

Relatório de Estágio

Uma abordagem pedagógica à Sonata para Violino Solo n.º 1, Op.

27 de Eugène Ysaÿe

Luís Francisco Matos de Almeida

Mestrado em Ensino de Música

Julho de 2020

Orientador: Professor Doutor Tiago Neto

Relatório de Estágio

Uma abordagem pedagógica à Sonata para Violino Solo n.º 1, Op.
27 de Eugène Ysaÿe

Luís Francisco Matos de Almeida

Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado, apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, conforme Decreto-Lei n.º 79/2014, de 14 de maio.

Julho de 2020

Orientador: Professor Doutor Tiago Neto

Índice Geral

Agradecimentos	iii
Resumo I.....	iv
Abstract I	v
Resumo II.....	vi
Abstract II	vii
Lista de Termos e Abreviaturas.....	viii
Primeira Parte – Prática Pedagógica	1
1. Escola Artística de Música do Conservatório Nacional – EAMCN	1
1.1. Caracterização da Escola.....	1
1.1.1. História	1
1.1.2. Meio envolvente	3
1.1.3. Instalações e equipamentos.....	3
1.1.4. Projeto Educativo de Escola	4
1.1.5. Órgãos de gestão.....	8
1.1.6. Comunidade Educativa.....	9
1.1.7. Protocolos e Parcerias.....	12
1.1.8. Análise SWOT	13
1.2. Prática Educativa	15
2. Conservatório de Música, de Dança e de Arte Dramática de Lisboa – CMDADL.....	20
2.1. Caracterização da Escola	20
2.1.1. História	20
2.1.2. Meio envolvente	21
2.1.3. Corpo Docente e Oferta Educativa.....	21
2.2. Prática Educativa	24
3. Reflexão Final	27
Segunda Parte - Investigação	29
4. Introdução	29
5. Eugène Ysaÿe: o artista	31
5.1. Notas biográficas.....	31
5.2. Ysaÿe como Compositor.....	33
5.3. Ysaÿe como Maestro	34
5.4. A abordagem estética de Ysaÿe	35

6. O Concurso Internacional de Música Queen Elisabeth	37
6.1. O Início	37
6.2. A criação da Capela Musical Queen Elisabeth	38
6.3. O final e o relançamento.....	38
7. A Escola Franco-Belga do Violino	40
7.1. As origens	40
7.2. Principais Características.....	41
8. As 6 Sonatas para Violino Solo, Op. 27 de Eugène Ysaÿe.....	42
8.1. A admiração de Eugène Ysaÿe por Johann Sebastian Bach	42
8.2. A organização das Sonatas	43
8.3. A origem da sua inspiração para compor as Sonatas.....	43
8.4. Os dedicatários.....	44
8.5. O uso de elementos incomuns na escrita para violino	45
9. A nova notação musical de Ysaÿe	46
10. Sonata 1 para Violino Solo – A Joseph Szigeti	48
10.1. O dedicatário.....	48
10.1.1. Notas biográficas.....	48
10.1.2. Szigeti como performer.....	49
10.1.3. Joseph Szigeti e as Sonatas para Violino Solo, op. 27 de Eugène Ysaÿe	50
10.2. Paralelismos entre a Sonata n.º 1 de Ysaÿe e a Sonata n.º 1 de Bach	51
11. O 1º andamento da Sonata n.º 1 de Eugène Ysaÿe	52
12. O 2º andamento da Sonata n.º 1 de Eugène Ysaÿe	68
13. O 3º andamento da Sonata n.º 1 de Eugène Ysaÿe	90
14. O 4º andamento da Sonata n.º 1 de Eugène Ysaÿe	99
15. Conclusão	108
16. Bibliografia	110
17. Anexos	113

Agradecimentos

À Escola Superior de Música de Lisboa, que me admitiu e recebeu como aluno de Mestrado em Ensino de Música entre os anos 2018 e 2020.

Ao Professor Doutor Tiago Neto por toda a sua disponibilidade, dedicação e simpatia demonstradas ao longo de todo o ano.

À Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, que se disponibilizou para me acolher no âmbito do Estágio do Ensino Especializado e à Professora Sara Llano, por toda a sua colaboração e apoio durante o estágio realizado.

Resumo I

A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN) é uma escola pública de ensino artístico cuja história se estende por quase dois séculos e que se destaca como um exemplo de excelência em Portugal e como uma das principais e mais ativas referências no panorama da formação musical neste país.

O Conservatório de Música, de Dança e de Arte Dramática de Lisboa (CMDADL) abriu em 2009. É uma escola privada de ensino especializado de música, de dança e de arte dramática, que pertence à rede de escolas do ensino particular e cooperativo do Ministério da Educação e Ciência.

Para além da apresentação e da caracterização que levarei a cabo relativamente a estas duas instituições, o objetivo deste trabalho irá também incidir sobre a prática de ensino desenvolvida na classe de violino da professora Sara Llano com dois alunos de graus diferentes de ensino (3º e 5º graus), da qual fui ouvinte e observador, incluindo também uma contextualização e uma avaliação do desempenho do aluno de Iniciação com o qual levei a cabo a parte do meu estágio em exercício de atividade docente.

Abstract I

The Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN) is a public school of artistic education whose history extends for almost two centuries and that stands out as an example of excellence in Portugal and as one of the most active references in the panorama of music education in this country.

The Conservatório de Música, de Dança e de Arte Dramática de Lisboa (CMDADL) opened its doors in the year 2009. It is a private specialized arts school for music, dance and dramatic arts, which belongs to the network of private and cooperative schools from the Portuguese Ministry of Education and Science.

In addition to all the presentation and characterization that will be made regarding these two institutions, the objective of this work will also cover the teaching practice developed in the violin class of the teacher Sara Llano with two students from different levels of education (3rd and 5th degrees), of which I was both a listener and an observer, also including a contextualization and the progress evaluation of the student who was at a beginner level and with whom I accomplished the part of my internship related to the exercise of the practical teaching activity.

Resumo II

O projeto de investigação que irei desenvolver diz respeito ao compositor e violinista belga Eugène Ysaÿe (1858-1931), autor de várias obras, com destaque para as suas “Seis Sonatas para Violino Solo, Op. 27” (considerada a sua composição de referência), e centra-se num tópico muito específico: a sua 1ª sonata, dedicada ao violinista húngaro Joseph Szigeti (1892-1973). Com esta pesquisa, pretendo obter uma visão mais aprofundada dos pontos-chave dos andamentos, abordando-os de um ponto de vista pedagógico. Tendo em conta os pressupostos de cariz técnico inerentes à obra em questão, sugiro também várias soluções que vão no sentido da preparação técnica da sonata, mantendo o conteúdo musical sólido e coerente, a fim de possibilitar uma melhor leitura e interpretação da mesma.

PALAVRAS-CHAVE: Violino solo, Repertório, Eugène Ysaÿe, Joseph Szigeti, J. S. Bach

Abstract II

This research project I intend to develop makes reference to the Belgian violinist and composer Eugène Ysaÿe (1858-1931), who composed various works, with a special focus on his “Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27” (considered to be his most important output), and centers itself on a very specific topic: his 1st violin sonata, which was dedicated to the Hungarian violinist Joseph Szigeti (1892-1973). With this research, my goal is to obtain a deeper vision regarding the key spots of the movements, approaching them under a pedagogical point of view. Having into account the technical demands this piece presents us, I suggest several solutions that target the technical preparation of the sonata, keeping a solid and coherent musical content at the same time, in order to enable a better reading and interpretation of it.

KEYWORDS: Solo violin, Repertoire, Eugène Ysaÿe, Joseph Szigeti, J. S. Bach

Lista de Termos e Abreviaturas

ASE – Associação Social Escolar

CEB – Curso de Ensino Básico

CMDADL – Conservatório de Música, de Dança e de Arte Dramática de Lisboa

CN – Conservatório Nacional

EAMCN – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

EGEAC - Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

ESMP – Escola Secundária Marquês de Pombal

EUA – Estados Unidos da América

MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia

PE – Projeto Educativo

PEE – Projeto Educativo de Escola

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

SIC – Sociedade Independente de Comunicação

TVI – Televisão Independente

Primeira Parte – Prática Pedagógica

1. Escola Artística de Música do Conservatório Nacional – EAMCN

1.1. Caracterização da Escola

1.1.1. História

A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional surge da iniciativa de um projeto de reforma do ensino da Música em Portugal pelo compositor, pianista e pedagogo João Domingos Bomtempo que, nos anos trinta do século XIX, procurou fundar a primeira instituição pública portuguesa de ensino da música que não estabelecesse ligações com a Igreja. Só depois de muitos acontecimentos e alterações relativos a estatutos e cargos nas várias direções e após a proclamação da República em 1910, o antigo Real Conservatório de Lisboa passa a denominar-se Conservatório Nacional de Música.

Em 1919, através da intervenção do Diretor Vianna da Motta - pianista - e do Subdiretor Luís de Freitas Branco - compositor, musicólogo e pedagogo - dá-se a mais importante das reformas no ensino da música em Portugal graças à inclusão de disciplinas de Cultura Geral como História, Geografia, Línguas e Literatura Francesa e Portuguesa. O campo musical foi também engrandecido com a introdução das Ciências Musicais, que compreendem História da Música, Acústica, Estética Musical, Leitura de Partituras, Entoação de Solfejo, e do desenvolvimento das classes de Composição, Instrumentação e Direção.

Posteriormente a este período áureo da Escola de Música, em 1930 sucede um inverso no desenvolvimento do ensino musical, oriundo dos vários cortes orçamentais que provocaram o abandono de algumas disciplinas e da adesão de muitos alunos.

Apenas em 1971 surge uma Comissão Orientadora liderada por Madalena Perdigão, nomeada pelo Ministério da Educação, que vem reformular toda a parte pedagógica que tinha ficado “adormecida” desde 1930. Graças a esta intervenção foi possível a criação de um novo plano de estudos que, contrariamente ao anterior, elevava o número de anos de estudo, inovando o repertório para todos os instrumentos e

acrescentando ainda novas classes de instrumento como Flauta de Bisel e Alaúde, que anteriormente não constavam nos planos curriculares. Outro ponto significativo foi também a afiliação experimental do ensino integrado de Música em parceria com a Escola Secundária Francisco Arruda que durante dois anos (1972-1974) se inseriu no Conservatório Nacional.

Depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, a Escola de Música do Conservatório Nacional agrupa três professores, Francisco Brito e Cunha, Elisa Lamas e Teresa Vieira, juntamente com três alunos, Maria José Artiaga, João Vieira Caldas e António Wagner Diniz e constitui uma Comissão Diretiva. Já os cargos de administração e gestão estavam ao cuidado do Ministério da Educação.

Entretanto, em 1986, pelo Decreto-Lei n.º 310/83, toda a educação geral e artística passa a estar introduzida numa estrutura mais abrangente às outras áreas de estudo, onde a música passa a ser dividida em nível secundário (escolas de formação geral) e nível superior (Universidades/Institutos Politécnicos - mais especializado). Verifica-se assim uma distribuição de conteúdos e objetivos repartidos consoante a faixa etária à qual cada aluno corresponde. Um dos exemplos mais significativos é a criação de Escolas Superiores de Dança e de Música, e a Escola Superior de Teatro e Cinema em Lisboa.

Neste seguimento, foi também criada a Escola de Música do Conservatório Nacional, onde se passou a lecionar o ensino básico e secundário. Apesar de a direção ter também sido liderada por diversas Comissões Executivas e Diretivas do Ministério, em 2009 esta instituição volta a ser representada por um Diretor, tendo a Professora Ana Mafalda Correia Pernão assumido esse cargo.

Atualmente, mantém o estatuto como uma das principais e mais ativas instituições do ensino da música em Portugal, e passa a denominar-se Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN).¹

¹ Fonte: Projeto Educativo da EAMCN para o período 2018-2021, p. 2 e 3

1.1.2. Meio envolvente

Entre 1837 e o Verão de 2018 (181 anos) a Escola de Música do Conservatório Nacional permaneceu instalada no vetusto edifício dos Caetanos, na zona do Bairro Alto, edifício que desde a origem foi pensado para as Artes. Neste momento, e após alguma luta pela dignificação das suas condições logísticas, encontra-se temporariamente em funcionamento na Escola Secundária Marquês de Pombal (na zona de Belém) desde o ano letivo de 2018-2019, aguardando a requalificação do seu edifício-sede.

A atividade da EAMCN estende-se também por outros três polos: Loures, Amadora (desde 2004) e Seixal (desde 2013/2014). Em 2007, foi promovido a partir desta Escola, o projeto da Orquestra Geração, em colaboração com o Sistema Nacional das Orquestras Juvenis e Infantis da Venezuela, projeto de inclusão social que pretende levar a música clássica a bairros desfavorecidos.²

1.1.3. Instalações e equipamentos

A EAMCN ocupa provisoriamente parte das instalações da Escola Secundária Marquês de Pombal, na Junqueira, Belém, até que as obras no seu edifício principal (situado no antigo Convento dos Caetanos, na zona do Bairro Alto) estejam concluídas. Estas instalações mantêm sensivelmente o número de salas de que dispunha o edifício do Bairro Alto. Porém, devido a obras, encontram-se ainda indisponíveis uma sala de aulas e um ginásio, bem como está comprometida a realização de audições com a frequência e condições que se registavam anteriormente devido a uma menor disponibilidade horária de salas para o efeito. As salas destinadas a audições e outras apresentações de alunos ao público só podem ser utilizadas em regime de partilha com a ESMP, em horário reduzido, e não possuem as qualidades acústicas necessárias. Por outro lado, os estudantes podem dispor, agora, de muitos espaços e de alguns campos de jogos ao ar livre, o que permite contribuir para uma permanência na escola

² Fonte: Projeto Educativo da EAMCN para o período 2018-2021, p. 3

mais saudável e para uma muito maior rentabilização dos benefícios das aulas de Educação Física.

Quanto aos equipamentos, assiste-se a uma degradação acelerada de todo o material eletrónico de apoio às aulas teóricas, incluindo computadores destinados ao uso diário de alunos e professores, não havendo orçamento para repor a operacionalidade dos equipamentos. O facto de se manterem problemas diretamente relacionados com a utilização do edifício e dos diversos equipamentos, há muito identificados, e que ainda não foram resolvidos, para além de comprometerem a qualidade do ensino ministrado, causa um clima de instabilidade nada favorável ao normal decurso do ano letivo e desmotivador da comunidade escolar.

Ainda assim, no início do ano letivo 2018-2019, a admissão mediante concurso da biblioteca da EAMCN à rede nacional de bibliotecas escolares constituiu uma boa notícia. Esta admissão permitiu adquirir o programa “Bibilo.net”, partilhar as bases de dados com outras bibliotecas da rede e adquirir quatro computadores.³

1.1.4. Projeto Educativo de Escola

O Projeto Educativo de Escola (PEE) apresenta-se como um dos órgãos de formação e execução da autonomia da escola. Resume-se a um documento que se debruça sobre os propósitos e finalidades segundo as quais a escola visa a desempenhar o seu papel educativo. Tal como descreve o Decreto-Lei n.º 75/2008 de 22 de abril, artigo 9.º, alínea a, o PEE é o documento que consagra a orientação educativa (...) no qual se explicitam os princípios, os valores, as metas e as estratégias segundo os quais o agrupamento de escolas ou escola não agrupada se propõe cumprir a sua função educativa.

³ Fonte: Projeto Educativo da EAMCN para o período 2018-2021, p. 11 e 12

Para além do PEE, também o Regulamento Interno é um documento essencial para toda a mecânica da atividade escolar, tal como o Plano Anual de Atividades desenvolvido em prol do PEE.

A elaboração do PEE para o triénio 2018/2021 assentou em dois eixos fundamentais: o conteúdo das avaliações internas realizadas desde o ano letivo de 2014/2015, bem como do relatório de avaliação externa elaborado pela Inspeção Geral de Educação e Ciência em 2017 (nomeadamente, as reflexões, conclusões e recomendações daí emergentes resultantes da aferição do cumprimento do PEE anterior) e a necessidade de clareza e rigor para uma maior eficácia, tornando mais objetiva a avaliação do cumprimento do PEE através do estabelecimento de metas concretas, estratégias para as implementar e indicadores para aferir da sua realização.

1.1.4.1. Missão e objetivos gerais

Como podemos testemunhar no PE de 2018/2021 projetado pela EAMCN, a sua missão educativa debruça-se sobre qualificar os alunos através de uma sólida formação nas suas múltiplas vertentes, humanística, científica, histórica, ética, ecológica, estética, artística e musical, capacitando-os para uma opção profissional como músicos.

Conclui-se que, claramente, a EAMCN procura promover um nível de ensino de excelência, em todas as matérias formativas, aliado a uma exigência e rigor que proporcionem uma eficácia das competências a adquirir em cada período letivo. Há também uma importante preocupação de aprimorar e solidificar uma base de formação musical para que se possam formar músicos de excelência e qualificados para o futuro.

Outro aspeto relevante para a EAMCN passa por estimular toda a comunidade envolvente para a Música, por forma a atingir um maior número candidaturas para a escola e, conseqüentemente, conseguir enquadrar cada vez mais alunos e famílias na vida cultural e musical da cidade de Lisboa e de todo o país.

1.1.4.2. Oferta Educativa

A EAMCN possibilita um ensino aos seus alunos que engloba todos os instrumentos previstos na legislação em vigor:

- A partir dos 6 anos: Viola Dedilhada, Alaúde, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Harpa (cordas), Percussão, Piano, Órgão, Acordeão (teclas), Flauta de Bisel, Flauta transversal e Clarinete (madeiras);

- A partir dos 8 anos: Oboé, Fagote (madeiras), Trompete, Trompa, Trombone, Tuba (metais) Cravo (teclas) e Guitarra Portuguesa (cordas).

Na mesma linha do ensino de instrumento, juntam-se também as Classes de Conjunto, incluindo Coro, Orquestra, Música de Câmara e outros Agrupamentos Instrumentais e/ou Vocais que venham a ser aprovados em conselho pedagógico. Destes agrupamentos, destacam-se:

Coros

- ✓ Pequenos Cantores do Conservatório Nacional - grupo formado para a interpretação de obras avançadas para coro infantil.
- ✓ Ensemble Peregrinação - grupo que se dedica à música sacra dos séculos XVI e XVII e canções tradicionais do mundo em língua portuguesa.
- ✓ Coro Geral do Conservatório Nacional - grupo de alunos desde os doze anos de idade até ao final do curso.

Música de Câmara

- ✓ Grupo de Percussão do Conservatório Nacional - grupo criado para dar a conhecer o repertório escrito para percussões mistas e preparar os alunos para serem futuros percussionistas/intérpretes.

Orquestras

- ✓ Orquestra do Conservatório Nacional - grupo de alunos instrumentistas de corda e sopros, selecionados em função dos projetos anuais a desenvolver. Possibilita também a oportunidade de alunos finalistas poderem executar obras concertantes a solo.
- ✓ Orquestra Jovem do Conservatório Nacional - reúne de maneira geral os alunos das cordas do 3º ciclo do ensino básico, com intuito de os prepararem para o trabalho de orquestra.
- ✓ Orquestra de Sopros do Conservatório Nacional - é o agrupamento com mais anos de experiência da escola e junta alunos de sopros e percussão, proporcionando a oportunidade de tocarem em conjunto repertório para esta formação.

Na EAMCN o regime de ensino é repartido por 3 tipos de cursos:

- ✓ **Cursos de Iniciação:** abrange alunos entre os 6 e os 9 anos que frequentam o 1º ciclo da escolaridade obrigatória, onde o objetivo é potencializar as capacidades dos alunos na área da música, para poderem depois ingressar nos cursos de música oficiais, onde as suas escolhas se adaptam às aptidões desenvolvidas até aí.
- ✓ **Cursos Básicos:** regulado pela Portaria 691/2009 de 25 de Junho, este curso possibilita um amadurecimento das capacitações musicais, em especial na área do instrumento ou canto, abrindo caminho para o patamar seguinte no curso secundário, caso seja do seu interesse. Com uma duração de 5 anos, inicia-se no 1º grau/5º ano de escolaridade.
- ✓ **Cursos Secundários de Música e Canto e Cursos Profissionais de nível IV** como regularizado pelo Despacho 65/SERE/90 (curso vocacional): de acordo com a legislação em vigor para os cursos profissionais de música, este curso de características mais aplicadas funciona como rampa de transição para a entrada no ensino superior de música.

Atendendo à legislação atual, os cursos básicos e secundários de Música e Canto podem ser realizados através dos seguintes regimes de frequência:

- ✓ **Integrado** - todas as disciplinas do currículo da EAMCN são frequentadas.
- ✓ **Articulado** - apenas estão integradas as disciplinas da componente de formação vocacional e da área de projeto, no curso básico, e apenas as disciplinas das componentes vocacional e específica, no nível secundário.
- ✓ **Supletivo** - apenas as disciplinas da componente de formação vocacional, no curso básico, e no curso secundário as disciplinas de formação específica e vocacional.

1.1.5. Órgãos de gestão

Enquanto instituição de ensino, a EAMCN é gerida por quatro órgãos:

- ✓ **Direção** - composta por uma diretora, um subdiretor, três adjuntos e três assessores. Trata-se do órgão executivo que se responsabiliza por todas as gestões e decisões da escola.
- ✓ **Conselho Geral** - composto por um presidente, sete professores, duas pessoas não docentes, dois alunos, quatro encarregados de educação, dois representantes da Autarquia e três representantes da Comunidade.
- ✓ **Conselho Pedagógico** - composto por uma presidente e dez representantes de Departamentos Curriculares. Este grupo tem como função toda a coordenação e supervisão das atividades da escola.
- ✓ **Estruturas de Orientação Educativa** - composta por seis coordenadores referentes às Iniciações, Diretores de Turma, Tutores, Ensino secundário, Ensino básico e Projeto educativo.

1.1.6. Comunidade Educativa

1.1.6.1. Alunos

Com exceção da Iniciação, em que o único regime de frequência possível é o regime supletivo, verifica-se desde o ano letivo de 2000/2001 um aumento do número de alunos que optam pelo regime articulado e também pelo regime integrado. Assim, nos Cursos Básico e Secundário no início do ano escolar 2018-2019, o número total de alunos que frequentavam o regime integrado, o regime articulado e o profissional (252+78+53 = 383) era bastante superior ao dos que frequentavam o regime supletivo (280).

De acordo com a tabela 1, no início do ano letivo de 2018/2019 a distribuição dos alunos por curso, nível e regime era a seguinte:

Tabela 1 - Distribuição de alunos por curso, nível e regime

CURSO		Lisboa (Sede)	Amadora	Loures	Seixal	Subtotal	
Iniciação		177	57	68	58	360	
Básico	Integrado	174	57			388	
	Articulado	48		5	13		
	Supletivo	130		10	8		
Secundário	Integrado	78		57			222
	Articulado	12					
	Supletivo	132					
Profissional		53					53
TOTAL		804	57		83	79	1023

Dados de Outubro de 2018

Fonte: Projeto Educativo da EAMCN para o período 2018-2021, pág. 8

A tabela 2 apresenta o número de alunos que frequentam a EAMCN por regime no início do ano escolar 2018-2019:

Tabela 2 - Distribuição de alunos por regime

REGIME	Nº DE ALUNOS
INTEGRADO (incluindo profissional)	305
ARTICULADO	78
SUPLETIVO (incluindo iniciação)	640 (280+360)
TOTAL	1023

Dados de Outubro 2018

Fonte: Projeto Educativo da EAMCN para o período 2018-2021, pág. 9

É de salientar que uma parte considerável dos alunos pertencentes à EAMCN reside em concelhos fronteiriços. Tem sido também cada vez mais frequente a chegada de alunos de variadas nacionalidades e de diferentes origens geográficas e socioeconómicas, sendo que muitos são apoiados pela Associação Social Escolar (ASE).

