



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# O Concerto Para Violino e orquestra de Ludwig van Beethoven, op.61

Uma abordagem comparativa entre o *fac-símile* e edições do séc. XIX

Vasken Varujan Fermanian

## Orientadores

Professor Mestre e Especialista Augusto Daniel de Oliveira Trindade

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Trabalho de projeto apresentado 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 - Violino, realizada sob a orientação científica do Professor Mestre e Especialista Augusto Daniel Oliveira Trindade e da Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro 2018



## **Composição do júri**

Presidente do júri

Professor Doutor, Miguel Nuno Marques Carvalhinho

Vogais

Professor Doutor, Tiago José Garcia Vieira Neto

Professor Adjunto, Escola Superior de Música de Lisboa

Professor Mestre e Especialista Augusto Trindade

Professor Adjunto, Instituto Politécnico de Castelo Branco



## **Agradecimentos**

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para o meu desenvolvimento musical durante todo o meu percurso académico e profissional.



## Resumo

Este trabalho de investigação propõe uma análise comparativa entre duas edições do Concerto Para Violino e orquestra, op.61, de Ludwig Beethoven realizadas nos anos de 1827 e 1828 por Ferdinand David (1810 – 1873) e Pierre Baillot (1771 – 1842) , respetivamente.

Foram abordadas, nesta investigação, questões pertinentes como as articulações, arcadas e dinâmicas encontradas. O *fac-símile* desta obra foi utilizado como suporte para esta comparação. Tais conteúdos foram confrontados com as propostas encontradas nas outras duas revisões. No decorrer deste estudo, sintetizou-se e analisaram-se musicalmente e tecnicamente as propostas de cada autor, reunindo as condições necessárias para se concluir qual destas revisões se aproxima mais da conceção musical de L. van Beethoven.

## Palavras-chave

Beethoven, Concerto para violino, Escola Francesa, Fac-símile



## **Abstract**

This research work proposes a comparative analysis between two editions of the concerto for violin and orchestra op.61 by Ludwig Beethoven , written in 1827 and 1828 by Ferdinand David (1810 – 1873) e Pierre Baillot (1771 – 1842), respectively.

This comparative analysis addresses relevant subjects, including articulation, bow directions and dynamics found in fac-símile source. Such contents were compared with the proposals found in an the two editions, in an attempt to synthesize and analyze musically and technically the intentions of the composers.

## **Keywords**

Beethoven, Violin Concerto, Facsimile, French school



# Índice geral

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo I</b> .....	3
O contexto histórico-social na fase composicional de Ludwig van Beethoven entre 1796 e 1806.....	3
1.1 A Influência Francesa.....	5
<b>Capítulo II</b> .....	9
O violino no séc. XIX.....	9
2.1. A organologia do violino.....	9
2.2. A organologia do arco.....	12
<b>Capítulo III</b> .....	17
A Escola violinística francesa no séc. XIX.....	17
3.1 - Os revisores do Concerto para Violino e Orquestra op.61 de Ludwig van Beethoven no séc. XIX .....	20
<b>Capítulo IV</b> .....	25
Contextualização do processo composicional do concerto .....	25
4.1 - Análise Comparativa das edições do concerto no séc. XIX.....	29
<b>Considerações finais</b> .....	51
<b>Bibliografia</b> .....	55
<b>Anexos</b> .....	57



## Índice de figuras

Figura 1 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior (1806) – 1º andamento – cc.89 a 915	
Figura 2 G. Viotti – Concerto Nº 1 em Dó maior (1782) - 1º andamento – cc.56 a 59 ....5	
Figura 3 R. Kreutzer - Concerto Nº 6 em Mi menor (s.d.) - 1º andamento – cc.79 a 81 .5	
Figura 4 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento – cc.151 a 153.....5	5
Figura 5 G. Viotti – Concerto Nº 1 em Dó maior (1782) – 1º andamento – cc.49 a 51....6	
Figura 6 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior (1806) – 1º andamento – cc.357 e 358.....6	6
Figura 7 R. Kreutzer – Concerto Nº 4 em Dó maior (s.d.) – 1º andamento – cc.26 a 29.6	
Figura 8 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento – cc.396 e 397 .....6	6
Figura 9 R. Kreutzer – Concerto Nº 16 em Mi menor(s.d.) - 1º andamento – cc.100 e 101.....6	6
Figura 10 - Diagrama de um violino “barroco” (1) comparado com sua forma “moderna” (2)..... 10	10
Figura 11 - Diagrama de um típico cavalete "barroco" (A) comparado com sua forma “moderna” (B) (Stowell, 1990, p. 25) ..... 10	10
Figura 12 - Diagrama apresentando os respectivos ângulos do braço e escala de um violino “barroco” (A) em comparação com um modelo “moderno” (B) (Stowell, 1990, p.25)..... 11	11
Figura 13 - Diagrama apresentando as diferentes espessuras de uma barra harmônica de um violino “barroco” em comparação com um modelo “moderno” ..... 11	11
Figura 14 Arcos de violino c. 1700 - c. 1820 preservados na coleção Hill no Museu Ashmolean, Oxford. (Stowell, 1990 p.13)..... 13	13
Figura 15 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento – cc.220 a 223..... 22	22
Figura 16 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento – cc.493 a 496..... 22	22
Figura 17 L. v. Beethoven – Facsímile original do Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento – cc.116 a 118..... 26	26
Figura 18 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc.89 e 90)..... 29	29
Figura 19 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 93 a 95)..... 30	30
Figura 20 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 100 a 104)..... 31	31
Figura 21 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 104 a 107)..... 31	31

Figura 22- L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 113 a 115) .....	32
Figura 23 – L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 132 a 134) .....	32
Figura 24 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 135 a 137).....	33
Figura 25 R. Kreutzer – Estudo Nº 3 para violino solo em Dó maior - (compassos 1 e 2) .....	33
Figura 26 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 141 a 144).....	34
Figura 27 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc.145 a 151)...	35
Figura 28 R. Kreutzer – Estudo Nº4 para violino solo em Dó maior – (cc. 1 a 4).....	35
Figura 29 L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc.152 a 154) ...	36
Figura 30 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc.164 a 166)	37
Figura 31 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 167 a 169) .....	37
Figura 32 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 173 a 175) .....	38
Figura 33 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 182 a 184) .....	39
Figura 34 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 188 a 190)	40
Figura 35 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 194 a 196)	40
Figura 36 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 197 a 199)	41
Figura 37 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 203 a 206)	42
Figura 38 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 319 a 321)	43
Figura 39 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 339 a 342)	44
Figura 40 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 362 a 365)	45
Figura 41 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 413 e 414)	45
Figura 42 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 421 a 424)	46
Figura 43 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 425 a 427)	47
Figura 44 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 432 a 434)	48
Figura 45 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 468 a 470)	48

## Introdução

A escolha de entre muitas alternativas que a música oferece aos músicos enquanto intérpretes, pode tornar-se um processo complexo que requer uma certa responsabilidade artística ao preparar e organizar os métodos de estudos para preparar uma performance.

Partindo desta convicção, surgem questões como:

- Os músicos, como intérpretes, devem ter a preocupação de procurar conhecer o contexto histórico das obras que tocam?
- Para além do conhecimento histórico, devem seguir restritamente as marcações inscritas pelo compositor?

Questões como estas, estão constantemente nos ideais dos músicos do séc. XX e XXI.

As questões mencionadas, de certa forma, levam-nos a refletir acerca do trabalho a realizar pelos intérpretes antes mesmo de começar em estudar tecnicamente uma obra. Tal reflexão, situa-se na colocação de questões inerentes à performance, que podem influenciar diretamente a interpretação de uma obra musical.

A partir desta inquietação, foi-se construindo a ideia da formulação deste trabalho académico, o qual se centra no primeiro andamento do Concerto para Violino e Orquestra op.61, composto em 1806 por Ludwig van Beethoven (1770 – 1827).

A questão de investigação central deste trabalho buscou perceber, através da comparação entre as duas primeiras revisões desta obra realizadas pelos violinistas Ferdinand David (1810 – 1873) e Pierre Baillot (1771 – 1842), em 1827 e 1828, respetivamente, o porquê destas revisões divergirem largamente em termos de articulações, arcadas e dinâmicas.

Como objetivo, procurou-se identificar, através de uma análise do conteúdo e de uma pesquisa documental e bibliográfica, a possível causa desta grande divergência.

Através da escolha do conteúdo base deste trabalho, foi realizada uma análise comparativa. Esta teve sempre como base o *fac-símile* da obra com o intuito de perceber de forma mais clara e precisa as intenções musicais de L. v. Beethoven. A metodologia utilizada será através da pesquisa documental, pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos. No Capítulo 1, intitulado “Contextualização histórico-social entre 1796 – 1806” será exposto o contexto histórico-social de L. v. Beethoven no período de 1796 a 1806. No subcapítulo 1.1, intitulado “A influência francesa”, será exposta a estética musical da “escola de violino

francesa” do séc. XIX segundo a perspectiva de P. Baillot (1771- 1842). Consequentemente, comparar-se-ão fragmentos do *Concerto Para Violino e Orquestra* de L. v. Beethoven com excertos de outros concertos para violino de importantes compositores desta escola, especificamente Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824) e Rudolph Kreutzer (1766 – 1831). Tal comparação é realizada a fim de procurar uma melhor compreensão das possíveis influências estéticas que levaram L. v. Beethoven a compor o seu *Concerto Para Violino*.

No capítulo 2, intitulado “O violino no séc. XIX”, serão abordadas características históricas e organológicas do violino e do arco presentes no séc. XIX.

No capítulo 3, intitulado “A escola violinística do séc. XIX” apresenta-se uma breve biografia de cada revisor do *Concerto para Violino e Orquestra* de L. v. Beethoven e em seguida expor o processo de criação e possíveis problemáticas das respectivas revisões.

No capítulo 4, intitulado “Contextualização do processo composicional do *Concerto para Violino e Orquestra* de L. v. Beethoven”, pretende-se expor e analisar duas edições, realizadas pelos compositores Ferdinand David (1810 – 1883) e Pierre Baillot (1771 – 1842) , que em termos temporais se aproximam do manuscrito do *Concerto Para Violino* de L. v. Beethoven. A contextualização temporal é aplicada para que possamos responder à questão de investigação a que este trabalho pretende responder. Tal comparação, com base no *fac-símile*, procura perceber se houve ou não grandes mudanças neste curto espaço de tempo ao nível de arcadas, articulações e dinâmicas.

Através da pesquisa bibliográfica e da análise do conteúdo, tentar-se-á, tanto quanto possível, justificar tecnicamente as propostas encontradas nas revisões de F. David (1810 – 1883) e P. Baillot (1771 – 1842), afim de identificarmos e compreendermos o discurso musical destes revisores.

Este trabalho visa complementar a parte performativa, onde serão executadas duas obras que pertencem à mesma fase composicional de L. v. Beethoven: o primeiro andamento da *Sonata Nº 9 “Kreutzer” op.47* (1803), intitulado *Adagio Sostenuto – Presto* e o primeiro andamento do *Concerto para Violino e Orquestra op.61* (1806), intitulado *Allegro ma non troppo*.

## Capítulo I

### O contexto histórico-social na fase composicional de Ludwig van Beethoven entre 1796 e 1806

Foi durante a década de 1790 que L. v. Beethoven (1770 - 1827) se encontrou pela primeira vez com o compositor J. Haydn (1732 - 1809). Segundo Grout e Palisca (1997), J. Haydn deteve-se na cidade de Bona, a caminho de Londres, em Dezembro de 1790, tendo certamente ouvido algumas composições de Beethoven (Grout e Palisca, 1997).

A partir deste primeiro contato, J. Haydn apercebendo-se já do talento do jovem compositor, aconselhou o patrono de Beethoven, o arcebispo Maximilian Franz de Colónia (1756 - 1801)<sup>1</sup>, a enviar o jovem compositor para Viena, afim de fazer seus estudos com uma maior profundidade musical.

Nos dois anos seguintes, na primavera de 1792, os franceses declararam guerra contra a Prússia e a Áustria, os quais responderam lançando uma invasão em larga escala. O exército francês acabou vencer a Batalha de Valmy após os prussianos terem se retirado da batalha em setembro daquele mesmo ano. (Brown, 2008)

Nos anos de 1796 e 1797, Beethoven tinha 26 anos de idade e já vivia há quatro anos em Viena. Thayer (2003) relata que, mesmo não oficialmente, nesta altura Beethoven, de facto, já se havia descomprometido com suas obrigações perante o arcebispo eleitor Maximilian Franz de Colônia e conseqüentemente de todas as suas relações sociais na cidade de Bona.

No início do ano de 1798, o Diretório Francês<sup>2</sup> impusera grandes exigências sobre o governo Austríaco. Depois de renovar as suas relações diplomáticas após o pacífico Tratado de Campoformio (1797), o general Bernadotte foi mandado pela República Francesa como embaixador na corte de Viena. Em resultado destas relações políticas, foram construídos um palácio nacional e um teatro ao estilo francês para o futuro embaixador (Thayer, 2003).

Graham (1840) relata que, a estadia do general Bernadotte não foi muita longa, na ocasião surgiu um grande tumulto pelo motivo do general ter colocado a bandeira francesa em frente a embaixada em Viena. O tumulto e o eminente risco à sua vida obrigaram Bernadotte a regressar para França. (Graham, 1840, p. 194)

Beethoven, que era um frequente visitante da embaixada francesa, terá possivelmente, nestas visitas à embaixada, conhecido e ouvido R. Kreutzer. Em 1804, Beethoven lembra-se de Kreutzer como “um bom e amável homem que durante sua

---

<sup>1</sup> Arquiduque da Áustria, príncipe-eleitor e arcebispo de Colónia

<sup>2</sup> Regime político adotado pela Primeira República Francesa entre 26 de outubro de 1795 e 9 de novembro de 1799. (Brown, 2007, p.2).

permanência, deu-me muita alegria” (Stowell, 1998). Tal consideração terá levado Beethoven, anos mais tarde, a dedicar sua sonata para violino e piano op. 47.

A respeito disso, Massin e Jean (1997) escrevem:

No começo de 1798, alguns poucos meses de paz haviam levado a Viena uma embaixada francesa. Sabemos que Beethoven frequentou assiduamente os integrantes dessa embaixada, sobretudo o músico Rodolphe Kreutzer, a quem dedicaria, em 1803, a Sonata para piano e violino op. 47. Não há dúvidas de que conheceu, por intermédio deste último [Kreutzer], muitas obras francesas da Revolução, porque encontramos em sua música muitas citações explícitas dessas obras, e de que se inspirou em mais de um aspeto na escrita de tais obras, principalmente no que diz respeito ao uso dos sopros (sobretudo os metais), das percussões e das orquestrações que fez. (Massin e Jean, 1997, p.608).

Cerca de 12 anos depois de ter chegado a Viena, Beethoven já era reconhecido em toda a Europa como o maior pianista e compositor para piano do seu tempo. Foi nesta altura, em 1803, que Beethoven compôs a obra mais importante da sua segunda fase composicional (1800 – 1815), intitulada a *Sinfonia “Heróica” nº3, op.55* (Thayer, 2003).

Este título indica que Beethoven tencionava dedicar a Sinfonia a Napoleão, que admirava como um herói e que conduziria a humanidade a uma nova era baseada nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Maynard Solomon (2001) relata que Beethoven admirava os ideais da Revolução Francesa, e Napoleão era a sua personificação (Solomon, 2001).

Durante as preparações para o envio da sua Sinfonia para Paris, Beethoven recebeu a notícia de que Napoleão traíra os seus próprios princípios ao auto-proclamar-se Imperador da França, em Maio de 1804. Beethoven, revoltado, retirou o nome de Bonaparte da capa da sua *Sinfonia “Heróica”*.

Em 1805, Beethoven encontrou-se com P. Baillot quando estava em viagem para Rússia. Segundo Yenn Chwen Er (1997), o que aconteceu durante este encontro não foi registado, mas é muito provável que P. Baillot tenha tocado para Beethoven algumas das suas composições (Er, 1997, p.40).

