



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Poème Op. 25 de Ernest Chausson: A construção de uma edição pessoal de estudo

Bárbara Bianca Carvalho Soares

Orientadores

Professor Especialista Augusto Daniel de Oliveira Trindade

Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música - Performance em Violino, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho, do Instituto Politécnico de Castelo Branco, e sob a orientação performática do Professor Especialista Augusto Daniel de Oliveira, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julho 2016

Composição do júri

Presidente do júri

Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Professor Coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Doutor Carlos Jorge Canhoto Matos de Almeida

Professor Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Especialista Augusto Daniel de Oliveira Trindade

Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Dedicatória

Ao meu porto seguro: Rosa, Augusto e Thiago.

Agradecimentos

Agradeço imensamente...

...à minha família, que é a parte da vida onde eu mais gosto de estar,
...a todos os amigos, tios e primos que desejavam que eu saísse vitoriosa,
...ao Elias, por todo o companheirismo nesses anos,
...ao Juninho, pela prontidão e amizade,
...aos amigos Átila, Tabbatha, Hidaka, Silvia, Estela e Juliana, pelas nossas tantas histórias,
...aos companheiros de mestrado, Danilo, Anderson, Willo, Michele
...ao Professor Igor Jouk, por todas as frases memoráveis que no final faziam todo sentido,
...aos maestros Malheiro, Marcelo e Otávio por sempre estarem dispostos pela música,
...à SEC e toda sua equipe, pela torcida,
...ao Secretário de Cultura Robério Braga, pela frase: “Não vou deixar vocês na mão”,
...à minha querida Orquestra Amazonas Filarmônica,
...à toda a equipe de professores da ESART, em especial:
aos professores Augusto Trindade, Alexandra Trindade pela dedicação e pela sinceridade,
aos professores Tiago Santos e Nuno Vasconcelos, pelos aprendizados valiosíssimos,
ao meu coorientador Professor Pinho, pela paciência e companhia neste trabalho,
ao Professor José Filomeno Raimundo, por ser o diretor mais dedicado que já conheci,
...às queridíssimas Anabelas, Paulas e Sofia, pela simpatia de manhã cedo,
... à professora Natália Riabova, por ser uma fonte de inspiração,
...aos amigos João Janeiro, Filipa e ao Concerto Ibérico,
...ao Conservatorio di Musica Licinio Refice e aos amigos italianos,
...ao Habibi,

...à mamãe Valdé,
...a Deus e suas fantásticas formas de **existir**.

Epígrafe

Valha-me Nossa Senhora,

Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite,

a braba dá quando quer.

A mansa dá sossegada,

a braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio,

mas hoje sou escaler.

Já fui menino, fui homem,

só me falta ser mulher.

(João Grilo)

Resumo

Poème pour violon et orchestre Op. 25, composta em 1886 é uma das obras mais significativas da carreira do compositor Ernest Chausson. Além de ser uma peça expressiva do movimento da “nova escola francesa” é uma das mais famosas dentro do repertório violinístico. Esta autora, uma vez convidada para ser solista na execução da obra *Poème* junto à Orquestra Amazonas Filarmônica, realizou um processo de análise e estudo da obra sob orientação de seus professores Augusto Trindade e Alexandra Trindade, abordando aspectos técnico-interpretativos específicos para uma performance em concerto a fim de construir uma edição própria de estudo. Para tal, traçamos uma breve biografia relevante sobre o compositor na qual abordaremos sobre sua vida e seu envolvimento cultural e político junto ao cenário musical de grandes nomes como Debussy, César Franck, e Eugène Ysaÿe. A estreita amizade com Ysaÿe foi o elã para a composição do *Poème*, sendo encomendada e dedicada ao virtuose. Dentre fatos como primeiras execuções, primeira publicação e motivações do compositor, encontraremos a influência direta do violinista sobre a composição para perceber a abertura de Chausson para modificações em sua composição. A partir dos *conhecimentos* sobre o compositor e a obra, analisaremos intenções interpretativas pessoais, marcações de expressividade, de prevenção de falhas técnicas, de prevenção de falhas de leitura, e melhoramentos (conforme gosto pessoal, conhecimento e necessidade). Esses itens serão observados e comentados a partir de apontamentos de arcadas, dedilhações, dinâmicas e outros símbolos pessoais. A construção de edição de estudo permite que o *performer* tenha mais intimidade com a peça e com os processos para atingir suas metas interpretativas. A importância desse tipo de trabalho analítico para a comunidade científica está em refutar o conceito antigo de que a expressividade musical não pode ser estudada e acrescentar motivações e discussões que permeiam a performance violinística.

Palavras chave

Poème; Chausson; edição de estudo; performance.

Abstract

Poème pour violon et orchestre Op. 25, composed in 1886, is one of the most significant works in the career of the composer Ernest Chausson. Other than being an expressive piece of the “New French School” movement, it is also one of the most well-known pieces in the violin repertoire. This author, invited to perform *Poème* as a soloist with the Amazonas Filarmônica Orchestra, analyzed and studied the work under the mentorship of the professors Augusto Trindade and Alexandra Trindade, focusing on specific technical and interpretative aspects, to be performed after developing a new edition for the purposes of study. A brief biography of the author will be presented, in which we will touch upon his life and his cultural and political engagement within the musical scene involving famous personas, such as Debussy, César Franck and Eugène Ysaÿe. The close friendship with Ysaÿe was the driving force in composing *Poème*, seeing as how it was commissioned by and dedicated to the virtuoso. Among facts such as first performances, first publications and the composer’s motivation, we will find the violinist’s direct influence on the compositional process, to help us understand Chausson’s openness to modifications of his work. From the point of the attained knowledge about the composer and his work, we will analyze personal interpretative intentions, notational marks of expressivity, marks to prevent technical errors, to prevent errors in reading, and improvements (according to personal taste, knowledge and necessity). These elements will be observed and commented upon through exploring the notation of bowing, fingering, dynamics and other personal symbols. Construing a study edition enables the performer to achieve more intimacy with the piece and with the process of achieving their interpretative goals. The importance of this type of analytical work for the scientific community lies in opposing the antiquated concept that musical expressivity cannot be studied, and in raising motivational issues and discussions that permeate the violin performance.

Keywords

Poème; Ernest Chausson; study edition; performance.

Índice geral

Composição do júri	III
Dedicatória.....	V
Agradecimentos.....	VII
Epígrafe.....	IX
Resumo.....	XI
Abstract.....	XIII
Introdução.....	1
1. Apontamentos biográficos.....	3
2. <i>Poème Op. 25</i>	10
2.1 Apontamentos sobre a sua criação.....	10
2.2 A colaboração de Eugène Ysaÿe.....	12
2.2 Breve análise estrutural.....	17
3. Construção de uma edição pessoal de estudo.....	22
3.1 Alterações nas arcadas, dedilhações, dinâmicas e outras indicações.....	24
3.1.1 Seção 1: Lento e misterioso.....	25
3.1.2 Seção 2: Animato.....	41
3.1.3 Seção 3: Poco lento.....	56
3.1.4 Seção 4: Allegro.....	59

3.1.5 Seção 5: Tempo I.....	64
4. Considerações finais.....	69
Referências bibliográficas.....	72
Sites consultados.....	73
ANEXOS.....	75
ANEXO 1 - <i>Poème for violin and orchestra</i> Op 25, Ernest Chausson. Piano redution. Editado por Peter Host pela Editora G. Henle Verlag. Marcações próprias à lápis por Bárbara Bianca Carvalho Soares.....	77

Lista de Exemplos Musicais

Ex. 1 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 147-150).....	13
Ex. 1a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 147-150). Versão de Ysaÿe.	13
Ex. 2 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 176-177).....	14
Ex. 2a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 176-177). Versão de Ysaÿe.	14
Ex. 3 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 124-126).....	15
Ex. 3a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 124-126). Versão de Ysaÿe.....	15
Ex. 4 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 294-301).....	16
Ex. 4a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 293-301). Versão de Ysaÿe.....	16
Ex. 5 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 34-39). Tema 1.....	19
Ex. 6 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 123-125). Tema 2.....	19
Ex. 7 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 31-50). Manuscrito.....	25
Ex. 7a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 31-50). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	25
Ex. 8 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 65-76). Manuscrito.....	29
Ex. 8a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 65-76). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	29
Ex. 9 — Chausson, <i>Poème</i> (cc.77-85). Manuscrito.....	32
Ex. 9a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 77-85). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	33
Ex. 10 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 86-97). Manuscrito.....	37
Ex. 10a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 86-97). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	37

Ex.11 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 97-105). Manuscrito.....	41
Ex.11a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 97-105). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	41
Ex. 12 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 113-122). Manuscrito.....	43
Ex. 12a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 113-122). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	44
Ex. 13 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 123-137). Manuscrito.....	46
Ex. 13a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 123-138). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	47
Ex. 14 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 146-152). Manuscrito.....	50
Ex. 14a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 146-152). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	50
Ex. 15 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 164-172). Manuscrito.....	52
Ex. 15a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 162-173). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	53
Ex. 16 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 180-188). Manuscrito.....	55
Ex. 16a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 180-188). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	55
Ex. 17 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 214-224). Manuscrito.....	57
Ex. 17a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 214-224). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	57
Ex. 18 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 259-262). Manuscrito.....	59
Ex. 18a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 259-262). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	60
Ex. 19 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 294-301). Manuscrito.....	61
Ex. 19a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 294-301). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	62
Ex. 20 — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 329-340). Manuscrito.....	65
Ex. 20a — Chausson, <i>Poème</i> (cc. 329-340). Edição G. Henle Verlag e pessoal.....	65

Ex. 21 — Chausson, *Poème* (cc. 341-347). Manuscrito..... 67

Ex. 21a — Chausson, *Poème* (cc. 341-347). Edição G. Henle Verlag e pessoal..... 67

Índice de Tabelas

Tabela 1 — Seções, andamentos, métrica e temas predominantes.....	18
Tabela 2 — Análise estrutural da seção 1.....	19
Tabela 3 — Análise estrutural da seção 2.....	20
Tabela 4 — Análise estrutural da seção 3.....	20
Tabela 5 — Análise estrutural da seção 4.....	20
Tabela 6 — Análise estrutural da seção 5.....	21

Introdução

O *Poème pour violon et orchestre* Op. 25 foi composto em 1886, está inserido no ressurgimento da música francesa do período pós-Guerra franco-prussiana e é uma das obras mais significativas da carreira do compositor Ernest Chausson, além de ser uma peça expressiva dentro do repertório violinístico. Em suas características composicionais, encontramos uma clara estrutura de poema sinfônico, um estilo que prioriza elaborações de grandes melodias e um uso diferenciado do tonalismo tradicional. Todos esses elementos inspiram-se na busca de uma obra original não-wagneriana e virtuosística.

Dedicamos o primeiro capítulo aos 44 anos do compositor, incluindo os primeiros anseios na decisão de ser músico compositor, suas escolhas, atitudes, temperamento e seu envolvimento cultural e político da época, junto ao cenário musical com grandes nomes como Debussy, César Franck, e Eugène Ysaÿe. A estreita amizade com o Ysaÿe foi o elã para a composição do *Poème*, sendo encomendada e dedicada ao violinista.

No Capítulo 2, intitulado “*Poème* Op. 25”, além de nos darmos com fatos relevantes, como primeiras execuções, primeira publicação e motivações do compositor, encontramos a influencia direta do violinista sobre a composição e podemos perceber a grande abertura de Chausson sobre sua própria produção.

Esta autora, uma vez convidada para ser solista na execução da obra *Poème* junto à Orquestra Amazonas Filarmônica, realizou um processo longo e minucioso de análise e estudo da obra sob orientação de seus professores Augusto Trindade e Alexandra Trindade, abordando aspectos técnico-interpretativos específicos para uma performance em concerto.

O Capítulo 3 se restringe em construir uma edição sobre a partitura da obra: Intenções interpretativas pessoais, marcações de expressividade, de prevenção de falhas técnicas, de prevenção de falhas de leitura, e melhoramentos (conforme gosto, conhecimento e necessidade). Todos esses itens serão observados e comentados a partir do registro a lápis de apontamentos de arcadas, dedilhações, dinâmicas e outros símbolos. Este tipo de trabalho minucioso permite que o *performer* tenha uma intimidade mais profunda com a peça e com os processos para atingir suas metas, uma vez que se dispõe a saber exatamente o que pretende, ou o que precisa fazer em cada nota. Evita-se assim as surpresas negativas do empirismo e a imitação sem avaliação, que nos condicionam a aceitar qualquer edição sem sequer ter opinião para concordar.

A importância desse tipo de trabalho analítico para a comunidade científica está em refutar o conceito antigo de que a expressividade musical não pode ser estudada e acrescentar motivações e discussões que permeiam a performance violinística.

1. Apontamentos biográficos

Ernest Amédée Chausson nasceu em Paris, dia 20 de janeiro de 1855, numa família superprotetora de classe média alta. O motivo desta superproteção aparenta vir da morte precoce de seus irmãos. Chausson será uma criança afastada do convívio com outras de sua idade, não frequentou a escola pública, tendo um tutor responsável pela sua instrução, incluindo sobre cultura e gosto.

Esta forma de educação incute-lhe à uma índole reflexiva mais cedo que o comum; a convivência predominante com adultos, e a sua exposição a assuntos mais sérios e profundos é a semente para este carácter próprio. Numa das diversas cartas de Chausson à uma amiga, Madame de Rayssac¹, pressente-se o carácter introvertido do jovem Chausson: “Essa espécie de solidão [poética], obtida pela leitura de novos livros mórbidos, me fez adquirir outro defeito: eu estava triste sem saber exatamente porquê, mas estava seguramente convencido que eu tinha a melhor razão para tal.”²

Chausson graduou-se em Direito em 1877 na Universidade de Paris, por vontade da família. Não seguiu a carreira mas ensaiou profissão na pintura e literatura. Suas aspirações giravam em torno das artes, e isso lhe angustiava de alguma forma, segundo confissões nas cartas à Madame de Rayssac (Barricelli & Weinstein, 1973).

Por conta de estar inserido em ambientes culturais, tocar piano e estar rodeado de amigos artistas, Chausson, em 1879, matricula-se no Conservatório de Paris nas classes dos professores Jules Massenet (1842-1912) e César Franck (1822-1890).

¹ Berthe de Rayssac, a quem Chausson chamava de “madrinha” em suas cartas, era esposa de Saint-Cyr de Rayssac, falecido em 1874.

² Tradução desta autora do texto original “*This relative solitude, along with the reading of a new morbid books, caused me to acquire another fault: I was sad without quite knowing why but firmly convinced that I had the best reason in the world for it*” (Barricelli & Weinstein, 1973, p. 7)

Há uma probabilidade de Chausson ter decidido a carreira de músico porque, neste mesmo ano de 1879, viajou para Munique e assistiu a uma obra de Wagner (a ópera *Tristão e Isolda*). Segundo Grover (1980, p. 15), o pianista ficou deslumbrado ao mesmo tempo que preocupado, por começar tarde a formação de músico, segundo confissões à Madame de Rayssac.