1.1.6.2. Pessoal docente

Não considerando a Orquestra Geração, no início do ano letivo 2018-2019 os professores contratados representavam 29% dos docentes da EAMCN. No número total de docentes contratados, há a considerar um subtotal de 22 docentes (7 a exercer funções na sede e nos polos, e 15 na Orquestra Geração) em regime de acumulação e 1 técnico especializado, a exercer funções no Gabinete de Produção. A tabela 3 representa a distribuição do pessoal docente na EAMCN:

Tabela 3 - Distribuição do pessoal docente na EAMCN

Professores	Quadro de Escola	Quadro de Zona Pedagógica	Contratados	TOTAL
Formação Geral	24	2	5	31
Formação Artística	101	0	46	147
Orquestra Geração	2	0	61	63
TOTAL	127	2	112	241

Dados de Outubro de 2018

Fonte: Projeto Educativo da EAMCN para o período 2018-2021, pág. 10

1.1.6.3. Pessoal não docente

No início do ano letivo 2018-2019, a distribuição do pessoal não docente na EAMCN está representada na tabela que se segue:

Tabela 4 - Distribuição do pessoal não docente na EAMCN

	Assistentes Técnicos	Assistentes Operacionais	TOTAL
Contrato por tempo indeterminado	5	11	16
Contrato a termo certo	0	8	8
Contrato a termo certo em horário reduzido		8	8
TOTAL	5	27	32

Dados de Outubro de 2018

Fonte: Projeto Educativo da EAMCN para o período 2018-2021, pág. 11

Existem ainda 3 empresas em regime de prestação de serviços: uma de afinação e manutenção de pianos, uma de informática e uma de equipamentos eletrónicos de escritório.

1.1.6.4. Associação de Pais e Encarregados de Educação

A Associação de Pais e Encarregados de Educação foi criada em 1991 e, em 2007, foi igualmente constituída no polo de Loures. Esta associação coopera com a Escola frequentando os conselhos de turma e o conselho geral, contribuindo com iniciativas próprias e apoiando as variadas atividades promovidas pela escola.

1.1.7. Protocolos e Parcerias

A EAMCN tem desenvolvido laços institucionais bem-sucedidos e criado protocolos e parcerias com as seguintes entidades:

- ✓ Associação de Amigos da Escola de Música do Conservatório Nacional
- ✓ Associação de Pais e Encarregados de Educação da EAMCN
- ✓ Biblioteca Nacional
- ✓ Câmara Municipal da Amadora
- ✓ Câmara Municipal de Lisboa
- ✓ Câmara Municipal de Loures
- ✓ Câmara Municipal de Sesimbra
- ✓ Câmara Municipal de Sintra
- ✓ Câmara Municipal do Seixal
- ✓ Centro Nacional da Cultura
- ✓ Cultivarte
- ✓ Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural
- ✓ Escola Profissional de Artes da Beira Interior

- ✓ Escola Superior de Música de Lisboa – Instituto Politécnico de Lisboa
- ✓ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
- ✓ Fundação Calouste Gulbenkian
- ✓ Grupo de Música Contemporânea de Lisboa
- ✓ Institut Franco-Portugais
- ✓ Instituto Cervantes
- ✓ Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres
- ✓ Instituto Piaget – Almada
- ✓ Instituto Português da Juventude
- ✓ Palácio Foz
- ✓ Polícia de Segurança Pública – Escola Segura
- ✓ Rotary Club Lisboa-Estrela
- ✓ Santa Casa da Misericórdia de Lisboa
- ✓ Teatro Nacional Dona Maria II
- ✓ Teatro Nacional São Carlos

1.1.8. Análise SWOT

Em termos teóricos, a sigla SWOT provém da junção dos termos ingleses *Strengths* (Forças), *Weaknesses* (Fraquezas), *Opportunities* (Oportunidades) e *Threats* (Ameaças), e a sua análise visa defender o estudo estratégico que permite estabelecer a relação existente entre os pontos fortes e fracos, as oportunidades e as ameaças de uma organização.

Apresentam-se de seguida os pontos fortes e as oportunidades por mim sugeridos.

Forças: Oferta educativa extremamente abrangente, Direção e Corpo Docente competentes e ambiciosos, um grande número de protocolos e parcerias com importantes instituições.

Oportunidades: Proximidade a centros de elevado interesse cultural como é o caso do Centro Cultural de Belém, MAAT e Museu dos Coches, a possibilidade de empréstimo

de instrumento aos alunos, aulas de apoio para alunos com mais dificuldades, promoção regular de masterclasses e outras atividades artísticas.

A EAMCN, enquanto escola de referência no panorama musical português, tem preservado e desenvolvido a tradição e herança que lhes foram deixadas desde a sua criação, enriquecendo cada vez mais a sua identidade até aos dias de hoje como a conhecemos. O facto de se situar na capital do país, e localizando-se, ainda que provisoriamente, numa zona com movimento artístico e cultural, torna a EAMCN muito apetecível como instituição de ensino, atraindo e motivando muitas crianças a se candidatarem para aí realizarem os seus estudos.

Para além de promover um ensino que prima pela qualidade, em todas as vertentes da formação do aluno, desenvolvendo uma prática exigente e rigorosa, a EAMCN oferece também um sistema de ensino abrangente a vários tipos de cursos desde Iniciação, Básico, Secundário e Profissional, os quais podem ser frequentados nos regimes Integrado, Articulado e Supletivo.

Outro ponto forte a ter em conta é a variedade de possibilidades de escolha que se pode adotar na aprendizagem de um instrumento, desde os instrumentos de corda (incluindo guitarra portuguesa, harpa, alaúde e viola dedilhada), todos os sopros, percussões e teclas (incluindo órgão, cravo e acordeão) e a voz. Muitos destes instrumentos podem ser emprestados pela escola a alguns alunos mais desfavorecidos.

Graças a esta diversidade de instrumentos foi possível a criação de diversos agrupamentos, incluindo grupos de música de câmara, grupos de coro, grupo de percussão, orquestra de cordas, orquestra de sopros e orquestra sinfónica de alunos. Consequentemente, estes grupos representam e promovem a escola diversas vezes e através de apresentações públicas em variadas salas de concerto espalhadas um pouco por toda a cidade de Lisboa, não só mostrando o bom trabalho que vem sendo realizado por professores e alunos e a motivação que liga ambos, como também sensibilizam a comunidade envolvente.

Parte do sucesso deste bom funcionamento e organização deve-se também à Direção da EAMCN que foi desenvolvendo novas estratégias e traçando metas para dar continuidade a um percurso educativo ambicioso e objetivo, e ao incansável e dedicado corpo docente que tem lançado excelentes alunos para o mundo da música e que têm ingressado em reputadas universidades. Para alunos com mais dificuldades, é-lhes dada uma atenção especial através de aulas de apoio para que se mantenham estáveis e motivados. É de realçar também a constante realização de masterclasses e outras atividades artísticas para que os alunos se apresentem em público e amadureçam como músicos.

Outro ponto muito importante, fruto do trabalho competente desenvolvido pela Direção, trata-se do elevado número de parcerias e protocolos que conseguiu criar com várias câmaras municipais e importantes instituições e salas de concerto que apoiam a atividade artística da escola.

1.2. Prática Educativa

Uma vez que os encarregados de educação concordaram que os seus educandos participassem no estágio que fiz e visto que será relatado todo o percurso de trabalho dos mesmos ao longo do presente ano letivo, decidi-me pela omissão dos seus nomes e pela atribuição de uma letra diferente do alfabeto a cada um deles, para que o seu anonimato permaneça assegurado. Também foi solicitada uma autorização aos encarregados de educação que me permitisse gravar algumas aulas para a posterior análise da prática pedagógica desenvolvida, no âmbito da Unidade Curricular de Didática do Ensino Especializado do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Música de Lisboa.

1.2.1. Análise do percurso dos dois alunos pertencentes à Classe de Violino da Professora Sara Llano na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Sob a orientação da Professora Sara Llano, desempenhei nesta instituição o meu papel como observador, tendo sido seleccionados dois dos seus alunos de diferentes graus, especificamente do 3º (Aluna A) e do 5º (Aluna B). O facto de terem a sua aula de violino no mesmo dia e a horas seguidas e das alunas se encontrarem em graus diferentes traduziu-se em compactidade em termos de tempo e fez com que o meu estágio tivesse sempre um ambiente calmo e descontraído.

1.2.1.1. Aluna A - 3º Grau

A aluna A tinha estudado com a mesma professora no ano letivo anterior, tendo, ao longo deste ano, revelado um desempenho algo preocupante, fruto, sobretudo, da falta de concentração demonstrada numa boa parte das aulas e de falta de estudo em casa, de uma forma geral.

A aluna abordou a peça “Siciliana e Rigaudon” de Fritz Kreisler, estudos como os nºs 7 e 10 de Mazas e o nº 17 de Kreutzer, e escalas e arpejos, a saber: Sol Maior, Ré Maior, Ré menor melódica, Dó Maior e Dó menor melódica.

Os referidos estudos foram especificamente marcados pela professora, uma vez que não possuíam um andamento rápido e seriam utilizados pela aluna para melhorar algumas questões como, por exemplo, a afinação até à 5ª posição, o conhecimento do formato da mão ao tocar os diferentes intervalos, em particular o intervalo de oitava, o controlo do arco ao tocar em posições mais altas, o aumento da homogeneidade no *vibrato*, entre outros.

Já com as escalas, os focos a ter em conta foram a afinação geral, as mudanças de posição e a atribuição de especial relevo às notas de passagem (a aluna teria de efetuar as mudanças de posição executando claramente todas as notas de passagem a

elas associadas), a forma da mão esquerda e a movimentação do cotovelo esquerdo ao dirigir-se para as posições mais altas.

A aluna e o respetivo encarregado de educação decidiram no início do ano escolar que a primeira deveria preparar-se para a prova de acumulação para o 4º grau, a realizar no mês de Fevereiro. Para esse fim, a aluna começou, entre outras obras, a preparar os 1º e 2º andamentos do Concerto de Violino n.º 23 de Giovanni Battista Viotti, tendo inclusive de preparar a peça “Siciliana e Rigaudon” para esse exame.

Ao longo de todo o ano, foi referido pela professora que era essencial a aluna praticar as passagens tecnicamente mais exigentes de forma isolada, sugerindo os mais diversos métodos como tocar a passagem mais lentamente, trabalhar apenas a mão esquerda ou a mão direita (consoante a questão por resolver), praticar as notas mais rápidas com ritmos (galopes, galopes invertidos, sínkopas), utilizar afinador para melhorar a afinação de determinada passagem, entre outros. Infelizmente, e não obstante a insistência da professora, a permanente falta de empenho no trabalho em casa por parte da aluna, aliada à exigência das obras a apresentar, fez com que esta não conseguisse obter positiva no exame de acumulação para o 4º grau.

No decorrer de uma conversa entre a aluna e a professora na 1ª aula depois da prova, a aluna referiu a sua falta de interesse em continuar os estudos de violino no ano seguinte, colocando a hipótese de substituir a disciplina de Violino pela de Canto.

Nas semanas seguintes, foram revistas algumas das obras praticadas até então, tendo a aluna começado a abordar novas obras como os 1º e 2º andamentos do Concerto em Ré Maior de F. Seitz e o Perpetuum Mobile de E. Severn.

Em relação às aulas nas quais trabalhei diretamente com a aluna (enquanto professor estagiário), procurei ser, sempre que possível, paciente e apelativo, tendo notado que a aluna aquiesceu em realizar as tarefas sugeridas na larga maioria das vezes; no entanto, por diversas ocasiões não foi possível efetuar um trabalho mais a fundo durante a aula, resultado do insuficiente empenho da aluna em casa.

1.2.1.2. Aluna B - 5º Grau

À semelhança da aluna A, também a aluna B tinha estudado com a mesma professora no ano letivo anterior. Durante todo o ano, revelou ter bastante vontade em aprender, prontidão em realizar os exercícios propostos e um percurso relativamente constante.

Do repertório da aluna estipulado para o ano escolar, constam as escalas e arpejos de Si bemol Maior, Dó Maior e Dó menor melódica, os estudos n.ºs 18, 25 e 26 de Mazas e n.º 13 de Kreutzer, a Giga da 2ª Partita de J. S. Bach e as peças “Chorinho n.º 1” de Eurico Carrapatoso e “Prelúdio e Allegro” de Fritz Kreisler.

Com as referidas escalas e arpejos, a aluna foi capaz de trabalhar no decorrer do ano aspetos tão importantes da performance violinística como a afinação, a suavidade nas mudanças de corda, as mudanças de posição e a movimentação do cotovelo esquerdo: a professora falou recorrentemente da importância de se escutar as notas de passagem, de a aluna “sentir a corda” ao realizar a mudança de posição, de iniciar com a devida antecedência o movimento de mudança de corda para não criar acentos indesejados e, por último, de quão importante era a movimentação do cotovelo esquerdo para mais perto do tronco do seu corpo à medida que se aproximava das posições mais altas da escala do violino, com vista a assegurar o correto posicionamento da sua mão esquerda.

Já no que toca aos estudos, a professora optou por dedicar-lhe três estudos com problemáticas consideravelmente diferentes. No estudo 18 de Mazas, a aluna deparava-se com um texto melodioso no qual deveria praticar a sua expressividade, tanto recorrendo à utilização do *vibrato*, como analisando o comportamento do arco, alternando a sua pressão, velocidade e ponto de contacto sempre que necessário. No que diz respeito aos estudos 25 e 26 do mesmo compositor, devendo estes estudos ser tocados a um andamento mais rápido e estando repletos de passagens polifónicas, a aluna deveria prestar especial atenção a outros aspetos da execução, como o formato da sua mão esquerda ao tocar cordas dobradas e a antecipação dos dedos. Já em relação ao estudo n.º 13 de Kreutzer, o principal problema que foi colocado à aluna prendeu-se com tocar um grande número de notas na mesma arcada em várias cordas diferentes e de maneira sistematicamente intercalada, pelo que para executar este

estudo de forma eficiente a aluna teve de focar-se na maleabilidade e flexibilidade dos dedos da mão direita ao mudar de corda.

Um dos hábitos menos corretos que a aluna demonstrou foi mover constantemente a sua cabeça ao tocar notas separadas seguidas em cordas não adjacentes, em vez de a manter numa posição relativamente estática – um hábito que, até ao final do ano, a aluna não tinha ainda sido capaz de resolver.

No que concerne às aulas que dei a esta aluna (enquanto professor estagiário), elas foram bastante dinâmicas, com simpatia e boa-disposição de parte a parte e a aluna expunha as suas dúvidas sem hesitação, contribuindo positivamente para o seu desempenho na aula. De igual modo, a aluna demonstrou, em linha com todas as aulas dela às quais assisti, determinação em resolver as diferentes problemáticas com que se deparava e vontade em efetuar as tarefas propostas.

O estágio em observação que realizei na EAMCN foi extremamente didático e o facto de ter assistido a um elevado número de aulas de diferentes alunas lecionadas pela Professora Sara Llano constituiu uma ferramenta valiosa para conhecer, por exemplo, diferentes métodos de abordagem a determinadas problemáticas, mecanismos para o fomento da motivação dos alunos e variadas formas de dar feedback durante a aula. Por outro lado, a oportunidade que me foi concedida de dar algumas aulas a essas alunas fez com que pudesse colocar em prática o que fui aprendendo ao longo de todas as aulas que observei e, por conseguinte, promoveu o aumento do meu próprio conhecimento enquanto professor.

2. Conservatório de Música, de Dança e de Arte Dramática de Lisboa – CMDADL

2.1. Caracterização da Escola

2.1.1. História

O Conservatório de Lisboa, ou na sua denominação extensa, Conservatório de Música, de Dança e de Arte Dramática de Lisboa, abriu as suas portas no ano de 2009. É uma escola privada de ensino especializado de música, de dança e de arte dramática, pertencente à rede de escolas do ensino particular e cooperativo do Ministério da Educação e Ciência. Admite alunos a partir dos 3 anos de idade e tem parceria com várias escolas públicas e privadas, como por exemplo o Colégio Mira Rio e o Colégio do Sagrado Coração de Maria.

O projeto pedagógico do CMDADL assenta na motivação dos alunos, sendo que estes são incitados a fazer arte em conjunto e chegam a ter experiências quase profissionais, ou até profissionais, em cenários onde conceituados artistas atuam, e junto com grandes referências da arte, portuguesas e estrangeiras.

O Conservatório de Lisboa sobressai pela qualidade de ensino e pela componente internacional independente, que não obstante a avaliação interna e do Ministério da Educação e Ciência, avalia mais de seiscentos e cinquenta mil alunos por ano, em todo o mundo.

Apesar do Conservatório de Lisboa ter apenas alguns anos de existência, os seus alunos, a solo ou integrados em grupos do Conservatório de Lisboa, já atuaram no Palácio de Belém, a convite de S. Exa. o Presidente da República, na Assembleia da República, no Centro Cultural de Belém, no Teatro Municipal Joaquim Benite para as comemorações do 25 de abril de 1974 e na mesma temporada artística que a Orquestra Gulbenkian, no Cinema São Jorge e até na Praça do Rossio, para uma maratona de concertos e para a inauguração da iluminação de Natal do município de Lisboa, a convite da Câmara Municipal de Lisboa e da EGEAC, no Palácio Foz, no Museu da Música, na Casa Fernando Pessoa e noutros locais nobres da cidade de Lisboa.

Os alunos do Conservatório de Lisboa atuaram também nos canais de televisão RTP, SIC, TVI e Canal Panda. Os Pequenos Cantores do Conservatório de Lisboa atuaram ainda em Barcelona.

2.1.2. Meio envolvente

Situadas na Aldeia Histórica de Carnide desde 2009 (ano em que o CMDADL foi fundado), as instalações do Conservatório de Lisboa primam pela sua beleza estética. Ao seu redor existe uma Lisboa antiga, como já não existe em mais nenhum canto da cidade. Assim que uma pessoa entra em Carnide, é transportada para uma Lisboa de há um século onde todos saem à rua e conhecem o seu vizinho. A beleza das instalações inspira os alunos, professores e colaboradores a entrarem no deslumbramento que é a aprendizagem ou o ensino da Arte.

2.1.3. Corpo Docente e Oferta Educativa

O corpo docente do Conservatório de Lisboa é constituído por professores especializados, com acentuadas vidas artísticas e, acima de tudo, motivados para a excelência e felicidade dos nossos alunos. No que concerne à Oferta Educativa, esta Instituição oferece as seguintes opções de cursos:

- ✓ **Jardim Musical** - aula de grupo 45' semanal

As crianças entre os 3 e os 5 anos frequentam as sessões do Jardim Musical. A palavra de ordem é versatilidade. As crianças têm um primeiro contacto com todos os instrumentos da orquestra sinfónica, ouvem as diferentes possibilidades sonoras e expressivas, percebem a sua construção, a sua manipulação, as suas exigências físicas. Mas além disso, os alunos vão gradualmente passando a tocar cada vez mais nos instrumentos Orff, como xilofones, metalofones ou pratos e vão formando-se

pequenas orquestras destes instrumentos de percussão. Despertam as sensações para a Música e as suas capacidades auditivas e rítmicas são desenvolvidas.

- ✓ **Jardim de instrumento** - aula individual de instrumento 30' semanal + jardim Orff

Nesta modalidade, os alunos aprendem a tocar violino, viola de arco, violoncelo, piano, clarinete ou flauta transversal através da aplicação do método Suzuki.

- ✓ **Curso Oficial** – dos 6 aos 9 anos

O curso de iniciação à música dos alunos do 1º CEB (1º ao 4º ano de escolaridade) tem um volume aproximado de 3 horas semanais, repartidas pelas disciplinas de formação musical, instrumento e coro. As aulas de instrumento têm a duração máxima semanal de 45 minutos. Para a integração de novos alunos não é necessária a realização de provas, uma vez que a entrada nas turmas do Conservatório de Lisboa acontece tendo em conta as vagas disponíveis.

- ✓ **Curso 2º e 3º Básico:**

O curso básico da música dos alunos do 2º CEB e do 3º CEB tem uma carga horária semanal mínima que oscila entre as 5 horas e 40 minutos e as 6 horas, repartidas pelas disciplinas de formação musical, instrumento, classe de conjunto e da área de projeto. Para a integração de novos alunos é necessário realizarem provas que são marcadas posteriormente (com dia e hora a combinar com o professor titular). Depois, é verificada qual a melhor turma que se adequa ao perfil do candidato e as vagas disponíveis. Sem prejuízo de os alunos poderem ter bom aproveitamento noutras classes de conjunto, é condição necessária que os alunos frequentem e tenham bom aproveitamento na classe de conjunto Coro.

As aulas das classes de conjunto desenvolvem competências musicais e de interpretação, desenvolvem competências de interação social, mas o mais importante

é que, porque faz música de conjunto, é a criança quem vai querer comprometer-se a estudar regularmente o seu instrumento musical.

Os alunos dos cursos oficiais frequentam todas as classes de conjunto que queiram, sem nenhum acréscimo de propina, desde que sejam admitidos na classe de conjunto pelo professor responsável da respetiva classe. No imenso leque de ofertas os alunos frequentam a disciplina inovadora em Portugal. No 2º e no 3º CEB, é disciplina da área de projeto. Destina-se a formar melómanos esclarecidos e, se for caso disso, a formar também futuros músicos profissionais mais completos.

✓ **Curso Secundário: 10º ano**

História e Cultura das Artes, Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, Canto, classe de conjunto e língua de repertório, num total de 14 horas e 15 minutos semanais.

✓ **Curso Secundário: 11º e 12º ano**

História e Cultura das Artes, Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, Canto, classe de conjunto, língua de repertório e disciplina de opção (Prática de Canto Gregoriano, Arte de Representar, Instrumento de Tecla ou Correpetição), num total de 15 horas semanais.

À parte dos cursos secundários completos (música e canto), existe o curso secundário elementar (ou supletivo, como é chamado noutros conservatórios), curso que todos os alunos de secundário frequentaram no Conservatório de Lisboa. Este curso não certifica oficialmente o aluno da frequência do curso secundário completo mas, assim como em relação a todos os graus de cursos oficiais, o Conservatório de Lisboa emitirá uma declaração certificando a frequência e/ou conclusão do 8º Grau nas componentes letivas frequentadas pelo aluno.⁴

⁴ Toda a informação presente no subcapítulo 2.1. foi enviada por correspondência através de e-mail pela Drª Ana Tapadinhas, a partir da secretaria do CMDADL (ver anexo 2).

2.2. Prática Educativa

Em linha com o procedimento levado a cabo com os alunos da EAMCN, omitirei o nome do aluno com o qual realizei a parte do meu estágio relativa ao exercício de atividade docente, atribuindo-lhe em vez disso uma letra do alfabeto (neste caso, a letra C). Foi, de igual modo, solicitada uma autorização ao encarregado de educação deste aluno que me permitisse gravar algumas das aulas para análise da prática pedagógica desenvolvida. Passarei, então, a relatar o percurso de trabalho deste aluno ao longo do presente ano escolar.

2.2.1. Aluno C – Iniciação

O aluno C iniciou a aprendizagem do violino neste ano letivo, tendo no período homólogo do ano anterior pertencido ao “Jardim Musical” da mesma instituição. É um aluno que ao longo do ano se mostrou sempre muito bem-disposto, ativo e enérgico, ainda que por vezes esta energia despoletasse alguma distração da sua parte, o que considero algo natural numa criança. O seu progresso foi adquirindo um ímpeto crescente ao longo do ano, com uma ligeira quebra no final do mesmo.