Sabe-se que, anos mais tarde, Karl Amenda<sup>3</sup> escreveu uma carta a Beethoven mencionando que P. Baillot “falou com entusiasmo” sobre Beethoven, “preferindo as suas composições a qualquer outra”, e admitindo que havia uma vez tocado para Beethoven, mas “com um certo embaraço.” (Schwarz, 1958, p.442)

---

<sup>3</sup> Violinista amador e teólogo (1771 - 1836) (Thayer, 2003).

## 1.1 A Influência Francesa

Desde o início de sua carreira em Bona, L. v. Beethoven estava familiarizado com uma vasta variedade de música Francesa, abrangendo repertório da pré-revolucionária *opéra comique* até aos dramas líricos da década de 1790 (Stowell, 1998).

Existem algumas semelhanças entre a escrita do Concerto para Violino de L. v. Beethoven e estes mencionados modelos franceses. Essas semelhanças estendem-se à forma e ao caráter de alguns dos materiais temáticos, bem como à exploração dos recursos técnicos do instrumento.

As características heróica e marcial presentes nos modelos franceses foram de encontro à personalidade beethoveniana, tanto por questões filosóficas como pela estética musical francesa. (Stowell, 1998).

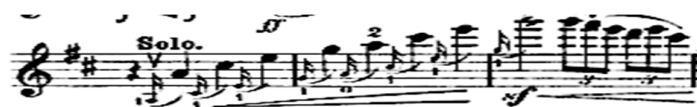


Figura 1 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento - cc.89 a 91

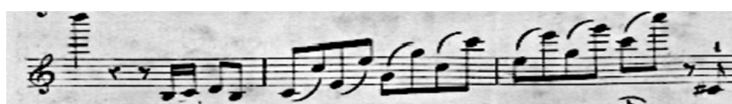


Figura 2 G. Viotti - Concerto Nº 1 em Dó maior (1782) - 1º andamento - cc.56 a 59

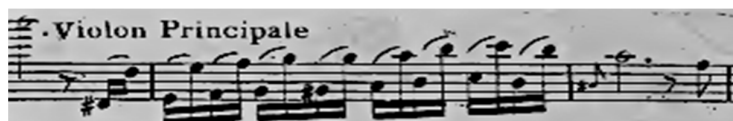


Figura 3 R. Kreutzer - Concerto Nº 6 em Mi menor (s.d.) - 1º andamento - cc.79 a 81

Como se pode observar na figura 1, a forma como muitos dos intervalos de oitavas ligadas entre si num movimento ascendente que estão presentes na primeira entrada do violino solo no Concerto para Violino de L. v. Beethoven, assemelham-se ao estilo característico por G. Viotti (1755 – 1824) e de R. Kreutzer (1766 – 1831) nos seus respetivos concertos (Figuras 2 e 3).



Figura 4 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento - cc.151 a 153



Figura 5 G. Viotti - Concerto N° 1 em Dó maior (1782) - 1º andamento - cc.49 a 51

Observa-se no primeiro compasso da figura 4 que L. v. Beethoven utiliza a mesma abordagem composicional em relação a escala cromática ascendente também encontrada no concerto de G. Viotti (Figura 5).

A disposição das notas em intervalos de oitavas no compasso 152 (Figura 4), também se assemelham ao padrão rítmico e harmônico encontrados no compasso 50 do Concerto para Violino nº 1 de G. Viotti (Figura 5).



Figura 6 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento - cc.357 e 358



Figura 7 R. Kreutzer - Concerto N° 4 em Dó maior (s.d.) - 1º andamento - cc.26 a 29

Nos compassos 357 e 358 (Figura 6), identifica-se uma semelhança de ritmo e articulação em comparação com os compassos 26 e 27 (Figura 7).

A única diferença encontrada é a forma como cada compositor diferencia acentuação a cada grupo de tercinas. R. Kreutzer propôs uma acentuação na última nota de cada grupo de tercinas e L. v. Beethoven optou por dar ênfase na primeira nota de cada grupo, desta forma, intensificando o efeito do cromatismo presente.



Figura 8 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento - cc.396 e 397



Figura 9 R. Kreutzer - Concerto N° 16 em Mi menor(s.d.) - 1º andamento - cc.100 e 101

Nas figuras 8 e 9, ambas as frases estão claramente escritas numa mesma métrica e seguindo uma sequência harmónica semelhante, porém, encontram-se em tonalidades distintas.

Perante os exemplos expostos neste capítulo, podemos observar que L. v. Beethoven (1770 – 1826) recorreu bastante a técnicas composicionais utilizadas por outros compositores importantes da Escola Francesa do século XIX. Tendo em conta estes e outros muitos exemplos existentes nas obras destes compositores, Stowell (1998) relata que: “toma-se como evidência que o Concerto Para Violino de L. v. Beethoven, de certa forma, é uma interpretação avançada do idioma da Escola Francesa e especialmente escrita dentro da conceção de G. Viotti” (Stowell, 1998, p. 43)



## Capítulo II

### O violino no séc. XIX

Para melhor contextualizar as escolhas técnicas dos revisores, é apropriado compreender que o violino séc. XIX diferencia-se organologicamente do violino que conhecemos atualmente no séc. XXI. Neste capítulo estão expostas as modificações que o violino sofreu entre os séculos XVIII e XIX. Desta forma, obtivemos uma contextualização fundamentada para a identificação de possíveis paralelos entre os vários ideais sonoros do séc. XIX, permitindo consequentemente, identificar um elo de ligação com as propostas técnicas encontradas nas revisões do séc. XIX.

#### 2.1. A organologia do violino

A conceção da maioria dos violinos feitos antes de 1800 sofreu modificações devido ao interesse pelo aumento do volume e do brilho sonoro do instrumento. Tais alterações foram realizadas, principalmente, sujeitando o instrumento a maiores tensões, através da utilização de um cavalete mais alto e mais fino, habilitando-o a produzir um maior volume, e um som mais enérgico e brilhante. Desta forma, seria capaz de preencher as grandes salas de concertos e sobrepor-se a uma orquestra com um maior número de músicos.

O comprimento das cordas do violino que conhecemos atualmente é de aproximadamente 32.70 cm a 33.02 cm, cerca de 0.64 mm a 1.27 cm mais longo do que a média do modelo “barroco”. Entretanto, alguns violinistas do século XVII e XVIII, a partir do modelo “barroco”, deslocaram o cavalete ligeiramente mais para trás (no sentido do estandarte), e obtiveram uma maior amplitude no que se refere à tessitura. (Skeaping, 1955).

Pode observar-se na figura 10 que, em relação ao cavalete, houve alterações quanto à sua altura, consequentemente exigindo ajustes correspondentes à altura do braço do violino. Estas alterações permitiram ao cavalete acompanhar mais de perto o ângulo das cordas e, assim, gerar uma maior clareza de timbre no movimento dos dedos da mão esquerda.

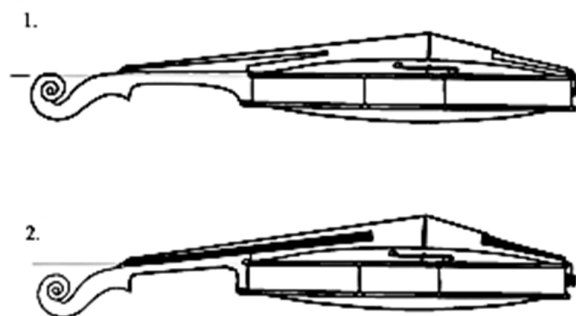


Figura 10 - Diagrama de um violino “barroco” (1) comparado com sua forma “moderna” (2)

Estas informações, podem ser verificadas nos poucos exemplares de cavaletes do séc. XVIII que ainda estão preservados no seu estado original. A figura 11 ilustra um cavalete “barroco” comum (A), com seus “olhos” altos e os pés quadrados, em comparação com os “olhos” mais baixos e os pés mais espalmados de um típico cavalete “moderno” (B).

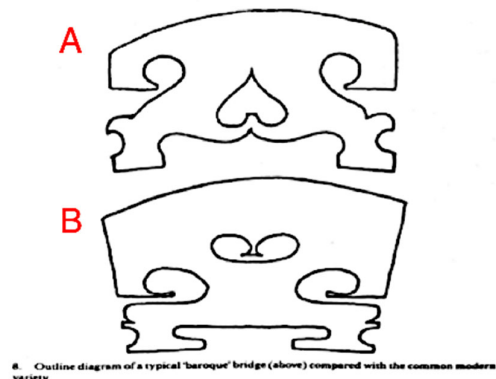


Figura 11 - Diagrama de um típico cavalete “barroco” (A) comparado com sua forma “moderna” (B) (Stowell, 1990, p. 25)

A figura seguinte mostra detalhadamente que na estrutura do violino moderno foi aplicado um braço mais fino e mais longo ligeiramente inclinado para trás no sentido da voluta.<sup>4</sup>

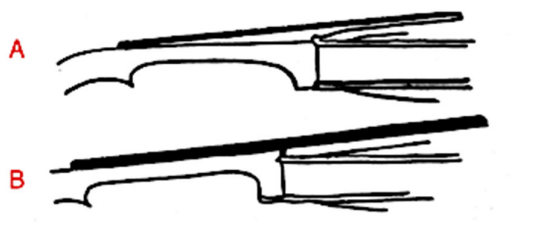


Figura 12 - Diagrama apresentando os respetivos ângulos do braço e escala de um violino “barroco” (A) em comparação com um modelo “moderno” (B) (Stowell, 1990, p.25)

Para reforçar o instrumento contra o aumento da pressão exercida pelo cavalete sobre o tampo, uma barra harmónica mais longa (figura 13) e também uma "alma" mais robusta foi empregue. Esta veio a desempenhar um papel significativo para realização do ideal sonoro no final do século XVIII.

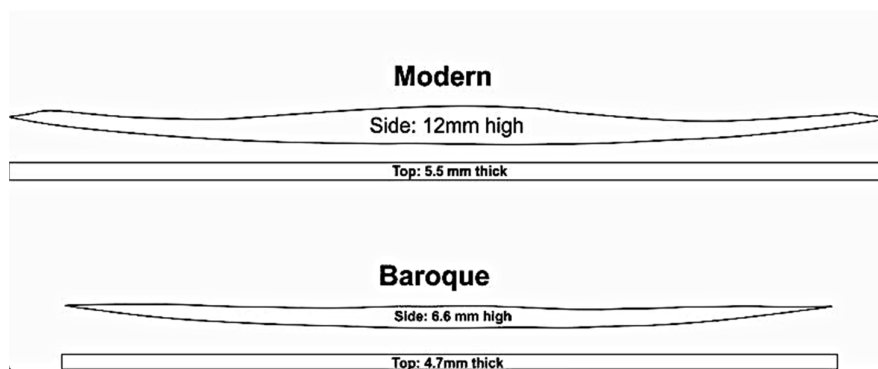


Figura 13 - Diagrama apresentando as diferentes espessuras de uma barra harmónica de um violino “barroco” em comparação com um modelo “moderno”

Estas modificações na construção do violino foram implementadas gradualmente entre 1760 a 1830. A respeito disso, Stowell (1998) refere:

“Os *Luthiers* de origem francesa parecem ter estado na vanguarda desta mudança, é mais provável que os instrumentos na sua maioria, se não todos aqueles pertencentes aos violinistas do círculo de L. v. Beethoven no início do século XIX, possivelmente, já teriam sido convertidos para cumprir requisitos e ideais musicais contemporâneos” (Stowell, 1998, p.7).<sup>4</sup>

A tessitura bastante aguda encontrada em alguns momentos da parte do violino solo, sugere que L. v. Beethoven estava plenamente consciente desses ajustes no braço e no ponto, pois procurou de tirar proveito das capacidades sonoras que as posições mais altas ofereciam.

<sup>4</sup> Tradução do autor a partir do original: French makers appear to have been in the vanguard of change, but it seems likely that instruments of most, if not all, of violinists in Beethoven's circle in the early nineteenth century would have been converted to comply with contemporary musical ideals and requirements.

Esta evidência, vai de encontro ao facto de que os instrumentos do quarteto de cordas apresentados a L. v. Beethoven em 1800 pelo príncipe Lichnowsky<sup>5</sup> também terem sido modernizados. Estes podem ter tido alguma influência sobre este facto organológico, mas não se sabe precisamente quando essas alterações foram realizadas (Stowell, 1998, p.7).

Para além das modificações relativamente à estrutura do violino, por uma série de questões pertinentes ao gosto musical da época, o arco também passou por um conjunto de alterações na sua forma, como está exposto no subcapítulo seguinte.

## 2.2. A organologia do arco

Em meados do séc. XVIII, houve uma tendência para uma sonoridade de estilo *cantabile*<sup>6</sup>, com uma sonoridade *forte* e mais ampla. Este estilo só foi conseguido através de várias experiências feitas relativamente à construção do arco durante todo este século, culminando no trabalho de François Tourte<sup>7</sup>.

O arco era frequentemente descrito como a alma do instrumento, tendo em conta o seu papel vital na arte de frasear o texto musical nesse período. A respeito disso Stowell (1990) relata que:

“ Este [o arco] foi submetido a consideráveis alterações no seu tamanho, forma, peso, balanço e alguns pormenores na construção. As variações no *design* de um mesmo modelo de arco, primeiramente, variava de acordo com o estilo musical de cada país” (Stowell, 1990, p.11).<sup>8</sup>

Nesta altura, já se notava uma certa necessidade por parte dos músicos e compositores de uma eminente mudança organológica do arco. Foi então, necessária uma reformulação da estrutura do arco para alcançar os ideais sonoros da época. Estes ideais, variavam de acordo com a cultura musical de cada país. A este propósito, Stowell (1990), relata as mudanças no arco do violino:

[...] em França os arcos eram mais curtos e retos, utilizados principalmente para a música de dança. Na Alemanha, os arcos eram mais longos e retos (ou ligeiramente convexos) e tinham um comprimento intermédio, provavelmente para uma maior facilidade na execução do estilo polifónico Alemão (Stowell, 1990, p.80).<sup>9</sup>

A fusão gradual dos estilos de cada nação durante o séc. XVIII e a necessidade da busca por um maior do volume sonoro, por um estilo *cantabile* e uma maior amplitude das dinâmicas, motivaram a produção de arcos mais longos e mais retos.

---

<sup>5</sup> Príncipe austríaco (1761 - 1814), um dos patronos de L. v. Beethoven (Sadie, 2001).

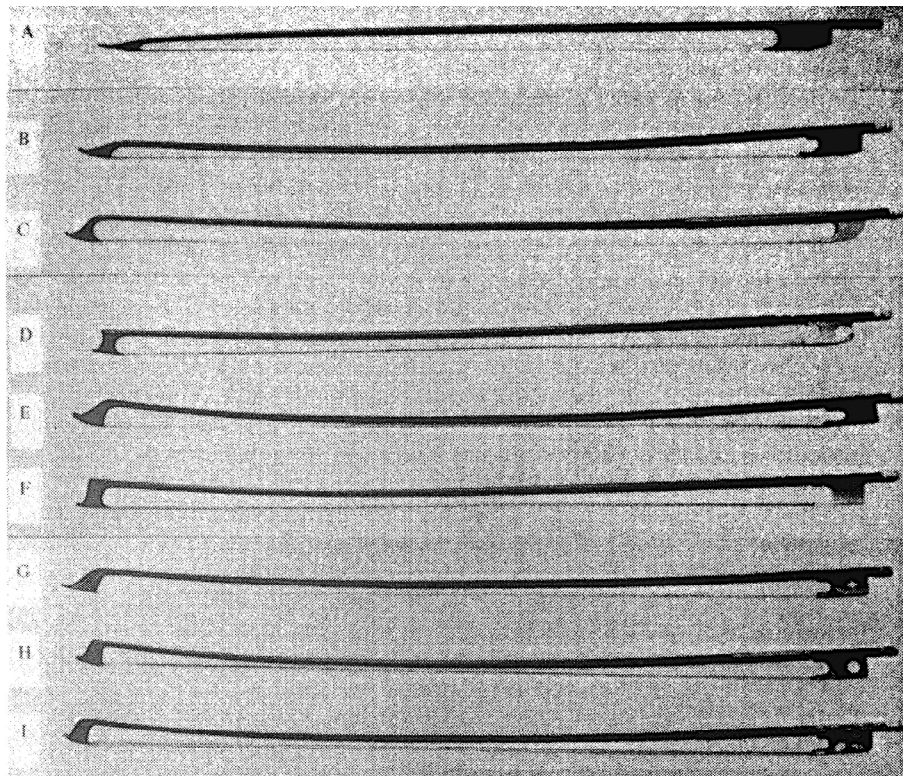
<sup>6</sup> Terminologia utilizada no contexto musical com significado “com estilo cantado” (Sadie,2002).

