



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA**

**ÁLISSON CARVALHO BERBERT**

**ANÁLISE, CLASSIFICAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DAS 60 VARIAÇÕES  
*BARUCABÀ*, OP. 14, DE NICCOLÒ PAGANINI**

Belo Horizonte

2017

ÁLISSON CARVALHO BERBERT

**ANÁLISE, CLASSIFICAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DAS 60 VARIAÇÕES  
*BARUCABÀ*, OP. 14, DE NICCOLÒ PAGANINI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

**Linha de pesquisa:** Performance Musical

**Orientador:** Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

2017

B484a Berbert, Álisson Carvalho

Análise, classificação e contextualização das 60 variações Barucabà, Op.14, de Niccolò Paganini / Álisson Carvalho Berbert. --2017.

99 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Edson Queiroz de Andrade.

Área de concentração: Performance Musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Performance musical
2. Música – Análise, apreciação.
3. Violino – Instrução e ensino.
4. Paganini, Nicolò, 1742-1840. I. Andrade, Edson Queiroz de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno ÁLISON CARVALHO BERBERT, em 13 de junho de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. André Cavazotti e Silva  
Universidade Federal de Minas Gerais



## **AGRADECIMENTOS**

Ao bondoso Deus, primeiramente, por ter me criado, guiado e guardado até aqui. Pelas oportunidades colocadas em meu caminho e pelas queridas pessoas que cruzam nossos passos, nos inspiram e apoiam em nossa jornada.

Ao professor e orientador Edson Queiroz, pelo crescimento musical promovido por todas as aulas de violino e por suas orientações no decorrer do mestrado que, sem dúvidas, em muito contribuíram para esta pesquisa.

Aos meus pais, Moisés Jardim Berbert e Chirley Carvalho Berbert, pelos preciosos exemplos que são e sempre serão para mim. Agradeço pelo amor, educação, cuidado, esforço e dedicação para comigo; pelo apoio e incentivo musical.

À minha irmã, Suellen Carvalho Berbert, pelo amor e carinho; pela sua influência que fez despertar em mim o interesse pela música.

À minha esposa, Bruna Caroline de Souza Berbert, pelo amor e carinho; por dividir comigo a paixão pela música; pelo apoio, críticas e contribuições; pelo incentivo à procura de mais conhecimento em toda e qualquer área da minha vida.

Por fim, aos meus professores de violino Bruno Corrêa, Paulo Egídio Lückman e Marco Damm, por terem me formado como violinista.

## RESUMO

A presente pesquisa aborda uma obra pouco difundida de Niccolò Paganini, as *60 Variações Barucabà*, com o objetivo de valorizar uma composição de viés pedagógico e trazer à luz mais um material que pode ser utilizado no ensino e estudo do violino. Por ser pouco investigada, procuramos descrever suas origens, seu contexto e relações históricas e aspectos musicais gerais da obra. Além disso, analisamos as características técnico-violinísticas trabalhadas em cada variação como forma de evidenciar sua finalidade didática.

**Palavras-chave:** *60 Variações Barucabà*. Niccolò Paganini. Pedagogia do violino. Análise idiomática. Tema e variações.

## ABSTRACT

The present research approaches a little diffused work by Niccolò Paganini, the *60 Barucabà Variations*, with the purpose of valuing a composition of pedagogical bias and bringing to light another material that can be used in violin teaching and practicing. Due to the small amount of researches on the work, we have describe the origins, its context and historical background and its musical aspects. In addition, we analyze the technical elements characteristics worked on each variation as evidence of its didactic purpose.

**Keywords:** *60 Variations Barucabà*. Niccolò Paganini. Violin pedagogy. Idiomatic analysis. Theme and variations.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Legato acentuado: Variação n. 40 (compassos 1 e 2).....	23
Figura 2 - Legato em cordas duplas: Variação n. 31 (compassos 1 a 4) .....	23
Figura 3 - Corda dupla pedal: Variação n. 27 (compassos 1 a 9) .....	24
Figura 4 - Dedo preso: Variação n. 7 (compassos 1 a 4) .....	24
Figura 5 - Apogiaturas cromáticas: Variação n. 51 (compassos 1 e 2) .....	25
Figura 6 - Cromatismos: Variação n. 18 (compassos 8 e 9) .....	25
Figura 7 - Alternância de registros: Variação n. 51 (compassos 8 a 11) .....	25
Figura 8 - Sobre uma corda: Variação n. 27 (compassos 1 a 4) .....	26
Figura 9 - Comparação entre o Tema na estrutura A-B-A (acima) e A-B-A-B-A (abaixo) .....	28
Figura 10 - Tema do primeiro livro das 60 Variações Barucabà.....	29
Figura 11 - Variação n. 1 das 60 Variações Barucabà.....	30
Figura 12 - Variação n. 2 das 60 Variações Barucabà.....	31
Figura 13 - Ligadura original na Variação n. 3, c. 3-4.....	31
Figura 14 - Variação n. 3 das 60 Variações Barucabà.....	32
Figura 15 - Ligaduras originais na Variação n. 4, c. 1-4 .....	32
Figura 16 - Variação n. 4 das 60 Variações Barucabà.....	33
Figura 17 - Variação n. 5 das 60 Variações Barucabà.....	34
Figura 18 - Variação n. 6 das 60 Variações Barucabà.....	34
Figura 19 - Variação n. 7 das 60 Variações Barucabà.....	35
Figura 20 - Variação n. 8 das 60 Variações Barucabà.....	36
Figura 21 - Variação n. 9 das 60 Variações Barucabà.....	36
Figura 22 - Variação n. 10 das 60 Variações Barucabà.....	37
Figura 23 - Variação n. 11 das 60 Variações Barucabà.....	39
Figura 24 - Variação n. 12 das 60 Variações Barucabà.....	40
Figura 25 - Variação n. 13 das 60 Variações Barucabà.....	41
Figura 26 - Variação n. 14 das 60 Variações Barucabà.....	42
Figura 27 - Variação n. 15 das 60 Variações Barucabà.....	43
Figura 28 - Variação n. 16 das 60 Variações Barucabà.....	44
Figura 29 - Variação n. 17 das 60 Variações Barucabà.....	44
Figura 30 - Variação n. 18 das 60 Variações Barucabà.....	45
Figura 31 - Ligaduras originais na Variação n. 19, c. 1 .....	46