As primeiras aulas foram especialmente dedicadas ao correto posicionamento do violino e dos dedos da mão direita no arco – exercícios como “pôr a mão a secar”⁵, “o elefante”⁶, “o limpa-pára-brisas”⁷, “a aranha/o macaco”⁸ e “o soldado”⁹, para além de eficientes, revelaram-se também extremamente lúdicos, tendo o aluno inclusive demonstrado o seu agrado sorrindo durante a execução de alguns deles e realizado

⁵ O aluno coloca o arco de forma horizontal à sua frente, agarra o arco com a mão esquerda na zona do centro e coloca a mão direita na zona do talão deixando cair a sua mão, fazendo com que apenas as falanges da mão direita contactem com o arco. De seguida, coloca os dedos um a um nos respetivos locais.

⁶ O aluno pega no arco, coloca o seu pulso no nariz e roda o pulso, quer no sentido dos ponteiros do relógio quer no sentido inverso.

⁷ O aluno pega no arco e estende o seu braço direito à sua frente, tendo depois de ir rodando o seu pulso.

⁸ O aluno pega no arco, coloca-o na vertical e terá de fazer com que a mão “trepe” até à ponta do arco. De seguida, percorre a distância contrária, até colocar a mão direita de volta na zona do talão.

⁹ O aluno pega no arco e coloca-o na vertical, colocando a ponta do mesmo sobre o seu ombro esquerdo. Depois, terá de chegar com o pulso direito até perto do seu queixo, sempre com o arco em contacto com o seu corpo, percorrendo depois a distância contrária.

estes exercícios nalgumas das primeiras aulas antes de o professor pedir para ele o fazer.

Tendo em conta a idade do aluno, comecei por utilizar o seu caderno para escrever algumas músicas de cariz didático para o aluno preparar – procurei sempre escrever cada música de forma completa, isto é, escrevendo a música na pauta incluindo elementos como notas, clave, armação de clave, indicação e barras de compasso, etc.; contudo, a abordagem à partitura foi feita especialmente com o auxílio de números: a cada número escrito correspondia o dedo da mão esquerda com o qual o aluno devia tocar. Para além disso, em músicas onde fosse necessário tocar em duas cordas adjacentes, optei pela seguinte decisão: para as notas que o aluno devia tocar na corda mais grave de entre as duas, eu escreveria os dedos abaixo da pauta; para as notas que devia tocar na corda mais aguda, escreveria os dedos acima. Ao longo dos meses, houve muitas reações positivas neste sentido por parte do aluno.

Do repertório que apresentei ao aluno constam as peças tradicionais “Estrelinha”, “O Balão do João” e “Frère Jacques” e as peças “Go Tell Aunt Rody” e “O Come, Little Children”, inseridas no 1º livro de Suzuki.

A partir do mês de fevereiro, decidi introduzir gradualmente no repertório do aluno a escala de Ré Maior uma oitava e, numa segunda fase, as escalas de Sol Maior e Lá Maior duas oitavas. Com a escala de Ré Maior uma oitava, o aluno não sentiu dificuldades uma vez que esta incluía as mesmas ajudas à execução que as músicas que até então tinha vindo a preparar (dedos escritos quer abaixo quer acima da pauta, utilização de apenas duas cordas e ambas adjacentes, entre outros); no entanto, a abordagem à escala de Sol Maior e depois à de Lá Maior constituiu um desafio para ele.

A partir da introdução às escalas de Sol Maior e de Lá Maior, continuei a escrever os números na pauta mas deixei de fazer distinção entre os números escritos tanto abaixo como acima da pauta. Para ajudar o aluno a suplantar esta dificuldade, escrevi um esquema no seu caderno com as notas “cobertas” pela 1ª posição do violino,

dividindo em 4 grupos – um para cada corda –, escrevendo também o nome da nota e número referente ao dedo com o qual tocar a mesma, tendo depois pedido ao aluno – apelando também à ajuda do seu encarregado de educação – que lesse regularmente o esquema em casa. Nas aulas seguintes, fui reservando alguns minutos para elaborar exercícios nos quais o aluno se deparava com uma nota e tinha de adivinhar o dedo com que a tocar e a corda onde a tocar. Com este exercício, o aluno foi gradualmente perdendo a sua dificuldade em associar o número à nota correta.

O aluno participou em duas audições escolares. A primeira foi no mês de fevereiro, onde tocou a peça “Go Tell Aunt Rody” com acompanhamento de piano, tendo executado a obra bastante bem – embora tivesse levado a partitura para a sala da audição, poucas vezes teve necessidade de olhar para ela, tocando a música praticamente de cor. A segunda audição decorreu no mês de junho, na qual o aluno tocou a peça “Frère Jacques” e ainda a escala de Lá Maior duas oitavas. Nesta última, o aluno demonstrou um som algo ríspido, fruto de umas últimas semanas nas quais o seu encarregado de educação admitiu não ter praticado tanto, e talvez por estar nervoso derivado do facto de ser a primeira audição na qual tocava uma música com todas as cordas. Ainda assim, assegurou com clareza os diferentes padrões melódicos da escala e preocupou-se em manter o tempo geral.

3. Reflexão Final

A escola possui um papel nuclear na vida de uma pessoa, uma vez que oferece um sem número de vivências académicas e pessoais que podem ter força suficiente para moldar a personalidade do aluno. É de grande valor que desde tenra idade o aluno consiga ver despertada a sua curiosidade e o seu interesse por aprender.

Embora a missão de educar os seus filhos seja da responsabilidade dos pais, considero que o professor tem, ainda que em parte, a tarefa de os orientar no contexto mais pessoal, uma vez que a estabilidade psicológica/emocional do aluno influencia diretamente o seu rendimento académico.

No que concerne à minha experiência como estagiário em regime de observação, considerei de grande utilidade prestar atenção à forma como a Professora Sara Llano se relacionava com as alunas e expunha os diferentes tópicos e, igualmente importante, à maneira como as alunas reagiam às diversas adversidades com que se iam deparando. Posso afirmar que, ainda que tenha apenas dado algumas aulas a estas alunas, sempre me senti à-vontade para trabalhar com elas e o respeito e empatia de parte a parte foi algo constante.

Em relação à minha experiência como estagiário em exercício de atividade docente, considero que as aulas da Professora Sara às quais assisti foram extremamente úteis para fomentar algumas das minhas valências como professor e colocá-las em prática nas aulas que dei a este aluno, como a realização de um diagnóstico mais eficaz dos problemas performativos do aluno, diferentes formas de abordar um novo conteúdo ou competência, maneiras alternativas para a resolução de problemas performativos, a melhoria da capacidade de motivar o aluno, entre outros.

Em todas as aulas que dei aos três diferentes alunos, procurei sempre comunicar com clareza e ser apelativo, tentando proporcionar um ambiente de foco mas com descontração e boa-disposição. Já um aspeto que considero menos conseguido é o facto de por vezes falar demasiado quando não é necessário, aspeto que poderá ter

implicação na dinâmica da aula e que pretendo melhorar com o acumular da minha experiência enquanto docente.

Para concluir, e por tudo o que pude constatar, ensinar e aprender ao longo deste estágio, posso afirmar que, para mim, o papel de um professor se revelou sobremaneira exigente, para além de extremamente importante, uma vez que o professor tem uma parte do futuro dos alunos nas suas mãos. Um professor deve procurar inculcar qualidades nos alunos como confiança, responsabilidade e dedicação, a fim de promover um bom desempenho académico dos mesmos e de contribuir positivamente para o seu desenvolvimento enquanto pessoas.

Segunda Parte - Investigação

4. Introdução

Tendo iniciado o estudo do violino com 7 anos de idade num Conservatório de Música e tendo sempre seguido o curso oficial do mesmo até completar o 8º grau, foram-me constantemente concedidas, pelos meus professores de violino, oportunidades de contactar com uma parte da obra de vários dos grandes compositores da História da Música: desde os minuetos de Bach ou de pequenas peças de Schumann e Haendel presentes nos primeiros livros do método Suzuki até aos concertos de Mendelssohn ou Max Bruch, passando também por composições de Mozart, Haydn, Kreisler, Beethoven ou Wieniawski. Contudo, a música de Eugène Ysaÿe apenas me foi introduzida vários anos mais tarde, no meu último ano de Licenciatura: particularmente, a sua 3ª Sonata para Violino Solo, inserida no opus 27 “Seis Sonatas para Violino Solo”.

Efetivamente, considero haver uma razão forte para a composição supracitada apenas me ter sido dada a conhecer e a estudar mais tarde, comparativamente com outras: estava perante uma sonata pertencente a uma obra com um lugar central na História do Violino, de um grande compositor que era também um grande violinista, que exige uma maturidade técnica e interpretativa bastante desenvolvidas do executante e que é uma referência no que diz respeito à exploração das sonoridades do violino.

Ysaÿe conhecia o violino de uma forma tão aprofundada que estava ciente das múltiplas possibilidades de cor, carácter, dinâmica e atmosfera que este poderia oferecer, tendo inclusive criado uma notação musical cuja finalidade era ajudar o violinista a obter todos estes contrastes pensados pelo compositor.

Ysaÿe foi também o mentor do Concurso Internacional de Música Queen Elizabeth, que ainda hoje é considerado um dos mais prestigiados concursos de música do mundo.

Para além de proporcionar uma visão aprofundada da importância de Ysaÿe para a História do Violino (e da Música de uma forma geral), o propósito desta investigação é proporcionar ao executante uma seleção dos pontos que considero tecnicamente mais exigentes da sua 1ª Sonata, fornecendo um guia pedagógico com vista à sua

preparação, a fim de, conseqüentemente, tornar mais fácil a criação de uma determinada interpretação.

Por último, no Anexo 3, partindo da edição de 1924 sugerida pelo filho do compositor, Antoine Ysaÿe (ed. G. Schirmer, Inc.), poderá ser consultada a minha proposta de arcadas e dedilhações, que inclui algumas das sugestões que apresento nos capítulos 11, 12, 13 e 14 desta investigação e que poderá representar um ponto de partida para o violinista que queira dedicar-se à abordagem desta sonata.

5. Eugène Ysaÿe: o artista

5.1. Notas biográficas

Figura 1 - Eugène Ysaÿe



Fonte: www.prints-online.com/eugene-ysaye-jewish-violinist-11556723.html

Eugène-Auguste Ysaÿe nasceu em Liège, na Bélgica, no dia 16 de Julho de 1858, tendo começado a estudar violino aos 5 anos de idade com o seu pai, Nicolas. Estudou com grandes mestres, mas sempre achou que tinha sido o seu pai a ensinar-lhe os conteúdos que eram para si os mais importantes. Aos sete anos de idade, foi admitido no Conservatório de Liège, como aluno de Désiré Heynberg. Não era, contudo, um prodígio: pouco tempo depois foi convidado a deixar o Conservatório devido à falta de progresso; ainda assim, foi readmitido em 1872 para estudar com Rodolphe Massart. Um ano depois, Ysaÿe recebeu o 1º lugar numa competição levada a cabo nesse Conservatório, tendo o diretor escrito a seguinte frase na margem de uma das suas partituras: “Assim como o pássaro canta, também ele toca violino”.¹⁰

Em 1874, Ysaÿe recebeu uma bolsa e ganhou lugar no Conservatório Real de Bruxelas para estudar com Henryk Wieniawski (1835-1880) e, entre 1876 e 1879, completou os seus estudos em Paris sob orientação de Henri Vieuxtemps (1820-1881). Henri e

¹⁰ Ysaÿe, Antoine and Ratcliffe, Bertram (1978: 54).

Eugène tornaram-se tão próximos que nos últimos anos de vida do primeiro, incapaz de tocar violino devido a um AVC que lhe paralisou o seu braço direito, Ysaÿe era convidado a ir até à sua casa no campo para tocar para ele.

Após ter terminado os seus estudos, Ysaÿe trabalhou como concertino da “Benjamin Bilse Beer-Hall Orchester”, hoje conhecida como Orquestra Filarmónica de Berlim. Muitos músicos de renome vinham ouvir esta orquestra e Eugène em particular, de entre os quais Joseph Joachim (1831-1907), Franz Liszt (1811-1886), Clara Schumann (1819-1896) e Anton Rubinstein (1829-1894), que pediu que Ysaÿe deixasse a orquestra e o acompanhasse numa digressão internacional.

Quando Ysaÿe tinha 27 anos, decorria o ano de 1885, foi recomendado como solista para um dos chamados Concertos Colonne de Paris, o que constituiu o início do seu grande sucesso como artista de concerto. No ano seguinte, recebeu uma vaga para trabalhar como professor no Conservatório de Bruxelas – assim começou a sua carreira como pedagogo, que se manteve uma das suas ocupações principais depois de deixar o Conservatório em 1898 e até ao fim da sua vida.

De entre os seus alunos mais respeitáveis, destacam-se Josef Gingold – antigo concertino da Orquestra de Cleveland e Professor na Universidade do Indiana, nos Estados Unidos –, William Primrose, Nathan Milstein, Louis Persinger, Alberto Bachmann, Mathieu Crickboom, Jonny Heykens, Charles Houdret, Jascha Brodsky e Aldo Ferraresi. O conceituado violinista americano David Mannes proferiu as seguintes palavras a respeito de Ysaÿe: “E pela primeira vez na minha vida ouvi um homem com quem queria fervorosamente estudar; um artista cuja atitude em relação ao som e à sua reprodução preenchia os meus ideais”.¹¹

Durante o seu cargo como professor no Conservatório de Bruxelas, Ysaÿe continuava a viajar pelo mundo em digressão. Nesta altura, estava no auge das suas capacidades performativas, e várias obras de elevado valor artístico foram-lhe dedicadas, como por exemplo o Quarteto de Cordas de Claude Debussy (1862-1918), o *Poème* de Ernest

¹¹ Martens, Frederick H. (1919: 91).

Chausson (1855-1899), a Sonata para violino em Sol Maior de Guillaume Lekeu (1870-1894), considerada a sua obra-prima e terminada quando tinha apenas 14 anos, e a Sonata para violino em Lá Maior de César Franck (1822-1890), escrita em 1886 e oferecida a Ysaÿe como presente de casamento. Em 1892, após ver um concerto na *Salle Pleyel*, em Paris, onde Ysaÿe interpretou esta última Sonata, Carl Flesch (1873-1944) afirma: “(...) a perfeita harmonia entre a composição e o intérprete vai permanecer inesquecível”.¹²

Eugène era também amigo de Claude Debussy e trocavam cartas de vez em quando. Tinham um grande respeito mútuo e Ysaÿe apoiou significativamente o início da carreira do jovem compositor. Este dedicou-lhe o seu único quarteto de cordas (op. 10 em Sol menor), que foi estreado no dia 29 de Dezembro de 1893 pelo Quarteto Ysaÿe (formado em 1886 e cujo 2º violino era Mathieu Crickboom, aluno de Ysaÿe e o dedicatário da sua 5ª Sonata) na Société Nationale em Paris.

Ysaÿe morreu na sua casa em Bruxelas, no dia 12 de Maio de 1931 aos 72 anos de idade, tendo sido enterrado no cemitério de Ixelles. O seu corpo sofria mazelas graves provocadas pela diabetes, tendo tido inclusive de amputar o seu pé esquerdo. Trouxe grandes inovações ao mundo do Violino, sendo o “seu papel na história do violino comparável ao de Busoni no desenvolvimento do piano”¹³.

5.2. Ysaÿe como Compositor

À medida que os seus problemas de saúde se iam tornando mais severos, Ysaÿe foi-se dedicando mais ao ensino, à direção de orquestra e à composição, uma paixão sua de sempre. Era muito modesto quando se referia às suas composições e raramente as tocava ou dirigia. Quando era novo, chegou a compor algumas sonatas para violino que acabou por destruir, pois considerava que eram composições de fraca qualidade.

¹² Flesch, Carl (1958: 80).

¹³ Gill, Dominic, e Bernas, Richard (1984: 187).

As suas composições revelam o cunho pós-Romântico e a influência do Impressionismo Francês. O seu *Poème Élégiacque* Op. 12, obra que precedeu e mais diretamente inspirou o *Poème* de Ernest Chausson, foi considerada por Ysaÿe como um ponto de viragem na sua forma de compor: “O *Poème Élégiacque* marca um passo decisivo no meu trabalho como compositor pois contém provas claras do meu desejo de conectar música e virtuosismo”.¹⁴

De entre as suas composições mais famosas, destacam-se as **Seis Sonatas para Violino Solo Op. 27**, a Sonata para Violoncelo sem acompanhamento Op. 28, a Sonata para Dois Violinos, oito *Poèmes* para vários instrumentos - um ou dois violinos, violino e violoncelo, quarteto de cordas) - e orquestra – o já citado *Poème élégiacque*, *Poème de l'Extase*, *Chant d'hiver*, *Poème nocturne*, entre outros –, peças para orquestra de cordas sem baixos (incluindo o *Poème de l'Exil*), dois trios de cordas, um quinteto e uma ópera escrita no dialeto de Valónia, escrita perto do fim da sua vida, chamada *Piére li Houyeû* (tradução literal: Pedro o Mineiro).

5.3. Ysaÿe como Maestro

Ysaÿe começou a sua carreira de maestro em 1894, tendo inclusive estabelecido a sua própria orquestra em Bruxelas: a Sociedade de Concertos Ysaÿe (*Société des Concerts Ysaÿe*), que promovia composições contemporâneas Francesas e Belgas. Nesta sociedade, Ysaÿe trabalhava como maestro e também como violinista, quando necessário.

Recebeu uma proposta para o cargo de diretor musical da Orquestra Filarmónica de Nova Iorque (EUA) em 1898, mas teve de recusar devido à sua preenchida agenda de concertos como solista. Em 1918, aceitou o cargo de diretor musical da Orquestra Sinfónica de Cincinnati (EUA), que manteve até 1922, chegando a fazer várias gravações com esta orquestra.

¹⁴ Ysaÿe, Antoine e Ratcliffe, Bertram (1947: 218).

5.4. A abordagem estética de Ysaÿe

Como performer, Ysaÿe era muito original e cativante. As suas qualidades técnicas eram muito apreciadas por outros artistas como o violoncelista Pau¹⁵ Casals (1876-1973) e os violinistas George Enescu (1881-1955) Carl Flesch (1873-1944) e David Mannes (1866-1959), especialmente o domínio do *vibrato* e o *rubato*. Pau Casals destaca a autenticidade do artista:

Assim que Ysaÿe entrou em cena, tornou desatualizadas todas as Escolas e tendências da performance violinística do seu tempo... O advento de Ysaÿe foi uma revelação não só devido à sua mestria técnica mas sobretudo devido às qualidades de coloração, calor, liberdade, expressividade, que ele trouxe à interpretação musical.¹⁶

Enescu, de igual modo, não fica atrás nos elogios: “Uma menção especial ao enorme Eugène Ysaÿe (...) é difícil evocar a chama, o ímpeto de Ysaÿe. (...) O homem era curioso, caprichoso – uma força da natureza. Não se discute com Zeus”.¹⁷

Carl Flesch foi presença assídua em muitos dos concertos onde Ysaÿe tocou entre os anos de 1890 e 1914, tendo referido que este era o violinista mais extraordinário e único que alguma vez ouvira.¹⁸ Sobre o seu *vibrato*, Flesch disse que era “a expressão livre do seu sentimento, um mundo completamente diferente ao que estávamos acostumados”¹⁹. De facto, o uso de um *vibrato* permanente (não apenas em determinadas notas) era uma inovação na altura. Ele aperfeiçoou os meios de expressão dentro das frases, quer pelo uso de *portamento*, quer pela valorização das

¹⁵ Pablo é o seu nome de batismo e o nome pelo qual é mais conhecido internacionalmente; no entanto, ele era catalão (sendo "Pau" a versão catalã de "Pablo"), tendo além disso defendido ao longo da sua vida uma posição sólida de patriotismo catalão, contra o Nazismo e o governo fascista do general Franco - aliás, durante este regime, exilou-se em França por se recusar viver em ditadura. Por todas estas razões, optarei por referenciar o seu nome em catalão.

¹⁶ Casals, Pablo e Kahn, Albert E. (1970: 128). Tradução livre do autor a partir do texto original: “Once Ysaÿe came into the picture, he outdated all the schools and trends of violin playing of his time... The advent of Ysaÿe was a revelation not only because of his technical mastery but especially because of the qualities of colour, accent, warmth, freedom, expressiveness, which he brought to the interpretation of music.”

¹⁷ Enescu, Georges (1998: s.l.).

¹⁸ Flesch, Carl (1958: 78-79).

¹⁹ Flesch, Carl (1958: 78-79).

mudanças de posição, ajudando desta forma a criar mais ligações entre as notas. Era um performer autêntico, um artista de grande estatura e habilidade musical sem igual.

Pode-se facilmente descrever o seu estilo performativo como sendo heroico, mas igualmente convincente ao exprimir ambientes de ternura e delicadeza; desenvolveu também a técnica da agógica, tornando mais flexíveis as durações dentro de determinado ritmo, mas sem perturbar a regularidade da pulsação geral.

O violinista e musicólogo francês Marc Pincherle enfatiza o trabalho de Ysaÿe, dando especial relevo à adaptação da técnica clássica à perspectiva moderna do século XX:

Que violinista é Ysaÿe! Não é fácil definir que novidades trouxe para a técnica do seu instrumento. No que concerne a mão esquerda, uma clareza e agilidade maravilhosas, uma adaptação da técnica clássica às tonalidades muito mais caprichosas e inconstantes do moderno. No que diz respeito ao arco, seja em notas longas e sustentadas ou rápidas e destacadas, há uma utilização generosa e livre da sua quantidade. Possivelmente atribuível à composição atlética do virtuoso. Especialmente, e nunca nenhum violinista teve sucesso neste ponto antes, o uso de sonoridades ondulantes.²⁰

Ysaÿe foi descrito como o Rei do Violino ou, de acordo com as palavras de Nathan Milstein (1903-1992), o “Tsar dos violinistas”²¹.

²⁰ Ysaÿe, Antoine e Ratcliffe, Bertram (1978: 46). Tradução livre do autor a partir do texto original: *“What a violinist Ysaÿe is! What new features he has brought to the technique of his instrument it is not easy to define. As for the left hand, marvelous agility and clarity, an adaptation of the classical technique to the much more capricious and inconstant tonalities for the modern. As for the bow, whether in long, sustained or rapid, detached notes, there is considerable and very free use of it. Perhaps attributable to the virtuoso’s athletic build. Especially, and no one has ever had any success in this before, the use of undulating sonorities.”*

²¹ Tsar (ou Czar), no regime soviético, era a denominação utilizada para designar o imperador da Rússia. Neste exemplo, poderá significar que Milstein considerava Ysaÿe o maior violinista que existia.

6. O Concurso Internacional de Música Queen Elizabeth

6.1. O Início

Este concurso internacional de música, com lugar em Bruxelas (Bélgica), foi criado em sua memória. No início do século XX, Ysaÿe tinha uma ideia clara do que achava que um concurso internacional devia ser. O que ele tinha em mente era um concurso para jovens virtuosos, com programas musicais de grande heterogeneidade, incluindo música contemporânea, que enfatizasse a maturidade técnica e artística dos candidatos e os lançasse nas suas carreiras. Foi com isto em mente que ele pensou em incluir uma obra não publicada e de cariz obrigatório que deveria ser estudada em isolamento, sem receber qualquer ajuda pedagógica de nenhuma parte, incluindo do seu professor – o derradeiro teste.²²

Ysaÿe faleceu em 1931, pouco depois do estabelecimento da Fundação Musical Queen Elisabeth, mas o primeiro concurso internacional – na altura chamada Concurso Ysaÿe – apenas decorreu no ano de 1937, devido a várias razões de relevante importância como a crise económica, a morte accidental do Rei Albert – no dia 17 de Fevereiro de 1934 – e também a morte da sua nora Rainha Astrid – no dia 29 de Agosto de 1935. Os resultados da primeira edição foram, contudo, bastante preocupantes: os violinistas pertencentes à Escola Russa ganharam todos os prémios, com o grande David Oistrakh (1908-1974) a obter o 1º prémio, e o facto de não haver qualquer violinista pertencente à escola Franco-Belga na final do concurso foi muito comentado. Os violinistas Carlo Van Neste (1914-1992) e Arthur Grumiaux (1921-1986) participaram, não conseguindo porém convencer o júri, uma vez que ainda eram muito novos e pouco experientes.

