1909, p. XXXII.

en uno ó varios conciertos, los Sres. Abbey y Grau, podrán á su elección, deducir el número de conciertos no dados, de los ciento estipulados, ó diferirlos para más tarde hasta completar dicho número.

7.º En el caso de que los empresarios no cumplieran en el pago ó quebrantasen otro punto del presente contrato, la suma depositada en garantía del mismo (párrafo 2.º) pasará íntegra á ser propiedad absoluta del Sr. Sarasate á título de indemnización.

8.º Si por causas independientes de la voluntad de los empresarios, el Sr. Sarasate no celebrase los veinte últimos conciertos de los ciento estipulados, la garantía de 60.000 francos establecida en el párrafo 2.º se distribuiría proporcionalmente á los conciertos celebrados, gastos imprevistos etc.

En términos generales el Sr. Sarasate percibirá tantas veces tres mil francos, como conciertos celebre.

9.º Tanto el Sr. Sarasate como la señora Marx se obligan y comprometen á no tocar en público ni en privado, ni entre compañeros artistas, aunque sea gratuitamente, sin permiso especial escrito de los Sres. Abbey y Grau, en otros conciertos que los organizados por estos señores en virtud del presente contrato.

10.º En caso de guerra, epidemia ó sucesos de fuerza mayor en el país en que los conciertos han de celebrarse, los compromisos mutuamente adquiridos quedarán anulados y desde luego rescindido este contrato.

Hecho por triplicado en París el veinte y uno de Junio de mil ochocientos ochenta y nueve. =Apruebo lo escrito. =Henry. E. Abbey. =Apruebo lo escrito. =Maurice Grau. =Apruebo lo escrito. =Otto Goldschmidt.»

ES COPIA.

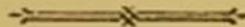


Fig. 133 – Excerto do livro de Altadill¹⁰⁷

¹⁰⁷ Altadill, 1909, p. XXXIII.

Apêndice I - Programa de Recital realizado a 1 de Outubro de 2013



Doutoramento em Música e Musicologia
Especialidade de Interpretação – Violino

RECITAL

Lígia Soares Silva - violino
Ingeborg Baldaszi - piano

1 de Outubro de 2013 – 18h30'
Auditório do Colégio Mateus de Aranda

Programa

Scherzo da sonata F.A.E.

J. BRAHMS
(1833-1897)

Sonata N°3, Op.45 em Dó m

E. GRIEG
(1843-1907)

1. *Allegro molto ed appassionato*
2. *Allegretto espressivo alla Romanza*
3. *Allegro animato*

Meditação, Op.42

P. TCHAIKOVSKY
(1840-1893)

Zigeunerweisen, Op.20

P. SARASATE
(1844-1908)

***Scherzo* (da Sonata F.A.E.)**

Scherzo é o terceiro andamento de uma sonata escrita por Dietrich, Schumann e Brahms, em Dusseldorf em 1853, por ocasião do aniversário de Joseph Joachim, um dos grandes violinistas do século XIX, amigo de Brahms e para quem, alguns anos mais tarde, este viria a escrever o seu concerto para violino e orquestra.

Schumann escreveu o segundo e quarto andamentos (*Intermezzo* e *Finale*) e Dietrich o primeiro andamento (*Allegro*). Joachim tinha que adivinhar quem era o autor de cada andamento da sonata, o que fez sem dificuldade e, embora Brahms fosse muito novo, o terceiro andamento foi aquele que “sobreviveu” e é actualmente executado como uma obra independente.

F.A.E. são as iniciais de “Frei aber Einsam”, cujo significado é “Livre mas solitário”. O título da sonata foi uma espécie de aviso para Joachim, que costumava dizer que não se queria casar porque gostava de ser livre. Ironicamente, a ideia de dar este título à sonata partiu de Brahms, que nunca se casou.

Sonata nº3, Op.45, em Dó m

Esta sonata foi a última obra de música de câmara que Grieg escreveu e, por essa altura (1886/87), tinha já atingido uma posição proeminente no meio musical.

O primeiro andamento (*Allegro molto ed appassionato*) é impetuoso. Há temas que vão crescendo através de uma repetição sequencial, transições que também se movem em sequência e uma coda, Presto, escrita de maneira grandiosa.

O segundo andamento (*Allegretto espressivo alla Romanza*) está no extremo oposto. A sua linha simples e melódica é apresentada em primeiro lugar pelo piano, em seguida pelo violino e, novamente, no final do andamento, com um acompanhamento ritmicamente agitado. Uma secção central, rápida, providencia um gracioso interlúdio.