Figura 32 - Variação n. 19 das 60 Variações Barucabà .....	46
Figura 33 - Variação n. 20 das 60 Variações Barucabà .....	47
Figura 34 - Tema do segundo livro das 60 Variações Barucabà.....	48
Figura 35 - Variação n. 21 das 60 Variações Barucabà .....	49
Figura 36 - Variação n. 22 das 60 Variações Barucabà .....	50
Figura 37 - Variação n. 23 das 60 Variações Barucabà .....	51
Figura 38 - Variação n. 24 das 60 Variações Barucabà .....	52
Figura 39 - Variação n. 25 das 60 Variações Barucabà .....	53
Figura 40 - Variação n. 26 das 60 Variações Barucabà .....	54
Figura 41 - Ligaduras na edição Urtext na Variação n. 27, c 2, 4b e 12.....	54
Figura 42 - Variação n. 27 das 60 Variações Barucabà .....	55
Figura 43 - Variação n. 28 das 60 Variações Barucabà .....	55
Figura 44 - Variação n. 29 das 60 Variações Barucabà .....	56
Figura 45 - Variação n. 30 das 60 Variações Barucabà .....	57
Figura 46 - Variação n. 31 das 60 Variações Barucabà .....	59
Figura 47 - Variação n. 32 das 60 Variações Barucabà .....	60
Figura 48 - Variação n. 33 das 60 Variações Barucabà .....	60
Figura 49 - Variação n. 34 das 60 Variações Barucabà .....	61
Figura 50 - Variação n. 35 das 60 Variações Barucabà .....	62
Figura 51 - Variação n. 36 das 60 Variações Barucabà .....	63
Figura 52 - Variação n. 37 das 60 Variações Barucabà .....	64
Figura 53 - Variação n. 38 das 60 Variações Barucabà .....	65
Figura 54 - Variação n. 39 das 60 Variações Barucabà .....	66
Figura 55 - Execução do Mi5 harmônico (c. 4) sugerida pelo Urtext.....	66
Figura 56 - Variação n. 40 das 60 Variações Barucabà .....	67
Figura 57 - Tema do terceiro livro das 60 Variações Barucabà.....	69
Figura 58 - Variação n. 41 das 60 Variações Barucabà .....	70
Figura 59 - Variação n. 42 das 60 Variações Barucabà .....	71
Figura 60 - Variação n. 43 das 60 Variações Barucabà .....	72
Figura 61 - Variação n. 44 das 60 Variações Barucabà .....	73
Figura 62 - Variação n. 45 das 60 Variações Barucabà .....	74
Figura 63 - Ligaduras originais na Variação n. 46, c. 1-2 .....	74
Figura 64 - Variação n. 46 das 60 Variações Barucabà .....	75
Figura 65´ - Ligaduras originais na Variação n. 47, c 9-12.....	76

Figura 66 - Variação n. 47 das 60 Variações Barucabà .....	76
Figura 67 - Variação n. 48 das 60 Variações Barucabà .....	77
Figura 68 - Variação n. 49 das 60 Variações Barucabà .....	78
Figura 69 - Variação n. 50 das 60 Variações Barucabà .....	79
Figura 70 - Variação n. 51 das 60 Variações Barucabà .....	81
Figura 71 - Variação n. 52 das 60 Variações Barucabà .....	82
Figura 72 - Ligaduras originais na Variação n. 53, c. 1-3 .....	82
Figura 73 - Variação n. 53 das 60 Variações Barucabà .....	83
Figura 74 - Variação n. 54 das 60 Variações Barucabà .....	84
Figura 75 - Variação n. 55 das 60 Variações Barucabà .....	85
Figura 76 - Variação n. 56 das 60 Variações Barucabà .....	86
Figura 77 - Variação n. 57 das 60 Variações Barucabà .....	87
Figura 78 - Variação n. 58 das 60 Variações Barucabà .....	88
Figura 79 - Variação n. 59 das 60 Variações Barucabà .....	89
Figura 80 - Variação n. 60 das 60 Variações Barucabà .....	90
Figura 81 - Finis das 60 Variações Barucabà.....	90

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Análise sintetizada (variações 1-10).....	38
Quadro 2 - Análise sintetizada (variações 11-20).....	47
Quadro 3 - Análise sintetizada (variações 21-30).....	58
Quadro 4 - Análise sintetizada (variações 31-40).....	68
Quadro 5 - Análise sintetizada (variações 41-50).....	80
Quadro 6 - Análise sintetizada (variações 51-60).....	91

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>60 VARIAÇÕES BARUCABÀ, OP. 14</b> .....	<b>14</b>
2.1	Origens do tema e seu contexto histórico .....	14
2.2	Aspectos técnico-musicais gerais da obra .....	16
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	<b>20</b>
3.1	Supressão da categoria “Passagens” .....	22
3.2	Modificações nas técnicas de mão direita .....	22
3.3	Modificações nas técnicas de mão esquerda .....	23
3.4	Modificações em aspectos gerais.....	25
<b>4</b>	<b>ANÁLISE</b> .....	<b>27</b>
4.1	Livro I.....	29
4.2	Livro II.....	48
4.3	Livro III.....	68
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>92</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>95</b>
	<b>APÊNDICE</b> .....	<b>97</b>
	APÊNDICE A – Quadro de definições de técnicas de arco.....	98



## 1 INTRODUÇÃO

Entre as últimas composições de Niccolò Paganini encontramos as 60 variações sobre a canção *Barucabà*, compostas em 1835 originalmente para violino e violão e dedicada ao seu amigo Luigi Guglielmo Geremi. Como podemos perceber pela afirmação de Kremer (1976), trata-se de uma obra didática: "Eu mesmo jamais as toquei em público, quer em parte, quer na sua totalidade, e isto porque elas não foram compostas para esta finalidade".