Com uma de suas primeiras composições, *Cinq fantaisies pour piano Opus I*, Chausson já se mostrava emocionalmente rigoroso consigo mesmo, pelo fato de destruir as partituras da obra, apenas por não gostar do resultado final.

Ao final de 1880, decide seguir como pupilo direto de Franck, ao invés de Massenet. Esta é a decisão que vai mudar significativamente a vida acadêmica de Chausson, pois uma vez no *Círculo de Franck*³ ele não alcançará apenas habilidades composicionais mas também encontrará a satisfação de poder compartilhar os mesmo anseios (Barricelli & Weistein, 1973).

Entre o nascimento de Chausson e a época que ele começou seus estudos musicais, a França sofreu grandes mudanças, principalmente por causa da derrota da Guerra de 1870⁴, e os artistas revelaram o sentimento deste momento em seus trabalhos. Tudo tornaria-se nacionalismo e patriotismo.

Camille Saint-Saens (1835-1921), Jules Massenet, Georges Bizet (1838-1875), Gabriel Fauré (1845-1924), e César Franck, são alguns dos nomes que repaginaram suas obras para movimentar o cenário musical francês (Barricelli & Weinstein, 1973).

³ Tradução do termo *Franck's Circle* desta autora para o português.

⁴ Guerra Franco-Prussiana (1870-1871): Disputa entre a França e um conjunto de reinos germânicos liderados pela Prússia. O objetivo prussiano era a expansão territorial e a unificação dos Estados que ainda não haviam aderido à Confederação Alemã do Norte. Saíram vitoriosos rapidamente frente à França que sofreu com um sentimento de vergonha que resultará no *revanchismo francês*, mágoa que reaparecerá para eclodir a Primeira Guerra Mundial.

Destacam-se três eventos que apontam para este ressurgimento da música francesa: A criação da *Société Nationale de Musique*, a influência de Wagner e a docência de César Franck (Barricelli & Weinstein, 1973).

A *Société Nationale de Musique* foi fundada em 1871 por Camille Saint-Saens e Romain Bussine⁵ com o objetivo de ajudar a produção de compositores franceses na popularização dos trabalhos musicais de importância, publicados ou não, além de outros estudos e performances.⁶ Esta cooperativa, como por assim dizer, teve grande relevância e renome na época e talvez sem ela muitas composições não teriam ido a público ou não teriam sido sequer escritas.

A produção francesa encontrou um obstáculo no wagnerismo, que rapidamente tomou o gosto geral, tanto para com a plateia, quanto para os novos compositores. Os jovens músicos encontravam-se num cruzamento: Imitar Wagner, que não é a proposta mais adequada para o momento, ou negar Wagner, o que era um ultraje. A intensa expansão da polifonia, as grandiosas composições, os temas fantásticos tornaram-se uma barreira, levantando-se a questão do quanto ainda mais poderia-se ser original. Como não se render, como não imitar, como inovar? Era necessário um movimento coerente que pudesse responder essas problemáticas.

César Franck propôs um caminho, mostrando que aquela expressão wagneriana simbólico-filosófica não era a única rota musical para a sociedade. Mesmo admirando Wagner e seu legado, Franck decidiu ser o tipo do professor não permitir a cópia, a imitação e muito menos a rendição ao modelo alemão. Propôs, em contrapartida, o

⁵ Professor de canto do Conservatório de Paris, viveu de 1830 a 1899.

⁶ Manteve-se o funcionamento da *Société Nationale de Musique* até 1939. (Bibliothèque nationale de France)

retorno aos grandes mestres da melodia como Rameau⁷ e Gluck⁸, tendo como objetivo o refazer o viés da formação musical do público para com a música sinfônica e de câmara, uma vez que havia sido tomada pela ópera alemã (Grout & Palisca, 1997).

Os franckistas eram uma escola sólida e cosmopolita, tendo os principais alunos ficado conhecido como “*Bande à Franck*”, “*Franck’s Circle*”. São eles Vincent d’Indy (1851-1931), Henri Duparc (1848-1933), Pierre de Breville (1861-1949), Charles Bordes (1863-1909), Guy Ropartz (1864-1955) e Ernest Chausson.

O interesse artístico-social modesto, religioso e transparente da produção, é o que sustenta a liberdade das novas composições francesas. Nos referimos aqui, à “*mélodie*” (Grout & Palisca, 1997). Nesta nova mescla de música e poesia, fica claro o esforço no desenvolvimento do que seria a contrapartida francesa ao *lied* alemão.

Chausson encontrou o grupo ao qual realmente deveria pertencer, imediatamente identificou-se e passou a produzir obras que já são consistentes, também devido a sua insistência em melhorar. Para exemplificar, destaca-se *Viviane*, sua primeira obra sinfônica, dedicada à sua esposa Jeane Esaidier com quem se casou em 1883, logo após formar-se no Conservatório. Chausson fez diversas revisões neste poema sinfônico, e demorou cinco anos desde a primeira performance para que ele se sentisse satisfeito, e a crítica da época também (Barricelli & Weinstein, 1973). Conclui-se daqui que o crítico mais ríginoso era o próprio compositor, uma característica que o acompanhará para o resto da vida.

⁷ Jean-Phillippe Rameau, 1683-1764, músico francês, compositor e teórico.

⁸ Christoph Willibald Ritter von Gluck viveu de 1714 a 1787, músico francês e compositor.

Após completar os estudos em 1883, Chausson viajou bastante para escapar do caos e das distrações da capital, conseguindo assim produzir, compor. O culto à natureza é compartilhado com a maioria dos compositores românticos, porém não se assemelhava ao comportamento “boêmio de gênio incompreendido”, ele revela-se um artista consciente do que era um trabalho composicional.

Chausson interessava-se pelo tema de morte e brevidade da vida, tal como os românticos, mas não era obsessivo e nem buscava viver na morbidade, era mais como uma pesquisa emocional. A melancolia era inerente às suas obras, quase sempre inspiradas na literatura. Reitero que objetivo já não era o excesso de expressividade (como por exemplo num *cantabile* longo e deliberadamente explosivo), mas sim algo que mostre o quão simples e enternecidas podem ser as composições.

Com o passar dos anos até o dia de sua morte, Chausson conseguirá compor obras que revelem o resultado pesquisa emocional. Tal resultado será um dos elos que compõem a nova corrente francesa.

Certas situações são interessantes para imaginar como era o carácter deste compositor. Camille Benoît⁹ propôs a modificação do nome da obra *Dans les Bois*, para que se chamasse *Solitude*. Chausson era tão aberto a críticas e sugestões, que se dispôs a mudar o nome da obra acrescentando a sugestão do amigo. A obra passaria se chamar *Solitude dans les bois*, poema sinfônico que teve performance em 1886, mas não agradou ao compositor (Barricelli & Weinstein, 1973, p. 34).

Chausson era muito cordial e hospitaleiro, sempre oferecia sua casa para reuniões, encontros e performances. O anfitrião era polido, articulado e sempre havia pessoas

⁹ Camille Benoît (1851-1923), francês que também estudou composição com César Franck. Era músico, crítico, historiador e colecionador.

influentes frequentando sua casa. Tais habilidades políticas contribuíram para que fosse eleito, juntamente com Vincent D'Indy, para ser secretário da *Société Nationale de Musique*. Esta consequência não vem somente de sua influência, mas principalmente por estar completamente inserido na causa musical da época, e por preencher o perfil de ser uma pessoa altruísta e estável. Estas justificativas eram o suficiente para a nova função (Barricelli & Weinstein, 1973, pp. 36-37).

Neste cargo, Chausson soube unir e dar suporte aos artistas mais novos da época como Albéric Magnard (1865-1914), Paul Dukas (1865-1935), Gustave Samazeuilh (1877-1967), Maurice Ravel (1875-1937) e Claude Debussy (1862-1918). Muitas das vezes, esquecendo-se de si para ajudar os outros compositores. Para este último mencionado, Chausson pagou pelas primeiras edições de *Poèmes de Baudelaire* e *La Demoiselle élue* e ainda lhe conseguiu trabalhos nos tempos difíceis, surgindo uma amizade próxima ao ponto de que um ajudava o outro em suas composições.

Com seu novo cargo, sua produção como compositor havia diminuído, e as críticas eram, em sua maioria, negativas. As críticas se davam por causa da comparação que se fazia entre suas composições (bem como de todos os franckistas) com as melodias já consagradas e os mestres consolidados como Gounod, Massenet e Offenbach, por exemplo. Essa tendência dos críticos no saudosismo conservador prejudicava a produção musical da época.

O fato era que os franckistas precisavam ser aceitos em sua própria casa, e algumas amizades vieram para ajudar nessa conquista, uma delas o violinista belga Eugène Ysaÿe (1858-1931).

Ysaÿe esteve muito envolvido com o renascer da música de câmara e instrumental francesa. Além de *Poème*, outras peças deste ambiente lhe foram dedicadas, como o

Concerto para violino, piano e quarteto de Cordas de Chausson (1892), Sonata para Violino em Lá maior de César Franck (1886), o Quarteto de Cordas No.1 de Vincent d'Indy (1890), o Quarteto de Cordas de Debussy (1893) e a Sonata para Violino de Guillaume Lekeu (1892) (Lie, 2013).

Chausson dedicou seu Concerto para violino, piano e quarteto de cordas à Ysaÿe, que fez a primeira performance em Bruxelas, e para a surpresa do compositor, foi um completo sucesso. Era a primeira vez que apresentava sua obra fora da França, e as críticas foram as melhores, não só para essa como para outras, das quais também não esperava tanto, como por exemplo *Viviane* (Barricelli & Weinstein, 1973). Neste ambiente positivo, Chausson termina uma de suas obras mais conhecidas para voz *Poème de l'Amour et de la Mer*, em 1894.

Um ano depois, terminou a sua ópera *Le Roi Arthur*, que lhe deu muito trabalho, pois precisava estar a altura do que se considerava ópera naqueles dias (wagnerismo). Em 1886, compõe *Serres chaudes*, *Poème* para violino e orquestra, *Quelques danses* e duas dos *Trois lieder*.

A autoconfiança finalmente empurra Chausson a outro nível de maturidade. Entre 1897 e 1899 passa a compor com mais frequência e a viajar mais, apresentando suas obras, muito aplaudidas onde as executou. (Barricelli & Weinstein, 1973)

E no auge de sua carreira musical, Chausson falece, em 10 de Junho de 1899, aos 44 anos. Um trágico e repentino acidente de bicicleta encerra a trajetória do compositor.

2. Poème Op. 25

2.1 Apontamentos sobre a sua criação

Eugène Ysaÿe havia pedido um concerto ao seu amigo Chausson, que por sua vez, sentiu-se incapaz de emplacar um concerto naquela altura onde sua prioridade era sua ópera *Le Roi Arthur* (Peter Jost, 2003). “Mas [...] uma peça simples para violino e orquestra seria mais prático. Eu já tenho algumas ideias: Seria uma peça de forma bastante livre com muitas passagens em que o violino toca sozinho” (Gallois, 1994, p. 438 apud Jost, 2003)¹⁰.

A composição acabou por se encaixar perfeitamente num poema sinfônico. Escrito provavelmente entre abril e agosto de 1896, foi executado pela primeira vez numa reunião de amigos durante uma estada de Chausson em Espanha (Barricelli & Weinstein, 1973).

O *Poème symphonique pour violon et orchestra: Le Chant de l'amour Triomphant* explicitava a referência de Chausson: *Le Chant de l'amour Triomphant* é o título de uma novela de 1881, escrita por Ivan Turgueniev (1818-1883)¹¹, um de seus autores favoritos. Mais tarde, o próprio compositor decidira retirar este subtítulo que denunciava a inspiração.

¹⁰ Tradução desta autora sobre o texto traduzido do francês para o inglês: “But [...] a simple piece for violin and orchestra would be more feasible. I've already given it some thought: it would be a piece in very free form with many passages in which the violin plays alone” (Gallois, 1994, p. 438 apud Jost, 2003).

¹¹ Ivan Sergeyvitch Turgueniev, romancista e dramaturgo russo.

Ao escolher uma novela literária ao invés de um mito ou lenda, Chausson afasta-se do estilo wagneriano e aproxima-se do simbolismo de uma história mais misteriosa, com episódios surreais e inexplicáveis.

A história de Turgueniev é sobre dois amigos artistas, Muzio e Fabio, e sobre o amor em comum: Valerie. Após as tentativas dos dois de conquistar Valerie, ela escolhe Fabio e casa-se com ele. Muzio decide viajar para oriente e outros lugares distantes. Cinco anos depois, retorna trazendo consigo artigos interessantes, dentre eles uma garrafa de vinho e um violino indiano. Enquanto os três conversam e bebem o vinho, Muzio começa a tocar no violino uma melodia que havia aprendido, assim seduzindo Valerie. Depois desse reencontro, Valerie começa a ter sonhos estranhos com Muzio envolvendo emoções e acontecimentos misteriosos (Duchen, 2005).

Segundo Tulloch (2012, p. 24), Chausson não deu referências musicais óbvias para além do trivial fato de ser uma obra para violino. Constatação que pode ter tensionado o compositor a retirar o subtítulo, para que não houvessem associações.

Isaac Albéniz (1860-1909) tomou conhecimento da obra, e por gratidão a Chausson¹², em 1897, indicou as obras dos compositores do Círculo de Franck a Arthur Nikisch, maestro da Orquestra Filarmônica de Berlim, para os próximos concertos em Paris. Depois, procurou a editora *Breitkopf & Haertel* em Leipzig e pagou os custos da publicação. Surge assim a primeira edição de *Poème* em 1898, tanto a versão orquestral quanto violino e piano (Barriceli & Weinstein, 1973, p. 85).

A primeira performance pública aconteceu com a Orquestra do Conservatório de Nancy, em 27 de dezembro de 1886, e a estreia em Paris ocorreu dia 4 de abril de

¹² Quando Albéniz estava em Paris, Chausson o recepcionou, como era de seu costume receber artistas de portas abertas.

1897. Chausson surpreendeu-se com a salva de palmas que recebeu em Paris, sua cidade que era tão conservadora e que outrora era tão dura nas críticas.

Poème tornou-se uma importante peça do repertório para violino até os dias hoje. São conhecidas três versões de *Poème*: para violino solista e orquestra, para violino e acompanhamento de piano e uma recente versão para violino e quarteto de cordas.

2.2 A colaboração de Eugène Ysaÿe

Eugène Ysaÿe foi um violinista que se tornou mestre referência para tantos outros de sua época, juntamente com Fritz Kreisler. Virtuoso devido a sua destreza e perfeição técnica, unida a um novo sentido de criatividade e impulsos românticos latentes na vida pessoal e artística. Aluno de Vieuxtemps e Wieniawski e possuidor de técnica franco-belga. Era o tipo de *performer* que não se subordinava à época, ao compositor ou ao estilo da obra, sua personalidade vinha sempre primeiro. Uma obra muito famosa é o seu *Poème élégiaque*, cujo nome foi inspirado no *Poème* de Chausson, uma de suas peças favoritas. (Schwarz, 1983, p. 292)

Deve-se levar em consideração a dedicatória a Eugène Ysaÿe, porque foi o *performer* que deu o caráter técnico particular para as primeiras execuções da obra. Particular no senso que consegue levar um novo gosto estético violinístico para o final do século XIX, início do XX, dentro do pós-romantismo.