<sup>7</sup> *Archetier* francês (1747 - 1835), pertencente a uma família com tradição na construção de arcos para violino (Sadie,2001).

<sup>8</sup> Tradução do autor a partir do original: It underwent considerable variation in size, shape, weight, balance and general construction during the eighteenth century, the preferred design at first varying from country to country in accordance with musical style.

<sup>9</sup> Tradução do autor a partir do original: Short, straight bows were employed in France, mainly for dance music; long, straight (or slightly convex) bows of intermediate length in Germany, probably for greater facility in the execution of the German polyphonic style

Existem exemplos notáveis destes arcos, atribuídos a Antonio Stradivari<sup>10</sup>: um deles, datado cerca de 1700, encontra-se na coleção *Ansley Salz* situada na Universidade da Califórnia e o outro datado de 1694, está guardado na coleção de arcos *Hill* em Londres. (Stowell, 1990, p.12)



1. Violin bows c. 1700 - c. 1820 preserved in the Hill collection of musical instruments in the Ashmolean Museum, Oxford

		weight (g)	overall length (cm)	playing length (cm)
A	Anon. c. 1700	51	70.4	55.9
B	Anon. c. 1740	58	70.2	59.5
C	Edward Dodd? c. 1750	46	73.0	62.0
D	Anon. c. 1750	52	71.1	63.1
E	Tourte père c. 1760	49	73.8	64.4
F	Edward Dodd c. 1775	48	73.4	62.8
G	John Dodd c. 1780	49	73.7	64.1
H	John Dodd c. 1800	53	73.0	63.1
I	Anon. (German) c. 1820	63	74.6	64.5

**Figura 14** Arcos de violino c. 1700 - c. 1820 preservados na coleção Hill no Museu Ashmolean, Oxford. (Stowell, 1990 p.13)

Como é possível verificar na *figura 14* que entre os anos de 1700 a 1820 aconteceram várias transformações na estrutura dos arcos de violino. Nos arcos A e B podemos notar uma ponta mais alongada e uma diferenciação nas suas curvaturas. Já nos arcos C, E e G do chamado período de “transição” (segunda metade do séc. XVIII), com as pontas elevadas, diferenciam-se das pontas da forma de “machado” dos arcos

<sup>10</sup> Luthier italiano (1644 - 1737), exímio construtor e inovador na fabricação de instrumentos de cordas. (Sadie, 2001).

D e F. As pontas dos arcos “modernos” H e I, assemelham-se já ao modelo fabricado por François Tourte durante o ano de 1780.

A forma, dimensão, peso, materiais e construção em geral do arco do violino moderno já estavam em uso durante a carreira de L. v. Beethoven. Os arcos foram padronizados por volta de 1780 por F. Tourte, cujo desenho, gradualmente, foi-se distanciando dos modelos anteriores, e tornando-se cada vez mais presente nos desenhos dos *luthiers* subsequentes. F. Tourte (1747 - 1835), posteriormente concluiu que a madeira de pernambuco era a que melhor satisfazia tais requisitos; como a leveza, resistência e a elasticidade exigidas pelos violinistas de sua época. Ele determinou o comprimento ideal do arco de violino, (que deve ser entre 74 a 75 centímetros) e o peso total ideal com cerca de 56-60 gramas (Stowell, 1990).

Em termos de sonoridade, as escolhas feitas por F. Tourte, resultaram na performance em notas mais longas e com menos quebras de som entre elas. Na questão do peso do arco, as escolhas de F. Tourte resultaram numa sonoridade mais *forte* do violino, mas que não forçava o som. Pelo próprio peso do arco já seria possível uma considerável diferença sonora em comparação com o arco “barroco” que era mais leve.

A quantidade de cerdas colocadas no arco também foi reforçada. Para contrariar algumas irregularidades na distribuição das cerdas, F. Tourte, ampliou a disposição das cerdas para cerca de 10mm no talão e cerca de 8mm à ponta, mantendo-a uniformemente plana, e até mesmo segurando-a no talão com uma anilha de metal que, possivelmente, também foi inventada por ele. (Stowell,1998).

É possível que a maioria das escolhas de F. Tourte, fosse em prol de uma uniformização do som do violino. Através do reajuste na distribuição das cerdas, F. Tourte obviamente, procurava eliminar, dentro do possível, os *diminuendos* naturais que se obtinham ao movimentar o arco em direção à ponta, na qual havia menos cerdas, ou seja, menos contacto com as cordas do violino.

L. v. Beethoven estava evidentemente atento a estes desenvolvimentos na construção do arco (Stowell, 1998). O seu conhecimento deve-se, possivelmente, ao contacto com Rodolphe Kreutzer, inicialmente num encontro que ocorreu em Viena em 1798. A partir de então, trocaram correspondência durante alguns anos (Massin, 1997).

Apesar de a maioria dos violinistas do círculo de L. v. Beethoven aparentemente, estar completamente familiarizada tanto com as modificações feitas no instrumento como nas potencialidades relativamente ao novo modelo do arco F. Tourte, não usufruíram destas inovações. A respeito disso, Stowell (1998) relata que:

“As evidências sugerem que Franz Clement, o violinista que estreou o Concerto Para Violino de L. v. Beethoven, foi um pouco conservador e antiquado nas suas opções e não tirou o máximo proveito destes desenvolvimentos organológicos, particularmente no que diz respeito a questões do arco.” (1998, Stowell, p. 6)

É perceptível a relação bastante conservadora de F. Clement (1780 - 1842), pertencente a uma vertente mais tradicional de músicos vienenses na qual seguia uma ideologia mais conservadora.

Winter (1994) especifica ainda que, “apesar dos progressos significativos em Inglaterra e em Paris durante a primeira metade do século XIX, Viena sempre teve uma lealdade ideológica musical quase fanática até meados do séc. XX” (Winter, 1994, p.32).

Não somente em Viena, a aprovação da utilização do modelo F. Tourte (1747 - 1835), propagou-se de forma lenta pela Europa. Num contexto geral, esta inovação levou algum tempo a ser amplamente aceite perante a sociedade artística naquele período. Entretanto, alguns *archetiers* franceses continuaram a fazer arcos com base no modelo pré-Tourte, mesmo no século XIX.

Como anteriormente se mencionou, o modelo de F. Tourte (1747 - 1835), poderia produzir um som mais *forte* do que o seu antecessor e foi especialmente bem adaptado ao chamado estilo *cantabile* predominante neste período. Ao compor o seu concerto, L. v. Beethoven, sem dúvida, teria estado consciente do potencial das nuances nas articulações que o arco permitia executar, sempre que necessário, com uma mistura entre notas ligadas e separadas (Stowell, 1998).

A forma e consequente “fragilidade” da maioria dos arcos pré-Tourte resultaram em que as cerdas fossem consideravelmente menos tensas do que os modelos de F. Tourte. Segundo as palavras de Leopold Mozart (1719 - 1787)<sup>11</sup> no seu tratado, de 1756, *Versuch einer grundlichen Violinschule* recomenda marcar sutilmente o início de cada nota, caracterizando isso como *non-legato* (Knocker, 1951, p.102).

Esta suavidade na articulação, descrita por Leopold Mozart, caracterizada como *non-legato*, no início e no fim de cada golpe de arco, é uma referência para um ataque ao primeiro contato do arco com a corda, menos imediato, devido à sua leveza na ponta e o seu ponto de equilíbrio mais próximo da mão direita do violinista.

Entretanto, as respostas mais rápidas das cerdas, a maior resistência (particularmente na ponta), e o alargamento da distribuição das cerdas, acabaram também por contribuir para o aumento e abrangência dos golpes de arco, que incluíam um verdadeiro efeito de *sforzando* e uma variedade de golpes de arco acentuados e “saltados”.

Segundo Stowell (1998), o tratado para violino escrito por Leopold Mozart (1719 - 1787) em 1756 continuou a ser popular a julgar pelas reimpressões realizadas no século XIX em Viena. Por isso, não é assim tão surpreendente que apenas uma minoria dos principais violinistas Vienenses tenha acabado por adotar o estilo das arcadas de G. Viotti (1755 - 1824), na qual se destacava a variedade de ligaduras, golpes de arco mais longos e um timbre mais sonoro. Assim sendo, a atitude

---

<sup>11</sup> Leopold Mozart (1719 - 1787) Compositor, violinista e teórico musical (Sadie, 2001).

progressista de L. v. Beethoven, parece entrar em conflito com a abordagem mais antiquada de F. Clement ( 1780 – 1842).

Dentro deste contexto histórico, perceptivelmente inserido numa transição tanto ideológica como organológica, e acrescentando este choque de ideais à extraordinária história textual e génese do concerto de L. v. Beethoven, Stowell (1998) relata que:

[...] a probabilidade de que a orquestra convocada para a estreia da obra foi possivelmente composta por grupos diferentes de músicos, alguns com os instrumentos totalmente modernizados e com arcos Tourte e outros com instrumentos inalterados com arcos de transição [...] (Stowell, 1998, p.10).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Tradução do autor a partir do original: [...] the likelihood that the *ad hoc* orchestra convened for its premiere comprised mixed groups of players, some with fully modernized instruments and Tourte bows and others who clung tenaciously to unaltered instruments with flat “transition” bows [...]

## Capítulo III

### A Escola violinística francesa no séc. XIX

A fundação do Conservatório de Paris no ano de 1795, teve um impacto decisivo na forma como o ensino de música era praticado. Nesta escola, o departamento de violino ficou a cargo de notáveis instrumentistas compositores, nomeadamente: Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) e Rodolphe Kreutzer (1766-1831). Os três haviam tido como mentor o compositor e virtuoso italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824).

Vivendo em França entre 1782 e 1792, G. Viotti ( 1755 – 1824) deu aulas e reuniu em torno de si um grupo de violinistas talentosos e idealistas que fundariam o Conservatório de Paris, sendo por isso considerado o pai da moderna *Escola Francesa* de violino (Schueneman, 2002). Em 1793, P. Baillot, P. Rode e R. Kreutzer lançaram o *Méthode du violon*, um método de violino que incorporou os mais modernos recursos técnicos para o instrumento. Esta publicação sistematizou o estilo e a técnica violinística praticada no Conservatório de Paris e foi rapidamente difundida pela Europa, sendo posteriormente adotada em vários países (Frésca, 2010).

Nestas obras, como é normal em obras pedagógicas, é amplamente focada na técnica violinística, baseando-se em muitos estudos e exercícios. Para além da questão técnica, há também uma partilha das suas próprias ideias artísticas e conceções sobre a arte.

No *Methode du violon* (1793), P. Baillot, P. Rode e R. Kreutzer escreveram que a “qualidade da sonoridade do violino, na qual é combinada doçura com brilho, dá a este superioridade e poder sobre todos os instrumentos, pelo seu poder quase misterioso de sustentar, expandir e modificar os sons, de expressar a linguagem da paixão, bem como manter o ritmo das emoções da alma, reivindica a honra de rivalizar com a voz humana” (Baillot, Kreutzer & Rode, 1793, pág. I)13

Apesar de a *Escola Francesa* ser, de certa forma, bastante isolada, os compositores Vienenses estavam bem cientes da prática Francesa e vice-versa. Há determinados elementos musicais únicos para os compositores Franceses, e uma certa linguagem permeia obras de ambos os lados.

Ao contrário dos compositores Vienenses que, geralmente, tendiam a ser pianistas, a *Escola Francesa* foi, principalmente, protagonizada por violinistas, como: G. Viotti, R. Kreutzer, P. Baillot e P. Rode. À exceção de Kreutzer que também escreveu

---

<sup>13</sup> Tradução do autor a partir do original: Quality of its (the violin's) tone, which combines sweetness with brilliancy, gives it the preeminence and power over all other instruments, and from its almost mysterious power sustaining, swelling, and modifying its sounds, of expressing the language of passion, as well as of keeping pace with the emotions of the soul, it claims the honor of rivaling the human voice.

extensivamente para teatro, a maioria dos outros violinistas da mesma época escreveu exclusivamente para violino (Schueneman, 2002).

Esta ideia centralizada no violino, principalmente quando se refere aos concertos para violino, pode significar que as obras da *Escola Francesa* tendiam a ser escritas com objetivo muito mais pessoal do que propriamente com a ideia de deixá-la escrita para a posteridade (Stowell, 1998). Estas ideias, viriam a influenciar L. v. Beethoven e a refletir-se na composição para violino e orquestra que foi posteriormente expostas neste estudo.

Neste período, a concepção romântica entre o violino e a sua capacidade de “cantar” era mais valorizada. A qualidade do “cantar” foi a característica primordial na qual a *Escola Francesa* teve sua existência. G. Viotti (1755 – 1824) adotou a ideologia de seu conterrâneo G. Tartini (1692 – 1770): “Para tocar bem, deve-se cantar bem” (como citado em Pougin, 1888, p.21).

Tal característica da *Escola Francesa* influenciou de maneira significativa a forma como L. v. Beethoven abordava a técnica violinística ao compor. A respeito disso, Stowell (1998) afirma que:

“As habilidades composicionais e a perspicácia orquestral de L. v. Beethoven revelam um rico caleidoscópio de timbre orquestral, no qual, os contrastes sempre variados e as combinações da parte solo do Concerto Para Violino com a parte dos sopros tem um significado particular [...] A forma como os sopros foram utilizados no primeiro ritornello no início do primeiro andamento é um exemplo, o timbre das cordas foi reservado largamente para a entrada do solista, que reciprocamente predomina-se com um lírico discurso, explorando os registos mais agudos do instrumento” (Stowell, 1998, p. 60).<sup>14</sup>

Os compositores da Escola Francesa tinham a intenção de utilizar o violino para sensibilizar os ouvintes, tal como os cantores conseguiam comover o público pelo timbre da voz. Estes compositores vieram de uma sociedade de cantores, na qual a ópera era um evento popular na altura. O som característico da voz foi sempre a sua concepção e o estilo vocal era o seu ideal sonoro. Curiosamente, P. Rode fez a sua estreia, foi durante o intervalo de uma ópera. A relação da Escola Francesa com a música vocal é ainda mais evidente pelo fato de P. Rode ter atuado como solista na casa de ópera, por algum tempo, e por Kreutzer ter composto óperas e também ter atuado como empresário do mercado operístico (Schueneman, 2002, p. 5).

Outra obra escrita por P. Baillot, intitula-se *L’art du violon* (1834) e é, parcialmente, um manifesto romântico que tem o objetivo de estabelecer as bases para uma arte mais expressiva. Aqui, P. Baillot presta a devida homenagem às proezas

---

<sup>14</sup> Tradução do autor a partir do original: Beethoven’s skill and ingenuity in orchestration yield a rich kaleidoscope of orchestral color, in which the ever-varied contrasts and combinations of solo violin and woodwind have particular significance [...] The extent to which the winds are used in the first movement’s opening ritornello is a case in point, string colour being reserved largely for the entry of soloist, who reciprocates with predominantly lyrical material exploiting the higher registers of the instrument.

técnicas surpreendentes de Nicolò Paganini (1782 - 1840)<sup>15</sup> no entanto, adverte contra o "perigo das inovações precipitadas":

"Nós estaríamos a trair a nova geração se não os avisarmos do perigo das inovações precipitadas. O tempo nos ensina o verdadeiro valor das novidades; é um mestre infalível para qualquer um que preste atenção aos seus ensinamentos." (como citado em Goldberg, 1991, p.11).<sup>16</sup>

É perceptível a atitude conservadora de P.Baillot, mas não se sabe ao certo se o violinista se referia às inovações ideológicas ou às modificações na estrutura do violino e arco.