No terceiro e último andamento (*Allegro animato*) ambos os instrumentos têm uma entrada rítmica e, depois de uma longa secção, aparece um episódio *cantabile*, com longas linhas melódicas. A primeira secção é revisitada, seguida pela secção de contraste, desta vez acompanhada com magníficos arpejos na parte de piano, conduzindo a um final prestíssimo e terminando o que é, sem sombra de dúvida, uma obra de bravura que merece um lugar primordial no repertório dos violinistas.

Meditação, Op.42

Foi composta entre 23 e 25 de Março 1878 em Clarens, na Suíça, o mesmo local onde Tchaikovsky escreveu o concerto para violino e orquestra e foi originalmente pensada para ser o 2º and. do concerto. A 16 de Maio, na Rússia, começou uma suite em três andamentos para violino e piano (a única vez que escreveu originalmente para essa combinação de instrumentos), composta pela Meditação, Scherzo e Melodia. Foi publicada em Maio de 1879, com o título “Souvenir d’un lieu cher”.

Em 1880, a Meditação foi publicada separadamente e desde então tornou-se muito conhecida como uma obra independente. É muito característica do estilo de Tchaikovsky e contém uma variedade de secções contrastantes. A parte do solo exemplifica o domínio da escrita para violino de Tchaikovsky, usando uma ampla gama de timbres e efeitos.

Zigeunerweisen, Op.20

Esta obra foi escrita em 1878 e estreada no mesmo ano em Leipzig. É uma das mais famosas obras de Sarasate. O título é derivado de Zigeuner, que significa *cigana*. Embora estruturada num andamento, pode ser dividida em quatro secções:

Moderato - Uma introdução imponente feita pelo piano/orquestra, seguida de imediato pelo violino, virtuoso e enérgico.

Lento - Esta secção tem a característica de improvisado e para além de várias escalas e arpejos, contém uma série de golpes de arco exigentes, incluindo *spiccato*, *sautillé*, *staccato* e *ricochete*.

Un poco più lento - Consiste numa melodia melancólica e requer a utilização de surdina. É a secção mais curta desta obra.

Allegro molto vivace - Momento em que a peça se torna extremamente rápida. Um verdadeiro desafio para o solista que é formado principalmente por passagens em *spiccato*, cordas dobradas, *pizzicato* com a mão esquerda e harmónicos simples e artificiais.

Lígia Soares

Iniciou a aprendizagem musical com sua Mãe. Estudou violino com o Prof. Ilídio Gomes, na Academia de Música de Santa Cecília com o Prof. Alberto Nunes e finalmente com a Prof^ª Lídia de Carvalho no Conservatório Nacional de Lisboa tendo obtido o diploma do curso superior de violino com a classificação de 20 valores.

Com 13 anos participou no 1º Concurso Nacional de Educação Musical OLGA VIOLANTE no qual obteve o 1º prémio ex-aequo. Frequentou “Masterclass” e cursos de Verão leccionados pelos Profs. Alberto Lysy, Vasco Barbosa, Gerardo Ribeiro, Tibor Varga e Félix Andrievsky. Como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian estudou com o mestre russo Félix Andrievsky em Londres, tendo concluído no Royal College of Music o “Postgraduate Advanced Study Course” no qual obteve o grau máximo. Complementou os seus estudos com o curso facultativo “The Art of Teaching” e, posteriormente, com o Mestrado na Universidade da Cidade de Londres, já reconhecido em Portugal pela Universidade Nova de Lisboa.

Em 1990 obteve o 1º prémio no concurso de violino -nível superior- da JMP. Realizou gravações para a RDP, RTP e também para a prestigiada etiqueta EMI Classics. Tem efectuado numerosos recitais e colaborou, na qualidade de solista, com várias orquestras em Portugal (Orq. Gulbenkian, Orq. Clássica do Porto, Orq. Metropolitana de Lisboa, Orq. Sinfónica Juvenil) e no estrangeiro.

Leccionou a disciplina de Violino na Academia Nacional Superior de Orquestra, sendo a representante desta classe no Conselho Científico desde 1992 até 1997, e tem sido frequentemente convidada a integrar júris de concursos e a leccionar em cursos de Verão.

Em 1993 formou um Duo com o violinista Vasco Barbosa com o qual se apresentou já em vários recitais e concertos com orquestra, sendo de salientar a presença no VIII Festival Internacional de Música de Macau em 1994, ano em que o violino e a violela mereceram especial destaque.

Desenvolveu uma regular actividade concertística internacional até 2005 e presentemente lecciona na Academia de Música de Santa Cecília e no Instituto Gregoriano de Lisboa.

Encontra-se neste momento a fazer o Doutoramento em Música/Musicologia, na especialidade de Instrumento – Violino.

Ingeborg Baldaszi

Nasceu em Viena em 1971, onde estudou com os professores Elisabeth Dvorak-Weisshaar e Hans Graf na Escola Superior de Música, e Dianko Iliew, no Conservatório de Viena. Em 1993 concluiu o Curso Superior de Piano com nota máxima.