Segundo Tolluch (2012, p. 25), sabe-se que Ysaÿe compôs ou arranjou alguns dos trechos do *Poème*, pois há documentos onde encontram-se conselhos composicionais e ideias de ambos, como cartas onde Chausson refere-se à obra como “Meu/Seu

*Poème*¹³. Inclusive há uma anedota que David Holguin contou ao violinista húngaro Joseph Szigeti, que em uma *masterclass*, o próprio Ysaÿe teria dito que compôs os trechos de cordas duplas da cadencia no início da obra, contudo não há exatamente documentos que comprovem onde Ysaÿe teria realmente influenciado o amigo.

Segundo Jeffrey Howard (1994), Ysaÿe editou e arranjou trechos de *Poème* e também transcreveu para violino e piano. São alterações idiomáticas, expressivas e estruturais, que mostram que não houve limite para a colaboração de Ysaÿe sobre a obra de Chausson. De seguida, comenta-se os exemplos dados por Howard contrapondo a versão original com a de Ysaÿe.



Ex. 1 – Chausson, *Poème* (cc. 147-150).



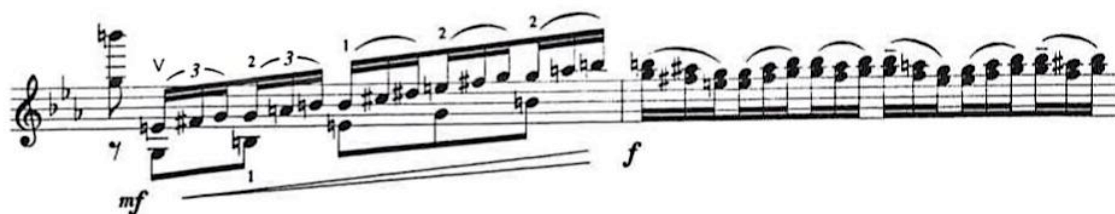
Ex. 1a – Chausson, *Poème* (cc. 147-150). Versão de Ysaÿe.

A primeira ligadura se estende por mais uma nota, a fim de unir a frase descendente, assim não haveria uma quebra tão perceptível na mudança de arco quanto seria com a ligadura coincidindo com o início do segundo tempo. Este um recurso conhecido entre os violinistas.

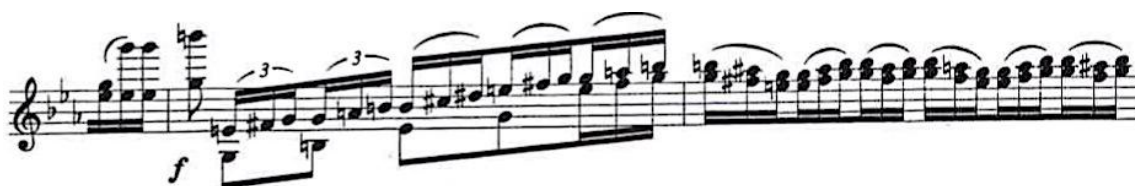
¹³ Tradução desta autora sobre o original *My/Your Poème*

A *apoggiatura* que se executa na forma de acorde quebrado de dois em dois, no início compassos 148 e 150, é um embelezamento que também serviria para preparar a nota original. A dificuldade de chegar na nota aguda afinada seria reduzida uma vez que sabemos que é uma nota perigosa devido ao intervalo e salto de corda muito grandes.

No fim do compasso 150, desfez as ligaduras para que as notas tenham mais força, o arco mais velocidade, resultando em mais som. Porém, os sinais de articulação *tenuto* (–) sobre as notas comunicam que devem ser tocado sem que se perceba demasiadamente as mudanças da direção do arco, sem marcar cada nota.



Ex. 2 – Chausson, *Poème* (cc. 176-177).



Ex. 2a – Chausson, *Poème* (cc. 176-177). Versão de Ysaïe.

A substituição da dinâmica *mezzoforte* com *crescendo* para *forte* contida no manuscrito, por simplesmente *forte* para a passagem inteira (c. 176). Pode justificar-se porque a região grave poderia ficar sem volume suficiente para mostrar este

trecho tão violinístico. É natural que num trecho ascendente haja um *crescendo*, notas mais agudas são mais perceptíveis. Para Ysaÿe, não haveria razão para acrescentar um *crescendo*.

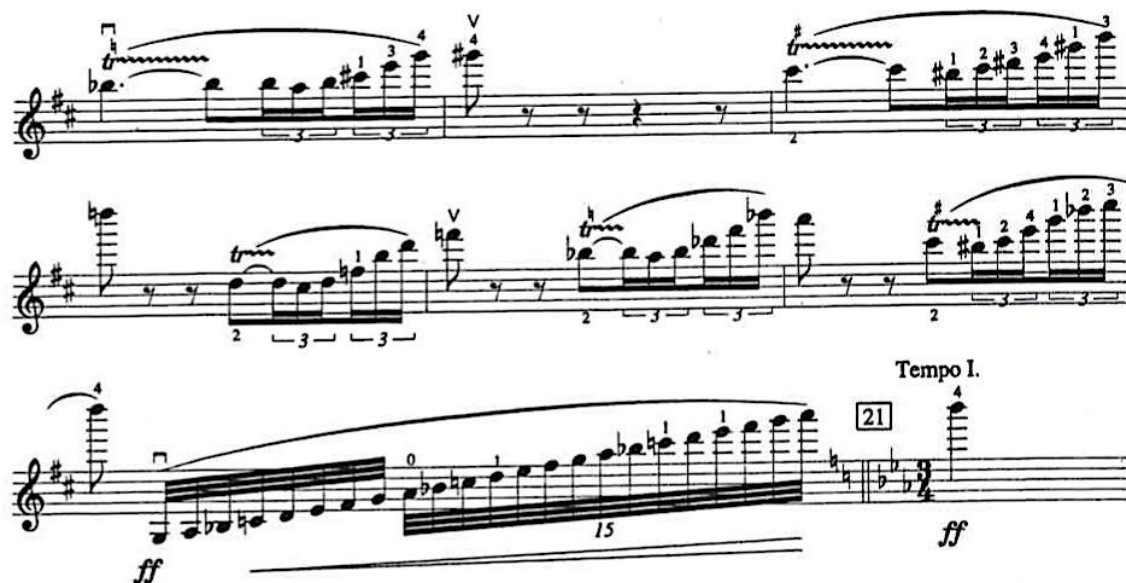


Ex. 3 – Chausson, *Poème* (cc. 124-126)

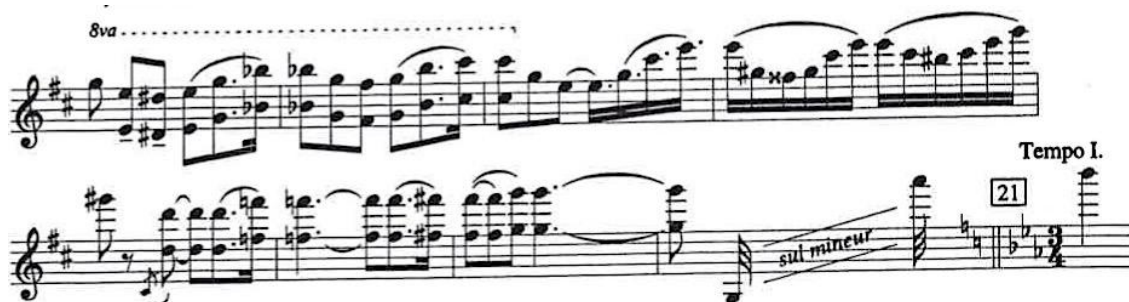


Ex. 3a – Chausson, *Poème* (cc. 124-126). Versão de Ysaÿe.

O ritmo peculiar do final do compasso 125 aparece poucas vezes. A precisão foi substituída pelo que naturalmente iria se executar e perceber: um ritmo sincopado. Assim não se perderia o balanço e a referência num trecho que ainda é *forte*.



Ex. 4 – Chausson, *Poème* (cc. 294-301)



Ex. 4a – Chausson, *Poème* (cc. 293-301). Versão de Ysaÿe.

Este é o trecho revisado mais audacioso que podemos notar: não há nada que se assemelhe com o original para além da escala em *sol menor* no final da passagem.

Não somente na “edição” de Ysaÿe, mas também no original, há passagens muito violinísticas, que nos permitem imaginar onde o amigo violinista teria contribuído.

Chausson permitiu conselhos composicionais que abarcam desde alterações simples, até longos trechos completamente modificados. Claramente, podemos reparar como era irrelevante para o compositor que a peça fosse executada

exatamente do jeito que a escreveu. E levando em consideração que, não somente Ysaÿe teve essa permissão, mas que Gustave Samazeuilh também corrigiu algumas notas com o consentimento (Skowronski, 2007) concluímos que Chausson era aberto a diferentes colaborações.

Em admiração ao violinista austríaco Fritz Kreisler (1875-1962), Ysaÿe presenteou-o em 28 de dezembro de 1948 com o manuscrito do *Poème* para violino e orquestra que recebeu de Chausson.

2.3 Breve análise estrutural

Para Tolluch (2012, p. 25), apesar de não haver referências óbvias ao texto de Turgueniev, é possível atribuir certos momentos da composição a algumas partes da história. Um exemplo pode ser o trecho onde o violino toca o *solo* sem acompanhamento nenhum: podemos imaginar que seria a exótica melodia tocada por Muzio. Outro exemplo, como Jean Gallois (apud Tolluch, 2012, p. 25) descreve, seria atribuir o primeiro tema à Valerie e o segundo a Muzio. Porém, essas associações não seriam benéficas tendo em vista que Chausson estava numa fase simbolista, onde provavelmente era sua intenção ser vago e abstrato. Para Jost (2003), a relação entre o texto de Turgueniev e a obra *Poème* é extremamente tênue.

Tolluch (2012, p. 26) divide a obra em 5 seções, usando mudanças de andamento e tempo para distingui-las. Além de também enquadrar a obra possuindo dois temas,

onde o tema 1 aparece nas seções 1, 3 e 5 e o tema 2 aparece nas seções 2 e 4, segundo a tabela abaixo¹⁴ :

Tabela 1 – Seções, andamentos, métrica e temas predominantes

Seção 1	Seção 2	Seção 3	Seção 4	Seção 5
Lento e misterioso	Animato	Poco lento	Allegro	Tempo I
3/4	6/8	3/4	6/8 (ocasionalmente 9/8)	3/4
Tema 1	Tema 2	Tema 1	Tema 2	Tema 1

Para Jost (2003), além de ser seccionada em cinco partes, a obra se encaixa na forma de *sonata-allegro*, com a afirmação de dois temas contrastantes, seções de desenvolvimento e recapitulação. Porém, Tolluch (2012, p.27) afirma que a obra não segue tais formas tradicionais, como a sonata ou rondó, mas segue um estilo mais improvisatório.

Tolluch parece ser mais convincente por uma série de motivos. Para além do nome da obra remeter à um poema sinfônico (estrutura livre), os temas não se repetem inteiramente, ora aparecendo apenas fragmentos ora finalizando-se completamente diferente. Podemos também ressaltar que a composição não respeita as mudanças tonais convencionais para uma forma sonata.

O intervalo melódico de quarta circunda a obra inteira, principalmente nas introduções e pontes, além de ser uma característica do Tema 1. No exemplo a seguir, podemos observar o intervalo de quarta levando o *si bemol* ao *mi bemol* na primeira movimentação no início do solo (c. 34), e inclusive, entre as semifrases (c. 36-37):

¹⁴ Tabela de Tolluch (2012, p. 26) traduzida por esta autora.



Ex. 5 – Chausson, *Poème* (cc. 34-39). Tema 1.

O material sonoro do tema 2 encontra-se em fórmula de compasso de 6/8, porém apoia-se na síncopa insistente que ora antecipa o segundo tempo (c. 123), ora posterga-o (c. 124), como podemos observar no exemplo seguinte:



Ex. 6 – Chausson, *Poème* (cc. 123-125). Tema 2.

Tolluch (2012, p. 28-29) apresenta uma análise que detalha cada seção por material composicional, abordando a estrutura e a instrumentação¹⁵:

Tabela 2 – Análise estrutural da seção 1

Seção 1: Lento e misterioso		
Compassos	Análise estrutural	
1-30	Introdução	Orquestra
31-50	Tema 1	Violino solo
50-65	Tema 1	Orquestra
65-76	Introdução	Violino solo
77-89	Tema 1	Violino solo
90-96	Transição e Introdução	Violino e orquestra

¹⁵ Tabelas de Tolluch (2012, p. 28-29) traduzidas e adaptadas por esta autora

Tabela 3 – Análise estrutural da seção 2

Seção 2: <i>Animato - Molto Animato - Animato (a tempo)</i>		
Compassos	Análise estrutural	
97-105	Transição (linha descendente)	Violino e orquestra
105-112	Transição	Orquestra
113-122	Transição	Violino e orquestra
123-137	Tema 2	Violino e orquestra
138-152	Tema 2 (em violas e oboés)	Violino e orquestra
152-163	Transição contendo fragmentos do tema 2 e da introdução	Orquestra
164-179	Transição	Violino e orquestra
180-188	Tema 2	Violino e orquestra
188-198	Transição (linha ascendente)	Violino e orquestra

Tabela 4 – Análise estrutural da seção 3

Seção 3: <i>Poco lento - Poco meno lento</i>		
Compassos	Análise estrutural	
198-205	Introdução	Orquestra, depois violino e orquestra
206-224	Tema 1	Orquestra, depois violino com acompanhamento orquestral
225-240	Tema 1 (com um novo final)	Violino com acompanhamento orquestral

Tabela 5 – Análise estrutural da seção 4

Seção 4: <i>Allegro</i>		
Compassos	Análise estrutural	
240-245	Transição	Violino e orquestra
246-254	Tema 2 com fragmentos de transição	Violino com acompanhamento orquestral
255-262	Tema 2	Violino com orquestra
263-270	Tema 2	Violino com orquestra

271-284	Transição baseado em fragmentos do Tema 2	Violino com orquestra
285-290	Tema 2 incompleto	Violino com orquestra
291-300	Transição	Violino com orquestra

Tabela 6 – Análise estrutural da seção 5

Seção 5: Tempo I		
Compassos	Análise estrutural	
301-312	Tema 1	Orquestra, depois violino e orquestra
313-316	Material da introdução	Violino com orquestra
317-328	Transição	Violino com acompanhamento orquestral
329-336	Finalização	Violino e orquestra
337-347	Finalização	Violino e orquestra (em movimento contrário)

Usaremos as cinco seções de Tolluch para dividir a estrutura do capítulo seguinte sobre a análise das alterações sobre a partitura.

3. Construção de uma edição pessoal de estudo

O compositor indicou algumas arcadas através das ligaduras, que são pouco satisfatórias para a performance do violinista. Longas ligaduras são encontradas em andamentos lentos, e isso dificulta a execução com fluidez, uma vez podemos encontrar pontos-chave para possíveis mudanças de arcadas, podendo aproveitar recursos violinísticos de projeção e construção de fraseado.