Para P. Baillot, os verdadeiros artistas abstêm-se de reclamar o crédito por qualquer sucesso que ele possam ter. Em vez disso, praticam sua arte com "simplicidade e modéstia". P. Baillot trata esta concepção quase como se fosse um "sacerdócio" – "o verdadeiro artista não tem a intenção de meramente entreter a humanidade, mas esforça-se para elevar a humanidade a uma realidade interior mais profunda" (Goldberg, 1991, p.13).

Apesar de, claramente P. Baillot, assumir uma atitude conservadora, ele demonstra ter um nível elevado de humildade artística e uma ampla visão da responsabilidade que desempenhava como pedagogo e violinista.

A partir das citações encontradas neste capítulo, a base filosófica da Escola Francesa coloca um fardo enorme sobre a arte de alcançar um estatuto quase utópico. Percebendo a longa história musical, pode dizer-se que os compositores da Escola Francesa raramente abordam esse nível de inspiração nas próprias composições. Mesmo L. v. Beethoven seria duramente pressionado a atender às exigências teóricas e românticas extraordinárias que P. Baillot descreve no seu livro. No entanto, é perceptível que os compositores da Escola Francesa se esforçaram por cumprir este ideal. A tentativa de satisfazer seus ideais é expressa na beleza e no poder, acabando por formar um capítulo fundamental na história do violino.

Segundo Schueneman (2002), ao nível das práticas de investigação, é útil "desconstruir" vários elementos da Escola Francesa com a finalidade de analisar seus elementos constitutivos. A primeira evidência para esta tarefa é a música, seguida por ensaios pedagógicos da escola em questão, escritos principalmente por P. Baillot. Esses elementos incluem a filosofia musical, estruturas, dedilhações, arcadas e padrões de notação da época. O objetivo é fundamentar uma compreensão da Escola Francesa na evidência da sua própria música.

---

<sup>15</sup> Nicolò Paganini (1782 - 1840) Violinista italiano e compositor. (Sadie, 2001).

<sup>16</sup> Tradução do autor a partir do original: We would betray the new generation, however, if we did not warn for the danger of precipitous innovations. Time alone teaches us the true value of new things; it is an unfailing master for anyone who will heed its lessons.

### 3.1 - Os revisores do Concerto para Violino e Orquestra op.61 de Ludwig van Beethoven no séc. XIX

As edições realizadas no séc. XIX do *Concerto Para Violino* de L. v. Beethoven podem repartir-se em duas vertentes: aquelas que derivam da tradição dos violinistas Ferdinand David (1810 – 1873)<sup>17</sup> e Joseph Joachim (1831 – 1907)<sup>18</sup>, e a outra dos que são independentes relativamente à tradição vienense. Nesta segunda vertente, pode-se destacar o violinistas G. Viotti (1755 - 1824) e P. Baillot (1771 - 1842), este último, cujas edições diferem significativamente das versões dos compositores pertencentes à primeira vertente, especialmente em termos de arcadas (Brown, 2009).

Para se distinguir as características musicais, tanto em termos de distribuição de arcos e dinâmicas musicais de cada um dos compositores, optamos por escolher um revisor de cada vertente. P. Baillot a representar a vertente da *Escola Francesa*, e F. David a representar a vertente da escola vienense. O parâmetro para a escolha destes dois revisores foi o facto de as suas edições do concerto terem sido as primeiras publicadas após o falecimento de L. v. Beethoven no ano de 1827.

#### Ferdinand David (revisão de 1827)

Depois de demonstrar suas habilidades musicais excepcionais, aos treze anos de idade, F. David (1810 – 1873) foi enviado para Kassel, onde estudou violino durante os anos de 1823 a 1825 sob a orientação de Louis Spohr (1784 – 1859) e teoria musical com Mortiz Hauptmann (1792 - 1868). Nas aulas de violino, L. Spohr não somente abordava a técnica do violino a solo, mas também a de música de câmara e prática orquestral. Ele incentivava seus alunos a participar em grupos de música de câmara e fazia-os tocar como membros da orquestra do teatro que ele mesmo dirigia. (Brown, 2009)

Parece provável que muitos dos preceitos estilísticos de Ferdinand David foram concebidos nesta época, pelo facto de que L. Spohr ser conhecido por ter pontos de vista bastante específicos sobre cada estilo de execução, o que era apropriado para cada repertório e conseqüentemente os inculca nos seus alunos (Brown, 1998).

Durante os anos de 1825 e 1826 ele e a sua irmã, a pianista Louise Dulcken (1811 – 1850), fizeram uma série de concertos em Copenhaga, e um número considerável de concertos em importantes cidades do norte da Alemanha. No *Gewandhaus* de Leipzig, em dezembro de 1825, F. David tocou o Concerto Para Violino intitulado de *Gesangsscene* composto por L. Spohr (do qual, tempos depois, realizou uma edição própria) e uma peça com canções irlandesas, enquanto sua irmã tocou obras de Ignaz Moscheles (1794 – 1870) (Brown, 2002).

---

<sup>17</sup> Violinista, compositor e pedagogo de origem alemã (Sadie,2001).

<sup>18</sup> Violinista, compositor, maestro e pedagogo de origem Austro-Húngara (Sadie,2001).

Durante esta digressão, F. David encontrou-se pela primeira vez com Félix Mendelssohn (1809 – 1847)<sup>19</sup> e lançou as bases de uma amizade que mais tarde viria a ter uma profunda influência musical na vida de F. Mendelssohn. A amizade aprofundou-se após F. David ter-se mudado para Berlim para assumir uma posição na orquestra do Teatro *Königstadt* e o mesmo tornou-se um participante regular nas sessões de música de câmara na casa de F. Mendelssohn, especialmente tocando quartetos com Mendelssohn (viola) e os irmãos Eduard (1802 – 1832) (violino) e Julius Rietz (1812 – 1877) (violoncelo).

No período de seis anos entre 1829 e 1835, F. David ocupou um cargo incomum como líder de um quarteto privado para Carl von Liphart (1808 – 1891) em Dorpat (hoje Tartu) na Estónia, onde teve uma oportunidade excepcional para se familiarizar com todo o repertório de quartetos de cordas que foram realizados nesse período.

A edição prática de F. David do *Concerto Para Violino* de L. v. Beethoven, que foi incluída na sua coletânea intitulada *Violinkonzert neuerer Meister* em 1865, reflete substancialmente a orientação da primeira edição, publicada em 1827.

Segundo afirmações de Brown (2009), a cópia pessoal de F. David do *Concerto para Violino* de L. v. Beethoven também indica graficamente algumas das prováveis modificações entre o que F. David incluiu nas suas posteriores edições e que, na prática, ele pode ter executado. As edições posteriores à primeira edição da revisão de F. David incluem ornamentos adicionais, dinâmicas e uma *ossia*<sup>20</sup> que estão ausentes na sua segunda edição do concerto em 1865.

### **Pierre Baillot (revisão de 1828)**

Pierre Baillot nasceu em Passy a 1 de Outubro de 1771. Os pais de P. Baillot mudaram-se para Paris em 1780. Aqui, P. Baillot estudou com Florentine Polidori (s.d.) e seguidamente com Sainte-Marie (s.d.) que por sua vez deu ao seu jovem estudante uma “sábria severidade” que foi fundamental no seu desenvolvimento relativamente a “exatidão e limpeza em seu estilo” (Gelrud, 1941, p. 231).

Em 1782, P. Baillot teve a oportunidade de ouvir Viotti tocar nos *Concerts Spirituel*. Em 1783 seu pai veio a falecer enquanto sua família estava na cidade italiana de Córsega. P. Baillot foi mandado para Itália neste mesmo ano para estudar com Francesco Pollani (s.d.), um pupilo de Nardini (1722 – 1793). Também é possível que tenha estudado com Pugnani, um dos professores de Viotti, uma vez que o *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Jornal Geral da Música) referiu-se a ele em 1803 como “um jovem estudante de Pugnani”. (Schueneman, 2002)

Durante cinco anos P. Baillot morou em Itália e trabalhou como secretário privado. Durante este tempo, a sua dedicação à música naturalmente diminuiu, mas em 1791,

<sup>19</sup> Compositor de origem alemã (1809 - 1847). (Sadie,2001).

<sup>20</sup> Terminologia utilizada para assinalar uma passagem alternativa para o texto musical original (Sadie,2001).

retornou para Paris com o intuito de se tornar músico. Em Paris, teve a oportunidade de ser ouvido por Viotti e imediatamente obteve um cargo no Teatro *Feydeau*. Esta nomeação apenas durou cinco meses, mas durante esse tempo P. Baillot conheceu Pierre Rode que viria a ser seu amigo durante toda a vida. Segundo Schueneman (2002), possivelmente sob a necessidade de melhorar de vida, P. Baillot demitiu-se do Teatro *Feydeau* com a pretensão de tomar uma posição no Ministério das Finanças, vindo novamente a distanciar-se da carreira musical por alguns anos. Apenas em 1795 P. Baillot decide novamente regressar à carreira de concertista.

P. Baillot, publicou a sua revisão do Concerto para violino de L. v. Beethoven em 1828 a cargo da editora *Richault*. Ao analisar esta revisão, Brown relata que:

“É inteiramente possível que não houvera por parte da editora a intenção deliberada de publicar o concerto com as arcadas e dedilhações de Baillot e de que o copista, provido com a mesma parte da qual Baillot tinha realizado o concerto, simplesmente copiou o que ele ali encontrara. Neste caso, as marcações podem ter sido apenas um *aide-mémoire* para o próprio Baillot, em vez de uma versão cuidadosamente revisada” (Brown, 2009, p. 109)<sup>21</sup>.

Há uma série de passagens onde P. Baillot fez mudanças substanciais, notavelmente nos compassos 220 a 223 e 493 a 496 do primeiro andamento. É questionável, se na própria performance, P. Baillot não executara todos os arcos como estão apresentados na edição *Richault* (Brown 2009).

Verifica-se nas figuras a seguir (Figuras 15 e 16) que o discurso musical é idêntico, mas em termos de articulação diferem completamente, o que corrobora com a constatação de Brown (2009) anteriormente citada.



**Figura 15** L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento - cc.220 a 223.



**Figura 16** L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento - cc.493 a 496.

<sup>21</sup> Traduzido pelo autor a partir do original: “It is entirely possible that there was no deliberate intention to publish the concerto with an editor’s bowing and fingering (such editions were scarcely conceived of at that time) and that the engraver, supplied with the part from which Baillot had performed the concerto, simply engraved what he found in it. In that case, the markings may have been merely an *aide-mémoire* for Baillot himself rather than a carefully annotated performing version.”

Segundo Brown (2009), pode deduzir-se que os arcos e as dedilhações do Concerto Para Violino que ocorrem na edição *Richault* de 1828 são certamente de P. Baillot. O pupilo de P. Baillot e genro, Eugène Sauzay, relembra em suas memórias que, P. Baillot esteve a passar por algumas dificuldades ao elaborar a parte solista deste concerto.

A parte solista do concerto na edição *Richault* reproduz largamente o texto da edição de Viena (primeira edição), da qual ela era evidentemente copiada. A respeito disso, Brown (2009) relata que enquanto um número substancial de dedilhações é fornecido, há poucas indicações de arcos suplementares, algo que seria típico da Escola de Paris.



## Capítulo IV

### Contextualização do processo composicional do concerto

As obras completas de L. v. Beethoven encontradas para violino solo e orquestra incluem os dois romances Op. 40 e Op. 50 e o Concerto Para Violino Op.61, todos compostos dentro de um período de oito anos, de 1798 a 1806. A respeito disso, Er relata que:

“Ao analisar estas obras, é possível identificar o conteúdo que L. v. Beethoven herdou do passado e como mais tarde ele viria a transformar, melhorar e expandir as formas musicais. Essas composições, baseadas na estrutura das formas musicais do séc. XVIII, eram providas de sinais significativos da tradição musical, assim como de uma certa originalidade” (Er, 1997,p.189).<sup>22</sup>

É perceptível ver como o percurso musical de Beethoven na escrita para violino solo e orquestra é tido de forma progressiva. De certa forma, os romances escritos entre 1798 a 1802, serviram de base para um futuro aprimoramento na criação do Concerto Para Violino de L. v. Beethoven (1806). A respeito disso, Júnior (2016, p. 8) descreve: “[...]acredita-se ainda que ambos [*romanzen*] tenham sido apenas estudos composicionais até à chegada de seu *Concerto para Violino* (1806).”

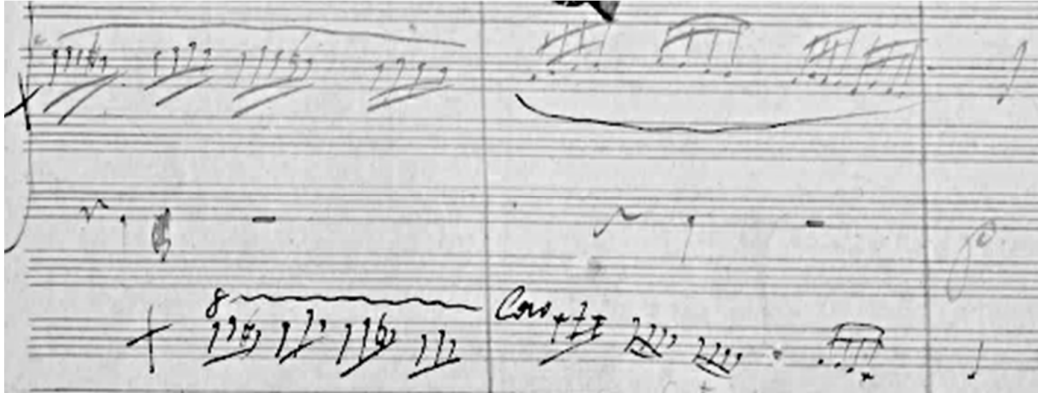
O processo composicional do *Concerto Para Violino* e orquestra de L. v. Beethoven, op.61 foi extraordinariamente complexo, principalmente na parte do violino solo. Apesar do texto musical estar largamente baseado no material encontrado do manuscrito, há várias versões inseridas neste material. (Stowell,1998).

Há dúvidas se tais versões, são de facto inteiramente escritas por Beethoven. Um destes exemplos (Figura 17), nota-se que os esboços foram acompanhados por alterações na parte do violino solo no manuscrito do concerto.

Foram adicionadas inúmeras passagens alternativas para o performer optar ou não por elas, que estão escritas nas pautas vazias na parte inferior de cada página, por uma escrita numa cor mais escura, diferente da cor utilizada no texto original do manuscrito.

---

<sup>22</sup> Traduzido pelo autor a partir do original: “When one approaches these works, it is illuminating to observe what Beethoven has inherited from the past and how he has transformed, improved and expanded the musical forms. These compositions, based on the musical forms of the eighteenth century, bear significant marks of tradition as well as originality.”



**Figura 17** L. v. Beethoven - Facsímile original do Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento - cc.116 a 118.

Segundo Kojima (1975), é possível estabelecer as datas na qual Beethoven utilizou duas cores de tinta que aparecem no manuscrito. A cor castanho-clara, que foi utilizada maioritariamente no manuscrito, também aparece nos manuscritos dos Quartetos “Razumovsky” nº 3 op.59, Sinfonia nº 4, op.60 e a Abertura “Coriolano” op.62, na qual, foram aplicadas sobre o papel, entre Agosto de 1806 e Fevereiro de 1807. A coloração mais escura utilizada nas revisões, também foi utilizada no manuscrito da Missa em Dó Maior, composta entre Julho e Agosto de 1807. Para corroborar tais fatos, uma carta de 4 de Março de 1807, para Marie Bigot, foi escrita inteiramente na cor castanho claro e seu último uso conhecido foi através de uma assinatura de L. v. Beethoven numa carta para Nikolaus Simrock, datada em 26 de Abril de 1807 (Herrtrich, 2003).

Até pouco antes da data fixada para a *première* do concerto em dezembro de 1806, Beethoven ainda não teria terminado a partitura do seu Concerto Para Violino. Carl Czerny, que estava em contacto direto com L. v. Beethoven, relatou que este concerto foi escrito num curto espaço de tempo e que o mesmo foi tocado apenas dois dias antes de ser finalizado (Brown, 1994).