Desde tenra idade venceu diversas competições nacionais e internacionais, tornando-se rapidamente uma das pianistas mais proeminentes da Áustria.

Em 1991 foi galardoada pela Sociedade Internacional Franz Schubert com o prémio homónimo, pela sua notável interpretação da “Wandererfantasie”. Em 1995 a revista austríaca SIMS elegeu-a como “Artista do Ano” pelo seu brilhante percurso artístico. A sua técnica irrepreensível e a maturidade da sua interpretação atraíram desde logo a atenção de orquestras e maestros reconhecidos em todo o mundo. Tem trabalhado regularmente com orquestras como a NHK Symphony Orchestra Tokyo, Royal Scottish National Orchestra, New Zealand Symphony Orchestra, RSO de Frankfurt, Dresden Philharmonic, Bamberg Symphony Orchestra, e Bern Symphony Orchestra. Trabalhou com os maestros Horst Stein, Vladimir Ashkenazy, Walter Weller, Dimitri Kitajenko, Juri

Simonow, Bruno Weil, Adam Fischer e Leopold Hager e tem-se apresentado em importantes festivais.

Gravou seis discos, três dos quais para a BMG-RCA Red Seal e participou frequentemente em programas de rádio e televisão que muito têm contribuído para o seu reconhecimento internacional, tal como a BBC Scotland a BBC London, a japonesa NHK, e a austríaca ORF, entre outras tantas rádios alemãs. A RTP exibiu uma série de televisão (13 episódios), idealizada por António Vitorino de Almeida, sobre o piano, na qual Ingeborg Baldaszi participou, interpretando várias obras.

Ao longo dos anos Ingeborg Baldaszi tem-se dedicado também ao ensino do piano. Foi professora no Conservatório de Viena, entre 1995 e 2002.

Desde que se mudou para Portugal tem-se apresentado como solista com a Orquestra Sinfónica do Algarve e a Orquestra Sinfónica do Porto em importantes salas do país como o Coliseu dos Recreios em Lisboa, a Casa da Música e o Teatro São Luís, entre outras. Gravou um disco com o guitarrista Ricardo Rocha que será lançado brevemente pela editora Vachier & Associados.

Actualmente exerce funções docentes na Academia de Música de Santa Cecília.

Apêndice II - Programa de Recital realizado a 27 de Outubro de 2014



RECITAL

Lígia Soares - violino
Ingeborg Baldaszi - piano

palácio foz

Sala dos Espelhos

27 de outubro de 2014 | segunda-feira | 18h00

Programa

Chaconne

T. VITALI (?)
(1663-1745)

Sonata N°6 em Sol M, K.301

W. MOZART
(1756-1791)

1. *Allegro com spirito*
2. *Allegretto*

Sonata N°4 em Lá m, Op.23

L. BEETHOVEN
(1770-1827)

1. *Presto*
2. *Andante scherzoso, più Allegretto*
3. *Allegro molto*

Introdução e Tarantella, Op.43

P. SARASATE
(1844-1908)

Chaconne

De origem sul americana e muito popular em Espanha e Itália desde finais do século XVI, a *chaconne* era uma dança que, sobretudo a partir do século XVII, foi utilizada como base para variações instrumentais sobre uma progressão harmónica curta e repetida envolvendo, com frequência, um baixo ostinato. A *chaconne* que hoje poderemos ouvir foi atribuída a Tomaso Vitali, com base numa anotação do copista do manuscrito de Dresden. Existem vários arranjos desta obra para violino e piano, nomeadamente a de Léopold Charlier, contendo diversos desafios para a técnica de arco com golpes de arco como *martellé*, *spiccato*, *sautillé* e *ricochete* e ainda para a mão esquerda, com as inúmeras passagens em cordas dobradas. Embora a sua execução seja um desafio arriscado, mais exigente e difícil do que se poderia supor inicialmente, trata-se sem dúvida, de uma obra merecedora de destaque no repertório violinístico.

Sonata Nº6 em Sol M, K.301

Nas décadas de sessenta e setenta do século XVIII, a sonata para dois instrumentos era um dos principais géneros musicais mais apreciados pelo público e a junção de violino e piano, que progressivamente se vinha substituindo ao cravo, era frequente.

Mozart compôs várias sonatas para esta combinação instrumental. A presente sonata possui apenas dois andamentos. O 1º andamento, “Allegro con spirito”, começa com uma melodia apresentada pelo violino enquanto o piano murmura o acompanhamento. Rapidamente a melodia passa para o piano e é o violino que acompanha, ficando deste modo claro que esta é uma sonata para dois instrumentos, parceiros iguais, que a compartilham uniformemente. No 2º andamento, “Allegretto”, o piano apresenta o tema principal, que vai sofrendo uma série de variações à medida que o andamento se desenvolve. O ambiente é de dança e a secção do meio, em modo menor, aparece com o ritmo característico de *sicilienne*. Este é um andamento em forma de rondó, com um núcleo sombrio e nostálgico, embora sempre gracioso.