Leopold Auer (1925, pp. 152-153) indica que todo violinista está livre para fazer modificações nas arcadas do *Poème*, tendo em vista as dificuldades supracitadas, e ainda sugere que se deve fazê-las de modo que sejam arcadas imperceptíveis, quando se trata do início até onde começam as passagens de duas vozes simultâneas (ver c. 69).

Trazendo uma frase de Claude Debussy (Costa, 2011, p. 172), que além de amigo, parece muito se assemelhar à postura de Chausson, podemos nos respaldar para apontamentos de dedilhados pessoais:

A ausência de dedilhado é um excelente exercício, suprime o espírito de contradição que nos impele a preferir não utilizar o dedilhado do autor, e confirma estas palavras eternas: “Ninguém é melhor servido do que por si mesmo. Procuremos nossos dedilhados” (Costa, 2011, p. 172).

Para além da permissão do compositor, que aprovava modificações, e das explícitas necessidades da obra, nos deparamos com o desejo do artista *performer* de recriar e imprimir sua personalidade, exaltando suas habilidades no instrumento.

A *Library of Congress* (n.d.) comenta sobre as coleções de partituras pessoais contidas no seu acervo: “Essas coleções permitem que tenhamos oportunidade de considerar a maneira com a qual o indivíduo da performance abordava a música,

trabalhava com os colegas, e orientava as necessidades de sua carreira. As partituras encontradas em muitas de nossas coleções provêm algum senso de como o violinista abordava algumas composições ou passagens em particular. Mudanças nas arcadas e fraseados, modificações nas dinâmicas e dedilhações inseridas nos dão o senso de como o *performer* administrava o desafio de comunicar uma interpretação convincente da música¹⁶.

Usar a partitura, seja ela manuscrito, edições *urtext* ou edições manipuladas, para fazer reflexões próprias e anotar indicações particulares, fazem parte do estudo que visa conhecer e dar intenção premeditada a cada passagem.

Esta autora foi instigada a propor, justificar e executar uma série de modificações a partir de uma edição *uxtext*, que de princípio não deveria conter diferenças para com o manuscrito.

As reclamações dos musicólogos (bem como as de muitos professores) sobre as edições cheias de instruções adicionadas contribuíram para a popularidade das edições *uxtext*, que vinham com a concepção inicial de que a obra original do compositor deveria falar por si própria permitindo que os *performers*, principalmente os estudantes, elaborem suas interpretações baseadas na notação original (Grier, 1996, p. 10-11).

Avançaremos explicando as principais alterações, seus motivos e implicações, levando em conta um discurso idiomático adequado, o aproveitamento dos recursos

¹⁶ Tradução desta autora do texto contido no site da Library of Congress: "These collections allow opportunity to consider the manner in which individual performers approached music, worked with colleagues, and navigated the demands of their careers. The annotated music found in many of our collections provides some sense of how a violinist approached particular compositions or passages within compositions. Changes in bowings and other phrasing, modifications of dynamics, and inserted fingerings all give some sense of how a performer negotiated the challenge of communicating a compelling interpretation of the music" (Library of Congress, n.d.).

de projeção de som do violino, uma amplitude de variações dinâmicas, as facilidades pessoais, a prevenção de falhas.

3.1 Alterações nas arcadas, dedilhações, dinâmicas e outras indicações

A cada exemplo dado, detalharemos algumas mudanças e desdobramentos técnico-perfomáticos de cada decisão. É claro que ao se preferir uma maneira de executar algo, também abrimos mão de outros tantos resultados que poderiam ser obtidos, e é por isso que há tantas revisões diferentes. São visões e escolhas feitas em detrimentos de outras mais.

Os exemplos foram escolhidos por mostrarem diversos tipos de símbolos utilizados no estudo. Partimos dos símbolos e traçamos quais situações seriam as mais relevantes para este estudo, em termos de justificativa.

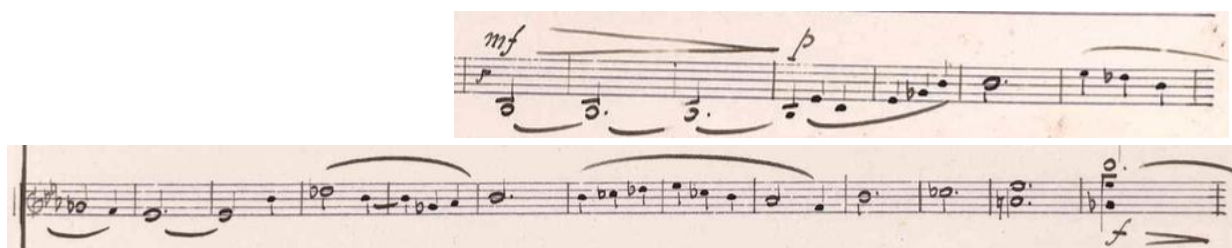
Dividiremos os exemplos em dois: o primeiro sendo o manuscrito em versão violino e orquestra de Chausson dado a Ysaÿe (que mais tarde presentou Kreisler), e o segundo sendo a partitura desta autora que contém modificações sobre uma edição *urtext*. O propósito desta comparação é perceber o quanto se altera a partir da documento original, tanto por parte da própria edição *urtext* quanto por parte da edição pessoal de estudo.

Seccionamos as alterações em quatro categorias de justificativas: Arcadas, dedilhações, dinâmicas, e outras indicações que abrangem conteúdos diversos.

3.1.1 Lento e misterioso

Esta seção (c. 1-96) possui uma particularidade, é um longo trecho sem acompanhamento, o que nos dá muita liberdade de interpretação, para modificar valores, dinâmicas, andamentos e sentidos. Inclusive na hora da performance, modifica-se eventualmente um trecho ou outro. Nenhuma performance será igual a outra.

Aqui encontraremos seguidamente ora trechos sóbrios e *cantabiles* ora insistentes, dramáticos e ao mesmo tempo agitados, ambos concentrados no golpe de arco *detachè*, cerdas inteiras, arco que não desgruda da corda.



Ex. 7 – Chausson, *Poème* (cc. 31-50). Manuscrito.

Ex. 7a – Chausson, *Poème* (cc. 31-50). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

O primeiro motivo (cc. 34 e 35) foi dividido em duas arcadas para que não haja uma sensação de que as notas estão presas. A primeira consequência desta prática é acréscimo na velocidade do arco, promovendo mais fluidez logo na primeira movimentação (após a primeira nota do *solo*). A segunda consequência é retirar o stress do *performer*, que neste ponto precisa controlar o modo como realiza o início da peça e sua dinâmica, para não perder pulso, não tremer o arco, e não fazer *crescendo* onde não há.

Com mais velocidade o arco tende a tremer menos, a falhar menos, bem como projetar-se mais. As demais arcadas seguem nesse caminho quase que se separando de compasso a compasso devido a coincidência da movimentação melódica e sua agógica.

As mudanças de arcadas devem ser feitas com boa maleabilidade de dedos e pulso direitos para que as mudanças não sejam tão notórias, com pronação¹⁷ e supinação¹⁸ adiantadas.

Dedilhações

A primeira troca de posição no compasso 34 deve ser expressiva, para isso, depois da nota *si bemol* longa, deve-se começar a fazer a troca aproximadamente 10 cm antes da primeira arcada acabar, para que o movimento das trocas (tanto de arco quanto de

¹⁷ Rotação interna do antebraço. (ALVES, 2008)

¹⁸ Rotação externa do antebraço. (ALVES, 2008)

posição) sejam suaves, e pensados em oposição de serem impulsivas (perante o stress de se iniciar a peça).

A troca de dedos entre as notas repetidas *si bemol* (final do compasso 35 e início do 36) se dá desta forma para que a mão se configure com o novo formato, atingindo o *mi bemol* com o quarto dedo, com firmeza uma vez que quando a mão se fixa em um formato e posição fica mais fácil para afinar.

No compasso 38, indicamos o uso da quarta corda com os algarismos “IV” e também, uma pequena troca expressiva (dedo 2 com um portamento mínimo) para voltar a escurecer o timbre neste trecho descendente.

No compasso 41 e início do 42 encontramos extensões para trás de dedos nas notas *si bemol* e *sol bemol*, e servem para evitar demasiadas trocas de posição, assim não permitindo que o trecho fique cheio de portamentos e pouco consistente. Decidimos deixar trocas expressivas para depois nos compassos subsequentes, onde acabamos por elevar amplitude nos conceitos de dinâmica, expressão e vibrato.

Dinâmica

No compasso 38, apesar de ser óbvio que se faça o *decrescendo* por conta da melodia, marca-se porque estamos numa região pesada do arco, o talão e deve-se ter uma atenção dobrada quando acontece *decrescendo* com arcada para cima, porque neste caso é mais natural que se faça *crescendo*.

Nos compassos 44 e 46, marca-se um *crescendo* seguido de *decrescendo* para começar a ampliar as diferenças de dinâmicas.

Outras indicações

Apesar da passagem toda ser executada com um vibrato modesto, a indicação “vib.”, ressalta onde deve-se aumentar a amplitude do vibrato na nota apontada. O vibrato como recurso expressivo não deve ser executado sempre com os mesmos batimentos e amplitudes. A variedade é imprescindível dentro dos recursos do violino.

Indicações para a quantidade de arco são particulares: “GA” (gastar arco) encontra-se nos compassos 34 e 40 e lembram o *performer* de dar velocidade à arcada em questão, tendo em vista que a arcada anterior é demasiadamente longa e lenta. Por inércia, tendemos a manter a mesma velocidade anterior.

Em contraste, há a indicação “PA” (c. 39) que significa “poupar arco”: a nota deve ser concentrada (comprimida) para que haja arco suficiente, assim o *performer* não se depara com a surpresa da falta de arco, levando-o ao corte prematuro da nota ou a falta de som no final da mesma¹⁹.

Um quadrado foi posto no *mi bemol* do acorde do compasso 50 para indicar que esta nota é a base para a afinação dos outros intervalos do acorde (sabendo que é a fundamental do acorde e da seção).

¹⁹ A questão da velocidade do arco ainda não possui um símbolo amplamente convencionado, entretanto é objeto comum entre os violinistas de orquestras. Podemos ver em suas partituras orquestrais algumas marcações como PA e GA, ou mesmo as palavras “poupar” e “gastar”, “menos arco” e “menos arco” (nesse último caso atrelando-se mais à quantidade que necessariamente à velocidade), ou até mesmo desenhos, como de um raio (para gastar arco) e de um cifrão (para poupar arco). Os violinistas desenvolvem seus próprios mecanismos de adiantar o pensamento da ação não natural da velocidade do arco, uma vez que estamos sujeitos às leis de inércia.



Ex. 8 – Chausson, *Poème* (cc.65-76).



Ex. 8a – Chausson, *Poème* (cc. 65-76). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

O manuscrito sugere que o compasso 65 seja feito inteiramente com a arcada para baixo e o compasso seguinte inteiramente para cima, o que dá pouco resultado com a dinâmica *forte*, como também está escrito. A fim de resolver isto, aglutinamos a segunda nota ao trinado e separamos a arcada no trecho ascendente.

Também separamos em duas arcadas a nota dos compassos 67 e 68 para que se possa fazer o *crescendo*, tendo assim, o dobro de quantidade de arco para poder administrar.

Uma minúcia sobre administração desta arcada seria dizer que a primeira arcada deve ser mais lenta que a segunda, e que elas não se separam exatamente entre os

compassos, mas um pouco depois. A segunda arcada dura menos podendo assim ser mais veloz. Isso faz-nos perceber pouco a mudança de arcada, por não estar em cabeça de compasso, bem como nos dá um *crescendo* persuasivo porque a segunda arcada tem mais velocidade, e logo resulta em mais som.

A partir da arcada escrita no compasso 69, seguimos o trecho em duas vozes respeitando a arcada que a voz superior provoca. É interessante perceber, que este trecho inteiro é possível executar com uma forma de mão até confortável²⁰, o que nos leva a crer que um somente um violinista poderia ter escrito.

Andrey Baranov em sua *masterclass*²¹, disse que a velocidade do arco precisa ser diferente dentro de cada arcada nas cordas duplas. Deve-se gastar mais arco nas segundas e terceiras colcheias encontradas na linha inferior de cada arcada (por exemplo, *lá bemol* e *sol bemol* do compasso 69).

Dedilhações

Mudamos de posição apenas no compasso 66 e não antes, para dar mais articulação ao trecho ascendente e para ter um formato de dedos igual entre os compassos 65 e 66.

Os dedilhados seguintes favorecem os dedos 1, 2 e 3, pois esses têm mais firmeza na hora das mudanças de posição.

²⁰ Há passagens, com duas ou mais vozes, em que não conseguimos executar o valor inteiro da nota mais longa e ao mesmo tempo executar a voz mais curta. Por isso usamos recursos como quebras de acordes ou esperamos que as notas soem em *campanela*. O recurso *campanela* se trata de notas que continuam a vibrar apesar do arco já não estar mais friccionando a corda em questão, acontecem com propriedade com as cordas soltas (termo adaptado, retirado de recursos violonísticos).

²¹ Atividade dentro Festival Internacional de Música de Verão de Paços de Brandão, no dia 26 de maio de 2016, no prédio da Escola Superior de Artes e Turismo do Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal).

Dinâmica

Nos compassos 65 e 66 faz-se *crescendo* nas semicolcheias, mas um importante detalhe é o pequeno *decrescendo* que há na última nota dos mesmos compassos. Essa pequena redução de som ajuda a suavizar as trocas de corda e posição além de fazer com que o *performer* possa ter novamente impulsão para articular a nota seguinte com uma velocidade maior, e que esta velocidade maior faça diferença com o trecho anterior. Para dar força e destacar dois trechos subsequentes, devemos reduzir em algum momento entre eles.

Já as dinâmicas dos compassos 69,70 e 72 seguem a tendência da linha melódica, são lembretes para continuarmos dando sentido à melodia, mesmo tocando trechos mais harmônicos.

Outras indicações

No compasso 65, poupamos arco nas duas primeiras notas do trecho ascendente e gastamos nas demais a fim de aumentar a amplitude do *crescendo*, evitando assim a tendência de aumentar a pressão sobre as cordas numa arcada para cima, o que gera ruídos indesejáveis.

Nas últimas notas dos compassos 66, 72 e 76 usamos *tenuto* para lembrar-nos de não encurtar notas apenas por serem finais de frase. Não significa necessariamente alongar, mas dar atenção aos pormenores.

As colcheias desenhadas nos compassos 67 e 68 são para que a nota seja executada na sua forma lisa durante a duração de uma colcheia antes de começar e antes de terminar o trinado (acrescido da indicação de vibrato para que não se perca

intensidade no *crescendo* ao se retirar o trinado). Essa prática dá espaço para o solista preparar a entrada e a saída do segundo dedo (dedo do trinado), e a mudança de posição.

As inscrições “vibrar mais as notas de cima” (c. 69), “mais arco”(c. 72) e “mais arco na nota de cima” (c. 76) são autoexplicativas. São resultado do desejo de ressaltar o tema, dando-lhe mais quantidade de arco e mais vibrato.

No fim do compasso 70, há uma linha ondulada que significa uma diminuição gradativa momentânea do andamento, válida apenas para o trecho sobreposto.