Em Setembro de 1806, Beethoven tinha começado a estabelecer contacto com a editora *Breitkopf & Hartel* sobre a publicação de um conjunto de composições que estavam em fase de conclusão naquela altura, incluindo os Quartetos de cordas op. 59, a Sinfonia nº 4 e o Concerto para piano e orquestra op.58. O Concerto Para Violino, não foi mencionado neste contacto, possivelmente porque Beethoven ainda não o tinha começado a escrever. (Brown, 2009)

As negociações hesitaram nos finais de Novembro, e em seguida entre este período e a Primavera de 1807, L. v. Beethoven parece ter concluído um acordo com a *Wiener Kunstund Industrie-Comptoir*<sup>23</sup>, no sentido de publicar todas essas obras, juntamente com o Concerto Para Violino e a Abertura “Coriolano” (Brown, 2009).

<sup>23</sup> Firma austríaca de editores de música. Fundada em Viena em 1801. (Sadie,2001).

Durante os primeiros meses de 1807, Beethoven estava ocupado com a realização da sua Sinfonia nº 4, o Concerto para piano e orquestra op.58 e a Abertura “Coriolano”, todos realizados em dois concertos dados pelo príncipe Lobkowitz<sup>24</sup> em Março deste mesmo ano. Segundo Brown (2009), parece pouco provável que Beethoven tenha dado muito mais atenção ao *Concerto Para Violino* naquele momento.

Ao comparar-se a primeira edição publicada em 1808 a parte solista original, preservada somente no manuscrito de Beethoven, está menos idiomáticamente adequada para o violino e um pouco menos variada em suas figurações. Ao observarmos o *fac-símile*, é possível notarmos uma escrita descuidada e com um grande número de intenções e correções escritas com alguma pressa ao terminar esta obra, que mesmo para os padrões de Beethoven, são recorrentes (Brown,1998).

Com a publicação em mente, no entanto, Beethoven evidentemente encomendou uma cópia da partitura autografada do *Concerto Para Violino* que nos dias de hoje continua perdida, na qual é indicada por Brown (2009), como fonte “S1”, e esta parece ter desempenhado um papel significativo na produção de uma cópia adicional (fonte S2) na qual serviu de base para a primeira edição impressa deste concerto.

De todo o conteúdo escrito do Concerto Para Violino, o único material que restou até os dias atuais das partes individuais do concerto, foi uma página de uma parte do primeiro oboé. Esta também estava com esboços no verso, escritos pelo próprio violinista Clement. O conteúdo encontrado na parte de oboé foi utilizado pelo copista para a realização da primeira edição impressa em 1808, e tal facto confirma-se pelas as marcações relacionadas aos números de pautas que foram impressas na parte do primeiro oboé nesta edição (Brown, 2009).

Ao saber da *première* do Concerto Para Violino de L. v. Beethoven, Muzio Clementi<sup>25</sup> interessou-se pela obra de Beethoven, e terá pedido uma elaboração da versão para piano e orquestra deste mesmo concerto. Através deste pedido de Clementi, o material do Concerto Para Violino foi enviado para Londres em Abril de 1807 e no qual também constava neste envio um conjunto das partes originais dos naipes das cordas e dos sopros que foram utilizadas na *première* do concerto.

A parte do violino solo incluída na primeira edição, obviamente, poderia somente conter a versão tocada na *première* do concerto, talvez com algumas pequenas modificações. Não há razão para supor que Beethoven tivesse a intenção de proceder a uma revisão mais ampla da parte do violino solo no período de seu contrato com o pianista Clementi.

Nas correspondências pessoais de Beethoven, entretanto, nada relata acerca do processo de publicação do *Concerto Para Violino* ou do arranjo da parte solista para

---

<sup>24</sup> Joseph Lobkowitz (1772 - 1816), primeiro Duque de Roudnice e o principal patrono das artes em Viena e Bohemia entre 1797 a 1814 (Sadie,2001).

<sup>25</sup> Compositor, pianista, pedagogo e editor de música de origem Italiana naturalizado Britânico (1752 - 1832) (Sadie,2001).

piano ou até mesmo da revisão da parte do violino solo. Apenas observa-se que Clementi afirmou em uma carta que: “Lembrar que este *Concerto Para Violino*, ele (Beethoven) deverá adaptar e enviar o mais rápido possível” (Brown, 2009, p.XIII).

Ao contrário da versão para violino solo e orquestra, observa-se aqui, através de uma correspondência entre Clementi a Beethoven, é possível obter uma data mais próxima do processo de criação da versão para piano solo e orquestra a pedido de Clementi.

Entretanto, juntamente com a especificação em 1 de outubro de 1807, nas cartas para Simrock e Pleyel, como data de publicação da segunda remessa das obras, incluindo a versão para piano do op.61, tais fatos indicam que Beethoven deveria ter começado o arranjo para piano da parte do violino solo do *Concerto Para Violino* muito antes de ter assinado o contrato com Clementi (Brown, 2009).

Provavelmente, entre Maio a Junho de 1807, o processo de arranjo para piano e orquestra, induziu Beethoven a fazer uma revisão mais ampla da parte do violino solo. Pode-se notar que no *fac-símile* do *Concerto Para Violino*, há uma série de esboços escritos a lápis com indicações para a mão esquerda da versão escrita para piano solo e orquestra, situadas na parte de baixo das pautas do primeiro e do segundo andamento do *Concerto Para Violino*. Estas indicações estão de acordo com a primeira edição publicada da versão para piano solo e orquestra.

Perante tais factos apresentados anteriormente, que de certa forma é complexo situá-los historicamente e de se perceber as reais intenções do compositor para com a sua obra, é necessário fazer uma análise e consequentemente, uma comparação do *fac-símile* com mais duas revisões, de dois violinistas distintos, pertencentes também a vertentes violinísticas distintas no séc. XIX.

Durante a comparação foram escolhidas duas edições juntamente com o *fac-símile* do *Concerto Para Violino* de L. v. Beethoven. É importante lembrar que, em contraste com as práticas modernas, era tipicamente aceitável naquele período uma abordagem mais improvisada da performance (Brown, 2009).

## 4.1 - Análise Comparativa das edições do concerto no séc. XIX

Na análise comparativa, serão expostas as diferenças, que no ponto de vista desta investigação são pertinentes para uma melhor percepção de uma performance mais contextualizada desta obra. Os aspetos que serão comparados neste estudo, serão os seguintes: arcos, articulação e dinâmicas.

Os conteúdos seleccionados para a comparação foram: edições *Hanslinger (1827)* e *Richault (1828)*, editadas respetivamente por Ferdinand David e Pierre Baillot. O *fac-símile* do *Concerto para Violino solo e orquestra op.61* de L. v. Beethoven será utilizado como base desta comparação.

Dentro do mesmo conteúdo, os exemplos citados neste capítulo deverão seguir uma ordem que facilite visualmente a comparação destas duas revisões com base no *fac-símile*. Assim sendo, a sequência das figuras dos exemplos estarão na seguinte ordem: Propostas de Ferdinand David (1827), Pierre Baillot (1828) e L. v. Beethoven (1807).

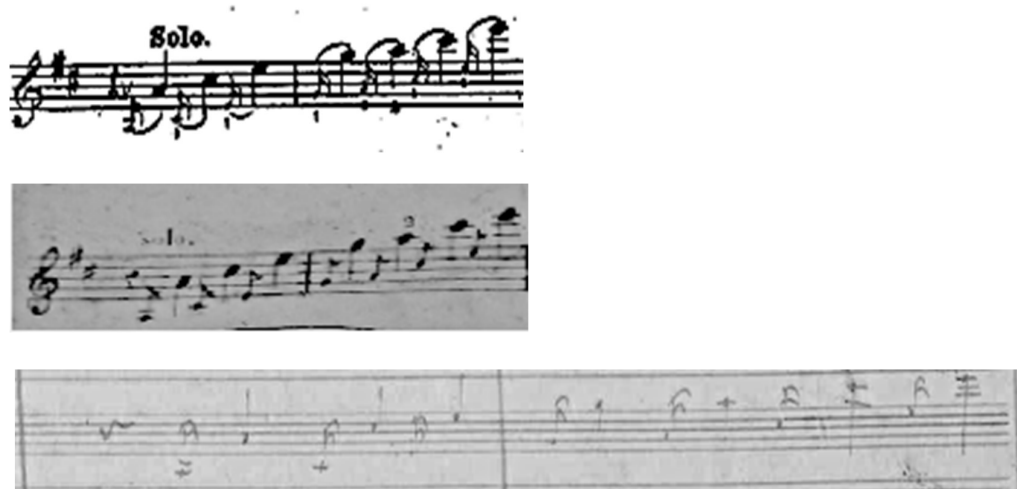


Figura 18 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc.89 e 90)

Nos compassos 89 e 90, onde ocorre o primeiro aparecimento da linha melódica do violino solo, pode-se observar que Ferdinand David opta por ligar tal sequência de oitavas, diferentemente de P. Baillot que segue as articulações encontradas no *fac-símile*.

Na edição de F. David, o movimento do arco e a conseqüente mudança de corda, do ponto de vista fisiológico, tornam-se mais suaves e naturais, possibilitando o intérprete direcionar a frase desde a primeira nota até ao compasso 91, culminando na nota sol com a apresentação de um efeito *sforzando* <sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Caracteriza-se como um acento na música. A maioria dos compositores do séc. XIX, incluindo Beethoven, utilizava-o dentro de uma dinâmica específica, não necessariamente forte (Sadie,2001).

A proposta de F. David, de certa forma mais aceitável dentro do ponto de vista performativo do séc. XIX. Tal articulação vai de encontro com os ideais sonoros da época, procurando sempre um discurso musical mais eloquente e *cantabile*.



Figura 19 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 93 a 95)

Nos compassos 93 a 95, David opta por prolongar a ligadura até a primeira colcheia de cada compasso. Desta forma, há uma suavização do golpe de arco, evitando grandes acentos desnecessários por parte do executante. Por sua vez, P. Baillot opta por uma distribuição mais simétrica, distribuindo a ligadura por cada compasso.

Seguindo a proposta de P. Baillot, é possível imaginar a performance do concerto sem a presença do maestro, apenas com solista e orquestra. Campbell (2008) relata que Franz Clement foi conhecido por estar a dirigir algumas orquestras ao mesmo tempo que tocava e que possivelmente também o fez no caso da *première* do *Concerto para Violino* de L. v. Beethoven (Campbell, 2008).

Acerca deste assunto, Brown (2009) relata que:

“É altamente improvável que Beethoven tenha tentado dirigir algum concerto. Nos concertos para piano, ele teria dirigido a orquestra a partir do piano e no caso do Concerto para Violino, sem dúvida tomou por certo que o solista deveria dirigir a performance em conjunto com o líder dos primeiros violinos.”<sup>27</sup> (Brown, 2009, p. XV)

Por outro lado, F. David ao propor o prolongamento da ligadura até a primeira nota do compasso seguinte, faz com o que o golpe de arco a cada compasso seja mais homogêneo, evitando acentuar os primeiros tempos de cada compasso.

É importante mencionar que no *fac-símile*, nos compassos 93 a 95 (figura 19), L. v. Beethoven liga-os por completo. Considerando-se a direção do arco para baixo na

<sup>27</sup> Traduzido pelo autor a partir do original: “It is highly unlikely, however, that Beethoven would have attempted to conduct a concerto. In piano concertos, he would have expected direction from the keyboard and, in the Violin Concerto, would undoubtedly have taken it for granted that the soloist should direct the performance in conjunction with the leader of the first violins”

dinâmica em *piano*, é perceptível que a proposta base de L. v. Beethoven é de certa forma, bastante exigente do ponto de vista técnico. Tal exigência, tem sua origem na técnica de arco.

O *performer* ao tocar uma sequência de 36 notas ligadas numa dinâmica em *piano* terá de reduzir a velocidade do arco e consequentemente diminuir a pressão do arco exercida sobre as cordas, aumentando o risco de perder alguma qualidade sonora.



Figura 20 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 100 a 104)

No *fac-símile*, os compassos 100 a 101, Beethoven opta por escrever as semicolcheias totalmente articuladas. No compasso 101, podemos encontrar o primeiro exemplo de algumas alternativas na performance da parte do violino solo escritas pelo próprio compositor. Nesta alternativa, Beethoven escreve uma sequência de sete semicolcheias, com a mesma intenção anacrústica encontrada noutra proposta apresentada, escrita com o ritmo de colcheias.



Figura 21 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 104 a 107)

No compasso 106, encontramos em todas as edições analisadas a dinâmica *crescendo* por escrito, certamente com o objetivo de direcionar a frase da nota sol até à nota si com o efeito de *sforzando*. No *fac-símile*, o compasso 107 está assinalado num curto *diminuendo* a seguir ao *sforzando*.



Figura 22- L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 113 a 115)

Na figura 22, podemos perceber que David reparte as ligaduras do arpejo do compasso 113, criando uma suavidade sonora durante as mudanças de cordas. David no compasso 114 propõe a articulação *stacatto* nas colcheias e a articulação *portato* nas semínimas. Em consequência destas escolhas de articulação, percebe-se que David pretende valorizar sempre as semínimas do compasso 114.

Por sua vez, P. Baillot, em termos de articulações, nos compassos 113 a 115 segue o que foi escrito no *fac-símile*, optando por uma passagem sem ligaduras. Desta forma, no compasso 114, P. Baillot, divergindo-se da proposta de David, opta por valorizar as colcheias mais agudas do compasso.



Figura 23 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 132 a 134)

Nos compassos 132, David opta por rearticular o terceiro lá presente no primeiro conjunto de tercinas, conforme o que está escrito no *fac-símile*. Por sua vez, P. Baillot liga completamente as notas deste compasso, abdicando-se do ritmo de tercinas presente no segundo tempo do compasso. No compasso 133, P. Baillot segue a mesma característica de David, procurando uma suavização na articulação para o primeiro tempo da sequência de semicolcheias. Tal proposta proporciona um *diminuendo* natural entre a última nota do compasso 133 e a primeira nota do compasso 134.



Figura 24 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 135 a 137)

Nos compassos 135 a 137, David opta por fazer um variação constante nas articulações da sequência de semicolcheias, para além de acrescentar a articulação *stacatto* nestas semicolcheias. Através desta proposta, a escolha de David torna esta sequência mais virtuosa do ponto de vista interpretativo.

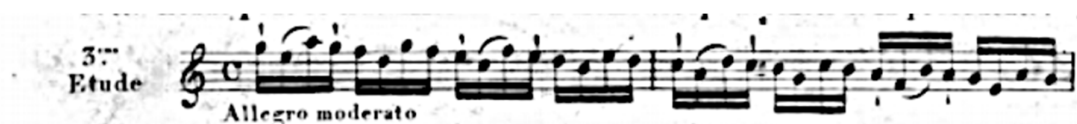


Figura 25 R. Kreutzer - Estudo Nº 3 para violino solo em Dó maior - (compassos 1 e 2)

Curiosamente, encontra-se um exemplo muito semelhante em termos de articulação num estudo para violino datado de 1805 escrito por R. Kreuzer (1766 – 1831).

Neste estudo, Cutter (1903) descreve o estudo:

Um exercício de sequências, contendo três diferentes motivos. “O primeiro motivo, descende através de intervalos de segundas por uma progressão de doze repetições” (...) “A regra: a menos que o dedo que se desloca seja também o dedo que toca, o dedo que se desloca ocupa seu lugar na nova mudança antes do dedo que toca.”<sup>28</sup> (Cutter, 1903, p.15)

<sup>28</sup> Traduzido pelo autor a partir do original: A sequence exercise, containing three different figures. The first figure, one of four notes, falling by seconds through twelve repetitions (...) The Rule: Unless the shifting finger is also the playing finger, the shifting finger takes its place in the new shift before the playing finger (...)

Concluindo o raciocínio deste explicação, pode-se afirmar que F. David procurava nesta proposta específica, buscar mais detalhadamente algum parâmetro ligado mais à mão esquerda do que propriamente em algo mais específico em termos de alguma técnica da mão direita.

A proposta de P. Baillot vai em sentido contrário com o material encontrado no *fac-símile*, propondo a sequência de semicolcheias sem qualquer ligadura.