Paganini pertence ao seleto grupo de violinistas que marcaram a história do instrumento através de sua música. Ao seu lado, podemos citar nomes como Kreutzer, Vieuxtemps e Wieniawski, personagens que influenciaram sua geração e continuam a nos impressionar com seus feitos e o legado musical que nos deixaram. Apesar das similaridades, um fato os distingue de Paganini: todos estes nomes acima citados foram celebrados pedagogos, lecionaram nas mais significativas instituições de seu tempo, criaram métodos de ensino e Estudos, que são usados por nós até hoje, e formaram alunos que continuaram sua arte. Paganini, por sua vez, é lembrado pelo lendário violinista que foi e pelas inovações virtuosísticas presente em suas composições; contudo, raramente cita-se sua atividade como professor<sup>1</sup>. Podemos supor que Paganini teve poucas oportunidades de exercer a atividade de ensino devido a sua agitada carreira como solista e saúde frágil. Porém, nota-se que ele se preocupava com a transmissão de seus conhecimentos, tendo planejado uma sequência de estudos e caprichos da qual fariam parte as *60 Variações Barucabà* e os 24 Caprichos, op. 1, que encerrariam o método. Este projeto, contudo, não pode ser concluído devido ao agravamento de sua saúde, restando poucas informações sobre este curso além das obras musicais.

As *60 Variações Barucabà* nos foram apresentadas casualmente durante uma aula de violino na casa do professor Paulo Egídio Lückman, no segundo semestre de 2012. Na ocasião, mostrava-nos seus antigos LP's e entre as raridades encontrava-se a gravação de uma obra até então desconhecida para nós, mas que, através da audição, despertou-nos interesse. Pesquisando sobre a obra percebemos que as

---

<sup>1</sup> Afinal, apenas um aluno de Paganini obteve grande destaque: o violinista Camilo Sivori.

*Variações Barucabà* são pouco utilizadas e difundidas no meio acadêmico – trabalhos científicos abordando-as são praticamente inexistentes<sup>2</sup> –, porém, mesmo sendo pouco conhecidas, estas variações foram compostas abordando um imenso arsenal técnico do violino, passando por técnicas desde as mais básicas – e essenciais – às mais complexas e virtuosísticas. Assim, pela escassez de pesquisa e de utilização pedagógica, propusemo-nos a pesquisar mais a fundo esta obra.

Szigeti acreditava que as *Variações Barucabà* eram propícias à nossa época em que o tempo é extremamente precioso e ele não compreendia como tal obra poderia ser tão pouco aproveitada:

Quanto às [Variações Barucabá], é difícil entender como uma obra de tal inventividade e utilidade poderia estar fora de circulação. Com todo o respeito ao rico material pedagógico que temos à nossa disposição, creio que não devemos ignorar uma obra que é única na literatura didática em sua moderna "economia de tempo" (dezesseis compassos por variação), e em sua enorme variedade de desafios e seu astuto planejamento pedagógico (cada variação em uma tonalidade diferente: oito em Si maior, quatro em Fá sustenido, três em Lá bemol e assim por diante). Escritas apenas cinco anos antes de sua morte e dedicado a seu amigo Germi, um advogado em Génova, essas variações eram obviamente destinadas a ser um repositório dos elementos básicos da técnica paganiniana ao invés de um desafio para os rivais – de seu próprio tempo e do futuro (SZIGETI, 1979, p. 213, tradução nossa).

Pela pouca difusão da obra, pesquisamos as origens do tema que dá nome à obra, a canção *Barucabà*, seu contexto histórico e sua relação com Paganini. Como forma de evidenciarmos as características técnicas presentes na composição, escolhemos a utilização da metodologia de análise idiomática desenvolvida no trabalho de Cardoso (2000), que tem uma ligação estreita com obras pedagógicas. Devido às particularidades de nossa pesquisa, algumas modificações na metodologia original foram necessárias. Através de nossa análise, seis quadros contendo uma síntese das características idiomáticas presentes em cada variação foram confeccionados e se encontram no 4º capítulo desta dissertação.

---

<sup>2</sup> Luis Soler Realp, no segundo volume do *Estudio de la doble cuerda en el violín* (não publicado), utiliza as variações nºs. 21, 22, 44 e 50 e, no livro *Técnica superior de violino* (não publicado), as variações nºs. 19 e 27 são empregadas no ensino da técnica de IV corda. "Luis Soler Realp nasceu em Barcelona, a 03 de maio de 1920. Atuou amplamente como violinista na juventude, especialmente – mas não apenas – na Catalunha. Chegou ao Brasil em 1957 e aqui desenvolveu uma sólida carreira como professor do seu instrumento, especialmente no Recife e em Florianópolis, e continuou aparecendo como solista e camerista até quase os 70 anos. Foi compositor, arranjador e maestro, conduziu uma pesquisa etnomusicológica enquanto morava em Pernambuco e escreveu poemas em português e catalão, além de traduzir autores de sua Catalunha natal para o português" (LÜCKMAN, 2012, p. 63).

Por meio desta investigação procuramos trazer à luz mais um material pedagógico que pode ser utilizado como recurso para o desenvolvimento de habilidades técnicas e solução de problemas pelos estudantes violinistas sob uma nova visão de Paganini, além de apresentarmos sua faceta didática, algo que não se evidencia com frequência. O estudo dessa peça nos permite mostrar a sua riqueza e suas peculiaridades técnicas e nos dá a oportunidade de valorizar a obra e as ideias pedagógicas de Niccolò Paganini, agregando conhecimento ao nosso fazer musical.

## 2 60 VARIAÇÕES BARUCABÀ, OP. 14

### 2.1 Origens do tema e seu contexto histórico

A expressão *barucabà*, muito utilizada entre os judeus-italianos, é, na verdade, uma versão do original hebraico *barukh ha-ba'*, forma de saudação-bênção, que pode ser observada no livro bíblico dos Salmos 118:26: “*Bendito aquele que vem (barukh ha-ba')* em nome do Senhor” (HÁRRAN, 2008, p. 329).