As vírgulas são comumente usadas por cantores e instrumentistas de sopro, e simbolizam o momento exato para a respiração. Ao trazer o símbolo para este caso, nos propomos a buscar o resultado que ocorreria se tivéssemos que respirar naquele instante. Não necessariamente deve ser uma coincidência física, mas sim ser uma transição entre frases mais pausada.



Ex. 9 – Chausson, *Poème* (cc.77-85).

77 *baqueta ao contrário*

vibrar as notas de cima

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2003 by G. Henle Verlag, München

80

83 *sem acentos talão!*

dc

Ex. 9a – Chausson, *Poème* (cc. 77-85). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

As arcadas para baixo e para cima indicadas no final do compasso 78 são sugeridas para que o início no compasso seguinte comece para baixo. Escolhemos dividir o arco neste momento e não antes para aproveitar o pequeno *rubato* e *crescendo* não escritos, que acontecem na performance de maneira muito natural.

No compasso 79, há várias divisões de arcada para que se dê atenção e projeção às notas desta passagem que caminha para uma frase que inicia-se mais forte por causa da diferença de registro.

No compasso 81, a execução é um pouco mais modesta no diz respeito à intensidade. O *performer* tende a perder o interesse em finais de frases de menor intensidade (seja por já estar pensando na frase seguinte, ou por mal hábito). A arcada proposta foi dividida para melhorar a articulação neste ponto, que tende a

ficar “mole”, desta forma, também aproveitamos para conseguir ajustar de modo que as vozes superiores seguintes sejam executadas com arcada para baixo.

As arcadas para cima indicadas nas vozes inferiores dos compassos 83 e 85 afetam diretamente a duração das notas superiores, uma vez que impedem que a mesma continue a soar durante todo seu valor. Optou-se por esta solução pois podemos ter uma arcada para baixo inteira para a nota do tema, e uma para cima no acompanhamento, o que favorece um *crescendo* que caminha até a próxima nota do tema. A variação dinâmica e a liberdade na velocidade do arco para interpretar este trecho que esta escolha oferece, nos foi mais atrativa que executar com precisão os valores das notas superiores.

Dedilhações

A escolha de manter por mais tempo a mão esquerda nas cordas *sol* e *ré* no compasso 77 são reflexo do desejo de começar com um timbre escuro e longínquo. Tais cordas são ideais para a busca dessa sonoridade. Depois, gradativamente, abrimos o timbre usando a corda *lá*, e no último tempo do compasso 78 abrimos ainda mais o timbre, usando agora a corda *mi*.

No último tempo do compasso 80, mantemo-nos na corda *lá* usando no tema o dedo 4 por extensão alguma vezes quase seguidas, um dedo que é mais delicado em sua articulação foi usado para voltarmos a fechar o som e evitarmos muitas mudanças de posição nesse trecho que já nos custa com as trocas de cordas.

O dedo 3 apontado três vezes seguidas no compasso 83 deve ser colocados (pisados) nas duas cordas ao mesmo tempo (como esta autora possui os dedos muito

finos este dedo cai sobre a primeira nota *dó bemol* em formato de centro e para a segunda nota apenas tornamos o dedo de lado e retornamos para o centro).

Dinâmica

Pelo fato do trecho inteiro ser repleto de microdinâmicas naturais, há apenas uma indicação de *crescendo*, no compasso 83, que nos convida a um outro patamar dinâmico que arranca com o acorde diminuto.

Outras indicações

A inscrição “baqueta ao contrário” no compasso 77 nos lembra de permitir que o pulso da mão direita, mesmo estando com o braço no plano da corda *ré*, alcance a corda *sol* inclinando-se para baixo e os dedos para cima. Isso retira do braço a total responsabilidade sobre a função de acompanhar as trocas de cordas, esse movimento necessita de maleabilidade de dedos e pulso, e é necessário nesta passagem que contém tantas trocas de cordas com ligaduras não usuais e trocas de posições expressivas.

As setas para baixo e para cima nos compassos 77 e 78, respectivamente, foram desenhadas para ajustar a afinação das notas. Erros recorrentes de afinação devem ser apontados para que quando haja o estudo a correção seja imediata, até o dia que se tornem inúteis.

A linha ondulada do final do compasso 79 indica que se deve dar tempo para acabar com delicadeza, ao mesmo tempo que podemos preparar a grande mudança de posição para o *mi bemol* agudo do compasso seguinte. Uma estratégia para

alcançar esta nota com mais precisão é que não se mude a forma da mão esquerda depois do último tempo do compasso 79 e enquanto tocamos a última nota (*mi bemol 3*) calculamos com o quarto dedo a posição do *mi bemol 4* na corda *lá* (deixando-o a poucos milímetros de pisar a corda) e efetuamos a troca do primeiro dedo para o mesmo *mi bemol*, para que se toque o quarto dedo (*mi bemol 4*). A forma da mão esquerda se mantém e utilizamos notas “fantasmas” para guiar a mudança de posição.

“Vibrar as notas de cima” (c. 77) significa que devemos diferenciar os vibratos do tema dos vibratos do acompanhamento.

A arcada proposta nos induz a fazer acentos (c. 83), e uma vez que os acentos não são o objetivo, mas sim um *crescendo*, marcamos o lembrete “sem acentos”.

A indicação “Talão!”, no mesmo compasso, serve para levarmos o arco à região mais próxima do talão, aproveitando sempre a arcada para cima, executando-a com mais arco que as arcadas para baixo. O esquecimento deste recurso implica numa retoma de arco (subida) malfeita, impossibilitando o *performer* de sentir-se livre neste *crescendo*.

No compasso 84, as setas horizontais para esquerda e direita significam *poco ritardando*, puxar um pouco o andamento para trás e um *poco acelerando* muito sutil, respectivamente. Os momentos antes e depois do acorde devem ser expressivos: A ideia para o instante seguinte seria para “esticar” essa pequena célula que finaliza na nota repetida (*sol*) e depois recomeçar “soltando”, “disparando”, “devolvendo” o andamento no trecho ascendente.

Os *tenutos* do compasso 84 foram postos para que conduzamos a melodia até a nota *lá* do compasso seguinte.

A inscrição “dc” significa “dedo de centro” e indica que devemos ao menos chegar naquela nota pisando o dedo com as últimas duas juntas em ângulo de 90 graus aproximadamente, pois a mudança de posição precisa ser completa e o dedo precisa ter maleabilidade na primeira junta para vibrar.



Ex. 10 – Chausson, Poème (cc.86-97).

This image shows the same musical notation as Ex. 10, but with extensive study annotations in pencil and ink. The annotations include:

- Handwritten fingering numbers (1-5) above and below notes.
- Dynamic markings: *cresc.*, *f*, *rapido*, *dim.*
- Articulation and phrasing: *na corda / partidos*, *dedos juntos*, *alencão ao piano*.
- Other markings: *II*, *dc*, *6*, *PA*.
- Structural markers: *A*, *B*, *C*.

Ex. 10a – Chausson, Poème (cc. 86-97). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

A arcada foi modificada no compasso 86 e nos demais semelhantes (cc. 87-88). O propósito foi dar liberdade do braço direito sem abdicar da inteligência de fazer o trecho entre os acordes mais leve e de posicionar o arco na região apropriada. Recuperamos todo o arco usado para no primeiro acorde nas últimas quatro notas antes do segundo acorde do compasso. É recomendável que este trecho se limite da metade do arco ao talão, evitando o desperdício de arco com possibilidades maiores de uma retoma de arco frustrada.

As três últimas notas do compasso 89 estão desligadas a fim de que possamos alarga-las e efetuarmos um *crescendo* notório antes de chegar ao acorde do compasso seguinte.

A arcada sugerida no compasso 90 veio como solução para que o *si bemol* do compasso 95 seja com arcada para baixo. A escolha do lugar da mudança neste caso de trecho que segue um padrão, é importante mas ao mesmo tempo difícil, porque não estamos indo pela busca de expressividade ou particularidade, mas sim porque precisamos mudar. Por necessidade, acabamos sacrificando uma célula que supomos ser a menos importante do padrão, ou mais passível de troca. Neste caso, escolhemos o momento em que cessa o cromatismo e se inicia o diatonismo padronizado.

Dedilhações

O primeiro acorde assinalado mantém os três primeiros dedos juntos, um em cada corda, e o segundo dedo é o dedo que consegue manter a posição fixa na linha horizontal até a sétima nota do compasso (em contraponto aos dedos 1 e 3 que ora

estão em posição, ora estão meio tom a baixo ou acima). Conseguir manter a forma da mão é complicado nesta passagem, mas conseguimos com este dedilhado manter um dedo base por tempo suficiente, e assim acontece com todo este trecho de acordes.

Ainda mudamos de posição com o dedo 2 (c. 86) para nos mantermos nas três últimas notas do compasso na mesma corda (corda *lá*). Com essa estrutura seguiremos com as células semelhantes no fim dos compassos 87, 88, 89 a fim de formamos blocos sólidos na mão esquerda em toda a passagem.

No compasso 93, mudamos de posição com o primeiro dedo na nota *ré*, para que o trinado seja feito com o terceiro dedo, um dos dedos mais hábeis para executar o trinado.

No compasso 95, usamos os dedos 1, 2, 3 para acompanhar a arcada para cima neste último fragmento, antes das notas de maior duração, dando unidade e velocidade às semicolcheias.

Dinâmica

No fim compasso 92, marcamos um *diminuendo* para recomeçarmos o *crescendo* do compasso seguinte de um ponto de partida mais baixo.

Outras indicações

A inscrição “na corda/partidos” (c. 88) serve para igualar as formas de executar os acordes. Neste caso, indica que devemos usar as cerdas inteiras e partir os acordes tocando primeiro as duas notas mais graves e depois as duas notas mais agudas,

organizando assim os movimentos verticais e maximizando a projeção de som, uma vez que as frases sempre caminham para os acordes.

No compasso 90, “Dedos juntos”, serve para lembrar que há menos espaço entre os dedos neste trecho cromático do que se espera, a fim de reduzir os erros na afinação.

Ainda no compasso 90, o *sol#* com dedo de centro, “dc”, vem para adiantar a forma da mão meia posição acima da terceira posição, que é a forma que precisamos usar no último tempo.

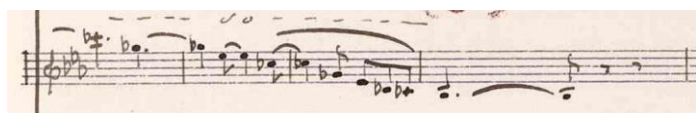
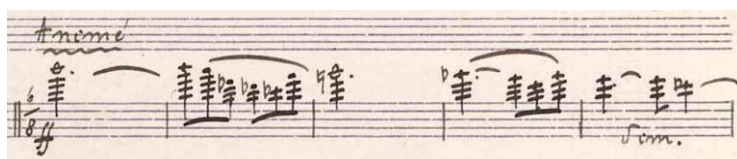
O “rápido” (c. 90) corresponde à velocidade da quebra do acorde final, e serve para diferencia-lo dos demais pelo motivo de ser o clímax do trecho.

Há momentos em que o solista deve dar atenção dobrada ao acompanhando ou se fazer mais claro no andamento, os asteriscos servem para isto, como no compasso 92, a inscrição “*atenção ao piano”. Nestes compassos, o pianista precisa apanhar o solista exatamente na cabeça do compasso, e o solista deve manter o pianista integrado ao seu andamento nessa linha decrescente encabeçando sua a entrada.

Decidimos puxar o andamento um pouco para trás como indicamos no fim do compasso 92, como se fosse para tomar fôlego entre a passagem rápida *decrescente* e o próximo trecho que contem escalas ascendentes e *crescendo*, para recomeçar, para dar impulso à célula que se repetirá até chegar num outro clímax no compasso 97.

3.1.2 Seção 2: Animato

Esta seção (c. 97-205) precisa ser leve ao mesmo tempo que apaixonante e sedutora (podemos nos lembrar do enredo da novela *Le Chant de l'amour Triomphant*. A imagem que criamos de que este seja um canto sedutor ajuda-nos a buscar um tipo de som diferenciado da seção anterior (que tinha um ar mais calmo e misterioso). Podemos sentir pequenos trechos como se fossem uma *barcarola*, algo que embala, que encanta. A síncopa que transforma o 6/8 implicitamente em 3/4, as tercinas entre as semicolcheias, as semicolcheias pontuadas são outros elementos rítmicos que causam um efeito de liberdade nesta linha melódica sinuosa.



Ex. 11 – Chausson, *Poème* (cc.97-105).

*) Im Autograph folgende Variante:
Alternative version in autograph:
Variante suivante dans l'autographe:

Ex. 11a – Chausson, *Poème* (cc. 97-105). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

A nova arcada dos compassos 98 e 100 vem para dar mais liberdade e projeção de som neste trecho que é *fortíssimo* e deve se manter nesta dinâmica até a metade do compasso 101.

Já a arcada do compasso 104 é para corrigir a consequência da direção da última nota, que seria para cima, com a mudança fica para baixo, resultando num final de frase mais com um *decrescendo* natural.

Dedilhações

No compasso 98, a dedilhação aproveita-se das arcadas diferentes para que as trocas de posição estejam sempre entre os arcos, com exceção da última mudança (dedo 1 na nota *fá bemol*). Esta troca é interessante, pois privilegia a nota seguinte, um *sol bemol* com dedo 3, que é um dedo muito flexível para vibrar além de ser muito fácil de executar pois tem enarmonia com o primeiro harmônico da corda *mi*.

O dedo 2 para o *dó bemol* (c.101) foi escolhido pois leva a mão para a terceira posição (uma das posições mais confortáveis para o violinista).

A próxima mudança ressaltada está no compasso 104: o *sol bemol* funciona muito bem com o primeiro dedo, pois a viagem da mudança de posição é de apenas um semitom, além de colocar as notas seguintes a cargo dos dedos 1,2 e 3, que, como já foi dito anteriormente, são os dedos mais fortes.

Outras indicações

No primeiro compasso deste exemplo, encontramos a indicação para poupar arco. A dificuldade aqui é a incerteza do andamento, não podemos correr o risco de faltar arco caso pensemos num andamento mais rápido do que realmente será (quem orienta o andamento aqui neste ponto inicial é o acompanhamento), então “PA” vem mais para prevenir o *performer* de cometer o erro de correr a frente do acompanhamento.

No segundo compasso do exemplo, temos uma marcação de 0 e mi dentro de um círculo, tal marcação serve para facilitar a leitura da nota fá *bemol*.

No penúltimo compasso do trecho, temos a inscrição “como um sonho”. É muito comum que formulemos histórias, anexemos lembranças e montemos imagens em determinadas passagens, isso ajuda na hora de compor um timbre diferenciado.

Ex. 12 – Chausson, *Poème* (cc.113-122).

Ex. 12a – Chausson, *Poème* (cc. 113-122). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

No começo deste momento, sugerimos a arcada para cima e podemos inclusive começar à meia cerca mais próximo à escala do violino, isso ajuda a encontrar uma cor diferente, um início com arcada para cima é naturalmente mais delicado que arcada para baixo.