Figura 26 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 141 a 144)

Na figura 26, F. David mostra ter a mesma ideia de diversificar as articulações numa sequência de ritmos idênticos. Desta maneira, F. David acaba por ressaltar a segunda nota (fá) de cada grupo de semicolcheias. Neste mesmo compasso, P. Baillot segue a mesma articulação escrita por Beethoven.

Observando a versão de P. Baillot, esta é pouco clara em termos de articulação no compasso 142. Há uma tentativa de criar uma simetria das ligaduras no primeiro e no quarto tempo deste mesmo compasso. Ao considerar a dinâmica *diminuendo*, torna-se incompatível conjugar tais arcadas propostas com tal dinâmica, porque ao executar tal passagem, é inevitável acentuar as notas sem ligaduras, impossibilitando o progresso gradual do *diminuendo*.

Constata-se que no *fac-símile*, está escrita uma alternativa de performance abaixo da linha do violino solo no compasso 142. Esta alternativa, mostra claramente a intenção de Beethoven de causar uma desaceleração rítmica na transição do ritmo de semicolcheias para o ritmo de tercinas, por fim, finalizando a frase no compasso 143.

É interessante observar que nas revisões comparativas, F. David e P. Baillot optam por esta segunda alternativa.



Figura 27 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc.145 a 151)

No compasso 147, P. David opta por antecipar a mudança de arco do quarto tempo para o primeiro tempo do compasso, suavizando desta forma a rearticulação das últimas quatro semicolcheias. Contrariamente, P. Baillot opta por ressaltar a primeira nota da sequência de semicolcheias (fá), assinalando-a com um acento.

Desta forma, P. Baillot evidencia sua ideia musical, direcionando o quarto tempo do compasso 147 para a melodia que vem a seguir nos compassos 148 a 150.

No compasso 151, encontramos nesta obra o primeiro exemplo da utilização da articulação *staccato volante*<sup>29</sup> utilizada por Ferdinand David. P. Baillot por sua vez, também propõe uma articulação destacada, porém, com outra proposta de arcadas.



Figura 28 R. Kreutzer - Estudo Nº4 para violino solo em Dó maior - (cc. 1 a 4)

A utilização da articulação em *staccato volante* não chega a ser um novidade aplicada por F. David. Em 1805, R. Kreutzer já incluiu em seu método intitulado *40 etude ou caprice pour violon* um estudo somente dedicado a prática desta articulação. Fisher (1997) descreve esta articulação como:

“O impulso vem a partir do antebraço, com o relaxamento do braço e você deve deixar os dedos (e a mão) se moverem. A mão e os dedos tocam cada nota em staccato, o braço simplesmente transporta a mão”<sup>30</sup>

<sup>29</sup> *Staccato volante*, designa-se por um tipo de articulação utilizada por instrumentos de arco, que consiste na execução de duas ou mais notas em staccato numa mesma direção do arco (Salles, 2004).

<sup>30</sup> Traduzido pelo autor a partir do original: The impulse comes from the forearm, with a relaxed upper arm, and you let the fingers (and hand) move. The hand and the fingers play each staccato note, the arm simply transporting the hand (...)

De certa forma, P. Baillot e F. David convergem em termos de propostas acerca da articulação no compasso 151. Mas, através de formas distintas da notação musical, ambos os revisores obtêm resultados interpretativos semelhantes.

Com base no *fac-símile*, observa-se que Beethoven liga por completo os compassos 148 a 150. Esta escolha evidencia a ideia do sentido de frase para esta melodia.

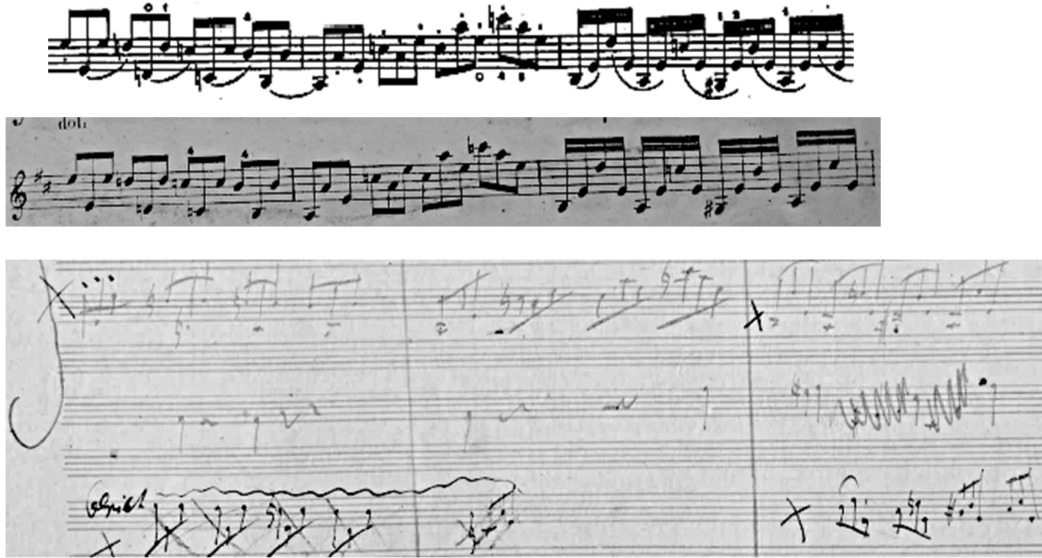


Figura 29 L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc.152 a 154)

Com as ligaduras propostas no compasso 152 e 154, F. David, apesar de criar uma certa desestabilização no padrão de arcadas, propõe uma forma de tocar sem grandes acentuações, suavizando os grupos de tercinas (cc.152) e de semicolcheias (cc.154).

F. David, ao acrescentar pontos de articulação por cima de todas as notas separadas pertencentes ao grupo de tercinas do compasso 153, evidencia sua ideia de criar contrastes nas diversas articulações presentes.

Na versão de P. Baillot, não se encontram indicações de articulação em nenhum dos compassos citados. Porém através da sua proposta, P. Baillot aproxima-se do *fac-símile*.



Figura 30 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc.164 a 166)

No compasso 164 e 165, F. David acrescenta ligaduras à sequência de tercinas e adiciona a articulação *stacatto* na segunda metade deste compasso. Nota-se novamente a intenção do revisor de criar contrastes nas articulações presentes na mesma frase. No compasso 166, F. David, separa o primeiro tempo (nota lá#) dos tempos seguintes, levando a uma acentuação da primeira nota e uma consequente mudança da articulação.

P. Baillot por sua vez, segue restritamente o conteúdo encontrado no *fac-símile*, separando todas as tercinas dos compassos 164 e 165, com exceção dos dois últimos tempos do compasso 165.

É interessante mencionar que Beethoven escreve a expressão *dolce* no terceiro tempo do compasso 165, algo muito súbito para o ritmo e velocidade propostos pelo compositor. Desta forma, considera-se a expressão *dolce* como uma espécie de preparação para o compasso 166, do qual, segundo o *fac-símile*, encontra-se com os quatro tempos ligados e com a articulação *stacatto*.



Figura 31 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 167 a 169)

Ao observar o *fac-símile*, nos compassos 167 e 169 (Figura 32), Beethoven escreve as tercinas completamente separadas, diferentemente das versões de F. David e P. Baillot.

Beethoven evidencia sua ideia musical ao propor as tercinas dos compassos 167 e 169, contrastando-as em termos de articulação com as semínimas encontradas no compasso 166.

As marcações de articulação combinadas com a utilização de ligaduras, estão diretamente relacionadas à técnica dos instrumentos de cordas. A utilização simultânea destes sinais da notação musical, originalmente significaram simplesmente que este tipo específico de articulação deverá ser reproduzido num único golpe de arco. (Brown, 2009).

Marpurg (1755) descreve no seu método para piano, que: “quando o sinal de *staccato* e as ligaduras aparecem juntos numa sequência de notas, isto significa que as notas deverão ser marcadas com uma certa pressão do dedo e conectadas num procedimento normal.”<sup>31</sup> (Marpug, 1755, p. 29)



Figura 32 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 173 a 175)

<sup>31</sup> Traduzido pelo autor a partir do original: When the sign for staccato and that for slurring appear together on various notes that follow one another, this signifies that the notes that are thus designated should be marked with somewhat strong pressure of the finger and connected together as in normal procedure.

No compasso 173 (Figura 32), F. David opta por ligar o conjunto de colcheias, tornando os golpes de arco mais suaves e permitindo criar mais flexibilidade na mão direita.

Por sua vez, P. Baillot, escreve as articulações do compasso 173 da mesma maneira que o *fac-símile*. Desta forma, ao contrário da revisão de F. David, na prática, P. Baillot permite ao intérprete ter mais flexibilidade do pulso e utilizar menos arco, resultando numa articulação mais curta.

Nos compassos 174 e 175, F. David propõe direcionar o arco para baixo na segunda semicolcheia de cada compasso, perdendo o sentido rítmico em forma de anacruse da segunda (ré), terceira (lá) e quarta (fá) semicolcheia.



Figura 33 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (compassos 182 a 184)

No compasso 182 (Figura 33), F. David opta por ligar o primeiro conjunto de semicolcheias à segunda colcheia do compasso e o segundo conjunto de semicolcheias às duas primeiras semicolcheias do compasso 183. Desta forma, mais uma vez, F. David segue o critério de suavizar as possíveis acentuações que podem ocorrer no terceiro tempo do compasso 182 e no primeiro tempo do compasso 183.

P. Baillot, não define qualquer tipo de articulação específica, o que torna a sua revisão em termos de notação, mais próxima do *fac-símile*. A única diferença é, que de facto, Beethoven escreveu uma ligadura na segunda metade do compasso 183, possibilitando um *diminuendo* e preparando para uma dinâmica mais suave para o compasso 184.



Figura 34 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 188 a 190)

No compasso 189, F. David escreve a partir da terceira semicolcheia até a antepenúltima semicolcheia a articulação *staccato volante*. Contrariamente, no compasso 190, pelo facto das duas primeiras semicolcheias estarem ligadas na articulação *legato* e as duas últimas em *staccato*, utilizam-se dois tipos de pressão sobre o arco em um curto espaço de tempo, consequentemente aumentando a probabilidade da oscilação do tempo.

P. Baillot, assim como Beethoven, não escreve qualquer tipo de articulação específica para esta frase, criando um discurso mais simples, deixando ao intérprete uma certa liberdade na escolha da importância de cada nota desta sequência.



Figura 35 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 194 a 196)

No compasso 194 (Figura 35), F. David opta por ligar os dois primeiros conjuntos de semicolcheias intercalando-as com semicolcheias na articulação *stacatto*. É muito pouco provável a execução com alguma naturalidade, pois os *stacattos* propostos no compasso 194, se levarmos em consideração o *crescendo* contínuo que tem o seu início quatro compassos antes, torna-se inviável combinar tal dinâmica à articulação proposta.

Nos compassos 195 e 196 (Figura 36) pode-se observar que Beethoven escreve duas versões de performance, uma escrita com o ritmo de semicolcheias a seguir o padrão do compasso 194, e outra, escrita num ritmo de tercinas, que estão igualmente escritas nas outras duas edições comparativas. Em ambas alternativas, Beethoven escreve alguma articulação específica para tais compassos.



Figura 36 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 197 a 199)

Nos compassos 197 e 198 (Figura 36), F. David e P. Baillot seguem um mesmo padrão no direcionamento do arco, algo que torna a articulação da primeira nota de cada grupo das tercinas mais acentuada, conseqüentemente fazendo com que o intérprete execute uma articulação mais acentuada do que propriamente curta.

Para além desta questão, no compasso 198, F. David opta por mudar o padrão de articulação das tercinas de forma muito brusca, conseqüentemente misturando as articulações num curto espaço de tempo.

No *fac-símile*, Beethoven não utiliza nenhuma marcação para definir as articulações dos compassos 197 e 198.



Figura 37 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 203 a 206)

No compasso 203 (Figura 37), com o arco direcionado para baixo, F. David opta por apenas ligar as duas primeiras colcheias e depois seguir com as colcheias em separado, adicionando a articulação *portato*. Tudo indica que F. David optou este tipo de articulação para reforçar a sonoridade do violino, já que nas posições mais altas há uma maior pressão exercida na mão esquerda e o efeito contrário acontece na mão direita.

Acerca deste assunto, Fisher (1997), relata que:

“Existe uma certa proporção entre a pressão e a velocidade (do arco), na qual faz com que a corda vibre mais. O peso do arco deve sempre depender da distância (entre o arco) e o cavalete, mas é a quantidade de pressão onde o aumento de uma pequena fração reduziria a liberdade da corda de vibrar. A produção da sonoridade mais leve, mais aberta e com um timbre mais cantado, baseia-se mais na velocidade do arco do que na pressão, porque a corda é capaz de vibrar mais livremente sobre as cerdas do arco.” (Fisher, 1997, p.36)<sup>32</sup>

Contrariamente de F. David, P. Baillot utiliza a ligadura de forma mais simétrica e separa a segunda metade do compasso 204, criando mais contrastes na articulação e manipulando as arcadas para não acentuar a nota mi com trilo no compasso 205. Observa-se que a única dinâmica *piano* que está explícita neste exemplo está localizada em posições distintas em ambas as revisões.

<sup>32</sup> Tradução do autor partir do original: There is a certain proportion of pressure to speed which causes the string to vibrate the most. How heavy the bow must be to do this depends on the distant from the bridge, but it is the amount of pressure where a fraction more would reduce the freedom of the string swinging from side to side. Production of the lightest, most open and singing tone is based more on speed of bow than pressure, because the string is able to swing freely under the bow hair.

Neste caso, evidencia-se a ideia musical de cada revisor. F. David, assume a última colcheia do compasso 204 como o início de um novo discurso, e P. Baillot, assume um novo discurso somente a partir do trilo (cc. 205). Observando o *fac-símile*, não há indicações de dinâmicas e nem de articulações específicas escritas por Beethoven.



**Figura 38** - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 319 a 321)

Nos compassos 319 e 320 (Figura 38), F. David opta por ligar o conjunto de tercinas numa espécie de *stacatto volante*. Esta proposta impossibilita ao intérprete utilizar uma sonoridade mais cheia, consequentemente utilizando mais pressão no arco.

Esta dedilhação altera a articulação da primeira nota do compasso 319, propondo ao intérprete uma acentuação e uma distribuição uniforme para que se encaixe as notas seguintes na mesma direção de arco.

Mais uma vez, na edição de P.Baillot há um seguimento do conteúdo que encontramos no *fac-símile*, pois, ele opta por separar todas as tercinas do compasso 319 e 320. No *fac-símile*, Beethoven escreve duas alternativas para as segundas metades de cada compasso, a primeira de forma ascendente e a segunda de forma descendente



Figura 39 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 339 a 342)

Nos compassos 339 e 340 (Figura 39), F. David opta por ligar toda a sequência de semicolcheias juntamente com as duas colcheias do quarto tempo do compasso 340. P. Baillot propõe as quatro semicolcheias ligadas para cima, evidenciando um movimento anacrústico do quarto tempo do 339 ao primeiro tempo do compasso 340. No compasso 340, P. Baillot separa a ligadura de forma simétrica, culminando na segunda metade do compasso com o arco para cima.

No *fac-símile*, Beethoven escreve as semicolcheias todas em separado. Ao observarmos o último tempo do compasso 340, verifica-se que Beethoven resume a repetição da nota mi em colcheia, escrevendo apenas uma colcheia com o traço de repetição, sem ligadura. Partindo deste princípio, evidencia-se a intenção do compositor de que estas duas colcheias, diferentemente do que encontramos nas edições de F. David e P. Baillot, execução com arcadas separadas.

No compasso 342, F. David propõe ligar completamente a sequência no ritmo de colcheia pontuada com semicolcheia. É encontrada a marcação de arco para baixo no último tempo do compasso 341. Com a proposta de F. David, torna-se pouco natural tocar o compasso todo num só arco com a articulação *legato*.