Sonata Nº4 em Lá m, Op.23

Beethoven escreveu 10 sonatas para violino e piano. Ao dedicar-se ao domínio instrumental, acaba por utilizar a forma de sonata como um espaço de experimentação que se acentua a partir da década de 1800, período coincidente com a desesperante constatação de que os problemas auditivos serão permanentes e em constante agravamento. Apesar de a obra que marca definitivamente um novo período na sua produção ser a *Sinfonia*

Eróica, essa vertente experimental e frequentemente dramática já está patente, se bem que em menor grau na presente sonata. Esta, embora seja em três andamentos, destaca-se pelo facto de o primeiro ser um andamento mais rápido do que o habitual (normalmente um “Allegro”), pois trata-se de um “Presto”. Este andamento é detentor de um dramatismo e melancolia coerentes com os conflitos internos que o compositor vivia, não obstante contrabalançados por um segundo andamento pleno de humor e de uma certa ligeireza. Outro aspecto digno de nota, embora tal não fosse inédito na produção musical do classicismo, é a inserção de uma secção fugada neste segundo andamento, “Andante scherzoso, più Allegretto”, e cujo auge assinala o eixo central do andamento e nos recorda o gosto do compositor pelo contraponto. A obra conclui-se com um “Allegro molto” em forma de rondó, intenso e por vezes vertiginoso.

Introdução e Tarantella, Op.43

Sarasate foi um violinista virtuoso precoce, cujo talento lhe valeu o patrocínio de figuras da alta nobreza espanhola para estudar inicialmente em Madrid e mais tarde em Paris. A sua reputação como violinista devia-se sobretudo à sua virtuosidade. Era conhecido pela perfeição técnica e pela ausência de esforço com

que lidava com o instrumento. Muito apreciado tanto pelo público como pelos seus pares, viu serem-lhe dedicadas várias obras por figuras como Lalo, Saint-Saëns ou Wieniawski. Para além da extraordinária fama como intérprete também compunha, essencialmente obras para violino e piano, e acima de tudo para servir os seus propósitos virtuosos e impressionar o público com as fantásticas capacidades que possuía. *Introdução e Tarantella* trata-se de uma obra de virtuosidade em que o violino tem claramente a primazia e que se inicia com uma “Introdução” doce, em duas secções e que se conclui com uma série de harmónicos antes de uma ponte mais animada fazer a transição para a “Tarantella”. As características agitadas da tarantella revelam-se especialmente adequadas para obras de bravura como esta, onde todo o âmbito do instrumento é solicitado com rapidez e se fazem uso de dispositivos técnicos desafiadores como *sautillé* em cordas triplas ou *pizzicato* combinado entre a mão esquerda e a mão direita, implicando grande destreza técnica por parte de qualquer violinista que a deseje tocar.

Lígia Soares

Iniciou a aprendizagem musical com sua Mãe. Estudou violino com o Prof. Ilídio Gomes, na Academia de Música de Santa Cecília com o Prof. Alberto Nunes e finalmente com a Prof^a Lídia de Carvalho no Conservatório Nacional de Lisboa tendo obtido o diploma do curso superior de violino com a classificação de 20 valores.

Com 13 anos participou no 1º Concurso Nacional de Educação Musical OLGA VIOLANTE no qual obteve o 1º prémio ex-aequo. Frequentou “Masterclass” e cursos de Verão leccionados pelos Profs. Alberto Lysy, Vasco Barbosa, Gerardo Ribeiro, Tibor Varga e Félix Andrievsky. Como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian estudou com o mestre russo Félix Andrievsky em Londres, tendo concluído no Royal College of Music o “Postgraduate Advanced Study Course” no qual obteve o grau máximo. Complementou os seus estudos com o curso facultativo “The Art of Teaching” e, posteriormente, com o Mestrado na Universidade da Cidade de Londres, já reconhecido em Portugal pela Universidade Nova de Lisboa.

Em 1990 obteve o 1º prémio no concurso de violino -nível superior- da JMP. Realizou gravações para a RDP, RTP e também para a prestigiada etiqueta EMI Classics. Tem efectuado numerosos

recitais e colaborou, na qualidade de solista, com várias orquestras em Portugal (Orq. Gulbenkian, Orq. Clássica do Porto, Orq. Metropolitana de Lisboa, Orq. Sinfónica Juvenil) e no estrangeiro.