No compasso 116, separamos as últimas duas colcheias, para destacar o pequeno cromatismo que nos leva ao *dó natural* do compasso seguinte. Já a separação do compasso 119, é para que executemos de modo mais articulado.

No compasso 121, a arcada para baixo assinalada vem para nos levar à ponta do arco, assim nos preparamos para um grande crescendo onde vamos gradativamente acrescentando quantidade de arco no compasso 122 com as velozes arcadas para cima nas ligaduras.

Dedilhações

O salto de terça menor que o dedo 1 faz no compasso 113 é bastante confortável, pelo fato da nota *ré* fazer a corda *ré* do violino vibrar por simpatia, e por não ser uma distância tão grande para se fazer uma troca suave.

No mesmo compasso e no compasso seguinte, temos a repetição do dedo 2. Estamos quase a chegar no ponto mais agudo desses primeiros quatro compassos. Esse é um dedilhado de grande expressividade para o trecho, podemos utilizar o portamento e chegar à nota *lá bemol* com dedo 3 usando um vibrato mais largo.

No compasso 118, fazemos esta pequena troca por extensão de meio-tom com o dedo 1.

No seguinte compasso 119, escolhemos a troca no *fá bemol* com dedo 2 para o *dó bemol* com dedo 4, que, apesar de ser um salto grande, ainda é confortável porque vamos direto de uma nota enarmônica de *mi* para a primeira posição em enarmonia com o *si*, salto fácil de afinar além de conseguirmos manter toda a passagem na mesma corda.

Dinâmica

Há um *piano* no compasso 120 para contrastar com o *crescendo* que há dois compassos depois.

Outras indicações

Esta passagem deve soar “como sino”, como algo que tem movimento de pêndulo, algo que embala. É justamente aqui onde podemos pensar em barcarola.

A indicação “♩=meio/meio” (c. 113) é referente à quantidade de arco, onde devemos usar metade do arco para a semínima e a outra metade para a colcheia, de maneira que não deixemos de valorizar também a colcheia.

Já a indicação “+ próximos” (c. 116) significa que devemos apertar mais esta sequencia de *mi, ré* e *dó bemóis*, a forma da mão é menor do que parece, que para esta autora é indicativo de que *ré* e *dó bemol* estavam recorrentemente baixos.

No compasso 120, temos a palavra “tranquilo” para que não nos deixemos levar pela movimentação do compasso anterior além de pouparmos dinâmica para o grande *crescendo* do compasso 122.

No compasso 122, a inscrição “talão” é o objetivo em termos de região de arco neste crescendo. Assim conseguiremos o *forte* do primeiro compasso do próximo exemplo.

The image displays three staves of musical notation from Chausson's Poème, measures 123-137. The top staff shows a sequence of chords with a 'talão' marking. The middle staff features a large crescendo leading to a 'forte' dynamic. The bottom staff is marked 'cresc.' and shows a melodic line with a 'talão' marking.

Ex. 13 – Chausson, *Poème* (cc.123-137).

O motivo pelo qual separamos as arcadas no compasso 127 é para dar impulso ao trecho que caminha para o *dó* da metade do compasso 128.

Dividimos em duas arcadas a sequencia de arpejos do compasso 133, para podermos ter o dobro de arco disponível para conseguirmos executar um grande *crescendo*.

As mudanças no compasso 134 se dão, pois, precisamos que este trecho não falhe em sentido de articulação (devido à mudanças de posição e corda, e por ser um momento muito violinístico). Quando destacamos os momentos mais agudos de passagens rápidas temos a sensação de mais limpeza no som, e com isso ainda conseguirmos dar o impulso para a saída da nota mais longa para um trecho de mais dificuldade.

As mudanças das arcadas nos compassos 135 e 136 são iguais, porém não devem ser executadas da mesma maneira por conta das indicações em dinâmica e de linha melódica, ou seja, possui motivos distintos. A primeira deve ser para resgatar arco perdido nas duas primeiras notas do compasso (que precisam de arco pois estamos numa posição alta na corda *ré*), porém devemos ter cuidado para não fazermos *crescendo*, esta arcada para cima deve ser muito leve. Já a segunda tem o intuito de executar o *crescendo* (tanto escrito quando melódico).

Dedilhações

No compasso 123, temos um dedilhado expressivo, que dá responsabilidade ao dedo 3 para fazer um vibrato largo e um pequeno portamento que serve para dar o balanço nesta síncopa.

O *sol* com o quarto dedo no compasso 129 vem para variarmos a cor da explosão de emoções que encontramos nos compassos em *forte*. Do mesmo modo, temos o harmônico no compasso 132. Assim podemos utilizar um timbre aveludado que atraia atenção do público, por serem variações de cores e timbres muito sensíveis.

Pusemos um *rallentando* no final do último compasso do exemplo. Nestas últimas notas, o solista está sozinho, deve ser um momento bem íntimo e suave. A sensação é de que igualamos todas as semicolcheias (ao invés de apressar na tercina, executando a real proporção métrica) e alongamos apenas a última.

Outras indicações

No compasso 123, o ritmo sincopado pode acabar sendo interpretado de maneira errada, apressando-se a execução das últimas duas notas, a inscrição “ritmo calma” vem para atentarmos bastante ao ritmo e não nos deixarmos levar pela emoção e acabar “correndo” no andamento.

Os apontamentos “+arco”, “+leve” e “leve” são recorrentes para que não deixemos a nossa interpretação ficar presa em pouco arco ou tender à agressividade nos golpes de arco (tendências do solista quando está sob stress).

Ao final dos compassos 132, 135 e 136, encontramos a linha ondulada não para que puxemos para trás o andamento, mas para que o mantenhamos a execução tranquila sem qualquer tipo de pressa.

No compasso 133, temos três dicas escritas para ajudar na execução deste pequeno trecho virtuosístico: “Arco ao contrário” significa de devemos ter, neste momento inicial, a sensação de que vamos “agarrar” na quarta corda (mais

precisamente *fá*) com a baqueta do arco virada para dentro, numa postura que o braço direito não fique no plano da quarta corda, mas sim da terceira. Isso diminui a viagem do braço durante a passagem. Em momentos rápidos, quanto menos movimento, melhor; Nas três últimas notas, temos a fração “1/3” que corresponde a quantidade de arco que deve ser usada para as mesmas três notas, desta maneira não enfraquecemos o topo da passagem (que é o que acontece quando somos pegos de surpresa com a falta de arco para completar passagens rápidas); E por último, a anotação “levantar” é para que levantemos o violino, melhorando a postura neste trecho violinístico, o que resulta imediatamente em confiança do solista para executar a passagem. Elevar o violino muda drasticamente a resultado sonoro.



Ex. 14 – Chausson, *Poème* (cc.146-152).



Ex. 14a – Chausson, *Poème* (cc. 146-152). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

É interessante observarmos a dinâmica do compasso 146 no manuscrito (*fortíssimo*) e na edição *urtext* (*forte*). Mesmo em edições *urtext* podemos encontrar alterações sutis que não comprometam a ideia original, estas alterações podem vir de outras fontes (outros manuscritos ou primeiras publicações) que o editor (Peter Jost) possa ter encontrado.

Arcadas

As diferenças nas arcadas deste exemplo seguem o padrão do exemplo anterior, porém no compasso 151, sugerimos duas formas de arcada com a fórmula de amplificar o *crescendo*. A diferença entre elas é que na arcada escrita por baixo das notas, o resultado é um *crescendo* mais uniforme, enquanto que na arcada escrita por cima das notas o resultado é um grande *crescendo* nas últimas quatro notas do compasso.

Dedilhações

Os compassos 147 e 149, temos as duas primeiras notas semelhantes, porém a dedilhação diferente. Isso se dá porque no compasso 147, a melhor opção era que a segunda metade do compasso fosse feita na primeira posição, assim mantemos todas as notas rápidas na mesma forma de mão, sem extensões ou trocas). A extensão para trás em meio tom do dedo 1 é mais ágil que a viagem do dedo 2 na nota *mi* e em seguida a troca com extensão do dedo 4 para a nota *dó*. Já no compasso 149, a segunda metade pede que mantenhamos a mão em terceira posição, a opção do *dó* também coloca a mão nesta posição, qualquer outro dedo faria que com mudemos de

posição duas vezes numa passagem rápida, e este não é o objetivo. Extensões pequenas e o mínimo de trocas possível é o desejável em trechos como estes.

Para as últimas oito notas do compasso 151, a medida que a distância de *terça menor* diminui fisicamente ascendendo na escala do instrumento, conseguimos fazer com que a sequencia 1, 3, 1, 3, logo se torne 1, 2, 3, 4 sem dificuldade nenhuma.

Outras indicações

A indicação “subir na corda D” significa que nesse salto de 14^a devemos subir com a mão ainda na corda anterior, chegar em posição de harmônio e depois chegar à corda *mi*. Para o salto de 19^a. do compasso 149 para o compasso 150, temos o mesmo mecanismo apontado, chegamos à nota *mi bemol* com o primeiro dedo, assim ajustando a mão na posição para que o quarto dedo na corda *mi* chegue sem falhas no *sol*. Para ajudar nestes saltos, marcamos linhas verticais entre os mesmos, para que haja tempo de preparar os saltos de corda e posição.

No compasso 151, a palavra “direto” remete que devemos pensar na passagem como um todo, e não de arcada em arcada. Devemos pensar que é uma linha inteira tal como sugere o manuscrito.

The image displays three staves of handwritten musical notation. The top staff is a close-up of a section, featuring a dynamic marking of *mp* and the instruction *flottato*. It shows a sequence of chords and melodic lines with slurs. The middle and bottom staves show a larger section of the piece, continuing the musical development with various chordal textures and melodic fragments.

Ex. 15 – Chausson, *Poème* (cc.164-172).

162 *poco rit.* **Animato (a tempo)**
mp flottato
 *) Autograph:
 Autograph:
 Autopraphe:
mais cotovelo

estabilidade
 Violine 5

167

170 *+ cotovelo*

Ex. 15a – Chausson, *Poème* (cc. 162-173). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

A arcada indicada no compasso 168 vem para semelhar-se à direção de arcadas que há nos compassos 164-167. Fazendo com que todas as primeiras notas dos compassos citados sejam para cima, e fazendo com que a “colcheia” da metade dos compassos seja sempre para baixo.

Dedilhações

Para executar a dedilhação apontada no compasso 164, o dedo 1 deve manter-se no lugar do *fá sustenido* enquanto o cotovelo esquerdo gira para dentro fazendo com que os dedos 2 e 4 atinjam as notas *mi bemol* e *dó* (respectivamente) por extensão (e que depois retorna à segunda posição, onde se encontra o dedo 1). Esta maneira de

executar nos parece ser mais vantajosa que trocar de posição a cada duas semicolcheias.

Avançamos para a terceira posição no compasso seguinte a fim de ter apenas que estender o quarto dedo para alcançar o *ré bemol* uma distancia de meio tom, que o cotovelo esquerdo, com uma leve inclinação para dentro, pode resolver sem dificuldades.

Outras indicações

As indicações “+cotovelo” e “cotovelo” são explicitamente para que o interprete não mantenha o cotovelo no mesmo lugar; no caso do compasso 164, nos referimos a ambos os cotovelos, pois o esquerdo trata de ajudar no alcance das notas e o direito ajuda a produzir um som fluido, enquanto que no compasso 171, nos referimos ao cotovelo direito, que deve mover-se da posição entre as cordas *lá* e *mi* para a posição entre as cordas *sol* e *ré*.

“Estabilidade” (em grandes letras) anuncia a dificuldade desta passagem: manter-se no ritmo e no andamento, sem variar apesar da dificuldade de tocar em cordas duplas por um longo período. O solista precisa estar muito seguro e firme na coordenação dos movimentos horizontais e verticais dos dedos da mão esquerda bem como dos movimentos do arco, não há espaço para flexibilidade de andamento com o acompanhamento cheio de síncofes que devem encaixar perfeitamente.

Há linhas verticais depois da primeira nota dos compassos 168 e 170, para que não acabemos ligando as notas por conta da mesma direção na arcada.



Ex. 16 – Chausson, *Poème* (cc.180-188).

This image shows a more detailed handwritten musical score for the same passage. It includes two staves with extensive annotations in various colors and styles. The top staff has markings like 'bom som', 'orage', and 'phora p'olegor' written in blue and red ink. There are also numerical markings like '180', '12', and '8'. The bottom staff has a '186' marking and 'ff' dynamics. The notation includes slurs, accents, and various rhythmic markings. The word 'segue' is written at the end of the top staff.

Ex. 16a – Chausson, *Poème* (cc. 180-188). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

Durante todo o trecho, encontramos várias mudanças de arcadas que basicamente têm o intuito de executar a passagem em *fortíssimo*, dando velocidade e liberdade ao arco. Porém, há dois momentos que gostaríamos de ressaltar: A separação de arcada no compasso 180 consequentemente faz com que a arcada da nota *mi* do compasso seguinte seja para cima, podemos aproveitar esta arcada para cima e recolher um pouco a dinâmica neste momento para que possamos depois amplia-la naturalmente nos próximos compassos; E nos últimos compassos da passagem, a nova arcada favorece também o *crescendo*, podemos inclusive alargar um pouco ao final. É importante que não tenhamos pressa na troca das arcadas para evitar entradas não somente adiantadas como precipitadas.

Dedilhações

A passagem inteira está em oitavas e é executada com os dedos 1 e 3, que diferentemente dos dedos 1 e 4, possuem mais flexibilidade para vibrar, ao passo que esta escolha também é versátil sendo confortável tanto nas posições mais baixas quanto nas posições mais altas na escala do violino.

Outras indicações

“Bom som” e “coragem” são palavras de ânimo para que o violinista não se depare com esta longa passagem em oitavas e fique com medo de desafinar, o que acaba ocorrendo se ele já chega no trecho pensando que vai desafinar ou que a passagem é difícil.²²

O apontamento “aberto, para fora, polegar” quer dizer que, durante estas mudanças de posição, devemos deixar o polegar relaxado, “apontando” para fora do violino, não-flexionado. Isso retira a tensão que pode ocorrer neste momento.

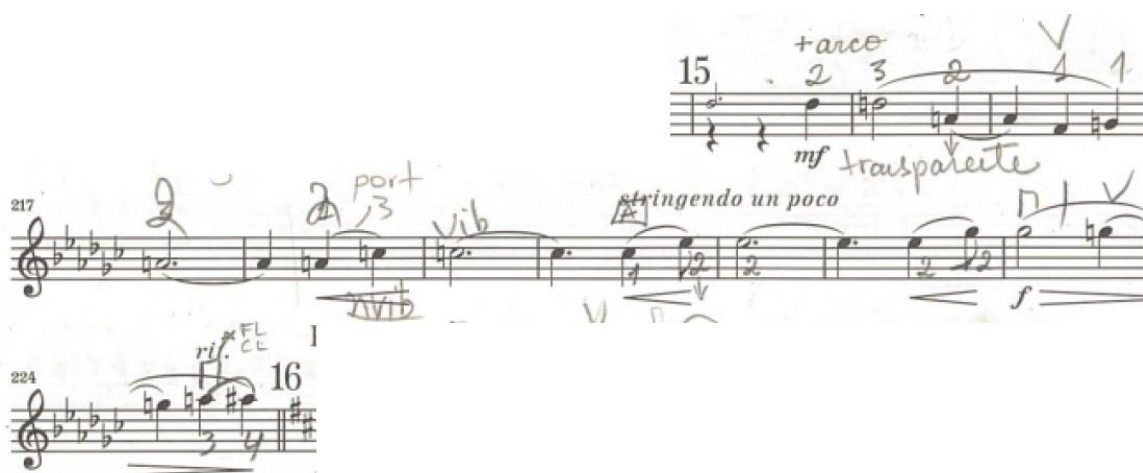
3.1.3 Seção 3: Poco lento

Esta seção (c. 206-239) é a mais curta de toda a obra e está dividida em dois andamentos: Poco lento e Poco meno lento. Apenas um *forte* aparece em toda seção, as outras dinâmicas giram em torno do *piano*, inclusive quando retorna o tema para o solista no compasso 225.