Curiosamente, o júri desta primeira edição do concurso era composto por três amigos de Ysaÿe: Carl Flesch (1873-1944), Joseph Szigeti (1892-1973) e Jacques Thibaud (1880-

²² Ver N.N., <http://cmireb.be/cgi?lg=en&pag=1949&rec=0&frm=0&par=aybaptu> (acedido no dia 30 de Novembro de 2019)

1953)²³, sendo estes dois últimos os dedicatários das 1ª e 2ª Sonatas para Violino Solo de Ysaÿe, respetivamente.

O sucesso deste concurso foi tão grande que um ano depois (em 1938) se realizou a 2ª edição, mas desta vez apenas para pianistas. Uma vez mais, os músicos da Escola Russa não deram qualquer hipótese aos demais, exceções feitas aos pianistas Moura Lympany (1916-2005), que atingiu o 2º lugar, e Andre Dumontier (1910-2004), que recebeu o 8º lugar.

6.2. A criação da Capela Musical Queen Elisabeth

Antes do início da 2ª Guerra Mundial, e como resposta aos resultados negativos dos concorrentes belgas nas duas primeiras edições do concurso, a Rainha Elizabeth inaugura uma instituição musical completamente nova, baseada no modelo soviético, que tinha como objetivo melhorar substancialmente as condições de estudo dos jovens artistas belgas: esta instituição foi denominada Capela Musical Queen Elisabeth, cujo vigor quase um século depois é prova da solidez da ideia que levou à sua criação.

6.3. O final e o relançamento

Durante a 2ª Guerra Mundial, a vida cultural belga entrou numa fase delicada; Charles Houdret, o administrador e diretor da Fundação Musical Queen Elisabeth, mergulhou em escândalos financeiros e isto fez com que a Fundação se tornasse esquecida. Foram tempos de grande desconforto e imprevisibilidade para a família real belga durante o período imediatamente depois da guerra, e a realeza apenas tinha uma prioridade: a reconstrução económica e social do país.

²³ Szigeti, Joseph (1947: 119). Tradução livre do autor a partir do texto original: "(...) *the youngsters whose playing we were judging at that 1937 "Concours" (Carl Flesh and Thibaud were co-judges) (...)*"

Só na primavera de 1950, quando os danos provocados pela 2ª Guerra Mundial se dissiparam por completo, foi decidido relançar o Concurso Ysaÿe. As primeiras eliminatórias ocorreram um ano depois, e o nome do concurso foi alterado para Concurso Musical Queen Elisabeth. Desta forma, em 1951, o antigo Concurso Ysaÿe tornou-se a secção de violino do Concurso de Música Queen Elisabeth.

7. A Escola Franco-Belga do Violino

7.1. As origens

O facto de Eugène Ysaÿe ter estudado com Henri Vietuxtemps e Henryk Wieniawski fez com que pertencesse à então denominada Escola Franco-Belga do Violino, cuja origem nos remete para o desenvolvimento do arco moderno por François Tourte (1747-1835).²⁴

Na verdade, a Escola Franco-Belga começou apenas por ser francesa; contudo, a sua origem não é nem francesa nem belga, mas sim italiana: Giovanni Battista Viotti (1755-1824). Viotti, compositor e virtuoso italiano (que mais tarde foi naturalizado francês), viveu em França e associou-se a alguns dos visionários violinistas do seu tempo, que juntos fundaram o Conservatório de Paris em 1795, lançando desta forma as bases para o que se viria a tornar na moderna Escola Francesa do Violino. Três violinistas deste grupo (e alunos de Viotti), de seus nomes Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) e Rodolphe Kreutzer (1766-1831), juntaram-se para desenvolver um método de ensino que incluísse as melhores práticas e as melhores técnicas violinísticas disponíveis na altura.

Desde o seu lançamento, em 1802, o método foi largamente aceite e disseminado na Europa, incluindo o Conservatório de Bruxelas. Aqui, foi adotado pelo seu professor principal, Charles de Bériot (1802-1870), que também tinha estudado com Viotti, construindo assim a base daquilo que seria a Escola Franco-Belga de Violino. Um pouco mais tarde, violinistas como Henri Vieuxtemps e Joseph Massart – que foram alunos de Bériot – foram peças-chave na consolidação deste método, uma vez que eram professores no Conservatório de Paris e haviam herdado o refinamento sonoro, a elegância da performance, a precisão da afinação e o elevado virtuosismo técnico do seu professor.

²⁴ Ver N. N., http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Eugène_Ysaÿe (Acedido dia 24 de Outubro de 2019)

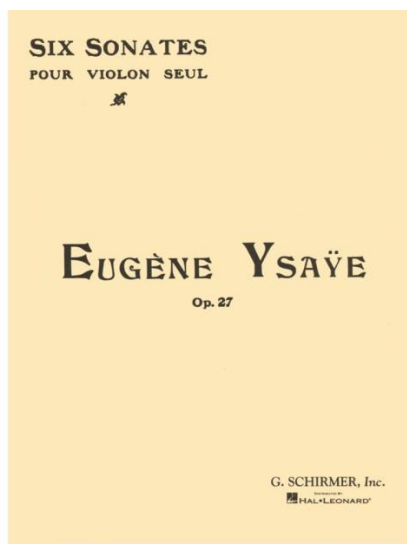
7.2. Principais Características

As qualidades que se atribuem à Escola Franco-Belga do Violino incluem elegância, uma técnica precisa de mão esquerda, um som cheio com uma utilização generosa e ininterrupta do arco, uma utilização desmedida de *vibrato* e uma técnica de arco que preconiza a utilização de todo o antebraço, mantendo o pulso e o braço estáticos (em oposição à escola Alemã de Joseph Joachim – que defende a utilização do pulso – e à escola Russa de Leopold Auer – que defende a utilização de todo o braço).

8. As 6 Sonatas para Violino Solo, Op. 27 de Eugène Ysaÿe

8.1. A admiração de Eugène Ysaÿe por Johann Sebastian Bach

Figura 2 – Capa do livro “Six Sonates Pour Violon Seul, Op. 27”, de Eugène Ysaÿe



Fonte: www.sharmusic.com/Sheet-Music/Violin/Unaccompanied/Ysa-255-e-Eug-232-ne---Six-Sonatas-Op-27-for-Violin-Solo-Published-by-G-Schirmer.axd

Embora Ysaÿe tenha composto diversas obras para diferentes instrumentos e/ou *ensembles*, a sua obra “Seis Sonatas para Violino Solo, Op. 27” é considerada o seu maior contributo para o repertório violinístico. Esta é diretamente inspirada nas Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo de J. S. Bach, obra que Ysaÿe muito admirava. Sobre esta sua admiração, chegou a afirmar: “O génio de Bach assusta qualquer um que queira compor com a qualidade das suas Sonatas e Partitas. Estas representam o cume e nunca existe a questão de as ultrapassar”²⁵. Referiu também o seguinte:

Tentei encontrar novas técnicas e meios de expressão nas minhas próprias composições. Por exemplo, escrevi um Divertimento para violino e orquestra no qual acredito ter abrangido novos pensamentos e ideias, e tentei dar à técnica violinística um leque mais abrangente de vida e vigor.²⁶

²⁵ Ysaÿe, Antoine (1968: 4). Tradução livre do autor a partir do texto original: “*The genius of Bach frightens one who would like to compose in the medium of his sonatas and partitas. These works represent a summit and there is never a question of rising above it*”.

²⁶ Martens, Frederick Herman (1919: 187).

8.2. A organização das Sonatas

Estas seis Sonatas podem ser divididas em três grupos de duas sonatas cada: as Sonatas 1 e 4 compreendem a andamentos cujos títulos provêm do período Barroco (Grave, Allemande, Sarabande, entre outros); as Sonatas 2 e 5 incluem títulos programáticos nos seus andamentos (Obsession, Malinconia, L'Aurore, Danse Rustique); por último, as Sonatas 3 e 6 são obras de apenas um andamento.

8.3. A origem da sua inspiração para compor as Sonatas

Ysaÿe terminou de escrever as suas Sonatas em Julho de 1923. A ideia de as começar a escrever surgiu depois de ter assistido em Bruxelas a um recital do virtuoso violinista Joseph Szigeti nesse mesmo ano, e sobre o qual proferiu as seguintes palavras:

Quando ouvimos um artista como Szigeti, que tão facilmente se acomoda a tocar nas linhas retangulares do grande Clássico como nas expressivas melodias do Romântico, logo se pensa quão cativante seria compor uma obra para violino mantendo o estilo de um violinista específico.²⁷

Na altura, Ysaÿe ficou comovido pela interpretação de Szigeti da 1ª Partita em Si menor de Bach, tendo dito o seguinte:

Encontrei em Szigeti esta qualidade, rara no nosso tempo, de ser simultaneamente um virtuoso e um músico. Consegue-se sentir o artista, consciente da sua missão como intérprete e aprecia-se o facto de, apesar dos problemas, pôr a técnica ao serviço a expressão.²⁸

²⁷ Gill, Dominic & Bernas, Richard (1984: 187).

²⁸ Ysaÿe, Antoine (1968: 4). Tradução livre do autor a partir do texto original: *"I found in Szigeti this quality, rare in our time, of being simultaneously a virtuoso and a musician. One senses in him the artist, conscious of his mission as an interpreter and one appreciates him as a violinist who, aware of the problems, puts technique in the service of expression"*.

Depois do recital de Szigeti, Ysaÿe passou as semanas seguintes a compor e a aperfeiçoar as seis Sonatas, as quais foram publicadas em 1924 e que se tornaram numa das mais importantes obras alguma vez escritas para violino.

8.4. Os dedicatários

As suas Sonatas têm seis dedicatários diferentes, todos eles seus amigos e todos eles violinistas notáveis: a primeira sonata foi dedicada a Joseph Szigeti (1892-1973), a segunda a Jacques Thibaud (1880-1953), a terceira a George Enescu (1881-1955), a quarta sonata a Fritz Kreisler (1875-1962), a quinta a Mathieu Crickboom (1871-1947), e a última a Manuel Quiroga (1892-1961). Cada um destes músicos tinha a sua forma única de ver a Música, e Ysaÿe tinha o objetivo de imortalizar as singularidades de cada um através destas dedicatórias.

De acordo com Antoine Ysaÿe (o filho de Eugène), apenas as primeiras quatro sonatas foram tocadas pelos respetivos dedicatários em público.²⁹ Ysaÿe apresenta no seguinte texto o propósito destas dedicatórias: “A dedicatória de uma composição pode assumir uma importância histórica (...). Seria portanto um símbolo de homenagem aos seus antecessores e aos que dão a vida pela música: os Intérpretes, muitas vezes esquecidos pelos musicólogos”³⁰. Estas sonatas foram influenciadas pelas técnicas violinísticas e pelo conteúdo musical de três períodos diferentes da História da Música: o Barroco, o Romântico e algumas práticas musicais do final do século XIX, como o Cromatismo Wagneriano, as harmonias Franckianas, o Modalismo dos compositores franceses e o Impressionismo.

²⁹ Ysaÿe, Antoine e Ratcliffe, Bertram (1947: 224).

³⁰ Ysaÿe, Antoine (1968: 18).

8.5. O uso de elementos incomuns na escrita para violino

Nesta obra, observamos inúmeras passagens desafiantes para a técnica violinística, sendo que algumas delas são recolhidas da música de alguns virtuosos do século XIX, como Niccoló Paganini (1782-1840), Ludwig “Louis” Spohr (1784-1859) e Heinrich Ernst (1812-1865), para além dos já referidos Vieuxtemps e Wieniawski, mas Ysaÿe atribui a estas passagens o seu cunho pessoal, através do uso de elementos como um grande contraste de timbre e dinâmica, técnicas como escalas cromáticas, *ponticello*, *sul tasto*, compassos irregulares, quartos de tom, acordes de 5 e 6 notas, *glissandi*, entre outros.

9. A nova notação musical de Ysaÿe

Podemos observar que no início do livro *6 Sonatas for Unaccompanied Violin* de Eugène Ysaÿe existe uma página cujo conteúdo completo consiste num conjunto de símbolos criado por ele. Estes símbolos representam indicações específicas sobre o uso do arco, a duração das notas, a articulação, as formas de executar acordes e cordas dobradas, determinada escolha de uma dedilhação e de cordas nas quais tocar, entre outros, conforme se pode verificar na figura 3:

Figura 3 – a notação musical criada por Ysaÿe

Signes - Abréviations.

Les 4 cordes; \bar{m} - \bar{l} - \bar{r} - \bar{s} ①

En se maintenant sur une corde ① ② ③ ④

Doigt immobile: - - - - ①

Poser le doigt sur la quinte juste: ②

Restez à la position: - - - ③

A la pointe: - - - - - ④

Au talon: - - - - - ⑤

Au milieu: - - - - - ⑥

Note jouée isolément - ϕ

Le quart de ton au dessus \boxplus

Le quart de ton au dessous \boxminus

Le sautillé: - - 

Le détaché à la corde: 

Employez tout l'archet: \dashv

Archet court: \boxed{AC} - Archet long: \boxed{AL}

Vibrant: - \boxed{VB} - Sans vibrer: \boxed{SV}

Sans presser: \boxed{SP} - Sans hâte: - \boxed{SR}

Bien mesuré: \boxed{BM} - Bien rythmé: \boxed{BR}

Marqué-accentué: $>>>$

Les accords ainsi notés: - - 

S'exécutent par un rapide arpège. Ex. 

N. B. Sans contester que les procédés techniques soient du domaine individuel, on peut dire, avec certitude, que l'artiste qui regardera de près les doigtés, coups-d'archet, nuances et indications de l'auteur, se rapprochera toujours plus rapidement du but.
E. Y.

Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 3

Com o comentário presente no final da página³¹, podemos dizer que Ysaÿe era muito metuculoso e ligava sobremaneira aos detalhes.

³¹ “Sem pôr de parte que o processo técnico é um assunto individual, pode-se dizer, com segurança, que o artista que prestar atenção às dedilhações, arcadas, dinâmicas e demais indicações do compositor estará sempre mais perto de atingir o objetivo mais rapidamente”. Tradução livre do autor.

10. Sonata 1 para Violino Solo – A Joseph Szigeti

10.1. O dedicatário

10.1.1. Notas biográficas

Figura 4 – Joseph Szigeti



Fonte: www.taminoautographs.com/products/szigeti-joseph-signed-photo-with-violin-1947

A primeira Sonata para violino solo que Ysaÿe escreveu foi dedicada a Joseph Szigeti, célebre violinista e pedagogo americano nascido na Hungria (Budapeste, 5 de Setembro de 1892 – Lucerne, Suíça, 19 de Fevereiro de 1973).

Szigeti era um grande admirador de Ysaÿe, tendo referido o seguinte sobre este:

(...) as minhas memórias de Eugène Ysaÿe são particularmente preciosas e chegam até ao meu pensamento com a mesma nitidez que o impacto da sua forma de tocar parece ter deixado em todos aqueles que tiveram a extasiante experiência de o escutar³².

³² Szigeti, Joseph (1947: 116). Tradução livre do autor a partir do texto original: "(...) my memories of Eugène Ysaÿe are particular precious and come to me with the same kind of vividness that the impact of his playing seems to have left on all who had the elating experience of hearing him".

Descreveu o som de Ysaÿe desta forma: “o belo, casto, íntimo *vibrato* (...) a cantilena imperturbável de Ysaÿe como eu ainda a recordo”.³³

Joseph Szigeti cresceu numa pequena vila na Transilvânia e mudou-se para Budapeste para estudar com Jenő Hubay na Academia de Música de Budapeste quando ainda era uma criança. Já considerado nessa altura um virtuoso do violino, estreou-se internacionalmente em Berlim, quando tinha apenas 13 anos. Dois anos mais tarde, teve o seu primeiro concerto em Londres, o que constituiu o princípio da sua digressão por Inglaterra, acompanhado pelo renomado pianista italiano Ferruccio Busoni (1866-1924). Depois, instalou-se na Suíça e, em 1917, tornou-se professor do Conservatório de Genebra, cargo que ocupou até 1925. No dia 15 de Dezembro desse ano, apresentou-se em concerto no Carnegie Hall (Nova Iorque, Estados Unidos da América), tocando o Concerto para Violino de Beethoven com a Orquestra de Filadélfia. Após esse evento, continuou em digressão pelos EUA e por alguns países europeus; contudo em 1940, devido à 2ª Guerra Mundial e por motivos relacionados com a sua origem judaica, mudou-se para os Estados Unidos onde viveu durante 20 anos, adquirindo a cidadania americana em 1951.

10.1.2. Szigeti como performer

Szigeti era um artista possuidor de um raro intelecto e integridade; um violinista extremamente expressivo. Procurava colocar-se à margem da sua fama de virtuoso, pois, para ele, servir a música era o mais importante. Embora tivesse sido algumas vezes criticado, recebeu também múltiplos elogios de outros grandes músicos como o próprio Eugène Ysaÿe, Nathan Milstein (1903-1992) e Yehudi Menuhin (1916-1999), para além do já citado Ferruccio Busoni.

Um dos seus objetivos como performer era promover a música contemporânea, tendo estreado obras de vários compositores do século XX, como Igor Stravinsky (1882-

³³ Szigeti, Joseph (1979: 174).

1971), Béla Bartok (1881-1945), Maurice Ravel (1875-1937), Ernest Bloch (1880-1956) e Sergei Prokofiev (1891-1953).

Foi o primeiro violinista a gravar as primeiras duas Sonatas para Violino Solo de J. S. Bach (a primeira em Sol menor, a segunda em Lá menor) e as suas interpretações das peças de Bach foram muito apreciadas pelos seus colegas músicos – estas são duas razões que justificam o facto de haver tantas similaridades entre a Sonata de Ysaÿe dedicada a Szigeti e as Sonatas de Bach.

10.1.3. Joseph Szigeti e as Sonatas para Violino Solo, op. 27 de Eugène Ysaÿe

Sobre esta obra, Szigeti afirmou o seguinte:

O que lhes dá ênfase é o facto de constituírem um repositório de ingredientes do estilo performativo deste intérprete incomparável. (...) Eu sinto que estas Sonatas significavam mais para Ysaÿe do que qualquer outra obra significaria para um compositor cuja função principal fosse criar. Elas foram, possivelmente, uma tentativa subconsciente da sua parte de perpetuar o seu próprio estilo de tocar. (...) Como agora posso constatar, estas suas Sonatas tinham a natureza de um legado.³⁴

Szigeti ficou comovido quando soube que Ysaÿe lhe tinha dedicado a sua 1ª Sonata:

Ele começou a falar da “minha” sonata e dos planos para as outras, contando-me o que significariam para ele quando estivessem completas. (...) Um olhar sobre algumas das páginas mostrou-me que estava ali um trabalho em progresso que iria permitir às futuras gerações reconstruir um estilo de tocar (...).³⁵

³⁴ Szigeti, Joseph (1947: 117-118). Tradução livre do autor a partir do texto original: “*What gives them significance is that they are a repository of the ingredients of the playing style of this incomparable interpreter. (...) I felt that these sonatas were more to Ysaÿe than yet another work would be to a composer whose prime function was creating. They were, perhaps, a subconscious attempt on his part to perpetuate his own elusive playing style. (...) As I see it now, these sonatas of his were also in the nature of a bequest.*”

³⁵ Szigeti, Joseph (1947: 118). Tradução livre do autor a partir do texto original: “*He began talking of “my” sonata and of the others he was planning, telling me what they would mean to him when completed. (...) A glance at some of the pages showed me that here indeed was a work in the making that would permit later generations to reconstruct a style of playing (...).*”

10.2. Paralelismos entre a Sonata n.º 1 de Ysaÿe e a Sonata n.º 1 de Bach

Tanto Eugène Ysaÿe como Joseph Szigeti tinham uma grande afeição pela música de Bach e ambos tocavam com muita regularidade as obras para violino solo que este escreveu. Ambas as sonatas estão na tonalidade de Sol menor e possuem quatro andamentos, sendo que os primeiros dois andamentos e o último andamento de cada sonata estão em Sol menor, ao passo que o terceiro se encontra na tonalidade de Si bemol Maior (a relativa maior de Sol menor). A estrutura geral é similar: o 1º andamento é uma espécie de prelúdio, para ser tocado acoplado ao 2º andamento, que é uma fuga/fugato. Depois, o 3º andamento é de carácter bastante mais ligeiro e o último andamento é brilhante. Encontram-se, inclusive, algumas semelhanças na métrica: o 2º andamento de cada Sonata está escrito em compasso binário e o último encontra-se em compasso ternário (3/8).

11. O 1º andamento da Sonata n.º 1 de Eugène Ysaÿe

O primeiro andamento desta sonata é um *Grave*. Ysaÿe revela extrema meticulosidade em relação ao tempo que aconselha aplicar na interpretação deste texto musical: não só utiliza termos italianos para se referir ao tempo geral (*lento assai*), mas também apresenta a indicação exata do tempo a aplicar ($\text{♩} = 54$). De resto, todos os quatro andamentos desta sonata estão providos desta indicação específica de tempo, algo que não acontece em todos os andamentos das suas restantes Sonatas.

Podemos organizar as diferentes secções que compõem este andamento da seguinte forma:

- ✓ Compassos 1 a 10: 1ª secção. Textura densa, predominantemente polifónica
- ✓ Compassos 11 a 14: 2ª secção. Passagens mais líricas, mais delicadas
- ✓ Compassos 15 a 34: secção de desenvolvimento. Aparecem tanto elementos de densidade polifónica como passagens mais líricas e sensíveis, surgindo por vezes uma mistura dos dois, um ‘lirismo polifónico’ (por exemplo, entre os compassos 22 e 25)
- ✓ Compassos 35 a 38: reaparecimento parcial da 1ª secção
- ✓ Compassos 39 a 41: secção de carácter semelhante ao da 2ª secção
- ✓ Compassos 42 a 52: material conclusivo, com passagens em *sul ponticello tremolo* e *pizzicato* de mão esquerda.

A tabela 5 representa uma macroestrutura deste andamento:

Tabela 5 – macroestrutura do 1º andamento

Exposição do tema	Episódio	Desenvolvimento			Reexposição do tema	Episódio	Conclusão	
Secção A	Secção B	Secção C	Secção D	Secção E	Secção F	Secção B'	Secção G	
1	11	15	19	26	35	39	42	53

Fonte: Sugestão e elaboração do autor

Nos primeiros três compassos, apresentados na figura 5, podemos aferir que há um sem número de acordes pesados e densos que estão conectados entre si através de fragmentos cromáticos. Este andamento é consideravelmente dissonante, especialmente devido a uma utilização regular de intervalos de segundas, quartas, quintas diminutas e sétimas. É uma polifonia a 4 vozes, tal como acontece no Adagio da 1ª sonata de Bach.