Leccionou a disciplina de Violino na Academia Nacional Superior de Orquestra, sendo a representante desta classe no Conselho Científico desde 1992 até 1997, e é frequentemente convidada a integrar júris de concursos, de provas de Mestrado e a leccionar em cursos de Verão.

Em 1993 formou um Duo com o violinista Vasco Barbosa com o qual se apresentou já em vários recitais e concertos com orquestra, sendo de salientar a presença no VIII Festival Internacional de Música de Macau em 1994, ano em que o violino e a violeta mereceram especial destaque.

Desenvolveu uma regular actividade concertística internacional até 2005 e presentemente lecciona na Academia de Música de Santa Cecília e no Instituto Gregoriano de Lisboa.

Em 2013 participou no “Ibla Grand Prize Internacional Music Competition” e Festival, tendo obtido o prémio “Distinguished Violinist”. Em 2014 obteve o Título de Especialista em Música – Violino, pelo Instituto Politécnico de Lisboa.

Encontra-se neste momento a fazer o Doutoramento em Música/Musicologia, na especialidade de Interpretação – Violino.

Ingeborg Baldasztí

Nasceu em Viena em 1971, onde estudou com os professores Elisabeth Dvorak-Weisshaar e Hans Graf na Escola Superior de Música, e Dianko Iliew, no Conservatório de Viena. Em 1993 concluiu o Curso Superior de Piano com nota máxima.

Desde tenra idade venceu diversas competições nacionais e internacionais, tornando-se rapidamente uma das pianistas mais proeminentes da Áustria.

Em 1991 foi galardoada pela Sociedade Internacional Franz Schubert com o prémio homónimo, pela sua notável interpretação da “Wandererfantasie”. Em 1995 a revista austríaca SIMS elegeu-a como “Artista do Ano” pelo seu brilhante percurso artístico. A sua técnica irrepreensível e a maturidade da sua interpretação atraíram desde logo a atenção de orquestras e maestros reconhecidos em todo o mundo.

Tem trabalhado regularmente com orquestras como a NHK Symphony Orchestra Tokyo, Royal Scottish National Orchestra, New Zealand Symphony Orchestra, RSO de Frankfurt, Dresden Philharmonic, Bamberg Symphony Orchestra, e Bern Symphony Orchestra. Trabalhou com os maestros Horst Stein, Vladimir Ashkenazy, Walter Weller, Dimitri Kitajenko, Juri Simonow,

Bruno Weil, Adam Fischer e Leopold Hager e tem-se apresentado em importantes festivais.

Gravou seis discos, três dos quais para a BMG-RCA Red Seal e participou frequentemente em programas de rádio e televisão que muito têm contribuído para o seu reconhecimento internacional, tal como a BBC Scotlândia a BBC London, a japonesa NHK, e a austríaca ORF, entre outras tantas rádios alemãs. A RTP exibiu uma série de televisão (13 episódios), idealizada por António Vitorino de Almeida, sobre o piano, na qual Ingeborg Baldasztí participou, interpretando várias obras.

Ao longo dos anos Ingeborg Baldasztí tem-se dedicado também ao ensino do piano. Foi professora no Conservatório de Viena, entre 1995 e 2002.

Desde que se mudou para Portugal tem-se apresentado como solista com a Orquestra Sinfónica do Algarve e a Orquestra Sinfónica do Porto em importantes salas do país como o Coliseu dos Recreios em Lisboa, a Casa da Música e o Teatro São Luís, entre outras. Gravou um disco com o guitarrista Ricardo Rocha que será lançado brevemente pela editora Vachier & Associados.

Actualmente exerce funções docentes na Academia de Música de Santa Cecília.



Núcleo de Projetos Especiais
Coordenação: Paulo Cayolla
Tel.: 213221237/40
projectos.especiais@gmcs.pt
<http://www.gmcs.pt/palaciofoz>

Apêndice III - Programa de Recital realizado a 12 de Outubro de 2018



Doutoramento em Música e Musicologia
Especialidade de Interpretação – Violino

RECITAL

Lígia Soares Silva - violino
Paulo Oliveira - piano

12 de Outubro de 2018 – 15h
Auditório do Colégio Mateus de Aranda

Programa

- Scherzo* da sonata F.A.E. J. BRAHMS
(1833-1897)
- Sonata em Sol m, B.g 10 "Didone abbandonata" G. TARTINI
(1692-1770)
1. *Andante*
 2. *Presto non troppo*
 3. *Largo. Allegro comodo*
- Variações sobre um tema de Corelli G. TARTINI / F. KREISLER
(1692-1770 / 1875-1962)
- Sonata em Mi m, Op.3 N°6 N. PAGANINI
(1782-1840)
1. *Andante innocentamente*
 2. *Allegro vivo e spiritoso*
- ◆—
- Sonata em Mi m, Op.27 N°4 "Fritz Kreisler" E. YSAÏE
(1858-1931)
1. *Allemanda (Lento maestoso)*
 2. *Sarabande (Quasi lento)*
 3. *Finale (Presto ma non troppo. Giocosamente e meno mosso. Tempo I°)*
- ◆—
- Os pássaros do Chile P. SARASATE
(1844-1908)
- Tzigane* M. RAVEL
(1875-1937)