Acerca deste assunto, Fisher (1997), relata que:

“Às vezes, por motivos de projeção ou clareza (sonora), até mesmo por questões musicais, é preciso utilizar um leve *portato* em vez de uma verdadeiro *legato*. Mas normalmente, os golpes de arco devem ser inteiramente suaves, e as ações dos dedos na vertical não devem afetar o golpe de arco na horizontal.” (Fisher, 1997, p.39)<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Tradução do autor a partir do original: Sometimes you have to use a slight *portato* instead of true *legato*, for projection or clarity, or for musical reasons. But ordinarily the strokes should be entirely smooth, and the vertical finger actions should not affect the horizontal bow stroke.

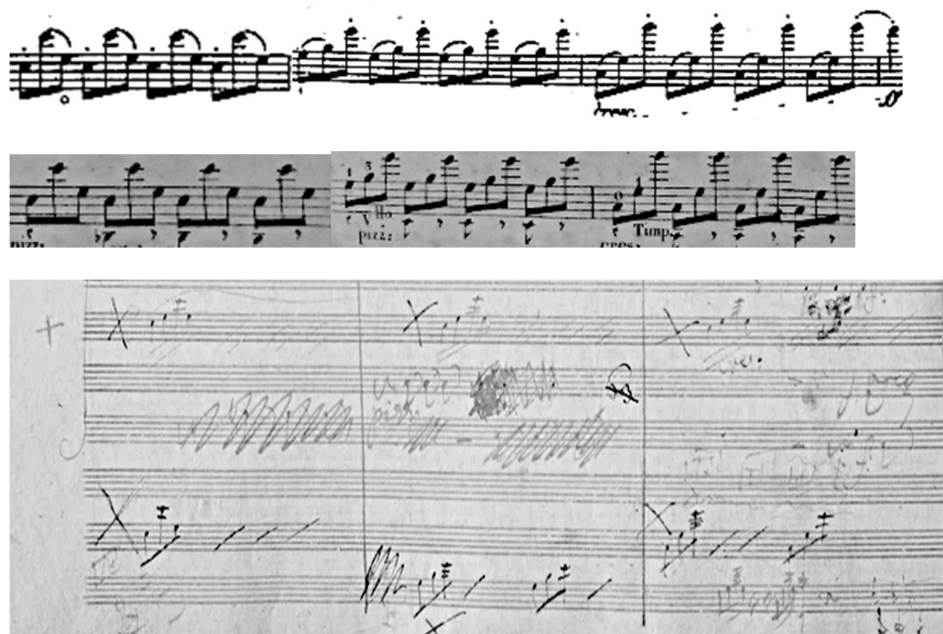


Figura 40 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 362 a 365)

Nos compassos 362 a 364 (Figura 40), F. David opta por ligar as duas últimas notas do grupo de tercinas, desta forma facilitando a prática performativa. A ligadura suaviza a articulação e diminui a velocidade do arco, já que as duas notas ligadas encontram-se na mesma corda (mi).

A edição de P. Baillot e o *fac-símile*, condizem-se em termos das articulações apresentadas. Beethoven oferece alternativas a esta passagem com o ritmo de semicolcheias.

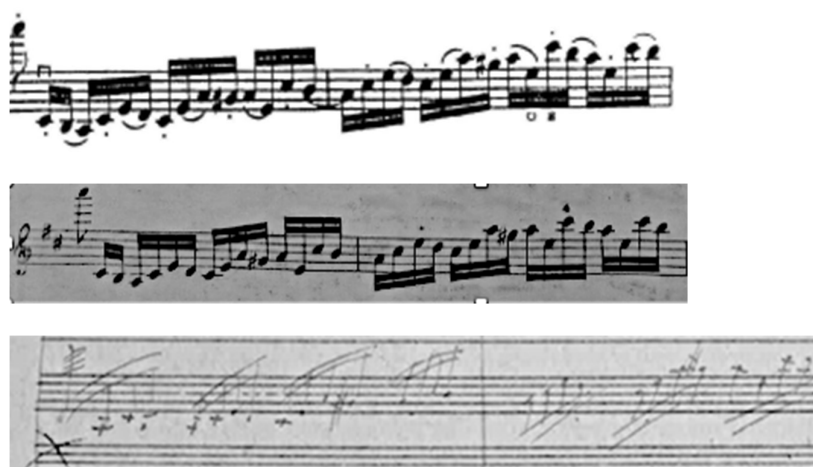
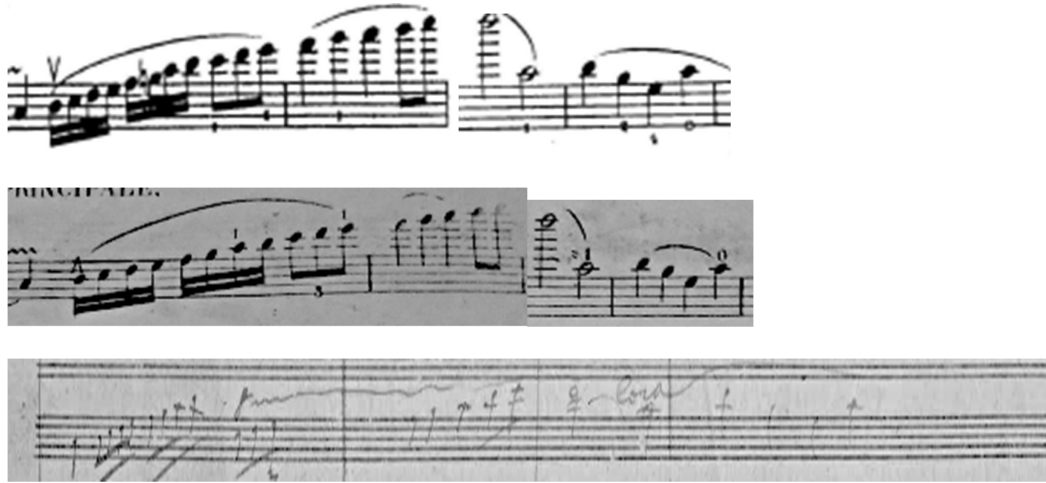


Figura 41 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 413 e 414)

Nos compassos 413 e 414 (Figura 41) F. David opta por fazer uma grande variedade de articulações na sequência de semicolcheias. Desta forma, o intérprete acaba por acentuar e não articular de maneira mais curta as notas que estão escritas com a articulação *stacatto*.

Na edição de P. Baillot e o *fac-símile* podemos encontrar as notas escritas em separado, propondo uma articulação mais simples e mais natural do ponto de vista técnico.



**Figura 42** - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 421 a 424)

Nos compassos 421 (Figura 42) F. David opta por começar a sequência de semicolcheias com o arco direcionado para cima, antecipando o motivo anacrústico das tercinas do último tempo do compasso 421, direcionando a frase para o compasso seguinte (arco para baixo). Com esta proposta, a nota mais aguda do compasso 423 (Ré), é abordada de maneira mais confortável, nesta zona específica do arco é possível retirar quase completamente o peso do braço direito, possibilitando um timbre suave da nota aguda.

Acerca deste assunto (Fisher, 1997) escreve que:

“Como parar o arco de maneira correta não é apenas relevante para finalizar as notas, mas também é uma parte de uma conexão suave entre os golpes (de arco). Dorothy DeLay chama este exercício “estacionando o arco”: pare o carro gentilmente, e suavemente, sem arrancar bruscamente; não desacelere muito cedo [...]” (Fisher, 1997, p.60)<sup>34</sup>

Na proposta de P. Baillot, o início da escala do compasso 421 está direcionada com o arco para baixo, porque podemos observar no compasso 422 as duas últimas colcheias (Si e Dó) estão escritas em separado. Desta maneira, torna-se mais

<sup>34</sup> Tradução do autor a partir do original: How to stop the bow well is not only relevant to ending notes, but is also a part of connecting strokes smoothly. Dorothy DeLay calls this exercise “parking the bow”, like bringing a car to a halt. Stop the car gently and smoothly, without a jolt; do not slow down too early [...]

confortável para o intérprete tocar a escala do compasso 421 (arco direcionado para baixo) e direcionar toda a escala para a nota mais aguda do compasso 423 (Ré).



Figura 43 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 425 a 427)

No compasso 425 (Figura 43), F. David opta por utilizar a articulação *staccato volante*, ele utiliza tal articulação em busca de igualar ao máximo a articulação de cada nota.

Acerca disso, Fisher (1997) escreve que:

“O impulso vem do antebraço, com um braço relaxado, o violinista deve deixar os dedos (e as mãos) se moverem. Em outras palavras, o movimento passivo dos dedos ajuda a criar cada nota. A mão e os dedos tocam cada nota na articulação *staccato* e o braço simplesmente transporta a mão [...]” (Fisher, 1997, p.65)<sup>35</sup>

Em consequência desta mecânica, para se conseguir fazer um bom *staccato volante*, o intérprete ao invés de simplesmente tocar as notas em separado, corre o risco de atrasar o tempo no compasso 425.

P. Baillot, por sua vez, escreve à articulação com cunhas por cima da sequência de tercinas, similar a articulação encontrada no *fac-símile*. O revisor mostra claramente a sua intenção de destacar e igualar a articulação das notas no compasso 425.

<sup>35</sup> Tradução do autor a partir do original: The impulse comes from the forearm, with a relaxed upper arm, and you let the fingers (and hand) move. In other words, passive movement of the fingers helps to make each note. The hand and fingers play each *staccato* note, the arm simply transporting the hand [...]



Figura 44 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 432 a 434)

Nos compassos 432 e 434 (Figura 45), F. David opta por escrever uma ligadura conectando o primeiro grupo de tercinas ao segundo tempo do compasso, criando uma suavização do golpe de arco. Como consequência disto, acaba por ressaltar as notas que estão em separado e consequentemente criando contrastes na articulação.

Nestes compassos acima referidos, P. Baillot segue a escrita do *fac-símile* e opta por escrever todas as notas em separado. Desta forma, o revisor propõe intensificar as duas notas mais graves do compasso 432 (Sol natural e Mi natural) e 434 (Mi bemol e Dó sustenido).



Figura 45 - L. v. Beethoven - Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 468 a 470)

No exemplo a seguir (Figura 45), nos compassos 468 a 470, Beethoven escreve uma passagem alternativa à aquela que encontramos habitualmente nas edições de F. David e P. Baillot. Para além disto, no *fac-símile* não consta no compasso 469 as *appoggiaturas*<sup>36</sup> pertencentes ao terceiro e quarto tempo.

No compasso 470, podemos constatar a variedade do pensamento musical de cada revisor. Neste compasso, F. David opta por desligar as últimas duas colcheias do compasso, claramente seguindo a ideia de dar ênfase à última colcheia que é sonoramente mais grave. Por outro lado, P. Baillot conecta as últimas duas colcheias, conseqüentemente valorizando a nota mais aguda do compasso, e aplicando uma terminação mais subtil ao fim do compasso.

Quando comparadas ao *fac-símile*, tanto P. Baillot como F. David indicam ligaduras nas colcheias. Beethoven opta por deixá-las separadas, criando um motivo anacrústico para o compasso seguinte, como observamos neste exemplo.



Figura 46 - L. v. Beethoven – Concerto em Ré maior - 1º andamento (cc. 493 e 494)

Nos compassos 493 e 494 (Figura 46), observa-se que P. Baillot escreve acentos nos primeiros e terceiros tempos de cada compasso. Esta proposta auxilia o apoio rítmico nos tempos ímpares do compasso, e estabiliza o ritmo de tercinas a seguir o ritmo de quintinas.

Em comparação com o *fac-símile*, estas duas diferem pelo fato de Beethoven não ter ligado esta nenhuma das seqüências de notas. F. David e P. Baillot por sua vez, ligam todas estas seqüências de notas.

Brown(2009) relata que Franz Clement poderá ter o ligado notas desta passagem em performance, na estreia deste concerto. Em termos de execução desta passagem, há uma grande dificuldade ao executar este ritmo na velocidade e na articulação proposta pelo próprio L. v. Beethoven. (Brown, 2009)

<sup>36</sup> *Appoggiatura*, nome designado para um ornamento melódico. (Sadie, 2001).

Estas comparações, por serem o foco principal desta pesquisa, contextualizam as sugestões de ambos os revisores, suas semelhanças e divergências deste concerto para violino e orquestra. Para além da parte comparativa, suas sugestões serão levadas em consideração, uma vez que este trabalho ainda contará com um recital público da referida obra. A seguir, iremos colocar nossas considerações finais e fazer uma síntese explicativa dos capítulos deste estudo Beethoveniano violinístico.

## Considerações finais

No primeiro capítulo, procurou-se contextualizar através de factos históricos alguns momentos que antecedem a criação do concerto para violino de L. v. Beethoven. Esta contextualização delimitou-se ao período de 1796 a 1806, ou seja, os dez anos anteriores à estreia do concerto para violino.

Além da contextualização histórica, no mesmo capítulo abordaram-se factos mais específicos, relacionados a influência do estilo francês na escrita composicional de Beethoven durante seu percurso criativo até a escrita do seu concerto para violino.

No segundo capítulo, procurou-se informar historicamente o leitor e facultar um possível encontro de fatores organológicos para situar historicamente o leitor, facilitando a percepção de questões técnicas abordadas nos capítulos seguintes. Partindo deste princípio, contextualizou-se o violino e o arco no séc. XIX e factos pertinentes à *Escola Francesa*, tais como a filosofia e o estilo da escrita musical francesa daquela época.

Neste mesmo capítulo, foram expostos alguns pareceres filosóficos encontrados em dois métodos escritos no séc. XIX, o *Methodes du violon* e *L'art du violon*, respetivamente. Tais pareceres, citados diretamente através dos violinistas Pierre Rode, Rudolph Kreutzer e Pierre Baillot, contextualizam a ideologia presente na maioria dos violinistas pertencentes à *Escola Francesa* do séc. XIX.

Perante tal conteúdo encontrado nestes dois métodos, principalmente no método intitulado *L'art du violon*, encontram-se muitos pareceres de P. Baillot. Percebe-se que havia uma grande preocupação por parte destes violinistas na perpetuação de tais conhecimentos, tornando-os de certa forma, bastante conservadores nas suas abordagens musicais.

Segundo Stowell (1998), percebe-se que os compositores da Escola Francesa no séc. XIX, seguiam estruturas bastante semelhantes nos seus concertos para violino solo e orquestra. É complexo afirmar se houve intenção dos próprios compositores de musicalmente padronizassem este estilo composicional.

Nesta questão é perceptível que L. v. Beethoven absorvera o que realmente para si era importante, tornando o seu *Concerto para Violino* numa versão aprimorada das técnicas composicionais dos compositores-violinistas franceses no séc. XIX.

No terceiro capítulo, abordaram-se os fatores que possivelmente influenciaram a forma da escrita de L. v. Beethoven perante o seu Concerto Para Violino. Tais fatores, foram exemplificados e postos em comparação com outros excertos retirados de alguns concertos para violino solo e orquestra de Giovanni Viotti e Rudolph Kreutzer, ambos compositores pertencentes a *Escola Francesa* do séc. XIX.

Perante os exemplos apresentados e a sua conseqüente comparação com os modelos destes compositores franceses, notou-se no concerto para violino de

Beethoven, uma grande similaridade de estilo composicional para violino presentes no círculo social da *Escola Francesa* do séc. XIX. Sabe-se que L. v. Beethoven teve uma absorção da escrita musical francesa a partir dos modelos dos concertos para violino e também obteve uma influência direta dos ideais revolucionários daquela época.

A exemplo de outras composições, tal como a Sinfonia nº 3, intitulada “Heróica”, para além da proximidade histórica com a revolução francesa, mais precisamente com os ideais de Napoleão Bonaparte, encontram-se várias características num estilo marcial presente nesta sinfonia (Massin, 1997).

No subcapítulo intitulado “Os revisores do Concerto para Violino e Orquestra op.61 de L. van Beethoven no séc. XIX”, expomos e contextualizamos os dois primeiros revisores do concerto, Ferdinand David e Pierre Baillot, ambos foram escolhidos para a análise comparativa deste trabalho.

Finalmente no quarto capítulo, encontra-se o ponto central deste trabalho. Fez-se uma *análise comparativa* entre as duas primeiras revisões do *Concerto para Violino de L. v. Beethoven*. Considerou-se como base desta comparação o *fac-símile* do concerto.