²² Segundo Tiago Santos (2016) (professor adjunto de violino da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco), as falhas técnicas, às vezes, têm mais a ver com o estado de mental do solista do que com inconsistência no estudo técnico.



Ex. 17 – Chausson, *Poème* (cc.214-224).



Ex. 17a – Chausson, *Poème* (cc. 214-224). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Observemos nesta seção da *urtext*, que o editor coloca o trecho em uma armadura de clave diferente do manuscrito.

Arcadas

A arcada apontada no compasso 216 serve para que a nota longa, que finaliza a frase inicial, não seja para cima, o que seria completamente antinatural.

Já a marcação do compasso 223 vem para quebrar a longa arcada do início do compasso até o fim do compasso seguinte, com o objetivo de dar liberdade ao braço direito dando espaço para o solista de movimenta-lo antes de realmente fazer

diferença na dinâmica neste *decrecendo*. Usando mais arco, também teremos mais espaço para trocas delicadas e vibratos leves (que podem soar mal, “engasgados”, se pressão não fosse retirada suficientemente, caso se mantivesse uma única arcada lenta).

Dedilhações

O início da passagem é com o dedo 2 (na corda *ré*, mesmo não explicito). Isso significa que a cor é completamente diferente, um som mais velado com um vibrato curto e modesto ajudam a criar um novo clima, quase como um lamento, mantemos na mesma corda até o compasso 219.

Para começar a dar um novo direcionamento à melodia, no compasso 218, fazemos um portamento com o dedo 3, que vai começar sem vibrato na colcheia e vai alargar o vibrato no compasso 219.

No compasso 220, começamos a abrir o timbre, mudando para a corda *lá* e executando o *mi* com dedo 2, que é um dedo forte para vibrar e também é um bom dedo para um portamento que vai acontecer no compasso 222.

Neste trecho ascendente, ao invés de mudarmos para a corda *mi* após o *sol bequadro*, no compasso 224, ficamos na corda *lá* para voltar a recolher a dinâmica e nos preparar para um timbre distante, sério, porém brilhante. Enfim para as duas últimas notas, usamos os dedos 3 e 4, que são dedos mais delicados para executar finais de frase, além de não precisarmos mais chamar a atenção com mais mudanças de posição.

Outras indicações

“Transparente” nos alude à limpidez da água, assim deve ser o trecho. Devemos imaginar que é calma que dispensa artifícios ao iniciar este momento. Isso significa não ter pressa, manter o andamento, manter sempre o vibrato sem exagerar na amplitude e na velocidade, não destacar demais as trocas e manter uma postura tranquila.

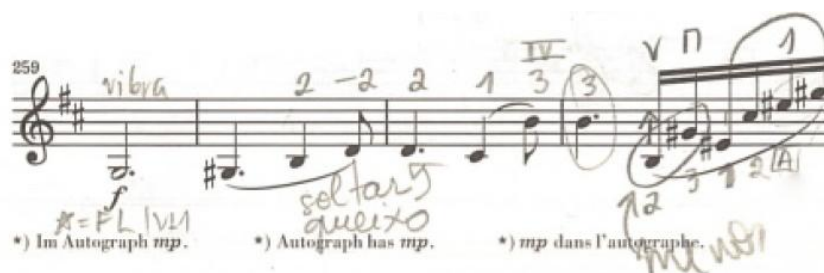
Há uma marcação “nvib” que significa não vibrar, serve para que antes de aproveitarmos o *dó bequadro* longo para abrir o som, preservemos o primeiro *dó* do compasso anterior limpo, criando assim uma espécie de expectativa.

3.1.4 Seção 4: Allegro

Esta seção (c. 240-300) possui uma agitação insistente com o Tema 2, *accelerando*, trechos rápidos com escalas, picos com notas muito agudas, e variação de humor constante. Essas características imprimem na seção uma ansiedade ainda não vista na obra até então.



Ex. 18 – Chausson, *Poème* (cc.259-262).



Ex. 18a – Chausson, *Poème* (cc. 259-262). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

A edição *urtext* ignora o *crescendo* da segunda metade do compasso 262 presente no manuscrito.

Dedilhações

No compasso 260, executamos a mudança com o dedo 2 que faz com que “parcelemos” a distancia das trocas necessárias para executar um trecho inteiramente na corda *sol*, também usamos a expressividade da troca de mesmo dedo para reforçar o timbre escuro da corda *sol* com um leve portamento.

No compasso seguinte, decidimos ressaltar o expressivo salto de intervalo de *sétima menor* na corda *sol*, com o dedo 3, o dedo mais flexível para vibrar e um dos mais hábeis para articular.

Devemos crescer na dinâmica das semicolcheias, porém não podemos abrir totalmente o som, abusando da dinâmica *forte* escrita, pois os próximos compassos ainda estão em *mezzoforte*, ainda faltará 20 compassos para que apareça o *fortíssimo*. A solução para não explodir antecipadamente é fazer a troca para a corda *lá* com no *mi#* e *sol#*, ao invés de executá-los na corda *mi*.

Outras indicações

Notas lisas ficam sem sentido em meio a outras que estão sempre a vibrar, mesmo que minimante, e é por isso que há a inscrição “vibra” no primeiro compasso do exemplo. Para executar o vibrato de corda solta, devemos pressionar o *sol* (dedo 3) na corda *ré* (sem friccioná-lo com o arco) e vibra-lo, isso faz com que a corda *sol* vibre e oscile por simpatia.

No compasso 260, ao executarmos a nota *ré* com o segundo dedo, estaremos na terceira posição da corda *sol*. A partir desta posição em diante nesta corda específica, o violino fica mais equilibrado no ombro, devido à força do dedo da mão esquerda estar compensando para a esquerda a inclinação do violino que é para a direita, desta forma podemos “soltar o queixo” da queixeira e sem qualquer dificuldade executar o vibrato. A vantagem desta prática é aliviar o estresse e permitir que o violino vibre completamente, liberando mais harmônicos.

No compasso 262, apontamos que as duas primeiras semicolcheias devem ser “menos” presentes que as demais, assim podemos executar um crescendo mais efetivo.



Ex. 19 – Chausson, *Poème* (cc.294-301).

Ex. 19a – Chausson, *Poème* (cc. 294-301). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Esta passagem pode ser considerada uma das mais difíceis da obra: Para além da articulação das semicolcheias, trinados e fusas, a afinação é muito sensível, porque os arpejos não se repetem e os dedilhados não são podem ser idênticos. Além disso, o trecho flutua sobre uma polirritmia de superposição da métrica 3 contra 2, e temos que encaixar exatamente com o acompanhamento (seja com o piano, ou no caso da orquestra, com a flauta, o oboé e o clarinete).

Arcadas

A nota final de cada uma das semifrases deste trecho é separada das semicolcheias anteriores, assim podemos articular a saída de cada trecho, impulsionando com velocidade de arco, mantendo firmeza no pulso e andamento.

Dedilhações

Com exceção da primeira nota do compasso 300, toda a dedilhação escolhida para esse trecho é semelhante à edição de Zino Francescatti.²³

Todas as primeiras notas das semifrases são trinadas, escolhemos então o dedo 2 como base para o dedo 3 executar o trinado, que é a dedilhação mais ágil, além de fornecer o dedo 1 para toda a nota seguinte (que é sempre um semitom abaixo da nota que contém o trinado).

No primeiro compasso do exemplo, a mudança com o dedo 1 para o *dó#* é para que deixemos a primeira semifrase da passagem tendo segurança no pulso da colcheia (além de já tê-la marcado com uma boa saída de trinado), não podemos ter dúvida do pulso, principalmente ao começar.

Com exceção da terceira semifrase (cujo último intervalo é de terça), as demais finalizam com um intervalo de segunda menor, para isto padronizamos que seriam feitas com o mesmo dedo, e para executa-las devemos inclinar minimamente o cotovelo esquerdo para a direita e/ou estender o dedo 3 ou 4. O possível problema de falta de articulação fica resolvido com a arcada separada. Para a quarta semifrase, o movimento deve ser ao contrário, visto que o intervalo é descendente, devemos inclinar mais o cotovelo na penúltima nota para depois retorna-lo à posição anterior na última nota.

No compasso 296, o quarto dedo é utilizado para aproveitar a forma da mão que garante ao mesmo estar junto do 3 (podemos inclusive conferir a afinação com este

²³ CHAUSSON, Ernest. (Ed.) (1954) Poème Opus 25. Violin. Edited by Zino Francescatti. New York: International Music Company.

quarto dedo, tendo em visto que estaremos na posição o harmônico da corda *mi*), reservando assim os dedos 1 e 3 para o salto de *quarta* que vem logo a seguir.

No compasso 297, recorreremos a 3ª posição o dedo 1 na nota *ré*, uma das posições mais confortáveis do violino.

Já a dedilhação do compasso 300, é de conhecimento geral dos violinistas que praticam escalas regularmente.²⁴

Dinâmica

Todas as semifrases contém um *decrescendo* na primeira nota e um *crescendo* nas semicolcheias, isso dá movimentação que fecha e abre o som rapidamente, podemos imaginar como se fossem pequenas explosões, centelhas, faíscas.

Outras indicações

Com a indicação no compasso 295, “4 e mi”, devemos imaginar que o quarto dedo viaja do *sol#* até o *mi* (posição facilmente encontrado por causa do harmônico), para então ficar em posição para executar o *dó#* com segundo dedo.

3.1.5 Seção 5: Tempo I

Esta seção (c. 301-347) retorna com tema 1 e outros trechos da primeira seção, porém construída em várias oitavas. Encontramos aqui o uso do *trinado* em demasia,

²⁴ Uminska (1968) e Simon Fischer (2012) são alguns dos autores que trazem em seus métodos de escalas referências para essa dedilhação.

demandando do solista uma boa resistência na articulação do dedo do *trinado* para que não se perca intensidade dos batimentos (aceleração ou desaceleração não intencionais).



Ex. 20 – Chausson, *Poème* (cc.329-340).

* normal tranquilo

* mais rápido energético

329 22

334

mi

+ lento

p

Suave

Ex. 20a – Chausson, *Poème* (cc. 329-340). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

Arcadas

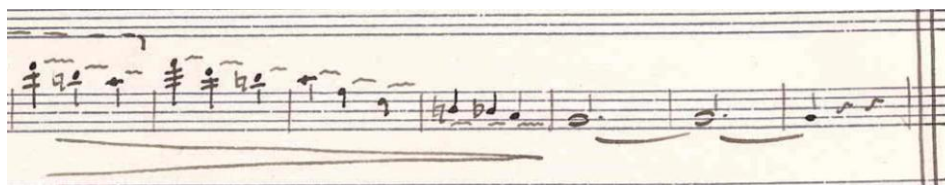
Dividimos a arcada indicada no compasso 334 para que possamos começar a nota longa do compasso seguinte com arcada para cima, onde podemos ter muito mais controle para inicia-la sem acentos e dentro da dinâmica piano.

Dedilhações

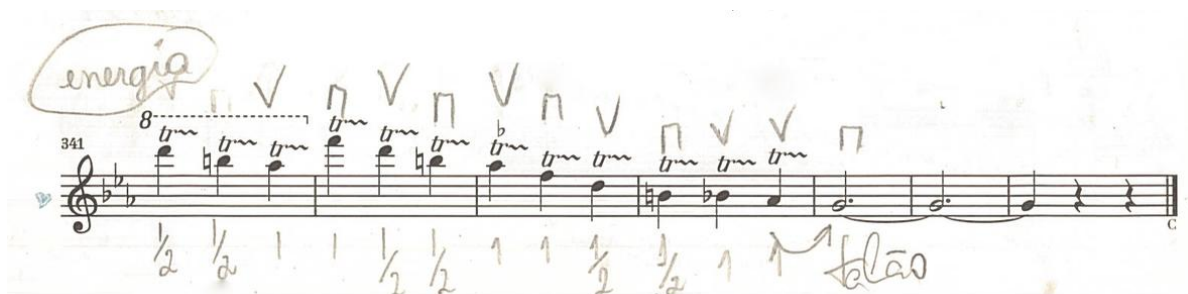
A execução da nota *ré* em harmônico apontado no compasso serve para retardar a ida para as cordas mais agudas (*lá* e *mi*), no intuito de manter o som “misterioso”, por ser um trecho que nos remete aos compassos 65 e 66 da seção “Lento e misterioso”.

Outras indicações

A passagem inicia-se “suave”, essa primeira nota deve ser muito bem pensada e calculada para que seja a nota mais velada. Em seguida, teremos três repetições que duram dois compassos cada uma, essas deverão ter gradativamente uma “energia” mais ativa. Os apontamentos “normal tranquilo”, “piano, mais rápido, enérgico” e “+rápido enérgico” implicam diretamente na velocidade do arco (que acelera a cada vez), na velocidade inicial do trinado (onde o primeiro trinado inicia quase como se fossem tercinas, no segundo, como semicolcheias e no terceiro, iniciamos e mantemos o trinado com a mesma velocidade acelerada) e também na inclinação dos dedos (nos primeiros dois compassos, os dedos caem na corda de lado, produzindo um som mais doce, já para o compasso 334 os dedos caem exatamente em pé, refletindo num som mais ativo).



Ex. 21 – Chausson, *Poème* (cc.341-347).



Ex. 21a – Chausson, *Poème* (cc. 341-347). Edição G. Henle Verlag e pessoal.

A edição *urtext* ignora o *decrescendo* dessa sequencia de trinados, talvez por ser óbvia e assim não necessária. A estrutura melódica favorece para que o resultado sonoro esteja naturalmente em *decrescendo*.

Arcadas

A primeira nota em trinado inicia com arcada para cima para que tenhamos mais cuidado no seu ataque, além de podemos controlar o iniciar a nota, não adiantando sua entrada.

Para que a última nota da obra não seja com arcada para cima (o que seria impensável por ser completamente antinatural), corrigimos a arcada como indicamos no compasso 344. A fim de não ficarmos presos com a falta de arco para cima nesta situação, devemos chegar à ponta do arco após a nota *si bequadro* (c. 344) e economizar arco, aproveitando o piano e a delicadeza para finalizar a obra.