***Scherzo* (da Sonata F.A.E.)**

Scherzo é o terceiro andamento de uma sonata escrita por Dietrich, Schumann e Brahms, em Dusseldorf em 1853, por ocasião do aniversário de Joseph Joachim, um dos grandes violinistas do século XIX, amigo de Brahms e para quem, alguns anos mais tarde, este viria a escrever o seu concerto para violino e orquestra.

Schumann escreveu o segundo e quarto andamentos (*Intermezzo* e *Finale*) e Dietrich o primeiro andamento (*Allegro*). Joachim tinha que adivinhar quem era o autor de cada andamento da sonata, o que fez sem dificuldade e, embora Brahms fosse muito novo, o terceiro andamento foi aquele que “sobreviveu” e é actualmente executado como uma obra independente.

F.A.E. são as iniciais de “Frei aber Einsam”, cujo significado é “Livre mas solitário”. O título da sonata foi uma espécie de aviso para Joachim, que costumava dizer que não se queria casar porque gostava de ser livre. Ironicamente, a ideia de dar este título à sonata partiu de Brahms, que nunca se casou.

Sonata em Sol m, B.g 10

Pietro Metastasio escreveu o seu libreto “Didone Abbandonata” em 1724 para o compositor Domenico Sarro. O enredo baseia-se na história de Dido do poema Eneida (“Aeneis”) de Públio Virgílio Maro e nos escritos de Ovídio.

Tartini inspirou-se em passagens do referido libreto e é particularmente interessante o uso do texto operático para promover o violino como uma “voz” solista. Embora os andamentos desta sonata não tenham o benefício do texto verbal, abrangem uma gama de emoções relevantes representando a dor e sofrimento de Dido, evocando lágrimas, raiva, paixão e a dor de um amor perdido.

Variações sobre um tema de Corelli

Kreisler escreveu várias obras curtas para violino, que tocava frequentemente nos seus recitais e que se destinavam a mostrar as suas capacidades técnicas e expressivas. Também realizou transcrições com o mesmo propósito.

O tema do 3º andamento da Sonata Op.5 N°10 de Corelli inspirou Tartini para a realização da sua obra “Tema e 50 variações”, publicadas no seu livro “L'arte del arco”. Kreisler

utilizou três dessas variações com a finalidade de mostrar a sua extraordinária técnica de braço direito e agilidade de dedos da mão esquerda (arpejos em *sautillé* com alternância constante de cordas, trilos e acordes) e escreveu um acompanhamento de piano dando assim forma a esta obra que, embora curta, é uma obra de bravura com um lugar primordial no repertório dos violinistas.

Sonata em Mi m, Op.3 N°6

Originalmente escrita para violino e guitarra, esta sonata é a última de uma coleção de 6 sonatas. A melodia calma do 1º andamento é contrastante com a do 2º andamento, toda ela em cordas dobradas. Este andamento inclui ainda uma secção central de virtuosidade com arpejos e *pizzicatos* com a mão esquerda, tão frequentemente encontrados noutras obras escritas por Paganini. O acompanhamento feito pela guitarra, ou pelo piano, consiste apenas num apoio harmónico ao violino.

Sonata em Mi m, Op.27 N°4 "Fritz Kreisler"

Eugéne Ysaÿe continua a ser um dos maiores exemplares da escola de violino franco-belga e a sua influência duradoura está reflectida nas suas seis sonatas para violino solo. Consideradas

como algumas das obras mais influentes de seu género, não só sob o ponto de vista musical mas em dificuldade técnica, foram escritas em 1924 e dedicadas a colegas virtuosos, todos eles amigos de Ysaÿe.

Estas obras reflectem a veneração de toda uma vida às seis Sonatas e Partitas para violino solo de Bach (BWV 1001-06) e apreocupação de Ysaÿe com o número seis está bem patente, aliás, alguns dos acordes usados são compostos por blocos de seis notas, o que é surpreendente pois o violino tem apenas quatro cordas.