Na Itália, entre os séculos XV e XVII, foram compostas obras chamadas *ebraiche*, que são definidas como “canções sobre judeus”, sendo, também, uma forma de diferenciação entre estas canções e as músicas regionais italianas, como a *mantovana* e a *veneziana*. Ainda, Harrán (2008, p. 337) nos afirma que dentre as dez obras conhecidas deste gênero, três – compostas por Orazio Vecchi, Adriano Banchieri e Ghirardo da Panico – abordam a expressão em estudo.

Em todas as obras, *barucabà* aparece como uma expressão de caracterização do povo judeu, ressaltando suas crenças religiosas, sendo através das orações ou das canções em momentos festivos e, além disso, nas obras de Panico e Vecchi os hebreus são satirizados por seus costumes e práticas espirituais.

Para Harrán (2008, p. 344), os judeus eram vistos como estranhos – classificados até como *aliens* – aos povos de outras crenças e as impressões destes sobre os hebreus criavam um ambiente para ironias expressadas através das artes. Ao espectador não-judeu, suas festas, seus rituais e sua devoção eram tidos como de costumes “bárbaros” e essas percepções imprimiram no termo *barucabà* significado de confusão, discordância.

Corroborando com as ideias de Harrán, Gunzberg (1992, p. 90) afirma que os judeus eram o maior grupo étnico em Roma entre os séculos XVIII e XIX, mas que não eram considerados romanos e, sim, estrangeiros. O estranhamento entre romanos e judeus criou estereótipos sobre a etnia hebraica e os motivos para zombaria eram alimentados pelos ritos e costumes judaicos, seu dialeto “judeu-romano”, que não era

totalmente compreendido pelos romanos, e no *Sciamanno*<sup>3</sup>. Durante períodos como o Carnaval, as diferenças entre italianos e hebreus eram reforçadas através das sátiras que, por sua vez, podem ser divididas em dois gêneros: a *giudiata* – uma farsa (teatro musicado de viés satírico) de origem popular – e a *Pasquinata* – de cunho pseudoliterário. Ambos os gêneros eram permeados de conceitos sobre esta etnia: o povo judeu havia nascido com um papel específico e seu comportamento deveria ser reflexo de sua raça, a não ser que este “estrangeiro” se convertesse ao cristianismo.

Dentre as formas de sátira citadas, a *Pasquinata* era um poema ou epígrafe anônima afixada em uma estátua chamada Pasquino. Gunzberg (1992, p. 95) mostra que esse gênero era uma forma de reação aos acontecimentos da época, que poderia ou não ser sobre os judeus. Algumas destas sátiras, contudo, criticavam a associação entre judeus e romanos, tendo, inclusive, caráter de ameaça, chegando a incitar violência contra esta etnia.

A *giudiata*, por sua vez, tem origens e desenvolvimento na Idade Média, porém, antes de se tornar uma forma teatral, tratava-se de um cruel entretenimento público envolvendo os judeus. Gunzberg (1992, p. 92) descreve a *giudiata* como um “jogo”, comum em períodos de Carnaval, onde um velho hebreu era preso dentro de um barril e empurrado ladeira abaixo, o que, frequentemente, terminava em morte. Neste contexto, os judeus eram vistos como “bodes-expiatórios”, sacrificados como os “reis” do Carnaval, ou como representação dos sofrimentos de Cristo, “o rei dos judeus”.

Deste horrendo costume, a *giudiata* transformou-se num gênero teatro-musical popular que, segundo Gunzberg (1992, p. 94), era a representação da tendência do povo romano em satirizar tudo. Porém, em certas ocasiões essas farsas foram além de intenções cômicas, passando a zombar e provocar a população contra os judeus.

Gunzberg relata que “a mais infame *giudiata* neste sentido foi a bem conhecida ‘*Gnora Luna (Senhorita Luna)*’ (GUNZBERG, 1992, p. 94, tradução nossa), uma obra composta por quatro canções, escrita em 1752. Tal peça satiriza “grotescamente” os

---

<sup>3</sup> O *Sciamanno* é descrito como um distintivo amarelo feito de pano, de uso obrigatório, que era preso às roupas ou chapéus dos judeus e tinha como finalidade distingui-los visualmente dos romanos (VALERY, 1839, p. 576; HEIKS, 2010, p. 4).

ritos matrimoniais dos judeus, a ganância, a desonestidade e o amor ao dinheiro, utilizando-se, assim, de todos os estereótipos e insultos mais comuns à este povo (GUNZBERG, 1992, p. 95). Segundo o autor, o título resume toda a obra: “A história de Baruccabà, O que é recontado sobre seu casamento com Senhorita Luna – A morte de sua primeira esposa – Seu segundo casamento com Diana Stimisciò – Seu desespero pela fuga de sua noiva – A morte de Baruccabà – E como o Rabbi foi jogado no rio” (GUNZBERG, 1992, p. 95, tradução nossa). Gunzberg ainda nos relata que a fama da obra cresceu de tal maneira que se espalhou por toda a Itália, atraindo grandes multidões, sendo, inclusive, bastante conhecida na cidade natal de Paganini, Gênova. Segundo Harrán (2008, p. 352), o tema que dá origem às *60 Variações Barucabà* é, justamente, umas das canções pertencentes a *Gnora Luna*. Kremer (1976), por sua vez, afirma que a utilização desta música é uma reverência de Paganini à sua cidade natal e “as variações sobre este tema parecem mostrar em suas policromas mutações, uma especial relação do compositor com esta canção e suas raízes”.