Outras indicações

Apesar estarmos próximos do final da obra, não podemos arrastar no andamento ou pensar que não há mais nada para se fazer. Esse tipo de atitude desestabiliza o *performer* pela ansiedade de terminar a obra. A palavra “Energia” vem para alertar que a música ainda não acabou, e que ainda precisamos nos concentrar para chegar ao fim com atenção.

As frações abaixo das notas simbolizam se o trinado será de semitom ou tom, indicação que deixa a leitura mais clara, além de nos fazer perceber o padrão (dois com semitons e dois com tons e assim sucessivamente).

A seta curva do final do compasso 344 significa que devemos unir, ligar, conduzir com muito cuidado e delicadeza a penúltima nota para a última. A paciência e a polidez devem ser imprescindíveis para finalizar a obra.

O pequeno coração azul no canto esquerdo é uma particularidade desta autora, um toque muito pessoal. O símbolo remete à frase: “cabeça fria e coração quente”. Uma frase muito usada para quando devemos sentir prazer durante o processo (“coração quente”), mas que não podemos deixar que as emoções atrapalhem o desempenho da execução (“cabeça fria”).

Considerações Finais

Grier (1996, p. 19) descreve os pontos de partida e de chegada deste trabalho: “Toda obra musical é criada sob uma combinação única de circunstâncias culturais, sociais, históricas e econômicas. O reconhecimento dessas circunstâncias, e logo da singularidade de cada produto criativo, afeta a concepção de todo projeto editorial: Cada obra é um caso especial, cada fonte é um caso especial, cada edição é um caso especial”²⁵.

Este trabalho de desenvolver uma edição pessoal sobre a obra *Poème Op. 25* tornou-se relevante desde o primeiro capítulo. Quando ainda estávamos em busca de referências biográficas sobre Ernest Chausson, pouco se encontrou em língua portuguesa para além de notas de concertos ou pequenos resumos. Já deste ponto, podemos perceber que a pesquisa em língua portuguesa ainda precisa de muito estímulo para compor uma parcela mais significativa.

Ernest Chausson não possui uma fama que se compare a de César Franck ou Debussy, por exemplo, mas ainda assim possui expressividade dentro do contexto de deslocamento do romantismo para o pós-romantismo. As considerações sobre os fatos históricos que permeiam o *Poème* contribuíram para reconhecermos a ambientação que proporcionou a criação da obra.

O trabalho de trazer para a academia apontamentos sobre vida deste compositor foi gratificante e ao mesmo tempo proveitoso, porque encontramos o incentivo para

²⁵ Tradução desta autora do original: “Every piece of music is created under a unique combination of cultural, social, historical and economics circumstances. An acknowledgement of those circumstances, and thus of the uniqueness of each product, affects the conception of all editorial projects: each piece is a special case, each source is a special case, each edition is a special case” (Grier, 1996, p. 19).

sentir a liberdade de construir algo novo sobre sua obra, e assim dar continuidade a este trabalho. Chausson aprovava modificações que iam desde coisas simples, como ligaduras, dinâmicas, até alterações de trechos completos. Esta constatação legitima a vontade de levantar novos argumentos, novas interpretações.

A proposta desta autora nunca foi de traçar uma rota definitiva dentro da pesquisa editorial. O fato de termos levado em consideração a permissão de Chausson para fazermos alterações na partitura da obra não significa que este é o único ponto de partida possível.

A pesquisa nos levou a perseguir uma redação que conseguisse apresentar com clareza aspectos subjetivos que unissem as escolhas interpretativas pessoais com os processos performáticos, e por fim montar e justificar uma edição de estudo. Como pudemos perceber, constantes mudanças de arcadas, geralmente dividindo as ligaduras; a utilização predominante dos dedos 1,2 e 3 e outras indicações, como as de velocidade de arco e de ânimo, são os exemplos de recursos que possibilitaram, na prática, o melhoramento do grau de satisfação da interpretação, tanto em questões técnicas quanto performáticas. Baseados em resultados práticos, todos os itens, divididos em arcadas, dedilhações, dinâmicas e outras indicações, foram necessários inclusive para a obtenção de um maior preparo e conhecimento na desenvoltura com o instrumento.

Os professores Augusto Trindade e Alexandra Trindade foram cruciais para entender os movimentos no corpo do violinista correspondentes para cada escolha interpretativa. Cada escolha possui um desdobramento, e cada desdobramento deve ser analisado.

Uma vez que compreendemos tais movimentos e suas consequências interpretativas, tentamos reduzir cada experiência em um símbolo específico (convencionado) ou um símbolo pessoal. Percebe-se aqui que qualquer convenção editorial não é o suficiente para atender às necessidades e à individualidade expressiva do *performer*.

A criação da edição pessoal de estudo se torna necessária, e o seu estudo deve ser continuado, uma vez que o objetivo não é fixar um caminho para dominar uma obra, mas propor diversos caminhos, tanto interpretativos quanto analíticos, que acrescentem à comunidade acadêmica motivando as linhas de investigação na abordagem de assuntos performáticos.

Referências Bibliográficas

ALVES, Carolina Valverde. (2008). *Padrões físicos inadequados na performance musical de estudantes de violino*. Tese de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

BARRICELLI, Jean-Pierre & WEINSTEIN, Leo. (Ed.) (1973). *Ernest Chausson - The composer's life and Works*. Connecticut: Greenwood Press. (Obra original publicada em 1955).

CASADO, Alexandre Alves. (2003). *César Franck: Sonata para Violino. Análise comparativa de quatro edições e sua aplicação na interpretação*. Tese de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

CHAUSSON, Ernest. (Ed.) (2003). *Poème Opus 25 für Violine und Orchester*. Piano Reduction, Violin Part. Edited by Peter Jost. Urtext. München: G. Henle Verlag.

CHAUSSON, Ernest. (Ed.) (2003a). *Poème Opus 25 für Violine und Orchester*. Piano Reduction, Violin Part. Edited by Peter Jost. Fingering and bowing by Kurt Guntner. München: G. Henle Verlag.

COSTA, Thiago de Freitas Câmara Costa. (2011). *A edição crítica e revisada dos noturnos para piano de Almeida Prado*. Tese de mestrado. Universidade de São Paulo, Brasil.

DAVIES, Lawrence. (1970). *César Franck and his circle*. London: Barrie & Jenkins.

GRIER, James. (1996). *The critical editing of music - history, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

GROVER, Ralph Scott. (Ed.) (1980). *Ernest Chausson - The man and his music*. London: Associated University Presses. (Obra original publicada em 1917).

GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. (1997). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva

LIE, Yeun Hae Michelle. (2013). *Musical Quotation and influence - A study of Works by Eugène Ysaÿe and Max Reger drawing on the music of J.S.Bach and violinists of the early Twentieth Century*. Tese de doutoramento. Indiana University. USA.

SCHWARZ, Boris. (1983). *Great masters of the violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman*. Londres: Robert Hale

Sites consultados

BIBLIOTHÈCHE NATIONALE DE FRANCE, (n.d.) *Ernest Chausson (1855-1899)*. Recuperado em 05-01-2016 URL http://data.bnf.fr/en/13892419/ernest_chausson/

BIBLIOTHÈQUE RUSSE ET SLAVE (15-01-2004). Tradução anônima de *Le chant de l'amour triomphant*. Recuperado em 29-05-2016 URL http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Tourgueniev_-_Le_Chant_de_l_amour_triomphant.htm

BUBANJA, P. (05-2015). *The impact of Eugène Ysaÿe on performance practice and solo violin repertoire: a graduate recital inspired by the master himself*. Tese de Mestrado. Southern Illinois University Carbondale. Recuperado em 05-03-2016 URL http://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/614/

CHAILLEY, J. (1977). *Tourguéniev et le Poème de Chausson*. Recuperado em 23-02-2016 URL www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1977_num_50_1_2046

CHAUSSON, E. (1886). *Poème pour violon et orchestre* [fac-símile do manuscrito]. Recuperado em 04-12-2015 URL

<http://lcweb2.loc.gov/natlib/ihas/service/greatconv/200031144/200031144.pdf>

CHAUSSON, E. FAURÉ, G. (s.d.). *[Imagem dedicatória]*. Recuperado em 04-06-2016 URL <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8416393w/f1.item>

DEBUSSY, C. (s.d.). *[Lettre de Claude Debussy à Ernest Chausson]*. Recuperado em 03-03-2016 URL <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39803636c>

DUCHEN, J. (01-2005). Love triumphant? Is there a link between Chausson's Poème and the doomed romance of his friend Fauré? Jessica Duchén investigates. *Revista The Strad*. Recuperado em 29-12-2016 de http://www.jessicaduchen.co.uk/pdfs/other_pdfs/turgenev2_new.pdf

HASSID, S. (15-03-2013). *Berthe de Rayssac, muse et artiste sans œuvre*. Recuperado em 1 junho, 2016 de URL <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero2/Hassid.pdf>

HYPERION RECORDS. (n.d.). *Recording of Poème, Op 25, arrangement for violin, string quartet and piano by the composer*. Recuperado em 04-03-2016 URL http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8708_GBAJY9802801

JOST, Peter. (2003). *Preface*. [Prefácio da partitura musical] Poème Opus 25 für Violine und Orchester. Editora: G. Henle Verlag, Bochlöe. Recuperado em 01-06-2016 URL <http://www.henle.de/media/foreword/0738.pdf>

LIBRARY OF CONGRESS. (n.d.). *Collection Roman Totenberg Papers*. Recuperado em 04-04-2016 URL <https://www.loc.gov/collections/roman-totenberg-papers/articles-and-essays/introduction-to-violinist-papers/>

LIBRARY OF CONGRESS. (n.d.). *Image 1 of Chausson, Ernest*. Poème for Violin and Orchestra. Recuperado em 04-04-2016 URL <https://www.loc.gov/resource/ihas.200215566.0/?sp=1>

PAULI, E. e PAIVA, R. G. (2016). *Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais*. *Revista Música Hodie*, 15(1). doi:<http://dx.doi.org/10.5216/mh.v15i1.39568>

PINTO, T. (n.d.). *Guerra Franco-Prussiana e unificação alemã*. Recuperado em 21-12-2015 URL <http://guerras.brasilecola.uol.com.br/seculo-xvi-xix/guerra-francoprussiana.htm>

SKOWRONSKI, Vincent. (22-08-2007). [Fórum Violinist.com] (Resposta ao tema) Chausson Poème . Recuperado em 23 de junho de 2016 URL <http://www.violinist.com/discussion/response.cfm?id=11877>

SPIVACKE, Harold. (05-1949). *A recent gift from Mr. Fritz Kreisler*. Publicação: Library of Congress. Recuperado em 12-13-2016 URL https://www.jstor.org/stable/29780544?seq=1#page_scan_tab_contents

TULLOCH, Paul. (2012). *Extended program notes for violin recital. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of music. Florida International University. USA*. Recuperado em 10-02-2016 URL <http://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1818&context=etd>

WARSZAWSKI, J-M. (22-11-2005) *Ernest Chausson (1855-1899)*. Recuperado em 26-01-2016 URL <https://www.musicologie.org/Biographies/c/c003.html>

ANEXOS

ANEXO 1 - *Poème for violin and orchestra* Op 25, Ernest Chausson.
Piano reduction. Editado por Peter Host pela Editora G. Henle Verlag.
Marcações próprias à lápis por Bárbara Bianca Carvalho Soares.

- PA = palpa arco
- GA = garra arco
- 2 □ = apoio do acorde
- dc = dedo de centro
- dl = dedo de lado

POÈME

A Eugène Ysaÿe
Komponiert 1896

Violine

Lento e misterioso

Opus 25

17 1 8 2

Vc.

31 suave

mf p GA IV PA GA

41 vib.

vib

abrir som

50 10 VI. I

sem tr. b vib.

sf

67 posato

vibrar mais as notas de cima

72 mais arco

77 baqueta ao contrário

vibrar as notas de cima

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2003 by G. Henle Verlag, München

estabilidade
Violine

5

167 Musical staff with notes, slurs, and fingerings (1, 2, 3, 4).

170 Musical staff with notes, slurs, and fingerings. Includes handwritten note: "+ coravelo".

173 Musical staff with notes, slurs, and fingerings. Includes handwritten note: "extensão do 1º arco".

176 Musical staff with notes, slurs, and fingerings. Includes handwritten notes: "*CL", "mf", "f", "sol 4º dedo > manter baixo", and "cotovelo".


178 Musical staff with notes, slurs, and fingerings. Includes handwritten notes: "*CL", "arrasta 3º dedo", and "parlegar".

180 Musical staff with notes, slurs, and fingerings. Includes handwritten notes: "bom som", "orage", "zaherky", "p/fora p/legar", and "segue".

186 Musical staff with notes, slurs, and fingerings. Includes handwritten notes: "ff", "f", and "9".

189 Musical staff with notes, slurs, and fingerings. Includes handwritten notes: "sol G", "ff", "7", "11", "3", "2", "1", "2", "1", "2", "3", and "*VC".

194 Musical staff with notes, slurs, and fingerings. Includes handwritten notes: "rit. 3", "Poco lento", "p", "13", and "5".

*) In der Orchesterversion ad libitum, bei Klavierbegleitung obligatorisch [originale Anmerkung französisch]. *) ad libitum with orchestra, obligatory with piano [original annotation in French]. *) ad libitum à l'orchestre, obligatoire au piano [mention originale].
**) Autograph: Autographe: 

8

ligar as notas { frases através do vibrato
Violine

306

mf

Detailed description: Musical staff 306 in G minor, treble clef. It features a melodic line with slurs and accents. Handwritten annotations include fingerings (1, 3, 2, 1, 1, 1, 3, 2, 1) and a dynamic marking of *mf*.

312

1/2 tomr ← 1 tom 1 tom

sinuosa clara

Detailed description: Musical staff 312 in G minor, treble clef. It contains a complex melodic passage with many slurs and accents. Handwritten notes include "1/2 tomr" with an arrow, "1 tom" and "1 tom" circled, and "sinuosa clara".

319

não destaque desta nota

longa si

Detailed description: Musical staff 319 in G minor, treble clef. It shows a melodic line with a circled note and a sharp sign (#). Handwritten notes include "não destaque desta nota" and "longa si".

323

3 1 3 1 2 3

dim. suave

Detailed description: Musical staff 323 in G minor, treble clef. It features a melodic line with slurs and accents. Handwritten notes include "3 1 3 1 2 3" and "dim. suave".

329

* normal tranquilo

* mais rápido energético

p

Detailed description: Musical staff 329 in G minor, treble clef. It contains a melodic line with slurs and accents. Handwritten notes include "* normal tranquilo", "* mais rápido energético", and a dynamic marking of *p*.

334

+ rápido energético

1 2 4-1 3 2 + lento

p

Detailed description: Musical staff 334 in G minor, treble clef. It features a melodic line with slurs and accents. Handwritten notes include "+ rápido energético", "1 2 4-1 3 2 + lento", and a dynamic marking of *p*.

341

energia

1/2 1/2 1 1 1/2 1/2 1 ↑ blão

Detailed description: Musical staff 341 in G minor, treble clef. It contains a melodic line with slurs and accents. Handwritten notes include "energia" circled, "1/2 1/2 1 1 1/2 1/2 1 ↑", and "blão".