Talvez seja esta sonata, dedicada a Fritz Kreisler, a que mais imediatamente sugere a influência de Bach, até mesmo pelos nomes dos seus andamentos, sendo os dois primeiros retirados da nomenclatura tradicional de uma suíte barroca. Após a introdução da *Allemanda* ouve-se um tema composto por quatro notas ascendentes (Mi, Fá#, Sol, Lá) que vai sendo desenvolvido ao longo do andamento. O trabalho sob o ponto de vista polifónico é de tal maneira rico que por vezes se consegue transmitir ao ouvinte a ilusão de harmonia total.

Segue-se a *Sarabande* marcada por uma nostalgia quase vienense (outro tributo à herança austríaca de Kreisler) e por uma obsessão pela sequência quase inversa das notas apresentadas no 1º

and. (Sol, Fá#, Mi, Lá), presente em todo o andamento. A sonata termina com um *Finale* de bravura que inclui uma secção com reminiscências do 1º andamento. Este andamento pode ser uma homenagem ao *Allegro* da obra *Prelúdio e Allegro* (ao estilo de Pugnani) de Kreisler, com as suas persistentes semicolcheias.

Os pássaros do Chile

Este capricho foi escrito em 1871 e inspirado nas variadas espécies de pássaros que há no Chile. Foi dedicado ao Presidente da República José Joaquín Pérez Mascayano (presidente desde 18 de Setembro de 1861 até 18 de Setembro de 1871) e estreado pelo próprio Sarasate no Teatro Odeón em Valparaíso em Janeiro de 1871. A partitura esteve desaparecida durante 137 anos e nem constava nos catálogos das obras de Sarasate. Só em 2008, por ocasião do centenário da morte do violinista é que apareceu, sendo propriedade de uma bisneta de um almirante da Marinha do Chile. Depois de verificada a autenticidade da obra, foi comprada pelo Governo de Navarra pela quantia de €15.000 e encontra-se exposta no Palacio del Condestable em Pamplona.

Tzigane

Esta “rapsódia de concerto” foi originalmente escrita para violino e luthéal (instrumento efémero, com diversos registos, tal como acontece com os cravos) e foi dedicada à violinista húngara Jelly d’Aranyi. Actualmente é tocada com acompanhamento de piano ou orquestra.

Começa com uma longa e dramática cadência para violino solo, seguida de um grupo de impressionantes arpejos executados pelo piano (quando se toca com acompanhamento de orquestra, esta passagem é tocada pela harpa). Esta obra é principalmente construída por grupos de variações, “improvisados” um após o outro, sem ter de facto um desenvolvimento real.

Embora sob o ponto de vista musical haja uma certa ambiguidade, ora grave e dramática, ora jovial e divertida, parece que nenhum violinista, no verdadeiro sentido da palavra, pode “viver” sem esta deslumbrante cigana.

Lígia Soares

Iniciou a aprendizagem musical com sua mãe. Estudou violino com o Prof. Ilídio Gomes, na Academia de Música de Santa Cecília com o Prof. Alberto Nunes e finalmente com a Prof^ª Lídia de Carvalho no Conservatório Nacional de Lisboa tendo obtido o diploma do curso superior de violino com a classificação de 20 valores.

Com 13 anos participou no 1º Concurso Nacional de Educação Musical OLGA VIOLANTE no qual obteve o 1º prémio ex-aequo. Frequentou Masterclasses e cursos de Verão leccionados pelos Profs. Alberto Lysy, Vasco Barbosa, Gerardo Ribeiro, Tibor Varga e Félix Andrievsky. Como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian estudou com o mestre russo Félix Andrievsky em Londres, tendo concluído no Royal College of Music o “Postgraduate Advanced Study Course” no qual obteve o grau máximo. Complementou os seus estudos com o curso facultativo “The Art of Teaching” e, posteriormente, com o Mestrado na Universidade da Cidade de Londres, reconhecido em Portugal pela Universidade Nova de Lisboa.

Em 1990 obteve o 1º prémio no concurso de violino -nível superior- da JMP. Realizou gravações para a RDP, RTP e também

para a prestigiada etiqueta EMI Classics. Tem efectuado numerosos recitais e colaborou, na qualidade de solista, com várias orquestras em Portugal e no estrangeiro.

Após concurso público efectuado no Barbican Center na cidade de Londres, foi convidada a integrar, como elemento efectivo, a Orquestra do Porto – Régie Cooperativa Sinfonia quando esta se formou em 1989. Fez parte da Orquestra Metropolitana de Lisboa como elemento efectivo, e também após prestação de provas, desde a sua formação (em 1992) até 1997.

Leccionou a disciplina de Violino na Academia Nacional Superior de Orquestra, sendo a representante desta classe no Conselho Científico desde 1992 até 1997.

Em 1993 formou um Duo com o violinista Vasco Barbosa com o qual se apresentou em vários recitais e concertos com orquestra, sendo de salientar a presença no VIII Festival Internacional de Música de Macau em 1994, ano dedicado ao violino e à violeta.