## 2.2 Aspectos técnico-musicais gerais da obra

Escritas em 1835, num período de 20 dias, e sendo “sem dúvidas a maior e mais significativa obra” (PAGANINI, 1991, p. IV, tradução nossa) dos últimos anos de Niccolò Paganini, as *60 Variações Barucabà* foram dedicadas a Luigi Guglielmo Germin<sup>4</sup>, seu amigo e advogado, a quem também dedicou seu terceiro concerto para violino e orquestra, entre outras composições. Cantù afirma que “juntamente com outras oito obras de Paganini, as *Variações Barucabà* estavam entre as obras publicadas postumamente por incentivo de seu filho Achille como op. 6 a 14” (PAGANINI, 1991, p. IV, tradução nossa).

Além disso, Kremer afirma que a obra não foi criada “para ser apresentada em público, mas como parte de um extenso curso de violino, planejado por ele em seus últimos anos de vida, mas que devido ao progresso de sua doença não pode concluir”. Todos os segredos da técnica de Paganini, até então única na história do violino, seriam publicados, por ele, em um método para violino que “diminuiria consideravelmente o

---

<sup>4</sup> Cantù (PAGANINI, 1991, p. IV) afirma, ainda, que L. G. Germin foi professor de jurisprudência na Universidade de Gênova e violinista amador.

tempo para o estudo técnico” (ISTEL, 1930, p. 107, tradução nossa). Niccolò Paganini ainda afirmava ter aplicado seu “segredo” com dois personagens: Gaetano Ciandelli, violoncelista, e Camilo Sivori, seu único aluno. Em ambos os casos, relata-se que a transformação técnica ocorreu em questão de semanas e até mesmo dias. Mas, para aqueles que perseguiram este segredo, Paganini alertava: sua “[...] utilização demanda cérebro [...]” (ISTEL, 1930, p. 108, tradução nossa).

Originalmente, a obra foi concebida para violino e violão – e assim apareceu impressa pela primeira vez em Paris e Mogúncia, no ano de 1851 –, mas Kremer afirma que “a parte da guitarra, composta posteriormente à do violino, pode ser considerada dispensável à obra, conforme atestam as omissões das impressões posteriores até os dias atuais”. Segundo Schmidtner (PAGANINI, 1955, p. 2, tradução nossa) as variações são “[...] muito adequadas como uma introdução ao estilo de Paganini e como preparação para os 24 Caprichos”, os quais Stowell relaciona com as *Variações Barucabà*:

[Os 24 Caprichos] evidenciam a maioria dos principais ingredientes do estilo virtuosístico performático e composicional de Paganini, amalgamando considerações musicais, melódicas, harmônicas, expressivas, formais e técnicas em um todo unificado. As *Variações Barucabà*, Op. posth de Paganini mostram uma inventividade musical semelhante, cada variação apresentando um desafio ou efeito especial diferente (STOWELL, 1992, p. 231, tradução nossa).

Tecnicamente “encontram-se propriamente todas as dificuldades que caracterizam a maioria das outras obras de Paganini”, afirma Kremer, que continua:

Porém devido à “simplicidade” de sua substância musical torna-se mais difícil para o intérprete do que, por exemplo, os Caprichos. Não há como se esconder atrás de *muitas notas* ou elaborações interpretativas. Justamente pela ausência dessa pura substância musical (na qual um grande músico se distingue dos intérpretes mais técnicos) percebe-se mais facilmente quando o virtuose resvala na técnica (KREMER, 1976).

Esta é provavelmente uma das razões pelas quais as *Variações Barucabà* são raras, tanto em gravações como em apresentações públicas. Kremer afirma que:

[...] para aquele que se interessa por música, e, em particular, pelo violino, sua evolução e literatura, o Ciclo Barucabà deve ser tido como assunto da maior importância, já que oferece uma íntima e fascinante visão do “laboratório” do virtuose, do professor e do compositor Niccolò Paganini. Nenhuma outra obra ilustra tão precisamente a habilidade artística e o estilo pessoal do grande violinista, que revolucionou de maneira definitiva a técnica de execução. Há apenas que se maravilhar até quase ao espanto – hoje, ainda mais do que [...] 150 anos atrás – da maneira como Paganini tocava

seu instrumento e do que pretendia com a obra didática, que ele desejou nos legar! (KREMER, 1976).

Para Kremer, a escolha da forma Tema e Variações retrata o período que permeia a criação da obra, o século XIX, caracterizado como “era de virtuosos”, e, através desta composição, são transmitidos os princípios da execução e as possibilidades do violino na época de Paganini.

“Certamente”, afirma Kremer, “não se trata de uma obra-prima, no sentido estético-musical, atribuído a esta expressão [...]. Neste caso, o valor é de outra ordem; entretanto, o Ciclo Barucabà permanece uma obra de mestre, criação de um grande artífice – no melhor sentido da palavra” e “através dos quase esquecidos Estudos Barucabà temos uma espécie de introdução à moderna arte do violino, que, em todo caso, se nos afigura rica em possibilidades a explorar e a conhecer” (KREMER, 1976).

Analisando brevemente algumas das obras de Paganini, Stratton faz uma interessante consideração sobre as *Variações Barucabà*:

O tema é curto, em forma ternária simples, a frase inicial de quatro compassos sendo repetida depois do período central de oito compassos. O tema é em Lá maior, Maestoso. As variações são estudos sobre diversos tipos de dificuldades, e um ponto especial é a ordem das tonalidades. Das quinze tonalidades<sup>5</sup> maiores possíveis, Paganini emprega treze, e ele é um tanto moderno na maneira em que uma tonalidade sucede a outra. Assim a segunda variação é em Ré, a terceira em Si bemol, a quarta em Fá sustenido, e a quinta em Ré – em cada caso descendendo uma terça maior ou sua equivalente enharmônica. Então ele começa uma nova série, de Ré para Si, daí para Sol, Mi, Dó, Lá bemol, Fá, Ré bemol e de volta ao Lá. Em 1835 tal sequência era bastante incomum; até Beethoven, em suas Variações, tem apenas uma semelhante, nas Variações em Fá, Op. 34. A forma Variação está novamente em plena voga; a esta distância podemos apenas ter em estima os feitos de Paganini. Ele não era um Beethoven, mas suas Variações não podem ser desprezadas (STRATTON, 1907, p. 170, tradução nossa).