Figura 5 – Primeiros 3 compassos do 1º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 5

Do meu ponto de vista, o início deve ser tocado com um tipo de som mais denso, com muito contacto, para que se consiga atingir o carácter *Grave*, pesado, robusto, sendo aconselhável tocar os acordes para baixo desde o talão. Para além disto, de maneira a sustentar esta tensão harmónica, sugiro tocar esta passagem sempre em direção ao tempo seguinte, uma vez que, exceções feitas ao 1º acorde e ao 1º tempo do 3º compasso, todos os acordes presentes neste trecho são dissonantes, o que, por si só, faz com que sejam providos de maior interesse do ponto de vista composicional, uma vez que contribuem em grande escala para o ambiente escuro e tenso desta introdução. A Figura 6 demonstra a minha sugestão de execução:

Figura 6 - Primeiros 3 compassos do 1º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: Sugestão e elaboração do autor

A próxima figura é referente ao 2º compasso da Sonata. É a 1ª vez que a melodia aparece na voz do baixo, o que levanta algumas questões sobre a forma como se poderá tocar este acorde:

Figura 7 – 1º tempo do 2º compasso do 1º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 5

Curty (2003) defende que “Quando a melodia está no baixo, o violinista pode escolher tocar o acorde de cima para baixo (ver figura 8)”³⁶. Considero esta opção bastante respeitável, uma vez que assim se deixa para o fim a parte do acorde que contém a nota da melodia, resultando numa perceção mais clara das mudanças de registo da linha melódica. Julgo, porém, que a sonoridade sofre um pouco devido ao facto de tocarmos as notas do baixo no fim, pois o acorde apenas recebe a sua base posteriormente, ao invés do que acontece com os acordes anteriores.

De forma a manter a estrutura ascendente dos acordes inalterada – continuando o padrão definido desde o começo do andamento – procurando ao mesmo tempo

³⁶ Curty, Andrey (2003: 22). Tradução livre do autor a partir do texto original: “*When the melody is in the bass, the violinist can choose to play the chord from top to bottom*”.

enfatizar a voz do baixo, que é a que passa a ter a melodia, proponho que este acorde seja dividido da seguinte forma: a nota do baixo tocada sozinha a uma dinâmica mais intensa (*ff*) usando para este fim mais quantidade e velocidade de arco e de seguida as restantes três notas do acorde tocadas a uma dinâmica mais reduzida (*mf*). Para além disto, a nota da melodia deverá ser um pouco mais longa em oposição às outras três notas, como demonstra a figura 9.

Figura 8 – Sugestão de execução de Curty referente ao 1º tempo do 2º compasso do 1º andamento



Fonte: Curty, 2003, p. 22

Figura 9 - 1º tempo do 2º compasso do 1º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

A seguinte figura é referente aos compassos 5 e 6:

Figura 10 – Compassos 5 e 6 do 1º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 5

Ysaÿe escreve no início do 5º compasso a indicação *mf* e apenas escreve *cresc.* no 2º tempo do compasso a seguir. Este fragmento começa de uma forma relativamente estática e vai-se tornando progressivamente mais movimentado e direcionando para o registo agudo. Eu denoto uma atmosfera bastante escura e espessa desde o início e para isso opto por começar o fragmento tocando numa dinâmica um pouco inferior, com menor quantidade de arco mas um som cheio de contacto; no decorrer do excerto, vou assegurando pequenas ondulações na dinâmica e tocando com cada vez mais quantidade de arco (sempre com muito contacto desde o início). A figura 11 demonstra a minha abordagem com clareza (nota: devemos chegar ao começo deste excerto no meio do arco):

Figura 11 – Compassos 5 e 6 do 1º andamento, segundo sugestão do autor

The musical score for measures 5 and 6 is presented on a single staff. Measure 5 begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a bowing instruction of "metade do arco" (half the bow) above the first two notes. The dynamic then shifts to *mp* (mezzo-piano) for the next two notes, with a bowing instruction of "3/4 do arco" (three-quarters of the bow). The dynamic continues to *mf* (mezzo-forte) for the final two notes of the measure, also with a "3/4 do arco" instruction. Measure 6 starts with a *cresc.* (crescendo) marking and a bowing instruction of "arco todo" (full bow) above the first two notes. The dynamic reaches *f* (forte) for the final two notes, with a bowing instruction of "3/4 do arco" and a *cedendo* (ceding) marking below the notes. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs to indicate phrasing and articulation.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura 12 é relativa aos compassos 11 e 12. É a primeira vez que as indicações *dolce* e *tranquillo* aparecem no andamento, o que faz transparecer uma mudança repentina e acentuada de carácter – de facto, quando até então tínhamos uma atmosfera de tensão e densidade, agora esta é algo incerta e misteriosa, ganhando também um cunho mais lírico:

Figura 12 – Compassos 11 e 12 do 1º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 5

É necessário neste extrato mudar por completo vários procedimentos técnicos para atingir esta vertiginosa mudança, a saber: velocidade do arco (varia consoante as notas em cada grupo), pressão do arco (deve ser reduzida, para atingir um som mais superficial e flautado), ponto de contacto do arco na corda (mais próximo da escala), utilização de *vibrato* (mais generosa e constante), etc.

Desde o Lá bemol do 1º compasso que a linha melódica ganha um novo impulso a cada quatro notas (exceção feita às últimas três notas), começando na nota mais aguda e dirigindo-se para três notas mais graves separadas por meio-tom (apenas duas no final do excerto). Este impulso poderá ser assegurado tocando a primeira nota (a mais aguda) com maior quantidade e velocidade de arco, e indo a cada novo grupo de quatro notas diminuindo essa mesma quantidade e velocidade, como demonstra a seguinte figura:

Figura 13 – Compassos 11 e 12 do 1º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Imediatamente a seguir, nos compassos 13 e 14, a movimentação da melodia perfaz o mesmo desenho, podendo de igual modo aplicar-se o conjunto de procedimentos técnicos deste último excerto.

A figura 14 diz respeito aos compassos 15, 16, 17 e 18:

Figura 14 – Compassos 15 a 18 do 1º andamento

Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 5

Atentemos somente aos compassos 15, 16 e 17 (o compasso 18 é irrelevante para esta abordagem). Aqui podemos aferir que a textura é claramente polifónica – polifonia a duas vozes – e que, pela primeira vez no andamento, ambas as vozes se movimentam simultaneamente e paralelamente. Chegamos ao compasso 15 numa dinâmica baixa (piano) e temos uma grande subida de registo levada a cabo por ambas as vozes. Para além disto, o ritmo torna-se menos estático/vai ganhando mais direção, pois de quatro semicolcheias por tempo passamos a ter sextinas de semicolcheia. Considero importante que cada conjunto de notas presentes em cada ligadura seja tocado com o arco todo; todavia, para obter as nuances de dinâmica necessárias, devemos jogar com a pressão e o ponto de contacto do arco na corda, como demonstra a figura 15:

Figura 15 – Sugestão de execução do autor referente aos compassos 15, 16 e 17 do 1º andamento

The musical score consists of three measures, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The notes are sustained and played in pairs, creating a polyphonic texture. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. Measure 2 begins with a forte (*f*) dynamic, reaches a fortissimo (*ff*) dynamic, and ends with a slight reduction in dynamics. Measure 3 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, reaches a forte (*f*) dynamic, and ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various performance instructions regarding bow pressure and contact point.

- pouca pressão de arco; ponto de contacto do arco sobre o início da escala

- gradualmente, aumentar a pressão do arco e dirigir o arco para perto do cavalete

- máxima pressão do arco, arco muito perto do cavalete

- reduzir ligeiramente a pressão do arco

- pressão moderada do arco; gradualmente, mover o arco para um ponto de contacto situado entre o cavalete e a escala

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Antes de mais, e tendo em conta que toda esta secção é polifónica (todas as notas duplas perfazem intervalos de 6ª menor) e que todas as notas se tocam de forma sustentada, convém mencionar que um dos problemas que podem resultar da performance de uma secção como esta, e que merece a total atenção do performer para que seja evitado, é a acumulação de tensão no polegar da mão esquerda e consequentemente em toda a mão derivado de uma excessiva pressão que os dedos do violinista possam exercer nas cordas.³⁷

³⁷ Galamian, Ivan (1962, 27).

Uma vez que estas passagens são mais exigentes do ponto de vista técnico, irei sugerir alguns passos com vista à sua preparação. Para isso, utilizarei apenas o 1º compasso desta secção, apresentado na figura 16, como exemplo:

Figura 16 – Compasso 15 do 1º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 5

Os passos acima mencionados são os seguintes:

1. Sem ligaduras e sem qualquer tipo de pulsação rítmica (ou seja, dupla a dupla, isoladamente), pousar ambos os dedos de cada vez na corda e tocar apenas a nota mais grave, para aferir a afinação da mesma. Depois, fazer o mesmo para a nota mais aguda e de seguida para ambas as notas em simultâneo. Nesta fase, também se presta atenção ao formato da mão esquerda.
2. Ainda sem um andamento estabelecido nem pulsação rítmica, tocar já ambas as notas em simultâneo mas voltar aos dedos com os quais se vai mudar de posição e se vai tocar a seguir, como descrito na figura 17:

Figura 17 – 2º passo da sugestão de execução do autor referente ao compasso 15 do 1º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

3. Tocar já com um andamento definido mas ainda muito lento e com notas separadas, como demonstrado na figura 18:

Figura 18 – 3º passo da sugestão de execução do autor referente ao compasso 15 do 1º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

4. Tocar a um andamento um pouco mais rápido e com cada arcada a corresponder a uma colcheia, como ilustrado na figura 19:

Figura 19 – 4º passo da sugestão de execução do autor referente ao compasso 15 do 1º andamento

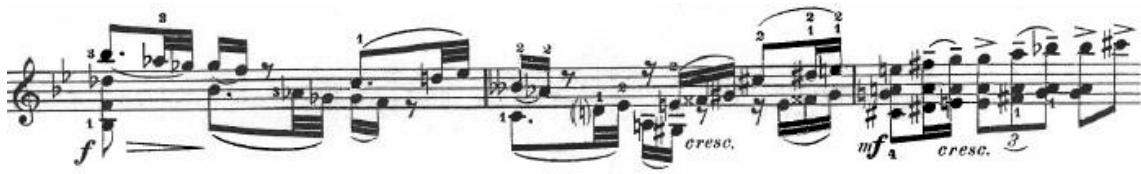


Fonte: elaboração e sugestão do autor

5. Tocar como escrito na partitura original.

Na figura 20, podemos observar uma melodia a duas vozes de tipo imitativo, como amiúde acontece na música de Bach. No ultimo compasso do excerto temos uma progressão de acordes de três notas cada, cuja voz central é sempre um lá (tocado com corda solta) e cujas vozes nos extremos estabelecem uma progressão ascendente em décimas paralelas. A textura deste fragmento torna-se mais densa à medida que os acordes se tornam progressivamente mais fortes e dissonantes.

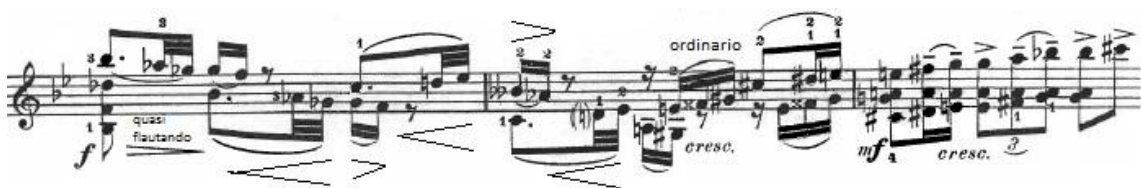
Figura 20 – Compassos 19, 20 e 21 do 1º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 5

Ainda que esteja escrito *forte* no início do presente excerto, não podemos ignorar o facto de só estar escrito um *diminuendo* de apenas um tempo no 1º compasso e Ysaÿe escreveu um *crescendo* tanto no 2º como no 3º compasso, o que, a meu ver, significa que o 1º *forte* é relativo, quando comparado com o clímax que o compositor quer atingir no final desta secção. Por conseguinte, a minha sugestão é tocar o começo – primeiros 5 tempos – com presença, muita velocidade de arco, mas sem demasiado contacto do arco com a corda, *quasi flautando*, e sempre musicalmente direccionando para o tempo seguinte, gastando mais quantidade de arco – e mais velocidade – nas notas curtas, que são muito expressivas. À medida que nos vamos aproximando do final deste excerto, o som deverá tornar-se progressivamente mais denso e encorpado. A figura que se segue demonstra a minha abordagem:

Figura 21 – Compassos 19, 20 e 21 do 1º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura 22 constitui a secção do andamento que vai desde o compasso 29 até ao 32:

Figura 22 – Compassos 29 a 32 do 1º andamento

The image shows a musical score for a violin solo, measures 29 to 32. The score is written on two staves in G minor (one flat) and 4/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *poco f* and a box containing the letter 'P'. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and fingerings indicated. A *segue* marking is present above the staff in measure 30. The second staff continues the melodic line, with a *cresc.* (crescendo) marking above and an *espress.* (espressivo) marking below in measure 31. The music concludes with a final note in measure 32.

Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 6

Atentemos apenas aos compassos 29, 30 e 31, pois o compasso 32 não possui interesse na ótica desta abordagem. Durante todos estes 3 compassos, temos assinalada a dinâmica de *poco f*. O compasso 29 é uma espécie de clímax de uma secção que começa no último tempo do compasso 25, em *piano*. Ysaÿe escreve no sentido de se manter o *forte*; contudo, sob o meu ponto de vista, há nuances dentro deste *forte* que deverão ser levadas a cabo. Temos sempre a corda Ré como nota pedal, não havendo necessidade de a tocar a uma dinâmica tão alta, pois é extremamente repetida; por outro lado, há grandes saltos no registo do texto, devendo sempre relaxar um pouco a intensidade quando a linha é descendente e apoiar a mesma quando é ascendente, apoiando sempre também a nota mais aguda. Segue o exemplo na seguinte figura:

Figura 23 – Compassos 29, 30 e 31 do 1º andamento, segundo sugestão do autor

* gastar tanta quantidade de arco como no conjunto das restantes 3 notas da arcada
 *2 nota pedal, na qual se deve gastar a menor quantidade de arco de entre as 4 notas de cada ligadura

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Curty (2003) sugere que “Uma pessoa pode praticar tocando duas cordas dobradas diferentes entre as três notas mais agudas de cada grupo de quatro notas (uma vez que a nota mais grave é sempre a corda Ré solta)”³⁸, como descrito na figura 24:

Figura 24 – Sugestão de execução de Curty referente ao compasso 29 do 1º andamento

Example 2.2.
 29 becomes

Fonte: Curty, 2003, p. 23

De facto, o procedimento sugerido por Curty é aconselhável, pois focamo-nos principalmente na afinação. Considero, porém, que devemos tocar cada dupla

³⁸ Curty, Andrey (2003: 23). Tradução livre do autor a partir do texto original: “One may practice by making two different double stops out of the upper three notes of each four-note group (since the bottom note is always the open D string)”.

isoladamente, isto é, sem qualquer relação rítmica entre as notas nem andamento estabelecido, apenas passando para a dupla seguinte quando a anterior estiver afinada.

A seguinte figura diz respeito aos compassos 42, 43 e início do 44:

Figura 25 – Compassos 42, 43 e início do 44 do 1º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 6

Uma vez mais, deparamo-nos com uma enorme mudança de ambiente. A dinâmica presente na secção anterior a esta é *mf*, e vai diminuindo até ao começo deste fragmento; para além disso, um som que antes era doce e delicado – compassos 39, 40 e 41, em que a linha melódica apresenta contornos idênticos ao dos compassos 11 e 12 (ver página 19) – torna-se agora muito sombrio, ríspido e metálico.

O arco constitui a chave para a transformação desta atmosfera. Um som que até então era produzido a partir de um ponto regular de contacto do arco na corda (*ordinario*) agora será produzido a partir do arco a passar sobre o cavalete (*sul ponticello*), com notas tocadas em *tremolo* (ver figura 26). Esta combinação (*tremolo* e *sul ponticello*) era raramente usada, na altura em que esta sonata foi escrita (1923):

Figura 26 – Compasso 42 do 1º andamento, segundo sugestão do autor

* gradualmente (até *2), avançar um pouco o braço direito para que o arco fique suficientemente enviesado no sentido do cavalete e assim propiciar a manutenção do arco nesse ponto de contacto (sobre o cavalete na corda Sol)

*2 manter o enviesamento do arco e utilizar os dedos e pulso da mão direita para executar o tremolo

Fonte: elaboração e sugestão do autor

O último excerto é referente aos compassos 50, 51 e 52, como atesta a figura que se segue:

Figura 27 – Compassos 50, 51 e 52 do 1º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 6

A última nota do compasso 49 (a 1ª deste exemplo) é executada em *tremolo*, mais perto da ponta do arco. O compasso seguinte contém uma mínima com ponto (para além de um *pizzicato* de mão esquerda) e a última nota (a mesma dupla tocada uma oitava acima) é uma mínima com ponto ligada a outra mínima com ponto, ou seja, é uma nota extremamente longa. Ysaÿe era extremamente minucioso e colocava muita importância nos mais variados tipos de detalhes (ver figura 3), no entanto nesta secção não escreveu qualquer arcada.

Seguem-se três exemplos de possíveis arcadas para os últimos compassos.

O primeiro exemplo é aquele que considero o menos aplicável (ver figura 28): tocamos a penúltima nota para baixo (depois de uma nota em *tremolo* tocada na ponta do arco, o que faz com que não tenhamos muito arco disponível) e a última nota para cima, resultando numa arcada em direção ao talão (o que é tecnicamente mais difícil e menos confortável, pois o som torna-se naturalmente mais pesado à medida que nos vamos aproximando do talão):

Figura 28 – 1ª Sugestão de execução do autor referente aos compassos 50, 51 e 52 do 1º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

O segundo exemplo sugere que a penúltima nota seja tocada para baixo, como o exemplo anterior (não haverá, de igual modo, muita quantidade de arco disponível para tocar esta nota), mas que se recupere o arco para tocar a última nota (ver figura 29). Isto vai privilegiar a estabilidade e conforto da última arcada, contudo uma retoma do arco implica que haja uma pausa relativamente longa entre uma nota e outra:

Figura 29 – 2ª Sugestão de execução do autor referente aos compassos 50, 51 e 52 do 1º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Por fim, o terceiro exemplo (ver figura 30) é o mais aconselhável, uma vez que sugere que a penúltima nota seja tocada para cima (o que, tendo em conta que a nota imediatamente antes é tocada na ponta do arco, é a solução mais natural) e a última seja tocada para baixo, ou seja, sem nenhuma interrupção derivada de recuperações de arco (com apenas uma ligeira paragem de cariz técnico para preparar a última dupla) e com o conforto de tocar uma nota longa em *ppp* que vai em direção à ponta (a zona do arco com menos peso):

Figura 30 – 3ª Sugestão de execução do autor referente aos compassos 50, 51 e 52 do 1º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

12. O 2º andamento da Sonata n.º 1 de Eugène Ysaÿe

O 2º andamento desta Sonata intitula-se *Fugato*. Tal como no 1º andamento, está presente uma indicação extremamente precisa no que concerne o tempo pensado pelo compositor (neste caso, *molto moderato* e $\text{♩} = 58$).

As diferentes secções pertencentes a este andamento podem, de um modo geral, ser organizadas da seguinte forma:

- ✓ Compassos 1 a 14: material de fuga
- ✓ Compassos 15 a 29: material de contraste
- ✓ Compassos 30 a 62: material de fuga
- ✓ Compassos 63 a 72: material de transição
- ✓ Compassos 73 a 103: material de fuga
- ✓ Compassos 104 a 112: conclusão

A tabela 6 constitui uma macroestrutura do 2º andamento:

Tabela 6 – macroestrutura do 2º andamento

<i>exposição do tema</i>	<i>reexposição do tema</i>	<i>episódio</i>	<i>reexposição do tema</i>	<i>desenvolvimento</i>	<i>reexposição do tema</i>	<i>episódio</i>	<i>reexposição do tema</i>	
1	4	7	11	15	30	36	42	48
<i>episódio</i>	<i>reexposição do tema</i>	<i>desenvolvimento</i>	<i>reexposição do tema</i>	<i>desenvolvimento</i>	<i>ponte</i>	<i>reexposição do tema</i>	<i>conclusão</i>	
48	55	63	73	83	92	94	104	113

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Os primeiros quatro compassos do andamento representam a exposição do motivo central da fuga, sendo que ao quarto compasso surge o primeiro material polifônico, com o motivo principal a aparecer no soprano, como demonstra a seguinte figura:

Figura 31 – Esquema temático no início do 2º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

O intérprete deverá assegurar a máxima clareza sempre que existe uma nova entrada do tema. Será aconselhável, para esse fim, diminuir um pouco a dinâmica no final da exposição do tema e incidir com segurança do início do material polifônico, como representa a figura 32:

Figura 32 – Sugestão de execução do autor referente à dinâmica nos primeiros compassos do 2º andamento



* à medida que nos dirigimos para o final da exposição temática, a quantidade de arco a aplicar para cada nota deverá ser cada vez menor.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Dos compassos 7 até ao 11 (ver figura 33), deparamo-nos com uma série de notas duplas, que resultam numa mudança constante na harmonia:

Figura 33 – Compassos 7 a 11 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 7

Desde a 2ª metade do 1º tempo do compasso 8, o registo vai-se tornando progressivamente mais grave; para além disso, cada dupla de notas está sempre ligada a outra dupla de notas de registo harmónico inferior. Será, por isso, de valor fazer algumas hierarquizações no que concerne a dinâmica, o *vibrato* e o comportamento do arco nesta passagem, como demonstrado na figura 34:

Figura 34 – Sugestão de execução do autor referente aos compassos 7 a 11 do 2º andamento

Musical score for measures 7 to 11 of the 2nd movement, identical to Figure 33 but with additional performance markings. The violin part (V) is marked *dim.* and the viola part (U) is marked *mp*. There are asterisks (*) above certain notes and the number '2' below others, indicating specific performance instructions.

* o arco, ao longo de toda esta secção, deverá tocar mais perto da escala, para assegurar um som mais flautado e distante. O vibrato é importante para dar "calor", sobretudo nas notas referentes ao *2.
*2 cada uma destas duplas deverá ser tocada com maior quantidade e velocidade de arco que a dupla que lhe segue.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Ao 15º compasso (o 4º compasso presente na figura 35), estabelece-se o início da primeira secção de contraste com o material temático:

Figura 35 – Compassos 12 a 23 do 2º andamento

Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 7

Nesse compasso, surgem as indicações *p* e *dolce*, pelo que seria interessante optar por um som mais flautado, tocando um pouco mais longe do cavalete. Até ao compasso 22, esta secção assume um ímpeto crescente, pelo que a dinâmica deverá acompanhar esse ímpeto, com nuances em alguns pontos específicos, e com o arco a aproximar-se cada vez mais do cavalete até atingir o referido compasso, como é descrito na figura 36:

Figura 36 – Compassos 15 a 23 do 2º andamento, segundo sugestão do autor

Desde * até *2 o arco deverá progressivamente aproximar-se do cavalete.

*3 desde o início desta secção, apenas nesta nota se pode recomendar tocar desde o talão do arco. Até ao fim do compasso seguinte, o arco vai progressivamente afastando-se do cavalete e cada dupla deverá ser tocada com uma quantidade de arco inferior à dupla imediatamente anterior.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

O intervalo de compassos 23 – 29 está representado na figura que se segue (que também inclui os compassos 20, 21 e 22):

Figura 37 – Compassos 20 a 29 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 7

Aqui voltamos a baixar a dinâmica (*p*) e encontramos um tipo de escrita em que a junção das 3 notas de cada ligadura (exceção feita à 2ª metade do compasso 24, que são 4 notas) resulta num acorde arpejado. Uma vez que os dois compassos anteriores são polifónicos e tocados a uma dinâmica mais alta visto seguirem o decurso da frase que começa no compasso 15 (ver figura 35), podemos iniciar esta secção com um tipo de som menos concentrado, com o arco a tocar apenas na sua metade superior.

A figura que se segue é um esquema resumido dos acordes não arpejados que cada ligadura forma (observação: alguns acordes são repetidos):

Figura 38 – Esquema de acordes não arpejados referente aos compassos 23-29.



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Para efeitos do estudo da afinação desta passagem, este esquema produz resultados satisfatórios, uma vez que nos é possível ouvir com atenção a sonoridade de cada acorde. De uma maneira geral, será de valorizar:

- ✓ Praticar a afinação a uma dinâmica relativamente alta (por exemplo, *mf*) tocando com o arco mais perto do cavalete;
- ✓ Observar a dedilhação escrita por Ysaÿe, pois a sua aplicação revela-se extremamente cómoda;
- ✓ Mudar de acorde apenas quando a afinação do anterior estiver assegurada.