Desenvolveu uma regular actividade concertística internacional até 2005 e presentemente lecciona na Academia de Música de Santa Cecília e no Instituto Gregoriano de Lisboa.

Em 2013 participou no “Ibla Grand Prize Internacional Music Competition” e Festival, tendo obtido o prémio “Distinguished Violinist”.

Em 2014 obteve o Título de Especialista em Música – Violino, pelo Instituto Politécnico de Lisboa.

Realiza regularmente Masterclasses de violino e é frequentemente convidada a leccionar em cursos de Verão. Desde 2014 que é convidada para fazer parte do júri em concursos para atribuição de bolsas de estudo e ainda como arguente principal e vogal, em provas públicas para a atribuição do Título de Especialista em Música, Mestrado em Interpretação e Mestrado em Ensino da Música.

Colabora regularmente com a Orquestra Sinfónica Juvenil.

Em virtude de conciliar a actividade de executante com a actividade pedagógica tem leccionado em tempo parcial, ainda assim tem formado vários violinistas e alguns dos seus ex-alunos encontram-se já a leccionar em estabelecimentos de ensino com paralelismo ou autonomia pedagógica, tocam em orquestras e fazem parte de grupos de música de câmara, efectuando apresentações públicas regulares.

Encontra-se neste momento a terminar o Doutoramento em Música/Musicologia, na especialidade de Interpretação – Violino.

Paulo Oliveira

Paulo Oliveira (n. 1979) é um dos mais destacados pianistas portugueses da sua geração. Natural de Vila do Conde, iniciou os seus estudos musicais aos nove anos com Joaquim Bento. Seguidamente ingressou na Academia de Música de S. Pio X como bolseiro da Fundação Dr. Elias de Aguiar. Nesta instituição estudou com Margarida Almeida e Felipe Silvestre, tendo finalizado o Curso Complementar de Piano em 1998 com a classificação máxima. Posteriormente estudou com Tania Achot, concluindo o Curso Superior de Piano na Escola Superior de Música de Lisboa, uma vez mais com as mais altas classificações.

Continuou a sua formação com Sequeira Costa na Universidade do Kansas, com quem estudou durante quase uma década, herdando assim os mais fiéis conhecimentos da era dourada do piano, que o seu mestre tinha recebido directamente de Vianna da Motta, Mark Hamburg, Edwin Fischer, Marguerite Long e Jacques Février. Nesta universidade concluiu estudos de mestrado em 2005, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Posteriormente, em 2009 concluiu com distinção o seu doutoramento com uma bolsa de estudos da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Outros professores relevantes na sua formação foram Helena Sá e Costa, Luiz de Moura Castro, Andrei Diev, Vladimir Viardo, Vitaly Margulis, Aldo Ciccolini, Paul Badura-Skoda e Dmitri Bashkirov.

Foi distinguido com diversos prémios em concursos nacionais e internacionais, destacando-se o prémio que obteve no “Concurso Internacional de Piano Vianna da Motta,” o 1º prémio no “Concurso Internacional Bartók-Kabalevsky-Prokofiev,” o 2º prémio no “Concurso de Interpretação do Estoril | Prémio El Corte Inglés” e o 1º prémio no “Festival Jovens Pianistas 2010 - Prémio Chopin” - organizado pela Orquestra Metropolitana de Lisboa. Foi ainda vencedor da “Kansas University Symphony Orchestra Concerto Competition”. O duo que mantém com a violoncelista Teresa Valente Pereira foi premiado num recital realizado no “Palau de la Música Catalana” em Barcelona.

Paulo Oliveira tem-se apresentado a solo, com orquestra e em música de câmara em Portugal, Espanha, Andorra, Itália, França, Reino Unido, Polónia, Brasil, Estados Unidos da América, e gravou para a RDP – Antena 2, Radio France e Catalunya Ràdio.

Tocou a solo com a Orquestra Sinfónica da Universidade do Kansas, Orquestra Clássica de Espinho, Orquestra do Algarve, Orquestra do Norte, Orquestra Metropolitana de Lisboa e Orquestra

Sinfónica Portuguesa, sob a direcção dos maestros Nicholas Uljanov, Steven McDonald, Pedro Neves, Ferreira Lobo, Cesário Costa e Daniel Klajner.

Paulo Oliveira concilia a sua actividade concertística com o ensino. Foi professor de piano no Conservatório Nacional, na Metropolitana e no Instituto Piaget. Actualmente integra o corpo docente da Academia de Música de Santa Cecília, em Lisboa. Tem sido regularmente convidado a orientar Masterclasses no país e no estrangeiro, e integrou por diversas vezes júris de concursos internacionais de piano.

É membro fundador da actual delegação portuguesa da “EPTA - European Piano Teachers Association.”