De fato, a obra sintetiza com grande amplitude os artifícios técnicos utilizados por Paganini. Infelizmente, como dito anteriormente, não foi possível termos acesso às percepções paganinianas sobre a didática do instrumento através de seu pretendido curso. Porém, podemos observar que Paganini, além de um divisor de águas na

---

<sup>5</sup> Provavelmente o autor considere, nesta afirmação, todas as armaduras de claves em modo maior: sete com sustenidos (Sol, Ré, Lá, Mi, Si, Fá#, Dó#), sete com bemóis (Fá, Sib, Mib, Láb, Réb, Solb, Dób) e uma sem alterações (Dó), totalizando quinze tonalidades.



história do violino, preocupou-se com a perpetuação de sua arte, não somente por vias de performance, mas também pelo ensino do instrumento.

### 3 METODOLOGIA

Com a finalidade de evidenciar as características pedagógicas presentes nas *60 Variações Barucabà* de Niccolò Paganini, será realizada uma análise idiomática baseada no “Guia Analítico de Estudos Seleccionados para Violino e Viola” desenvolvido por Fausto Borém e Claudio Urgel Pires Cardoso. Este guia tem como objetivos: mapear publicações do gênero *Étude*<sup>6</sup> presentes na literatura do violino e viola; selecionar e classificar essas composições de acordo com suas particularidades técnico-musicais; e elaborar um banco de dados que auxiliará professores e estudantes na escolha de materiais pedagógicos. Devido à semelhança de alguns objetivos e enquadramento do objeto desta pesquisa, a aplicação das ferramentas de análise utilizadas por Cardoso (2000) demonstra-se conveniente para o desenvolvimento desta dissertação.

O projeto desenvolveu-se em quatro etapas:

1. Mapeamento e localização dos Estudos: uma forma de catalogação com os principais dados bibliográficos da obra, tais como nome do autor, título, opus, editor, editora, ano, localização, se foram selecionados ou não para análise e sua justificativa;
2. Elaboração do **Formulário de Análise** e da **Tabela descritiva dos Tópicos de Análise**: duas ferramentas complementares. A tabela trabalha como guia para aplicação da análise realizada por meio do formulário, onde encontram-se instruções para preenchimento e exemplos sobre cada um dos itens presentes;
3. Organização do banco de dados: é a síntese do conteúdo das análises que funciona, também, como uma ferramenta de pesquisa. Tal funcionalidade pretende agilizar e simplificar a escolha de um Estudo para aprimoramento de uma dificuldade técnica que se encaixe no nível do estudante.
4. Seleção e análise das principais características dos Estudos: trata-se de uma filtragem de conteúdo, na qual são julgadas a adequação e coerência dos

---

<sup>6</sup> “O equivalente francês de 'Estudo', amplamente adotado para designar peças curtas, cujo objetivo principal é o desenvolvimento ou a exploração de um aspecto particular da técnica instrumental, como os Etudes de Chopin, op. 25. O termo *étude* também foi usado como título por alguns compositores do século XX, geralmente para indicar uma peça que explora um aspecto específico do ofício do compositor (por exemplo, os Quatro Estudos para Orquestra de Stravinsky, 1928-9)” (Etude. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001, tradução nossa).

materiais coletados em relação ao todo. Nesta filtragem foram eliminados os métodos de escalas e materiais extremamente elementares ou virtuosísticos.

A **Tabela Descritiva dos Tópicos de Análise** e o **Formulário de Análise** compõem, juntos, as principais ferramentas utilizadas para a análise e classificação das *60 Variações Barucabà*. Esta mesma metodologia é também encontrada em Ribeiro (2003), como forma de expandir o “Guia Analítico de Estudos Seleccionados para Violino e Viola” de Cardoso (2000) para o violoncelo. Contudo, além da **Tabela Descritiva** e do **Formulário de Análise**, Ribeiro (2003) elabora um **Banco de Dados** em formato digital, cuja finalidade o torna dispensável para esta pesquisa.

Em sua pesquisa, Ribeiro (2003, p. 18) apresenta os tópicos presentes na **Tabela Descritiva** e os critérios a serem observados:

**Informações bibliográficas:** relativas a cada obra como um todo, contendo nome do autor, data de nascimento e morte, opus, volume, nome do revisor, compilador ou editor, editora e data da publicação;

**Aspectos gerais de cada Estudo a ser analisado:** número, data de composição, finalidade principal, nível, tonalidade, andamento, compasso e conteúdo geral (padrões rítmicos, padrões rítmicos com variação de arcada, arpejos, conteúdo misto, dinâmica, escalas, escalas cromáticas e passagens);

**Técnicas de arco:** Estudo padrão, acorde de três e quatro sons, arcadas mistas, arcada de Paganini, arcada de Rostal, arcada de Viotti, arcadas pontuadas, *bariolage*, *brisure*, *collé*, *detaché* retrógrado, *detaché* simples, *fouetté*, *lancé*, *legato*, *martelé*, mudança de corda com ligadura, mudança de corda sem ligadura, mudança no talão, *piquet*, *portato*, retomada de arco, *ricochet* com mudança de corda, *ricochet* contínuo, *ricochet*, *sautillé*, *siciliana*, *spiccato*, *staccato*, *staccato volante* e passagens;

**Técnicas de mão esquerda:** articulação dos dedos, balanço do cotovelo, cordas duplas diversas, cordas duplas (segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e oitavas dedilhadas, nonas e décimas), extensão do 1o e do 4o dedo, mudanças de posições 1-2, 1-3, 1-2-3, 1-3-5, 1-2-3-4, 1-2-3-5, 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5-6, 1-2-3-4-5-6-7, mudança de posições extremas, oitavas melódicas, polifonias, posição fixa 1/2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, posições extremas, terças quebradas, trinados, trinados em cordas duplas e passagens;

**Outras técnicas e efeitos especiais:** *col legno*, *glissandos* e *portamentos*, harmônicos, ornamentos, *pizzicato*, *pizzicato* de mão esquerda, *sul ponticello*, *sul tasto*, *tremolo*, vibrato e passagens.