Um dos pontos-chave para praticar com rigor esta passagem é a atenção prestada aos movimentos da mão esquerda e dos respetivos dedos. Sugiro o seguinte guia:

1. Muito lento e desprovido de qualquer relação rítmica, tocar cada acorde, parar e durante a paragem observar que movimentos se devem levar a cabo para preparar o esquema de dedos do acorde seguinte. Esses movimentos devem ser feitos da forma mais lenta e meticulosa possível.
2. Tocar a um andamento extremamente lento (por exemplo, ♩ = 50), incluindo já uma relação rítmica entre as notas, diminuindo a duração dos acordes para cerca de metade e utilizando a pausa resultante para preparar o esquema de dedos do acorde seguinte. A figura 39 representa uma ilustração deste procedimento:

Figura 39 – 2º passo da sugestão de execução do autor referente aos compassos 23 a 29 do 2º andamento

Lento

* preparar o esquema de dedos da mão esquerda respeitante ao acorde seguinte

Fonte: elaboração e sugestão do autor

3. Aumentar a velocidade de maneira gradual, mas moderada (por exemplo, aumentar a intervalos de cinco batimentos por minuto). Convém salientar que quanto mais rápido se toca este exercício, também mais rápidos devem ser os movimentos dos dedos da mão esquerda.
4. Tocar como escrito na partitura original (neste ponto, os dedos já terão de se movimentar com extrema rapidez e segurança).

Ao compasso 24, Ysaÿe escreve acentos em notas específicas que pretende que sejam destacadas (ver figura 40). Do meu ponto de vista, esta opção é justificada pelo facto de neste compasso ser a linha melódica intermédia a que mais se movimenta e, precisamente por estar numa voz intermédia, necessitar de algum tipo destaque para se escutar o seu percurso com clareza.

Figura 40 – Compasso 24 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 7

Uma vez que estamos na dinâmica de piano e que tocamos com um som com menos contacto, menos ‘palpável’ (ver figura 37), será mais aconselhável fazer os acentos tocando estas notas com uma quantidade de arco (e conseqüente velocidade) um pouco superior às notas que não têm acento. Desta forma, destacamos as referidas notas sem alterar o tipo de som produzido, como ilustra a figura 41:

Figura 41 – Compasso 24 do 2º andamento, segundo sugestão do autor



* mantendo o mesmo ponto de contacto e a mesma pressão, deveremos tocar estas notas com uma quantidade e velocidade de arco superiores.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Para se conseguir uma melhor percepção inicial da diferente sonoridade resultante da inclusão dos acentos, podemos efetuar os seguintes exercícios referentes ao compasso 24, sempre tocando com o arco na sua metade superior:

1. Praticar este compasso apenas com cordas soltas e sem qualquer acento, como ilustra a seguinte figura:

Figura 42 – 1º passo do exercício para a consolidação de mecanismos do arco referente ao compasso 24 do 2º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

2. Praticar este compasso apenas com notas soltas adicionando os respectivos acentos (ver figura 43):

Figura 43 – 2º passo do exercício para a consolidação de mecanismos do arco referente ao compasso 24 do 2º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

3. Adicionando o compasso anterior, praticar ambos os compassos apenas com cordas soltas e juntar os respectivos acentos, como demonstra a figura 44:

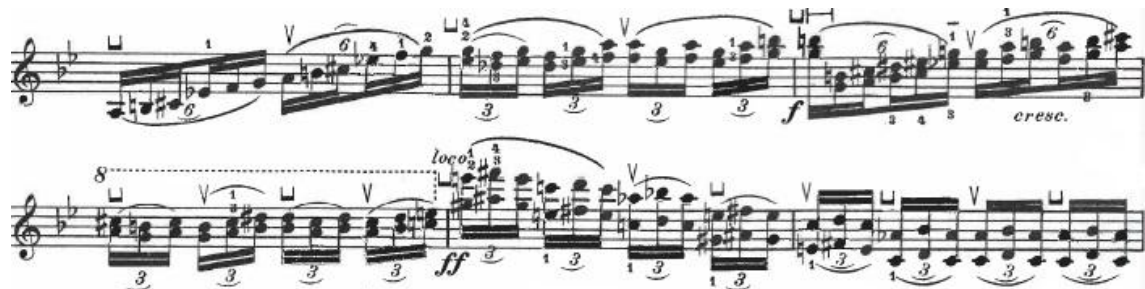
Figura 44 – 3º passo do exercício para a consolidação de mecanismos do arco referente aos compassos 23 e 24 do 2º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Entre os compassos 63 e 72, estamos numa secção de transição para o material de fuga que aparecerá de novo ao compasso 73. Em termos de problemática técnica, a passagem presente nos compassos 68 – 72 (ver figura 45) possui muitas semelhanças com a passagem entre os compassos 15 e 17 do 1º andamento da Sonata, pelo que se recomenda o mesmo tipo de procedimentos com vista à sua preparação (ver figura 14):

Figura 45 – Compassos 67 a 72 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 8

Ao compasso 73, dá-se uma nova entrada do material temático, como representado na figura que se segue:

Figura 46 – Compassos 73 a 77 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 8

Esta entrada do tema vem inserida em acordes principalmente de três notas e tocados a um andamento rápido, aparecendo a indicação *com brio* acima da pauta.

Curty (2003) defende que para tocar esta secção seria benéfico tocar cada acorde de três sons num movimento apenas, tocando com o arco nas três cordas ao mesmo tempo, em vez de tocar em duas cordas de cada vez.³⁹ Sob o meu ponto de vista, é uma opção válida e justificada pelo facto de, dessa forma, ser mais fácil atingir o carácter com brio, uma vez que há mais incisão na forma como se toca os acordes. Julgo, porém, que esta abordagem não produz um resultado tão convincente quando se executam acordes de três notas em simultâneo em que uma das cordas utilizadas é a corda mi. O compasso 76 (ver figura 47) introduz os dois acordes de 3 sons desta passagem em que uma das notas é tocada na corda mi:

Figura 47 – Compasso 76 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 8

Juntando esta abordagem especial (aos acordes de três sons com a corda mi presente) ao facto de um dos acordes com corda mi ter acento e o outro não, então teremos de analisar o comportamento do arco a adaptar, nomeadamente a velocidade do arpejo e a efetivação do destaque dado às respetivas notas. Para este fim, sugiro uma execução como mostra a seguinte figura:

³⁹ Curty, Andrey (2003, 28). Tradução livre do autor a partir do texto original: “*To perform this, it would be helpful to play every triple stop with one motion, using the bow across all three strings at the same time, rather than two by two*”.

Figura 48 – Compasso 76 do 2º andamento, segundo sugestão do autor



* para dar o devido destaque à nota fá (nota que pertence à melodia), devemos centrar-nos em iniciar a ligadura com uma velocidade e pressão de arco menores e em aumentar consideravelmente a velocidade e pressão no momento imediatamente a seguir.

*2 em contraste com a primeira ligadura presente neste exemplo, aqui o foco deverá incidir no início da ligadura, não acentuando a 2ª dupla da mesma.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Seguindo o princípio supracitado, a seguinte secção apresenta várias figuras relativas aos compassos 77, 78 e 79 e a forma como poderão ser executados:

Figura 49 – Compasso 77 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 8

Figura 50 – Compasso 77 do 2º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Figura 51 – Compasso 78 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 8

Figura 52 – Compasso 78 do 2º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Figura 53 – Compasso 79 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 8

Figura 54 – Compasso 79 do 2º andamento, segundo sugestão do autor

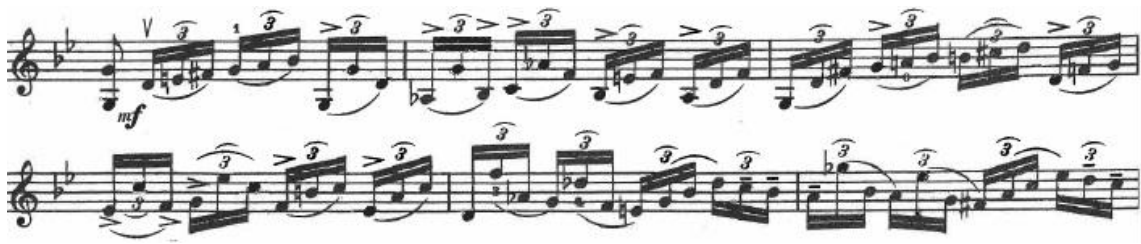


Fonte: elaboração e sugestão do autor

Uma vez que nesta passagem Ysaÿe escreveu ritmos definidos para as cordas duplas (semicolcheia dupla mais semicolcheia dupla), será de grande importância ao seguir as sugestões de execução acima tocar as primeiras duas notas de cada tripla de forma extremamente curta, em contraste com as duas notas seguintes, para que o ritmo resultante da execução desta célula esteja bem diferenciado do ritmo escrito em semicolcheias.

A figura 55 diz respeito aos compassos 83-88:

Figura 55 – Compassos 83-88 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 9

Os compassos 83-86 apresentam-nos o tema inserido num conjunto constante de tercinas de semicolcheia (os compassos 87 e 88 não são relevantes para esta abordagem), sendo que todas as notas pertencentes à melodia se encontram providas de acentos, à exceção da 1ª nota da melodia (a nota ré, acima da referência de dinâmica *mf*) e da 1ª nota do compasso 85 (sol).

Curty (2003) sugere que um primeiro passo para praticar esta passagem será isolar a melodia tocando apenas as notas acentuadas, inicialmente sob um tempo mais lento, e que é importante praticar segundo as indicações de arcadas propostas por Ysaÿe⁴⁰, como demonstra a seguinte figura:

Figura 56 – Sugestão de execução de Curty referente aos compassos 83-86 do 2º andamento



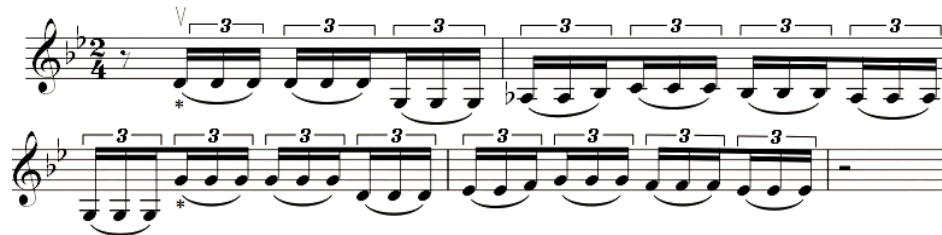
Fonte: Curty, 2003, p. 29

Passarei, então, a sugerir os passos seguintes com vista à preparação técnica desta passagem:

⁴⁰ Curty, Andrey (2003: 29). Tradução livre do autor a partir do texto original: “When practicing this section, a first step would be to isolate the melody by playing only the accented notes, initially under tempo. However, it is important to practice using the bow directions indicated by Ysaÿe”.

- No seguimento do exercício indicado por Curty (2003), adicionando a 1ª nota da melodia e a 1ª nota do compasso 85, praticar esta secção apenas com as notas referentes à melodia mas prolongando cada nota até ao início da nota da melodia seguinte, como representado na seguinte figura:

Figura 57 – 2º passo da sugestão de execução do autor referente aos compassos 83-86 do 2º andamento

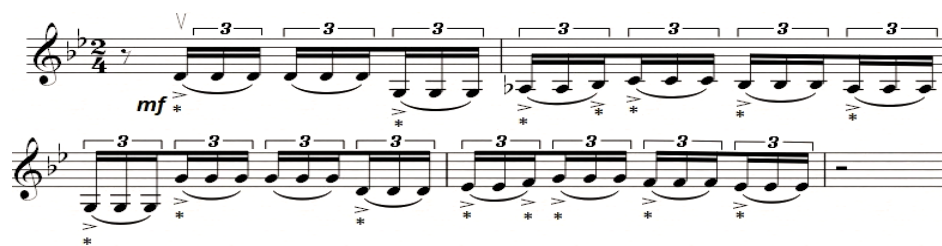


* na introdução do tema (no início do 2º andamento), estas 6 notas iguais com figuras rítmicas iguais aparecem sob a forma de uma semínima apenas (e uma oitava acima). Aqui, decidi separar a semínima inicial em duas arcadas para corresponder às arcadas presentes na partitura original.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

- Praticar a secção respeitante à figura anterior, introduzindo os acentos presentes na partitura original e adicionando dois novos: um referente à primeira nota ré da passagem e outro relativo à primeira nota sol do compasso 85. Utilizar, sobretudo, uma maior velocidade e quantidade de arco para efetuar os acentos, como atesta a figura 58:

Figura 58 – 3º passo da sugestão de execução do autor referente aos compassos 83-86 do 2º andamento



* despende uma maior quantidade de arco para cada nota com acento, o que, neste caso, se traduz num aumento considerável da velocidade do arco para atacar essa nota. Logo de seguida, devemos baixar essa velocidade para manter a dinâmica de *mf*.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura 59 refere-se aos compassos 102 e 103:

Figura 59 – Compassos 102 e 103 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 9

A partir do segundo acorde, Ysaÿe imprime o tema do andamento na nota mais aguda de cada acorde. É, também, a primeira vez ao longo de todo o andamento que aparece a dinâmica de *fff*. Se juntarmos esta indicação ao facto de Ysaÿe ter escrito na partitura que esta passagem deveria ser tocada a um tempo muito mais lento que o tempo inicial (antes desta indicação *quasi lento*, aparecem as indicações “*allargando*” ao compasso 99 e “(sans hâte)” ao compasso 101), então na prática teremos de tocar a uma dinâmica muito alta e a um tempo muito baixo – este patamar será mais eficazmente atingido se dividirmos alguns acordes em mais do que uma arcada, sobretudo os acordes com figuras rítmicas mais longas e/ou com mais notas, como é demonstrado na figura que se segue:

Figura 60 – Compassos 102 e 103 do 2º andamento, segundo sugestão do autor

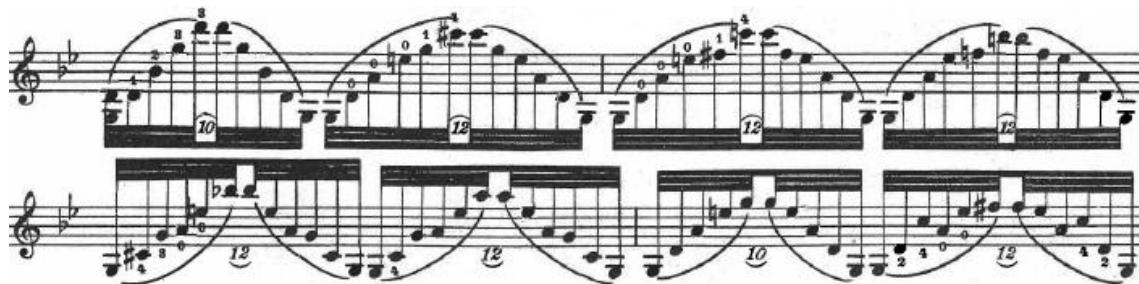


* para uma melhor organização do ritmo, as *appoggiature* deverão ser executadas de forma extremamente rápida e antes do tempo.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Os compassos seguintes estão representados na figura 61:

Figura 61 – Compassos 104-107 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 9

Nesta secção, tocada em *fff*, deveremos sempre dar mais ênfase à última nota de cada grupo ascendente de notas, uma vez que esse conjunto de notas representa, com exceção de um intervalo de 2ª maior, um movimento cromático descendente contínuo. Para além disso, a dinâmica deve seguir o decurso natural do registo, isto é, deve ser um pouco mais baixa nas primeiras notas (que são cordas soltas na maioria dos casos) e desenvolver à medida que nos vamos aproximando do topo do registo, direccionando o sentido do texto para a nota mais aguda, criando um tipo de ondulação (utilizando, para esse fim, uma quantidade e velocidade de arco cada vez maior).

Para levar a cabo este desenvolvimento da dinâmica, deveremos tocar cada nota do grupo de notas ascendente com um pouco mais de quantidade e velocidade de arco que a nota anterior, sendo que sugiro guardar uma quantidade de arco muito generosa para a nota mais aguda (cerca de metade), uma vez que possui contorno melódico, e se deve aplicar, pela mesma razão, um *vibrato* bastante vigoroso.

Em toda esta secção, recomendo que cada ligadura seja tocada com todo o arco, a pressão exercida com o arco se mantenha alta e o ponto de contacto do arco com a corda esteja situado mas perto do cavalete. A figura 62 ilustra os procedimentos acima descritos:

Figura 62 – Compassos 104-107 do 2º andamento, segundo sugestão do autor

* a nota mais aguda de cada grupo de 5/6 notas deverá ser tocada com uma maior velocidade e quantidade de arco (cerca de metade), adicionando-lhe também um *vibrato* intenso.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura seguinte é relativa aos últimos dois compassos deste andamento:

Figura 63 – Compassos 112 e 113 do 2º andamento

Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 9

Um pouco em linha com o excerto presente na figura 59, Ysaÿe termina o andamento com três exemplos de acordes de cinco e seis sons, tocados sempre para baixo, a uma dinâmica extremamente alta e a um andamento extremamente lento; farei de igual modo, então, algumas sugestões com vista à execução desta passagem da forma mais eficaz possível.

Curty (2003) refere que o violinista poderá considerar tocar as duas notas que formam o 1º parêntesis indicado pelo compositor para cima e depois terminar o acorde com uma arcada para baixo como está escrito, justificando esta opção pela formação de um

som mais contínuo e pelo aumento da quantidade de arco disponível para tocar o acorde.⁴¹

Na minha opinião, a opção sugerida por Curty é totalmente respeitável e o seu seguimento traduz-se quase automaticamente na performance da secção a uma dinâmica mais alta. Julgo, contudo, que para esta finalidade haverá outra opção que poderá ser interessante no que concerne a divisão dos acordes em mais do que uma arcada: começando os acordes sempre para baixo, como pensado por Ysaÿe, mas tocando as duas notas mais agudas numa arcada diferente, para cima. Uma vez que todos os referidos acordes terminam para cima, optarei por começar o acorde de 3 sons (constituído apenas por notas ré) para baixo e renunciar à ligadura presente, para que se possa despender mais arco também neste local e, assim, ser mais fácil manter o mesmo volume sonoro dos acordes anteriores.

A figura seguinte apresenta a minha sugestão sobre organização das arcadas e do ritmo desta passagem:

Figura 64 – Compasso 112 do 2º andamento, segundo sugestão do autor

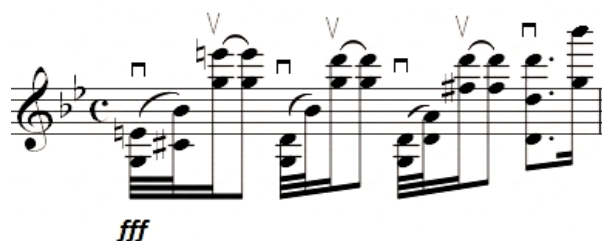


Figura 65 – 1º tempo do compasso 112 do 2º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Partindo do pressuposto que efetivamente tocamos cada uma das ligaduras com todo o arco, se mantivermos o ponto de contacto, pressão e quantidade do arco inalterados, isso significa que as notas da primeira ligadura vão soar mais fortes do que as notas da segunda, ou seja, as notas mais graves vão soar mais fortes do que as notas agudas. Para contrariar este fenómeno indesejado, e indo ao encontro do princípio de que uma maior velocidade do arco com pressão constante requer que o ponto de contacto se movimente em direção à escala⁴², recomendo manter a mesma pressão e quantidade de arco, mas alterar o ponto de contacto (ver figura 66): começar a primeira arcada com o arco situado quase sobre a escala e ir imediatamente aproximando-o do cavalete – na altura em que tocamos as notas mais agudas, inseridas na ligadura de maior duração, o arco já se deverá encontrar o mais perto possível do cavalete, respeitando a ideia geral de que a uma velocidade mais lenta e com pressão constante devemos mover o arco para mais perto do cavalete⁴³.

Nesta passagem, a forma mais eficaz de ir aproximando o arco do cavalete na arcada para baixo é fazendo com que o arco deixe de estar paralelo ao cavalete e passe a estar um pouco enviesado no sentido do mesmo. Para obter esta obliquidade, poderemos virar a ponta do arco no sentido do cavalete ao tocar a arcada para baixo⁴⁴, sendo também recomendado avançar um pouco o nosso braço direito.

Este processo deverá repetir-se nos restantes acordes do compasso.

⁴² Galamian, Ivan (1962: 55).

⁴³ Galamian, Ivan (1962: 55).

⁴⁴ Galamian, Ivan (1962: 59, 60).

**Figura 66 – Sugestão de execução do autor referente ao comportamento do arco no
1º tempo do compasso 112 do 2º andamento**



* começar esta ligadura tocando com o arco muito perto do início da escala, movendo-o gradualmente para perto do cavalete, onde estará em *2.
*2 esta ligadura será tocada sempre com o arco perto do cavalete.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

Por último, foquemo-nos no último tempo do penúltimo compasso deste andamento, presente na seguinte figura:

Figura 67 – 4º tempo do compasso 112 do 2º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 9

Neste exemplo, o 1º e 4º dedos da nossa mão esquerda, tocando respetivamente nas cordas lá e mi, terão de deslizar desde um intervalo de oitava na 3ª posição (notas ré e ré) até um intervalo de décima na 6ª posição. É de extrema importância a monitorização deste movimento; para esse fim, vou sugerir os seguintes passos, que deverão ser repetidos para uma melhor consolidação deste procedimento técnico:

1. Colocando apenas o 1º dedo, deslizar o 1º dedo desde a nota ré até à nota sol (da 3ª à 6ª posição) e fazer o caminho inverso. Para efeitos de referência de afinação, poderá ser benéfico juntar a corda ré solta ao exercício, como representado na seguinte figura:

Figura 68 – 1º passo da sugestão de execução do autor referente ao 4º tempo do compasso 112 do 2º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

2. Colocar o 4º dedo na corda mi (para tocar a nota ré) e deslizar o 1º e 4º dedos em direção à 6ª posição (ver figura 69), mantendo o âmbito de oitava entre as notas das duas cordas:

Figura 69 – 2º passo da sugestão de execução do autor referente ao 4º tempo do compasso 112 do 2º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

3. Executar o *glissando* descrito na figura 69, adicionando o movimento realizado pelo 4º dedo para passar da nota sol para a nota si bemol – o dedo terá de esticar o suficiente para percorrer uma distância na corda referente a uma 3ª menor, como demonstra a figura 70:

Figura 70 – 3º passo da sugestão de execução do autor referente ao 4º tempo do compasso 112 do 2º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

4. Executar o *glissando* descrito na partitura original, isto é, o 1º dedo na corda lá avança da nota ré para a nota sol (percorrendo um intervalo de 4ª perfeita) e o 4º dedo na corda mi avança da nota ré para a nota si bemol (intervalo de 6ª menor), percorrendo uma distância um pouco maior e tendo por isso de esticar um pouco mais. A seguinte figura ilustra este ponto:

Figura 71 – 4º passo da sugestão de execução do autor referente ao 4º tempo do compasso 112 do 2º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

13. O 3º andamento da Sonata n.º 1 de Eugène Ysaÿe

O 3º andamento desta Sonata denomina-se *Allegretto Poco Scherzoso*. À semelhança dos dois primeiros andamentos, Ysaÿe escreve uma indicação precisa no que diz respeito ao tempo a aplicar (♩ = 66), fornecendo também informação sobre o carácter pensado para este andamento (*Amabile*).