Nesta comparação, enfatizou-se o conteúdo relativamente às arcadas, dinâmicas e articulações presentes ao longo do primeiro andamento do concerto para violino de L. v. Beethoven. Os exemplos do conteúdo comparativo apresentado, foram selecionado com o intuito de perceber como estas duas primeiras revisões, apesar de estarem bem próximas em termos temporais, puderam resultar num trabalho de propostas tão distintas do ponto de vista musical violinístico.

Constata-se que as problemáticas levantadas neste trabalho, em relação a este *Concerto para Violino*, estão interligadas perante factos históricos e também perante um conjunto de problemas encontrados no *fac-símile*.

Na busca de apreciar o quanto a concepção musical de Beethoven foi incorporada na notação, para além de ser importante possuir um texto confiável que represente sua concepção final da partitura com a maior precisão possível, é preciso perceber como Beethoven esperaria que os artistas respondessem a suas propostas na partitura e como suas expectativas estariam ou não codificadas na notação musical.

Verifica-se em todos os exemplos apresentados do *Concerto para Violino*, que a maior preocupação de Beethoven fora a colocação das notas e das pausas para cada instrumento; o tempo e a dinâmica, no qual os instrumentos deveriam respeitar.

A dinâmica, as acentuações e a articulação presentes neste concerto, embora similarmente usadas em períodos posteriores, também tiveram significados diferentes para Beethoven em comparação com seus antecessores e sucessores. Nem todos os aspectos fundamentais foram igualmente importantes para Beethoven.

Acerca disso, Brown (2009) relata que:

As convenções de performance, geralmente compreendidas por músicos do tempo de Beethoven, afetaram a precisa relação das notas longas e curtas pontuadas. A desigualdade na

relação de tempo das notas com uma mesma duração inserida numa sucessão de notas ligadas, e a duração das notas com um sucessão de pausas. (Brown, 2009, p. XVII)<sup>37</sup>

Em termos de articulação, para Beethoven, o uso do *staccato* variava consideravelmente e é importante mencionar que o compositor omitia as marcações de *staccato* onde julgava ser desnecessário ou óbvio .

No concerto para violino, como em todas as obras de Beethoven, a marcação de *staccato* poderia às vezes indicar o encurtamento das notas, por vezes um acento, ou até mesmo poderiam meramente confirmar que tal nota assinalada em *staccato* não pertencia a um seguinte grupo de notas ligadas (Brown,2009).

A presença ou não das marcações de *staccato* tiveram uma pequena influencia de como as notas longas poderiam ser executadas; as marcações indicavam que estas notas não deveriam ser tocadas na articulação *legato*.

Os músicos hoje em dia tendem a executar as marcações de *staccato* de forma muito curta que é sem dúvida anacrónico. Beethoven costumava indicar notas longas que deveriam ser ressaltadas através da utilização de pausas do que propriamente a utilização de *staccato*. (Brown, 2009)



Figura 47- L. v. Beethoven - Concerto em ré maior - cc. 223 a 229

É complexo afirmar se Beethoven já esperava uma performance estilística “non-legato” para as notas que não tinham nem ligaduras ou marcações de *staccato*. (Brown, 2009)

Parece altamente improvável que a ausência de tais marcações em muitas passagens na parte do violino solo fosse explicitamente prevista pelo compositor, indicando um estilo particular na performance. Na verdade, parece que muitas vezes o fraseio ou a articulação foram deliberadamente deixados à discrição do solista.

Relativamente às propostas de cada revisor, foram expostas as linhas interpretativas de cada vertente propostas neste capítulo: Pierre Baillot a representar uma vertente francesa e Ferdinand David a refletir uma outra vertente vienense.

Pode observar-se que o revisor P. Baillot opta por um caminho mais conservador, objetivando um certo cumprimento por aquilo que é encontrado no *fac-símile*. Desta forma, auxiliam o intérprete a ter uma fonte mais precisa das marcações colocadas por Beethoven. A revisão de P. Baillot é certamente uma fonte precisa mais legível do concerto, visto que o *fac-símile* apresentado possui muitas marcações ambíguas,

<sup>37</sup> Tradução do autor a partir do original: Conventions of performance, generally understood by musicians of Beethoven's time, affected the precise relationship of long and short in dotted figures, the unequal performance of notes of the same length in a succession of slurred notes, and the length of notes followed by rests.

tornando a sua leitura complexa. Neste sentido, P. Baillot, de certa forma propõe uma revisão esclarecida do concerto do que propriamente uma revisão com parâmetros muito individualista.

Durante a leitura de alguns pareceres encontrados no *Methodes du Violon e L'art du violon*, alguns deles mencionados neste trabalho, é totalmente perceptível as escolhas de certa forma mais conservadoras tomadas por P. Baillot ao longo da sua revisão do concerto.

F. David, contrariamente, mostra-se ideologicamente oposto a P. Baillot, modificando a maioria dos direcionamentos de frase encontrados no *fac-símile*, através da aplicação de arcadas que por muitas vezes se tornam de certa forma mais difíceis do ponto de vista técnico.

Ao analisar o contexto histórico de Ferdinand David, pode perceber-se um pouco mais desta atitude menos conservadora, podendo ter absorvido conceitos mais liberais através de seu professor de violino Louis Spohr, que criou o conceito da queixeira para violino e também a ideia da marcação de letras de ensaio na partitura.

Tais factos corroboram para a consideração de alguém com uma ideologia mais arrojada, contrariamente a ideologia mais conservadora de P. Baillot, que pelo o que se observou nos seus escritos, mostra-se um músico com uma ligação mais próxima às tradições artísticas.

A título pessoal, a realização deste trabalho veio acrescentar de forma significativa a minha visão enquanto *performer* desta obra. Creio que tais processos de investigação no repertório em que estamos a trabalhar são essenciais na formação de um pensamento crítico perante qualquer obra a ser estudada e consequentemente tocada em público.

Apesar da estreia do *Concerto Para Violino* de L. v. Beethoven completar quase 200 anos, podemos constatar que pelos acontecimentos da génese do concerto até à sua estreia, este concerto teve muitos problemas textuais no período das publicações de edições subsequentes à estreia. Tais problemáticas expostas neste trabalho, por uma série de motivos, estão sujeitas a aparecer em qualquer contexto musical perante a história da música.

Tal facto, vem de encontro à atual necessidade dos músicos, enquanto *performers*, também investigarem as obras que interpretam, contribuindo para a formação no processo de estudo das futuras gerações de músicos.

## Bibliografia

- Baillot, Pierre Marie François de Sales, & Goldberg, L. (2000). *The art of the violin*. Evanston, IL: Northwestern University Press
- Baillot, Kreutzer & Rode (1793). *Methodo du violon*. Paris: Conservatoire de Paris.
- Boyden, R. D. (1990). *The history of violin playing from its origins to 1761*. Oxford University Press.
- Breitkopf & Hartel. (1805). *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 7. Leipzig.
- Brown, H. G. (2008). *Ending the French Revolution: violence, justice, and repression from the terror to Napoleon*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Brown, C. (1999). *Classical & Romantic performing practice 1750 - 1900*. Oxford University Press.
- Brown, C. (2009). Preface of Beethoven Violin Concerto. University of Leeds.
- Brown, E. F. (2015). *A dictionary for the modern conductor*. London: Rowman & Littlefield Publishers.
- Broyles, M. (1987). *The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. Taylor & Francis. Nova Iorque.
- Er, Y.-C. (1997). *The historical influences on the works for violin and orchestra by Ludwig van Beethoven*. Houston, Texas, United States of America.
- Fils, L. I. (2001). *Principes du violon*. Genève: Editions Minkoff.
- Frésca, C. (2010). *Uma "gênese" do violino no brasil: a escola franco-belga e o Desenvolvimento do violino como instrumento autônomo*. São Paulo, Brasil.
- Gelrud, P. G. (1941). *A Critical Study of French Violin School, 1782 - 1882*. Cornell University. Nova Iorque.
- Herrtrich, E. (2003). Prefácio. III - V. G. Henle Verlag Editions. Munique.
- Jander, O. (1988). The "Kreutzer" Sonata as dialogue. *Oxford Journals*, 37.
- Júnior, J. J. (junho de 2016). Os *romanzes* para violino e orquestra de Ludwig Beethoven Beethoven - Análise comparativa de performances. Castelo Branco, Castelo Branco, Portugal.
- Kojima, A. S. (1975). *The Solo Violin Versions and Variants of Beethoven's Violinkonzert*. Beethoven-Haus. Bona.
- Massin, J. &. (1997). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- B., F., Mozart, L., & Knocker, E. (1948). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Oxford University.
- Pougin, A. (1888). *Viotti et l'école moderne de violon*. Paris Maison Schott.
- Schueneman, R. B. (2002). *The french violin school*. (W. Studwell, Ed.) Texas, United States of America: The Lyre of Orpheus Press.
- Schwarz, B. (Outubro de 1958). Beethoven and the French Violin School. *The Musical Quarterly*, XLIV(IV), pp. 431 - 447.

- Schwarz, B. (1987). *French instrumental music between the Revolutions*. New York: Da Capo Press.
- Skeaping, K. (1955). *Some speculation on a crisis in the history of violin* (Vol. 8). United Kingdom: The Galping Society Journal.
- Stanley Sadie, S. G. (1981). *The new grove dictionary of music and musicians*. Washington, D.C.
- Stowell, R. (1990). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stowell, R. (1998). *Beethoven: Violin Concerto* (Cambridge Music Handbooks). Cambridge: Cambridge University Press.
- Thayer, A. W., Forbes, E., Deiters, H., Riemann, H., & Krehbiel, H. E. (1991). *Thayer's life of Beethoven*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Winter, R. (1994). *The Beethoven Quartet Companion*. California: University of California Press.
- Woldemar, M. (1800). *Grande méthode ou étude élémentaire pour violon*. Paris: Nouvelle édition.



Violino principale

89 Solo *p* *f* *p*

94

98

101 *acc.* *cresc.*

107 *f* *Tutti* *Solo*

112 *dimin.*

117 *Tutti* *Clac. dolce* *Viol. I* *Clac.*

122 *f* *Solo* *dolce*

127

130

134

\*) Bar 128: no grace note in sources; Beethoven's oversight, perhaps? Cf. 388 / T. 128: Kein Vorschlag in den Quellen; vielleicht Beethovens Versehen? Vgl. T. 588

BA 9019a

Violino principale

5

The image displays a page of musical notation for the Violino principale part of Beethoven's Concerto for Violin and Orchestra, Op. 61. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music, with measure numbers 137, 140, 143, 157, 154, 157, 161, 165, 169, 172, and 276 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Key markings include *dolce* (measures 143, 165), *dimin.* (measure 143), *crec.* (measures 161, 169), and *f* (measures 157, 172, 276). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. There are also some performance instructions like *V* and *Ob* with a *D* marking. The page is numbered '5' in the top right corner.

BA 9019a

Musical score for Violin Solo, measures 181-211. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a variety of musical techniques including slurs, accents, and dynamic markings. Measure 181 is marked 'Solo' and 'dolce'. Measure 184 has a 'V' marking. Measure 190 has a 'cresc.' marking. Measure 194 has a 'V' marking. Measure 197 has a 'p' marking. Measure 200 has a 'p' marking. Measure 204 has a 'p' marking. Measure 207 has a 'V' marking. Measure 211 has a 'cresc.' marking. The score includes fingerings and bowings for the violin part. At the bottom of the page, there are staves for Violin I, Violin II, and Viola, with their respective parts and dynamic markings.

BA 9019a

Violino principale 7

217

219

221

223

225

227

229

231

233

235

*sempre fortissimo* *sempre f* *sempre ff*

*Viol I*

BA 9019a

8

Violino principale

284 Solo V

289

292

295

298 *cresc.* *aspressivo*

305

309

313

317

321

325 *cresc.*

BA 9019a

Violino principale

377 *Vol. 1*  
*mp sempre forte*

386 *Solo*  
*dolce*

389

392 *dolce*

396

399

405

409

412 *f*

413 *dim.* *dolce*

The image shows a page of musical notation for the first violin part of Beethoven's Violin Concerto, Op. 61. The page is numbered 10 and is titled 'Violino principale'. The music is in G major and 2/4 time. It begins at measure 377 with a dynamic marking of *mp sempre forte*. A 'Solo' section starts at measure 386 with a *dolce* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *dim.*. Fingerings and bowings are indicated throughout the piece. The page ends at measure 413 with a *dolce* marking.

BA 9019a

Violino principale

Musical score for Violino principale, measures 421 to 451. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Performance instructions include *III*, *V*, *K*, *trist.*, *din.*, *dolce*, *cruc.*, and *Clas. 1*.

BA 9019a

12

Violino principale

Musical score for Violino principale, measures 456-489. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various performance instructions such as *Solo*, *dolce*, *cresc.*, *f*, *p*, and *pp*. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and bowing techniques (e.g., *il*, *tr*). A double bar line with repeat dots appears at measure 465. A multi-measure rest for 2 measures is present at measure 479. A section starting at measure 479 includes staves for Viol. I, Vr. o B., Viol. II, and Cor. I, II. The score concludes with a fermata over the final notes of measure 489.

BA 9019a

Violino principale

493 *cresc.*

496 *f* *M* *Tutti* *ff*

500

505 *scresc. forte*

509 *Solo sul D e G* *dolce*

515 *II* *III* *IV*

520 *divisa.* *pp* *Fig.*

525 *Fig.*

529 *cresc.*

532 *f* *ff*

BA 9019a



Sheet Music Edition  
B. 2128

To my dear wife

1

# Three Cadenzas

for the

L. van BEETHOVEN VIOLIN CONCERTO

Violin

Op. 61

FRITZ KRISLER

(for the 1st Movement)  
Nobilmente

©  
24047-6

Copyright MCMXXVII by Charles Foley, New York

4 VIOLIN

poco e a poco cresc.

1047-6

VIOLIN

5

This page of a violin musical score contains ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It features a complex melodic line with many triplets and slurs. The second staff continues this melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a fermata over a note. The fourth staff has a *II<sup>a</sup>* marking above it. The fifth staff shows a *p* (piano) dynamic marking. The sixth staff continues the melodic development. The seventh staff features a *molto espress.* (molto expressive) marking. The eighth staff has a *III* marking above it. The ninth staff includes a *Tran Tran Tran* marking above it. The tenth staff concludes with a *poco a poco rit.* (poco a poco ritardando) instruction. The page number '5' is in the top right corner, and the number '24647-5' is in the bottom left corner.



2 (58)

**VIOLINO.** Adagio. a tempo.

*p* *cresc. p* *p* *f* *f* *pizz.* *arco* *cresc.* *ff* *p* *p* *cresc.* *ff*

B.100.

4 (55)

VIOLINO.

tempo.  
cresc.  
ritard.  
decrec.  
pp  
rallent.  
p  
a tempo.  
pp  
cresc.  
sf  
sf  
sf  
rallent.  
a tempo.  
sf  
sf  
sf  
sf  
sf  
sf  
sf  
sf  
sf  
R.104.

VIOLINO.

(59)5

The musical score for Violino consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked with a forte dynamic (*f*). The second staff includes a dynamic marking of *f* followed by *decresc. p dolce*. The third staff features a *cresc.* marking and a dynamic of *p*. The fourth staff is marked *Adagio, Tempo primo.* and includes a *cresc. p* marking. The fifth staff continues with a *f* dynamic. The sixth and seventh staves contain dense, rapid sixteenth-note passages, both marked with *f*. The eighth staff includes a *piu.* marking. The ninth staff is marked *arco* and *f*. The tenth staff concludes with a *cresc.* marking and a *f* dynamic.

B.100.

VIOLINO.

(52) 8

*p* *cresc.* *ff* *ritard.*

B.109.

4 (60)

VIOLINO.

*fp* *decresc. pp*  
*cresc.* *ff*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*decresc.* *Adagio.*  
*pp* *pp*

B.100.

**VIOLINO.**

(81) ♪

*a Tempo*

*Andante con Variazioni, cantabile*

7 10

*cresc. p sf*

*cresc. p sf*

*cresc. p sf*

*cresc. p sf*

*cresc. p sf*

*cresc. p sf*

*cresc. p sf*

*cresc. p sf*

**VAR. I.**

*sempre piano*

B.100.