Durante o processo da análise foram elaborados quadros contendo todos os itens a serem analisados em cada variação, onde foram assinaladas a ocorrência das respectivas técnicas.

### 3.1 Supressão da categoria “Passagens”

Para melhor atender às especificidades desta pesquisa, algumas modificações foram necessárias para uma abordagem mais completa do material paganiniano. A categoria de análise **Passagens**, presente tanto na parte de técnicas de mão direita e esquerda foi suprimida, já que Cardoso (2000) define tal tópico como o:

Aparecimento dos tópicos descritos acima [sejam as técnicas de mão direita ou esquerda] em proporções que não permitam caracterizá-lo como predominante no estudo, mas ao mesmo tempo não podem ser desconsiderados.

Como cada variação é bastante curta e procura trabalhar diversas técnicas em simultâneo, muitos elementos seriam considerados como “passagens”. Contudo, entende-se que Paganini buscava uma concisão nestes Estudos, como uma forma de exercitar o máximo de uma determinada técnica violinística em poucos compassos escritos.

### 3.2 Modificações nas técnicas de mão direita

As arcadas dos tipos **Viotti**, **Rostal** e **Paganini** foram suprimidas do quadro final por não serem encontradas na obra em estudo, assim como o ***detaché retrógrado***, ***col legno***, ***sul ponticello***, ***sul tasto*** e ***tremolo***. Outros itens referentes às técnicas de mão direita, entretanto, foram acrescentados, com a finalidade de melhor atender as características da obra. São eles:

- a) **legato acentuado** (figura 1): criado para diferenciar-se do legato simples. Refere-se a uma passagem que possui acentos sobre notas contidas em uma mesma ligadura, exigindo uma ênfase sobre elas que é realizada por um ligeiro aumento de velocidade e pressão do arco.

Figura 1 - Legato acentuado: Variação n. 40 (compassos 1 e 2)



Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 12

- b) **detaché acentuado**: surgiu pela necessidade de caracterizar uma nota acentuada que não é produzida pelo *detaché simples*. Galamian (2013, p. 67) define este golpe de arco como um padrão de arcada que se inicia com um acento produzido pelo aumento da pressão e velocidade de arco porém sem soar como a articulação do *martelé*. Esta técnica é frequentemente executada sem interrupções entre as trocas de arco, podendo ocorrer exceções.
- c) **legato em cordas duplas** (figura 2): tópico criado por Ribeiro (2003, p. 27) “por diferir do *legato* comum, exigindo maior controle do ângulo e da pressão do arco”.

Figura 2 - Legato em cordas duplas: Variação n. 31 (compassos 1 a 4)



Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 7

### 3.3 Modificações nas técnicas de mão esquerda

O item **vibrato** foi retirado da análise por ser parte integrante da técnica ordinária do violinista moderno e por não ser, atualmente, notado em partitura.

Durante as análises, percebemos que Paganini recorrentemente escreve o que definimos como **corda dupla pedal** (figura 3). Nestes trechos, uma nota é fixa, podendo ser uma corda solta ou um dedo preso, enquanto as outras se movem, exigindo por vezes diferentes angulações de cotovelo para que os dedos não esbarrem nas cordas adjacentes.

Figura 3 - Corda dupla pedal: Variação n. 27 (compassos 1 a 9)



Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 5

Em algumas variações notamos passagens em que é necessário manter algum dedo da mão esquerda pressionando continuamente a corda, para que o trecho seja corretamente executado. Para descrever esta técnica, utilizamos o termo **dedo preso** (figura 4).

Figura 4 - Dedo preso: Variação n. 7 (compassos 1 a 4)



Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 5

Em alguns dedilhados, percebemos a necessidade de diferenciarmos a **mudança de posição por extensão**<sup>7</sup> das demais. Isso se dá porque, segundo Galamian (2013, p. 23):

Na mudança de posição, mão e polegar se movem juntos para a nova posição. Na meia mudança de posição, o polegar não troca seu ponto de contato com o braço do violino. Ao invés disto, ele permanece fixo, e através da flexão e extensão permite que a mão e os dedos se movam para outras posições, ascendente ou descendemente (tradução nossa).

O termo **apoggiaturas cromáticas** (figura 5) foi utilizado para descrever um artifício composicional que adiciona sensíveis antes de cada nota de um arpejo, por exemplo. Isso demanda dedilhados específicos para essas passagens que exigem, além de

<sup>7</sup> Galamian denomina esta técnica de *half shift*, ou seja, meia mudança de posição.

mudanças de posição, extensão ou retração dos dedos – movimentos que instabilizam a mão esquerda e dificultam a afinação.

Figura 5 - Apogiaturas cromáticas: Variação n. 51 (compassos 1 e 2)



Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 9

Assim como Ribeiro (2003), notamos frequentemente na composição de Paganini trechos em que não havia uma escala cromática completa, mas fragmentos – **cromatismos** – outro aspecto técnico acrescentado (figura 6).

Figura 6 - Cromatismos: Variação n. 18 (compassos 8 e 9)

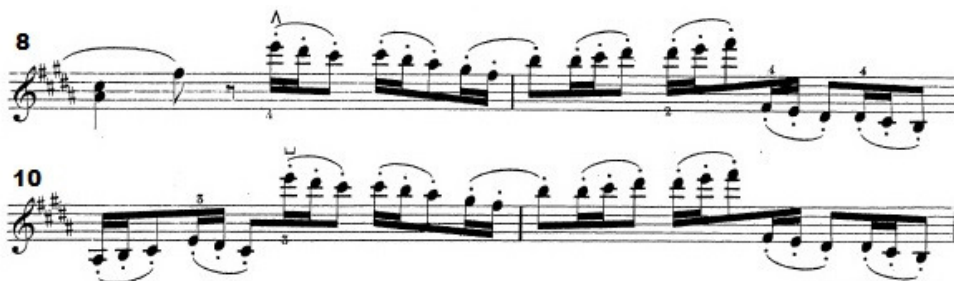


Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 11 (Destaque nosso)

### 3.4 Modificações em aspectos gerais

O tópico de análise **alternância de registros** foi inserido para descrever contrastes obtidos através da alternância contínua entre cordas agudas e graves do violino, recurso composicional muito utilizado por Paganini (figura 7).