As diferentes secções pertencentes a este andamento podem, sob um ponto de vista geral, ser organizadas da seguinte forma:

- ✓ Compassos 1 a 8: 1º tema com inspiração em Bach
- ✓ Compassos 9 a 15: 2º tema com inspiração em Bach
- ✓ Compassos 16 a 27: material de cariz impressionista
- ✓ Compassos 28 a 38: desenvolvimento de material com inspiração em Bach
- ✓ Compassos 39 a 50: secção de desenvolvimento
- ✓ Compassos 51 a 58: reaparecimento do 1º tema com inspiração em Bach
- ✓ Compassos 59 a 65: reaparecimento do 2º tema com inspiração em Bach
- ✓ Compassos 66 a 70: material conclusivo

A tabela 7 constitui uma macroestrutura do 3º andamento:

Tabela 7 – macroestrutura do 3º andamento

<i>Exposição do 1º tema</i>	<i>Exposição do 2º tema</i>	<i>Episódio</i>	<i>2º episódio</i>	<i>Ponte</i>	<i>Desenvolvimento</i>		<i>Reexposição do 1º tema</i>	<i>Reexposição do 2º tema</i>	<i>Conclusão</i>	
<i>Secção A</i>	<i>Secção B</i>	<i>Secção C</i>	<i>Secção D</i>		<i>Secção E</i>	<i>Secção F</i>	<i>Secção A'</i>	<i>Secção B'</i>	<i>Secção G</i>	
1	9	16	22		28	39	51	59	66	70

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura 72 diz respeito aos primeiros compassos deste andamento:


Figura 72 – Compassos 1-9 do 3º andamento

ALLEGRETTO POCO SCHERZOSO.

Amabile (M. M. 66 = ♩)

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'ALLEGRETTO POCO SCHERZOSO.' and the mood is 'Amabile' with a metronome marking of 66 = quarter note. The piece starts with a piano (p) dynamic. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes with a slur. The third measure has a triplet of eighth notes with a slur. The fourth measure has a triplet of eighth notes with a slur. The fifth measure has a triplet of eighth notes with a slur. The sixth measure has a triplet of eighth notes with a slur. The seventh measure has a triplet of eighth notes with a slur. The eighth measure has a triplet of eighth notes with a slur. The ninth measure has a triplet of eighth notes with a slur. The score includes fingerings, bowings, and dynamic markings like 'p' and '(ad lib.)'.

Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 10

Atentemos apenas aos primeiros oito compassos. Ysaÿe inicia o andamento na dinâmica de piano, para além de, como referido anteriormente, escrever a palavra “Amabile” para indicar o carácter pretendido e de colocar o símbolo “” em cada um dos acordes de 3 ou mais sons (o que significa que deverão ser tocados de forma arpejada). Toda esta informação faz-me considerar que devemos tomar algumas precauções em relação ao comportamento do arco, de forma a proporcionar uma atmosfera sonora mais sensível e distante – e para que, de igual modo, se possa efetuar um grande contraste com o ambiente feroz presente no final do andamento anterior.

Para além disso, devemos procurar elevar um pouco a dinâmica sempre que tocamos tercinas de fusa, pois são motivos providos de grande interesse musical uma vez que constituem uma maior movimentação melódica.

A figura 73 demonstra a minha abordagem:

Figura 73 – Compassos 1-9 do 3º andamento, segundo sugestão do autor

ALLEGRETTO POCO SCHERZOSO.

Amabile (M. M. 66 = ♩)



* estes grupos de três tercinas de fusa deverão ser tocados com maior velocidade de arco, para que a dinâmica se torne um pouco mais alta mas sem alterar o tipo de som produzido.

*2 toda esta secção deverá ser tocada com o arco situado mais perto da escala, mantendo bastante leve a pressão exercida pelo arco nas cordas.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

No compasso 6 (ver figura 74), a linha melódica aparece no baixo, pelo que sugiro um procedimento referente à forma de tocar este acorde idêntico ao que se encontra ilustrado na figura 9: a nota base do acorde tocada a uma dinâmica mais alta que as restantes notas do acorde e com uma duração um pouco superior (ver figura 75).

Figura 74 – 1º tempo do compasso 6 do 3º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 10

Figura 75 – 1º tempo do compasso 6 do 3º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura seguinte é referente ao compasso 9:

Figura 76 – Compasso 9 do 3º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 10


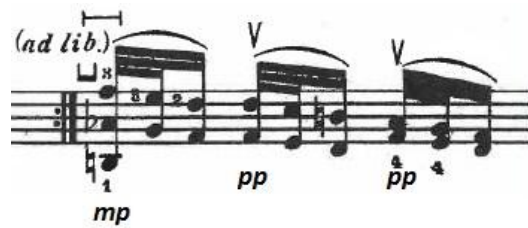
Neste compasso, aparece o símbolo “” no início do primeiro grupo de notas ligadas, o que significa que se deverá tocar este grupo com todo o arco (ver figura 3). No entanto, Ysaÿe não escreve esse símbolo nos outros grupos de notas ligadas, o que me leva a crer que o compositor pensou nos grupos de notas seguintes como uma espécie de eco do primeiro grupo. Para além disso, o facto de tocarmos o primeiro grupo com todo o arco, de todos os grupos terem a mesma duração e dos dois últimos grupos serem tocados na mesma direcção traduz-se naturalmente na execução dos dois últimos grupos de notas a uma dinâmica inferior ao do primeiro grupo, como sugerido na figura 77:

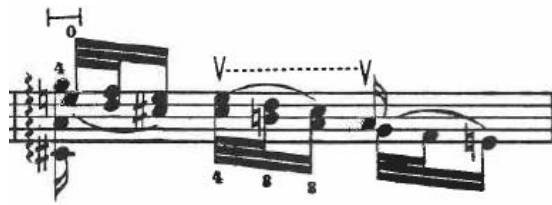
Figura 77 – Compasso 9 do 3º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

O compasso 11 constitui a mesma problemática técnica (ver figura 78), pelo que se recomenda a mesma abordagem presente na figura 77.

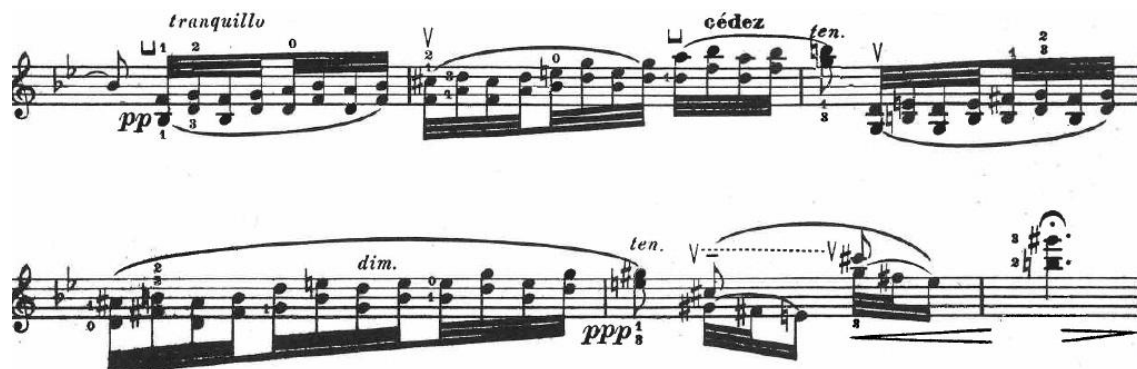
Figura 78 – Compasso 11 do 3º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 10

A figura que se segue diz respeito aos compassos 16 a 21:

Figura 79 – Compassos 16-21 do 3º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 10

Nesta secção de sonoridade impressionista, é importante que se mantenha o tipo de som presente nos compassos anteriores – isto é, um som com menos contacto e com o arco a tocar mais perto da escala –, dado que é referenciada a dinâmica de *pp* e a indicação *tranquillo* está presente desde o início. Contudo, e uma vez que este fragmento é polifónico, o violinista terá de estar especialmente atento para que não pressione demasiado as cordas com os dedos da sua mão esquerda e para que seja capaz de efetuar as mudanças de posição com subtilidade.

O procedimento acima descrito é de extrema importância, visto que, como estaremos a tocar com o arco sobre a escala (ou seja, numa zona da corda onde esta é mais elástica) e com pouca pressão exercida pelo arco, a sua não-realização poderá motivar alguma falta de estabilidade na passagem do arco na corda e originar uma sonoridade pouco cuidada e menos tranquila e homogénea.

Os compassos 43 e 44 estão presentes na seguinte figura:

Figura 80 – Compassos 43 e 44 do 3º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 11

A partir da 3ª nota deste fragmento (a nota lá, tocada na corda mi) e até ao final do mesmo, ao analisar a sequência de cada uma das primeiras notas de cada ligadura, constatamos que Ysaÿe descreve uma linha melódica cromática descendente. No entanto, podemos observar que o compositor colocou acima da nota si do 4º grupo de notas do 2º compasso deste exemplo o símbolo “ \boxtimes ” (ver figura 3), o que significa que a afinação dessa nota se deverá situar algures entre a nota si bemol e a nota si natural. Uma vez que a não-inclusão deste símbolo significaria que se teria de repetir a execução da nota si natural ou da nota si bemol, Ysaÿe escreve esta indicação com o intuito de preservar o movimento descendente da linha melódica.

A figura 81 representa um esquema simplificado da movimentação desta linha melódica:

Figura 81 – Esquema referente à movimentação da linha melódica dos compassos 43 e 44



Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura que se segue é relativa ao compasso 46:

Figura 82 – Compasso 46 do 3º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 11

Nesta secção polifónica, a afinação poderá constituir o principal entrave a uma execução técnica de qualidade. Para isso, sugiro os seguintes passos com vista à sua preparação (nota: apenas farei referência ao 1º tempo do compasso 46, uma vez que o 2º e 3º tempos deste compasso possuem o mesmo desenho melódico do 1º tempo, sendo aconselhável repetir este compasso em cada um dos passos abaixo descritos para obter uma maior consolidação destes exercícios):

1. A uma dinâmica mais alta e a um andamento lento, tocar as notas duplas sem ligaduras (ver figura 83), prestando atenção ao formato da mão esquerda e à simultaneidade na colocação dos dedos na corda:

Figura 83 – 1º passo da sugestão de execução do autor referente ao 1º tempo do compasso 46 do 3º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

2. Aumentando um pouco o andamento, tocar as primeiras três notas ligadas, como demonstra a figura 84:

Figura 84 – 2º passo da sugestão de execução do autor referente ao 1º tempo do compasso 46 do 3º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

3. A um andamento consideravelmente mais rápido, tocar as seis notas na mesma ligadura, procurando utilizar menos arco a fim de se começar a preparar a dinâmica presente na partitura original, como ilustrado na figura seguinte:

Figura 85 – 3º passo da sugestão de execução do autor referente ao 1º tempo do compasso 46 do 3º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

O intervalo de compassos 47-50 está representado na figura 86:

Figura 86 – Compassos 47-50 do 3º andamento

Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 12

Uma vez que esta secção contém o mesmo tipo de problemática violinística presente no compasso 46, sugerido a aplicação dos mesmos passos com o objetivo de obter uma sólida preparação técnica. Neste caso, não será necessário executar todas as notas duplas, uma vez que elas se repetem constantemente. A figura 87 representa um esquema sucinto das cordas dobradas a executar durante o processo de preparação da afinação desta passagem:

Figura 87 – Esquema respeitante ao trabalho de afinação das notas duplas dos compassos 47-50

Fonte: elaboração e sugestão do autor

14. O 4º andamento da Sonata n.º 1 de Eugène Ysaÿe

O 4º e último andamento desta Sonata intitula-se *Finale Com Brio*. Em paralelo com todos os restantes andamentos da Sonata, Ysaÿe apresenta uma indicação precisa no que concerne ao tempo a aplicar (neste caso, ♩ = 132).

As diferentes secções que compõem este andamento podem, de uma maneira geral, ser organizadas da seguinte forma:

- ✓ Compassos 1 a 17: 1ª secção, exposição do tema
- ✓ Compassos 18 a 38: secção de desenvolvimento
- ✓ Compassos 39 a 55: secção de desenvolvimento com carácter semelhante ao da 1ª secção
- ✓ Compassos 56 a 61: reaparecimento parcial da 1ª secção
- ✓ Compasso 62: grande pausa
- ✓ Compassos 63 a 107: secção de desenvolvimento
- ✓ Compassos 108 a 110: reaparecimento parcial da 1ª secção
- ✓ Compassos 111 a 122: conclusão

A tabela 8 representa uma macroestrutura do 4º andamento:

Tabela 8 – macroestrutura do 4º andamento

<i>Exposição do tema</i>	<i>Desenvolvimento</i>				<i>Reexposição parcial do tema</i>	<i>Grande pausa</i>	<i>Desenvolvimento</i>			<i>Reexposição parcial do tema</i>	<i>Conclusão</i>
<i>Secção A</i>	<i>Secção B</i>	<i>Secção C</i>	<i>Secção D</i>	<i>Secção A'</i>		<i>Secção E</i>	<i>Secção B'</i>	<i>Secção F</i>	<i>Secção A''</i>	<i>Secção G</i>	
1	18	39	48	56	62	63	81	92	108	111	122

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A seguinte figura diz respeito aos primeiros compassos deste andamento:

Figura 88 – Primeiros três compassos do 4º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 13

Neste primeiro excerto deparamo-nos com uma escrita extremamente densa, repleta de acordes, podendo constatar que a melodia surge na sequência das notas superiores dos acordes que não incluem apenas cordas soltas, como ilustrado na figura seguinte:

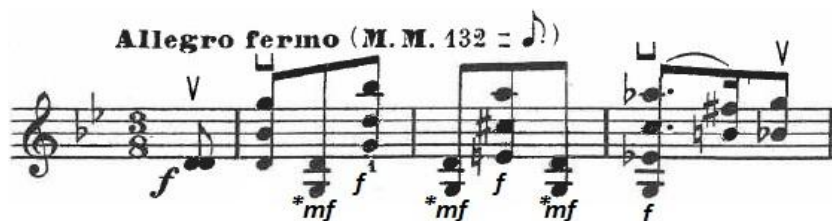
Figura 89 – Representação das notas da melodia



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Neste sentido, e para uma clara hierarquização das notas, devemos moldar alguns procedimentos técnicos respeitantes ao arco, de forma a tocar os acordes que contêm a melodia a uma dinâmica superior aos acordes que constituem mero acompanhamento, como demonstrado na figura 90:

Figura 90 – Primeiros três compassos do 4º andamento, segundo sugestão do autor



** de forma a tocarmos estes acordes a uma dinâmica mais baixa, devemos libertar um pouco a pressão exercida pelo arco nas cordas.*

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura seguinte é referente ao compasso 50:

Figura 91 – Compasso 50 do 4º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 13

Neste compasso, Ysaÿe escreve a nota sol tocada na corda sol solta, depois um acorde de três sons na 3ª posição e de seguida um intervalo de décima, para ser tocado na mesma posição e cuja execução apenas necessita que utilizemos o 3º dedo para tocar a nota superior da décima (uma vez que a nota inferior se tocará na corda lá solta). No entanto, a décima que se lhe segue (notas si e ré) já exige que o violinista utilize dois dedos, sendo necessário que recorra a uma extensão inferior para a poder tocar de forma afinada. É, por isso, de grande valor que se prepare esta movimentação dos dedos de maneira isolada, para obter algum automatismo na sua execução. A figura 92 demonstra o procedimento sugerido:

Figura 92 – Esquema para a preparação do formato da mão esquerda ao tocar intervalos de décima referente ao compasso 50 do 4º andamento



** assim que tocamos esta décima, devemos manter a mão na mesma posição e fazer uma extensão inferior com o 1º dedo (indicador) para assim estabelecer o novo formato da mão e tocar a décima seguinte*

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura 93 faz referência à secção que vai do compasso 50 ao início do compasso 55:

Figura 93 – Compassos 50-55 do 4º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 13

Toda esta secção, que começa na 4ª semicolcheia do compasso 50 e que é composta por intervalos de décima, constitui uma das passagens técnicas mais exigentes de todo o andamento, sobretudo no que diz respeito à afinação. Considero que é de grande valor isolar estas décimas (ver figura 94), para posteriormente se poder trabalhar no sentido de obter uma boa afinação:

Figura 94 – Esquema de décimas presentes entre a 4ª semicolcheia do compasso 50 e o início do compasso 55 do 4º andamento



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Para efeitos de compactidade, foquemo-nos apenas nas primeiras 5 décimas presentes na figura 94, uma vez que esta abordagem será de igual modo aplicável às restantes décimas incluídas nessa figura.

Numa primeira fase, é necessário analisar qual a distância que os dedos da mão esquerda terão de percorrer para tocar as décimas, uma vez que não só as décimas poderão ser maiores ou menores como também as sequências de décimas se movimentam por alguns intervalos diferentes, como representa a figura 95:

Figura 95 – Distância a percorrer pelos dedos da mão esquerda relativa às primeiras 5 décimas da figura 94



Fonte: elaboração e sugestão do autor

Conhecendo os intervalos a respeitar, deveremos numa segunda fase praticar a execução das várias décimas, sem qualquer andamento estabelecido, não pressionando em demasia as cordas para que a mão esquerda se movimente da forma mais livre possível.

É recomendável que movimentemos em bloco a nossa mão esquerda ao tocar décimas cujas duas notas terão de percorrer os mesmos intervalos para chegar à décima seguinte; contudo, quando as notas que constituem a décima exigem que o violinista percorra intervalos diferentes para a tocar (dado que algumas décimas são maiores e outras são menores), é necessário, antes de iniciar o procedimento de movimentar a mão em bloco, que se estique ou encolha um pouco um dos dedos com que se toca essa décima, consoante o caso. A figura 96 ilustra os mecanismos descritos:

Figura 96 – Esquematização dos procedimentos técnicos referentes às décimas da figura 95



*1 movimentar a mão em bloco até *1, uma vez que os intervalos a percorrer são os mesmos. Pela mesma razão, movimentar a mão em bloco de *1 até *2.

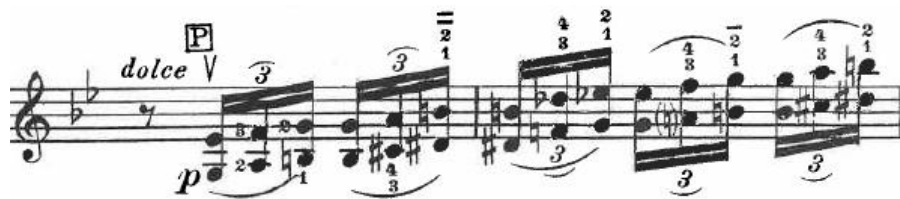
*2 esticar um pouco o 1º dedo (indicador) para que percorra um intervalo de 2ª menor descendente; de seguida, movimentar a mão em bloco uma 2ª menor descendente até *3.

*3 encolher um pouco o 4º dedo (mindinho) para que percorra um intervalo de 2ª menor descendente; de seguida, movimentar a mão em bloco uma 2ª menor descendente até *4.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura 97 é referente aos compassos 63 e 64:

Figura 97 – Compassos 63 e 64 do 4º andamento

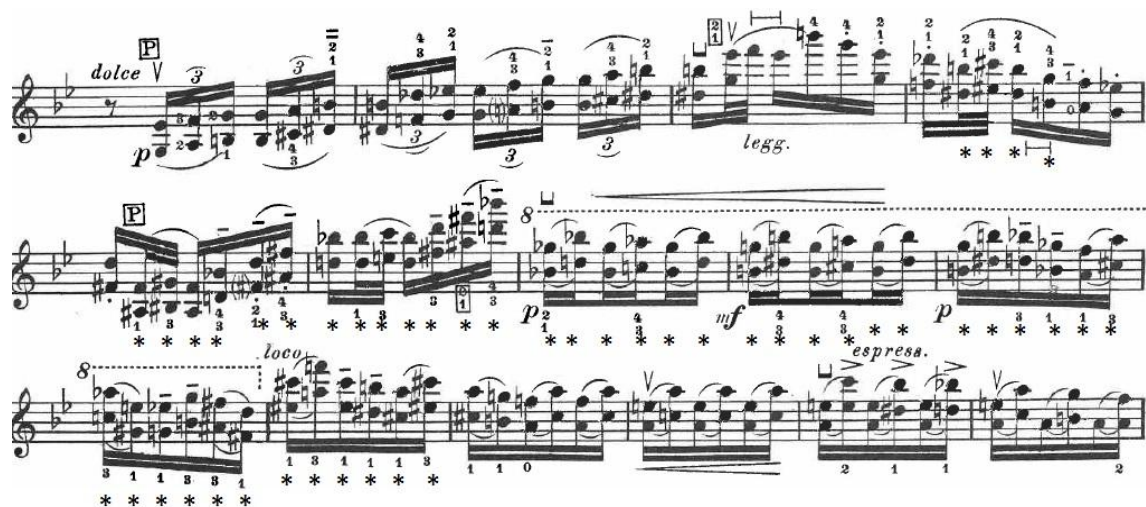


Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 14

Esta secção é constituída por uma textura polifónica a duas vozes, sendo que ambas as vozes se movimentam paralelamente por intervalos de sextas – para serem tocadas de maneira dedilhada –, adquirindo uma sonoridade de escala hexáfona. Em termos de problemática violinística, esta secção é idêntica à secção entre os compassos 15 e 17 do 1º andamento desta Sonata, pelo que é recomendável seguir o mesmo tipo de procedimentos de maneira a atingir a sua preparação técnica (ver figura 14).

Do mesmo modo, como poderemos constatar na figura 98, os compassos 66 a 73 demonstram uma textura polifónica a duas vozes, composta exclusivamente por intervalos de sexta, apresentando uma quantidade de sextas dedilhadas extremamente elevada:

Figura 98 – Compassos 63-77 do 4º andamento



* Sextas dedilhadas.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

A figura 99 apresenta os compassos 87 a 89:

Figura 99 – Compassos 87-89 do 4º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 14

Ysaÿe escreve duas semicolcheias ligadas para depois iniciar um padrão, em termos de registo e de ritmo, composto por duas semicolcheias duplas que se repete por alguns compassos: sempre na dinâmica de *forte*, a primeira semicolcheia dupla contém notas num registo agudo e é tocada para cima com acento; já a segunda semicolcheia dupla, que é tocada para baixo e sem acento, é constituída por notas de um registo consideravelmente mais grave, providenciando constantemente a base da harmonia criada por cada um destes grupos de duas semicolcheias duplas.

Do ponto de vista técnico, uma vez que estaremos a tocar notas curtas a uma dinâmica alta, será totalmente aconselhável tocar toda esta passagem na metade inferior do arco; porém, o facto de termos de tocar notas com acento para cima e notas sem acento para baixo traduz-se num mecanismo algo antinatural para o arco, uma vez que este recebe mais peso corporal transmitido por todo o braço do violinista quando se toca mais perto do talão. Este fenómeno, aliado ao facto de não ser possível adotar duas velocidades de arco diferentes para as notas com acento e para as notas sem acento (uma vez que como os ritmos são iguais isso faria com que o arco não se mantivesse na zona mais aconselhável à execução desta passagem), faz com que tenhamos de ajustar constantemente a pressão exercida pelo arco – isto é, mais pressão/mais contacto nas notas para cima com acento e menos pressão/menos contacto nas notas para baixo sem acento, como demonstra a figura 100:

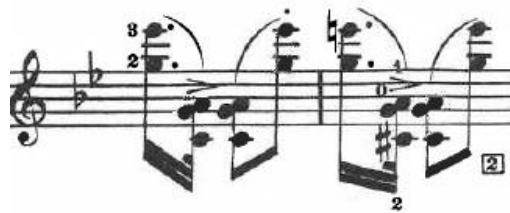
Figura 100 – Compassos 87-89 do 4º andamento, segundo sugestão do autor



Fonte: elaboração e sugestão do autor

A próxima figura é referente aos compassos 115 e 116:

Figura 101 – Compassos 115 e 116 do 4º andamento



Fonte: Livro *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 de Eugène Ysaÿe, p. 14

Neste fragmento, Ysaÿe apresenta uma textura densa, repleta de acordes, sendo extremamente meticuloso em relação ao ritmo que escreve – na verdade, o acorde mais curto que o compositor escreve – uma fusa – contém três notas, o que significa que não haverá tempo para arpejar as notas que compõem esse acorde. Se juntarmos esta informação ao facto de ser importante respeitar a meticulosidade na escrita do compositor, então conclui-se que será necessário tocar as notas desse acorde de uma só vez (sem arpejar).

Uma vez que estamos na dinâmica de **ff**, será muito importante tocar as notas duplas nas cordas lá e mi presentes na figura 101 com bastante pressão de arco e com este a passar junto ao cavalete; no entanto, não é possível tocar sustentada e

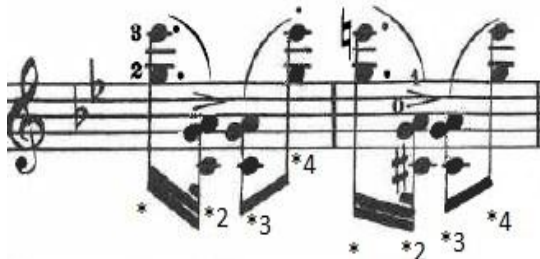
simultaneamente em três cordas ao passar o arco junto ao cavalete – isto significa que é necessário mover o ponto de contacto do arco com a corda para mais perto da escala de maneira a que seja possível tocar todas as notas dos acordes de três sons em simultâneo.

Uma alteração do ponto de contacto do arco com a corda para mais perto da escala, por si só, traduz-se numa diminuição do volume sonoro. De maneira a evitar este fenómeno indesejado nesta passagem (ou seja, de maneira a manter a dinâmica de *ff*), será necessário tocar estes acordes de três sons com uma grande velocidade de arco.

Como se pode aferir na figura 101, existem vários acordes de dois e três sons, o que significa que para efetivar os procedimentos acima descritos devemos alterar constantemente o ponto de contacto do arco com as cordas (mais perto do cavalete em acordes de dois sons, mais perto da escala em acordes de três sons). Neste exemplo concreto, uma vez que será tocado a uma velocidade elevada (não havendo muito tempo disponível para mudar o ponto de contacto), a técnica mais eficiente para o fazer será tocar com o arco de forma algo não-paralela ao cavalete, fazendo com que o arco se movimente quer em direção ao cavalete quer em direção à escala, dependendo da direção oblíqua que forma.⁴⁵

A figura 102 ilustra os procedimentos relativos ao comportamento do arco nesta passagem:

Figura 102 – Compassos 115 e 116 do 4º andamento, segundo sugestão do autor



* tocar com muita pressão de arco, menos velocidade e com o arco a passar mais perto do cavalete, mantendo-o oblíquo no sentido da escala de forma a que se dirija ao início desta e aí se encontre em *2.
*2 tocar com muita velocidade de arco e com o arco sobre o início da escala.
*3 tocar com muita velocidade de arco e com este a passar sobre o início da escala, mantendo o arco enviesado para que se encontre perto do cavalete em *4.
*4 tocar com muita pressão de arco, menos velocidade e com o arco a passar mais perto do cavalete.

Fonte: elaboração e sugestão do autor

⁴⁵ Galamian, Ivan (1962: 59)

15. Conclusão

Eugène Ysaÿe foi, sem sombra de dúvida, um dos mais importantes compositores para violino da História da Música. É uma das minhas grandes referências no que concerne a explorar as potencialidades do instrumento: o conteúdo musical da sua composição mais importante, as “Seis Sonatas para Violino Solo, Op. 27”, é, por um lado, uma homenagem ao repertório violinístico escrito anteriormente, com referências implícitas e explícitas a compositores como Bach, Debussy, Paganini, Franck, entre outros; e, por outro lado, é uma obra futurista que nos abre as portas para as inovações do violino moderno.

As “Seis Sonatas para Violino Solo, Op. 27” constituem uma síntese especializada das inovações supracitadas e ainda hoje ocupam um lugar de relevo no seio das obras para violino. Estas sonatas fazem frequentemente parte do repertório dos concursos de violino e das salas de concerto, em grande parte devido ao seu carácter virtuoso e extremamente multifacetado.

Embora estas sonatas sejam bastante desafiantes de tocar e possuam as inovações pensadas e desenvolvidas por Ysaÿe, também é verdade que elas estão escritas de maneira extremamente violinística, fruto do exaustivo conhecimento que o compositor possuía do violino. Desta forma, considero que o estudo e a interpretação destas sonatas poderá servir de âncora ao violinista que procurar abordar outras obras modernas, uma vez que terá já uma maior compreensão do potencial do instrumento.

Posso afirmar que um dos parâmetros que mais gosto me deu a desenvolver se prende com o facto de ter descoberto, mediante a consulta de variados livros, uma quantidade relativamente elevada de tremendos elogios a Ysaÿe que foram tecidos por outras grandes referências da História da Música e da Pedagogia Musical, como Pau Casals, Carl Flesch, David Mannes, Joseph Szigeti e George Enescu, elogios de índole nobre que, por um lado, revelam o carácter e a riqueza de espírito dos elogiadores e, por outro, nos dão uma ideia mais próxima e individualizada da importância desta personalidade que foi Eugène Ysaÿe.

Com esta abordagem pedagógica à 1ª Sonata de Ysaÿe, o meu objetivo principal passou por expor as principais dificuldades que o violinista poderá encontrar ao executar todos os andamentos que a constituem, para que a sua preparação técnica possa ser atingida de forma mais eficaz e, assim, permitir ao executante chegar mais rapidamente à criação da sua própria abordagem interpretativa.

Por outro lado, e de uma forma geral, o facto de se proporcionar uma preparação técnica mais eficiente de determinada obra faz com que o intérprete mantenha uma motivação constante ao enfrentar as diversas problemáticas da técnica violinística com que se vai deparando.

Espero que este projeto de investigação tenha utilidade para os violinistas que desejem “mergulhar” na música de Eugène Ysaÿe, pois aborda, pedagogicamente e com um determinado nível de detalhe, fragmentos essenciais para a compreensão da estética da sua 1ª Sonata, em particular, e das suas “Seis Sonatas para Violino Solo, Op. 27”, de uma forma geral.

16. Bibliografia

Livros

Casals, Pablo e Kahn, Albert E. *Joys and Sorrows: Reflections*. London: Macdonald & Co, 1970.

Enesco, Georges, *Contrepoint Dans Le Miroir*. Nagard, Paris, 1998.

Flesch, Carl, *Memories of Carl Flesch*, translated by Hans Keller, New York, USA: Macmillan, 1958.

Galamian, Ivan, *Principals of Violin Playing and Teaching*, Mineola, New York USA: Dover Publications, Inc, 1962

Gill, Dominic & Bernas, Richard, *The Book of The Violin*, New York, USA: (ed.) Dominic Gill, 1984.

Martens, Frederick Herman, *Violin Mastery*, New York, USA: (ed.) Frederick A. Stokes Company, 1919.

Szigeti, Joseph, *Szigeti on the Violin*,. s. l. : (ed.) Dover Publications Inc, 1979.

Szigeti, Joseph, *With Strings Attached – Reminiscences and reflections*, New York, USA: (ed.) Alfred A. Knopf, 1947.

Ysaÿe, Antoine, *Historical account of the six sonatas for Unaccompanied Violin op. 27 of Eugène Ysaÿe*, Brussels, Belgium: (ed.) Les Editions Ysaÿe, 1968.

Ysaÿe, Antoine e Ratcliffe, Bertram, *Ysaÿe: His Life, Work, and Influence*, London: (ed.) St. Clair Shores, MI: Scholarly Press, 1978.

Ysaÿe, Antoine e Ratcliffe, Bertram, *Ysaÿe: His Life, Work, And Influence*, London: William Heinemann Ltd, 1947

Websites

Evans, Mary, “Photographic Print of Eugene Ysaye - Jewish Violinist” em *Mary Evans Picture Library*, acessado: 13 de Julho de 2020, www.prints-online.com/eugene-ysaye-jewish-violinist-11556723.html

Lilly, Joshua, “Guillaume Lekeu” em *All Music*, acessado: 23 de Novembro de 2019, www.allmusic.com/artist/guillaume-lekeu-mn0001642639/biography

Moore, Edward, “Eugène Ysaÿe” em *All Music*, acessado: 19 de Dezembro de 2019, www.allmusic.com/artist/eugène-ysaÿe-mn0001409930/biography

Publicador não conhecido, “Eugène Ysaÿe” em *New World Encyclopedia*, acessado: 19 de Dezembro de 2019, www.newworldencyclopedia.org/entry/Eugène_Ysaÿe

Publicador não conhecido, “Eugene Ysaye (1858-1931)” em *Master The Cello – How To Play Cello Using The Revolutionary Dounis Method*, acessado: 23 de Novembro de 2019, www.masterthecello.com/gasp/eugene-ysaye

Publicador não conhecido, “Queen Elizabeth Competition”, acessado: 22 de Novembro de 2019, <http://cmireb.be/cgi?lg=en&pag=1949&rec=0&frm=0&par=aybabbtu>

Publicador não conhecido, “Szigeti, Joseph – Signed Photo with Violin 1947” em *Tamino Autographs*, acessado: 13 de Julho de 2020, www.taminoautographs.com/products/szigeti-joseph-signed-photo-with-violin-1947

Publicador não conhecido, “Ysaÿe, Eugène – Six Sonatas Op. 27 for Violin Solo Published by G Schirmer” em *sharmusic.com*, acessado: 13 de Julho de 2020, www.sharmusic.com/Sheet-Music/Violin/Unaccompanied/Ysa-255-e-Eug-232-ne---Six-Sonatas-Op-27-for-Violin-Solo-Published-by-G-Schirmer.axd

Torres, Julio Cesar, “Musical Pills: Origins of the Franco-Belgian violin school” em *Violino & Comp*, acessado: 23 de Novembro de 2019, <http://violino-comp.blogspot.be/2013/03/musical-pills-origins-of-franco-belgian.html>

Dissertações de Doutoramento

Curty, Andrey, *A PEDAGOGICAL APPROACH TO EUGÈNE YSAÏE’S SIX SONATAS FOR SOLO VIOLIN, OP. 27* by ANDREY CURTY, Doctoral Dissertation, Athens, Georgia, The University of Georgia, 2003

Dissertações de Mestrado

Siegle, Mário Leonardo, *A edificação da violinística moderna na encruzilhada para o século XX*, Porto, Portugal, 2014

Partituras

Ysaÿe, Eugène, *Six sonates pour violon seul*, Op. 27, Milwaukee, USA: (ed.) G. Schirmer, Inc., Bruxelles, 1924

17. Anexos

Anexo 1 - Modelo de autorização para gravação de aulas em contexto de Estágio de Ensino Especializado

Anexo 2 - E-mail enviado pela Dr^a Ana Tapadinhas com informação referente ao CMDADL

Anexo 3 - Proposta de arcadas e dedilhações criada pelo autor para a Sonata para Violino Solo, Op. 27 de Eugène Ysaÿe

Anexo 4 - Planos de Aula e Fichas de Observação (Ver CD)

Anexo 1 - Modelo de autorização para gravação de aulas em contexto de Estágio de Ensino Especializado


Autorização

Eu, _____, encarregado(a) de educação do(a) aluno(a) _____, autorizo a observação e a gravação em vídeo das aulas de violino, em contexto do estágio de ensino especializado do mestrando Luís Matos de Almeida.

Lisboa, 1 de Outubro de 2019

Anexo 2 - E-mail enviado pela Dr^a Ana Tapadinhas com informação referente ao CMDADL

Conservatório de Lisboa - informações Caixa de entrada x 🖨️ 🌐

 **Ana Tapadinhas** 24/06/2020, 16:03 ☆ ↶ ⋮
para mim ▾

Olá Luís,
Vê o que necessitas...
Espero ter ajudado.
Beijinhos!

O Conservatório de Lisboa, ou na sua denominação extensa, Conservatório de Música, de Dança e de Arte Dramática de Lisboa, abriu em 2009. É uma escola privada de ensino especializado de música, de dança e de arte dramática, que pertence à rede de escolas do ensino particular e cooperativo do Ministério da Educação e Ciência. Admite alunos a partir dos 3 anos de idade e tem parceria com várias escolas públicas e privadas, como por exemplo o Colégio Mira Rio e o Colégio do Sagrado Coração de Maria.

O projeto pedagógico assenta na motivação dos alunos através da experiência de beleza. Os alunos são incitados a fazer arte em conjunto e chegam a ter experiências quase profissionais, ou até profissionais, em cenários onde conceituados artistas atuam, e junto com grandes referências da arte, portuguesas e estrangeiras.

O Conservatório de Lisboa sobressai pela qualidade de ensino e pela componente internacional independente, que não obstante a avaliação interna e do Ministério da Educação e Ciência, avalia mais de seiscentos e cinquenta mil alunos por ano, em todo o mundo. Apesar do Conservatório de Lisboa existir há apenas 8 anos letivos, os seus alunos, a solo ou integrados em grupos do Conservatório de Lisboa, já atuaram no Palácio de Belém, a convite de S. Exa. o Presidente da República, na Assembleia da República, no Centro Cultural de Belém, no Teatro Municipal Joaquim Benite para as comemorações do 25 de abril de 1974 e na mesma temporada artística que a Orquestra Gulbenkian, no Cinema São Jorge e até na Praça do Rossio, para uma maratona de concertos e para a inauguração da iluminação de Natal do município de Lisboa, a convite da Câmara Municipal de Lisboa e da EGAEAC, no Museu da Música, na Casa Fernando Pessoa e noutros locais nobres da cidade de Lisboa. Os alunos do Conservatório de Lisboa atuaram ainda nos canais de televisão RTP, SIC, TVI e Canal Panda. Os Pequenos Cantores do Conservatório de Lisboa atuaram ainda em Barcelona.

Situado na Aldeia Histórica de Carnide desde a sua fundação, em 2009, o novo Conservatório de Lisboa respira cultura, beleza e tradição. Em nosso redor temos uma Lisboa antiga, como já

Situado na Aldeia Histórica de Carnide desde a sua fundação, em 2009, o novo Conservatório de Lisboa respira cultura, beleza e tradição. Em nosso redor temos uma Lisboa antiga, como já não existe em mais nenhum canto da cidade. Aos entrarmos em Carnide somos transportados para uma Lisboa de há um século atrás onde todos saem à rua e conhecem o seu vizinho. A beleza das nossas instalações inspiram os nossos alunos, professores e colaboradores a entrarem neste deslumbramento que é a aprendizagem ou o ensino da Arte.

O nosso corpo docente é constituído por professores especializados, com acentuadas vidas artísticas e, acima de tudo, motivados para a excelência e felicidade dos nossos alunos.

Jardim Musical (aula de grupo 45' semanal)

As crianças entre os 3 e os 5 anos frequentam as sessões do Jardim Musical. A palavra de ordem é versatilidade. As crianças têm um primeiro contacto com todos os instrumentos da orquestra sinfónica, ouvem as diferentes possibilidades sonoras e expressivas, percebem a sua construção, a sua manipulação, as suas exigências físicas. Mas além disso, os alunos vão gradualmente passando a tocar cada vez mais nos instrumentos Orff, como xilofones, metalofones ou pratos e vão formando-se pequenas orquestras destes instrumentos de percussão. Despertam as sensações para a Música, as capacidades auditivas e rítmicas são desenvolvidas. O património musical das crianças é francamente enriquecido.

Jardim de Instrumento (aula individual de instrumento 30' semanal + jardim orff)

Aprender a tocar violino, viola, violoncelo, piano, clarinete, flauta transversal pelo método Suzuki.

Ao lado da principal porta de entrada no Conservatório de Lisboa, que é o Jardim Musical, existe a porta de entrada Suzuki. As crianças a partir dos 4 anos começam a aprender a tocar violino, viola, violoncelo, piano, clarinete, flauta transversal seguindo o método de ensino Suzuki. O método Suzuki foi proposto pelo pedagogo japonês com o mesmo nome e tem por base a visão de que se as crianças aprendem a falar sem saber ler, nem escrever então também devem conseguir aprender a tocar um instrumento musical sem saber ler, nem escrever música (notação musical). A verdade é que conseguem! Dois elementos-chave estão presentes aqui: o elemento imitação e o elemento afecto. As crianças aprendem a falar imitando os sons que os Pais, Irmãos e Avós – isto é, as pessoas por quem as crianças sentem afecto e com as quais se sentem protegidas – produzem. No método Suzuki, as crianças aprendem a tocar reproduzindo os movimentos dos respectivos professores de instrumento, por quem as crianças passam também a sentir afeto e com as quais passam a sentir-se protegidas. Há, depois apontamentos de grande cuidado. A grande parte dos exercícios, com o arco ou o instrumento, que são tradicionalmente um pouco enfadonhos, são sempre executados de uma forma muito divertida.

Curso Oficial (6 aos 9 anos)

O curso de iniciação à música dos alunos do 1º CEB (1º ao 4º ano de escolaridade)

Tem um volume aproximado de 3 horas semanais, repartidas pelas disciplinas de formação musical, instrumento e coro. As aulas de instrumento têm a duração máxima semanal de 45 minutos. Para a integração de novos alunos não necessita de serem realizadas provas, a entrada nas turmas do Conservatório de Lisboa acontece tendo em conta as vagas disponíveis.

Curso 2º e 3º Básico:

O curso básico da música dos alunos do 2º CEB e do 3º CEB tem uma carga horária semanal mínima que oscila entre as 5 horas e 40 minutos e as 6 horas, repartidas pelas disciplinas de formação musical, instrumento, classe de conjunto e da área de projecto. Para a integração de novos alunos é necessário realizarem provas que são marcadas posteriormente (com dia e hora a combinar com o professor titular). Posteriormente é verificada qual a melhor turma que se adequa ao perfil do candidato e as vagas disponíveis. Sem prejuízo de os alunos poderem ter bom aproveitamento noutras classes de conjunto, é condição necessária que os alunos frequentem e tenham bom aproveitamento na classe de conjunto Coro.

As aulas das classes de conjunto desenvolvem competências musicais e de interpretação, desenvolvem competências de interação social, mas o mais importante é que, porque faz música de

aproveitamento noutras classes de conjunto, e conclusão necessária que os alunos frequentem e tenham bom aproveitamento na classe de conjunto canto.
As aulas das classes de conjunto desenvolvem competências musicais e de interpretação, desenvolvem competências de interação social, mas o mais importante é que, porque faz música de conjunto, é a criança quem vai querer comprometer-se a estudar regularmente o seu instrumento musical.
Os alunos dos cursos oficiais frequentam todas as classes de conjunto que queiram, sem nenhum acréscimo de propina, desde que sejam admitidos na classe de conjunto pelo professor responsável da respetiva classe. No imenso leque de ofertas os alunos frequentam a disciplina inovadora em Portugal. No 2º e no 3º CEB, é disciplina da área de projeto. Destina-se a formar melómanos esclarecidos e, se for caso disso, a formar também futuros músicos profissionais mais completos.

Curso Secundário:

10º ano

História e Cultura das Artes, Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, Canto, classe de conjunto e língua de repertório, num total de 14h15 semanais.

11º ano e 12º ano

História e Cultura das Artes, Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, Canto, classe de conjunto, língua de repertório e disciplina de opção (Prática de Canto Gregoriano, Arte de Representar, Instrumento de Tecla ou Correpetição), num total de 15h00 semanais.

À parte dos curso secundários completos (música e canto), existe o curso secundário elementar (ou supletivo, como é chamado noutros conservatórios), curso que todos os alunos de secundário, frequentaram no Conservatório de Lisboa. Este curso não certifica oficialmente o aluno da frequência do curso secundário completo mas, assim como em relação a todos os graus de cursos oficiais, o Conservatório de Lisboa emitirá uma declaração certificando a frequência e/ou conclusão do 8º Grau nas componentes letivas frequentadas pelo aluno.

Com os melhores cumprimentos,

Ana Tapadinhas
Secretaria



**Conservatório de Música, de Dança
e de Arte Dramática de Lisboa**
Rua do Norte, 13
1600-537 Lisboa
Portugal
T. +351 212 499 032
www.conservatoriodelisboa.org

Anexo 3 - Proposta de arcadas e dedilhações criada pelo autor para a Sonata para Violino Solo, Op. 27 de Eugène Ysaÿe

A Joseph SZIGETI

SONATE N^o 1

E. YSAÏE
Op. 27 n^o 1.

GRAVE.

Lento assai (M. M. 54 = ♩)

Copyright 1924 by A. YSAÏE, Brussels.
Copyright 1952 by SCHOTT Frères, Brussels.

S. F. 8960

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays.

Musical score for a string instrument, consisting of ten staves. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

- Staff 1:** *mf*, *dim.*, *-4-poco sosten*, *p*
- Staff 2:** *dim.*, *(sensible)*, *pp*
- Staff 3:** *segue*, *poco f*
- Staff 4:** *cresc.*, *espress.*
- Staff 5:** *f*, *sempre cresc.*, *cedez*
- Staff 6:** *ff*, *tr*, *dim.*
- Staff 7:** *trem (Ponticello)*, *pp*
- Staff 8:** *dim.*
- Staff 9:** *rit.*, *pp*, *ppp*

FUGATO

Molto mod^o (M. M. 88 = ♩)

The musical score for 'FUGATO' is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Molto mod^o' with a metronome marking of 88 quarter notes per minute. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third staff introduces a 'dolce' marking and a piano (*p*) dynamic. The fourth and fifth staves show a continuation of the melodic line with some rests. The sixth and seventh staves feature a series of sixteenth-note patterns with slurs and accents. The eighth staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a 'V' marking. The ninth and tenth staves conclude the piece with a 'dim.' (diminuendo) marking and a final melodic flourish.

The musical score on page 8 consists of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *p*, *f*, *ff*, and *cresc.*, as well as performance instructions like *cédez*, *dolce tranquillo*, and *con brio*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is marked with numerous slurs and accents. The key signature is one flat, and the time signature is 3/4.

mf

dim. *calmato* *p*

cresc. *Allargando*

(sans hâte) *quasi lento* *fff*

sempre

ad lib. *ff*

Lento *fff*

ALLEGRETTO POCO SCHERZOSO.

Amabile (M. M. 66 = ♩)

p

pp

ppp

ad lib.

calando

tranquillo

cédez

ten.

dim.

ten.

Poco animato
p *cresc.* *mf*

calmato *dim.* *rit.*

tenderamente *p*

poco cresc. *mf* *(sensible)* *sans hâte*

p *dolce*

p *cresc.*

f

dim. 1 1 1 1 1 *p*

ff

dim.

cédez

p

p

pp

(calando)

rit.

perdersi

pp

FINALE CON BRIO.

Allegro fermo (M. M. 132 = ♩)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic of *f* and includes a *V* marking. The second staff features a *IV marc.* marking and a dynamic of *f*. The third staff includes a *V(pie)* marking and a dynamic of *p*. The fourth staff has a dynamic of *p*. The fifth staff includes a *cresc.* marking. The sixth staff has a dynamic of *mf*. The seventh staff includes a *cédez* marking, a *cresc.* marking, and a *marc.* marking. The eighth staff has a dynamic of *p*. The ninth staff includes a *cédez* marking and a *cresc.* marking. The tenth staff begins with a *Tempo* marking and a dynamic of *f*. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulation marks such as accents and slurs.

The musical score consists of ten staves of music, primarily in treble clef with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance instructions include *dolce*, *p*, *legg.*, *loco*, *espress.*, *rit.*, *a Tempo*, *dim.*, *cresc.*, *f*, *mf*, *ff*, and *rit.*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score concludes with a double bar line and a final chord.

va. An. Doglbert, Brasilou.