Figura 7 - Alternância de registros: Variação n. 51 (compassos 8 a 11)



Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 9

O termo **sobre uma corda** (figura 8) foi também adicionado e refere-se ao ato de executar longas melodias ou até mesmo obras inteiras em apenas uma corda<sup>8</sup>. Esse procedimento exige um elevado número de mudanças de posição, o que torna a afinação precisa desafiadora. O acréscimo deste tópico se deve ao fato de haver quatro variações a serem executadas somente sobre a corda Sol e um sobre a corda Ré.

Figura 8 - Sobre uma corda: Variação n. 27 (compassos 1 a 4)



Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 6

A fim de sintetizar o conteúdo analítico da presente pesquisa, seis quadros possuindo as principais técnicas abordadas em cada variação foram confeccionadas e encontram-se no 4º capítulo após a análise de cada grupo de 10 variações.

<sup>8</sup> Um exemplo de composição paganiniana sobre uma corda é a *Fantasia Moises*, uma série de variações escritas sobre um tema de Rossini e executadas em sua totalidade na corda Sol do violino.



#### 4 ANÁLISE

Durante nossa análise, recorreremos às edições em domínio público da obra *60 Variações Barucabà* para utilizar em nosso trabalho com o objetivo de não infringirmos nenhuma lei de direitos autorais. Dentre as 3 versões disponíveis, ponderamos sobre qual delas utilizaríamos na realização desta pesquisa, comparando-as com as informações textuais e musicais contidas na edição *Urtext* impressa pela editora Henle (PAGANINI, 1991).

A primeira das edições foi publicada em 1851, pela editora italiana Ricordi. Nesta partitura observamos a divisão em 3 volumes, onde há a reapresentação do tema em cada um dos fascículos e, como nos narra Fétis (1876, p. 82) e Cantù (PAGANINI, 1991, p. IV), assim a obra foi escrita e publicada em sua primeira edição. Esta edição conta com um número bastante reduzido de dedilhados e arcadas e, além disso, não contém a penúltima página – talvez por um erro de digitalização ou por ter-se perdido com o tempo –, onde estariam a 18ª e 19ª variações do 3º livro.

A segunda versão em domínio público foi revisada pelo violinista Emil Kross (1852-1917) e publicada pela editora Schott, porém, não temos acesso à sua data de publicação. Deduzimos, através das datas de nascimento e morte do revisor, que esta partitura tenha sido impressa na década de 1890. Comparando esta edição com a anterior, observamos uma enorme semelhança em termos de articulação e, até mesmo, de formatação, além de ser dividida em 3 volumes que reapresentam o tema. Aqui, vemos as sugestões de arcadas e dedilhados de Kross que, todavia, mantém um absoluto respeito às informações presentes na edição italiana.

A terceira e última versão das *60 Variações Barucabà* foi publicada em 1983, na capital russa, Moscou, pela editora Muzyka, e contou com a revisão de V. Zhukov, sobre quem não conseguimos obter informações. Esta edição, bastante posterior às anteriores, toma mais liberdades quanto à articulação, se comparada às publicadas pelas editoras Schott e Ricordi, sugerindo, inclusive, trechos em *ricochet* onde se vê *legato* ou *staccato* preso ao invés de *spiccato*.

Segundo Cantù (PAGANINI, 1991, p. IV), todas as edições descritas contêm erros de notas, ligaduras, articulações e acentos e dinâmicas que se diferem do manuscrito de Paganini. Além disso, há uma falha na estrutura das variações: o original, representado pelo *Urtext*, possui apenas 12 compassos com a indicação *da capo* (*al fine*) ao final – forma A-B-A –, enquanto as outras versões possuem 16 compassos com repetição – forma A-B-A-B-A (ver figura 9). Provavelmente, os editores utilizaram uma parte autografa da parte do violino que se perdeu no tempo, o que acabou perpetuando este erro (PAGANINI, 1991, p. IV).

Figura 9 - Comparação entre o Tema na estrutura A-B-A (acima) e A-B-A-B-A (abaixo)

TEMA  
Maestoso

TEMA  
Maestoso

Fonte: Elaborada pelo autor

Ao compararmos as edições em domínio público com a versão *Urtext*, observamos que a revisão de Emil Kross (PAGANINI, 189?) e a publicação da editora Ricordi (PAGANINI, 1851) são as que mais se aproximam do original paganiniano, embora incorram em erros. Portanto, nesta pesquisa, escolhemos utilizar a edição das *60 Variações Barucabà* impressa pela editora Schott (PAGANINI, 189?), primeiramente, por estar completa e não infringir os direitos autorais e, em segundo lugar, por estabelecer uma certa coerência com a edição crítica (PAGANINI, 1991).

Ressaltamos, ainda, que o nível de dificuldade de cada variação foi analisado tendo como base os critérios estabelecidos na pesquisa de Cardoso (2000)<sup>9</sup>. Além disso, todas as definições de técnicas de arco se encontram no Apêndice A para consulta.

#### 4.1 Livro I

O **Tema** (figura 10), de caráter *maestoso*, escrito em Lá maior e em compasso 3/4, trabalha, primordialmente, as técnicas de arco *detaché*, *detaché acentuado* e *arcada pontuada*. Já a mão esquerda executa *trinados* e *apogiaturas*, abordando, também, arpejos e fragmentos de escalas. Nota-se um claro contraste entre as partes A – bastante marcada e rítmica – e B – mais melódica e *dolce*.

Figura 10 - Tema do primeiro livro das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v.1, p. 2

Composta essencialmente a partir de arpejos, a **Variação n. 1** (figura 11), em Lá maior, trabalha um constante contraste entre as seguintes técnicas de mão direita: *legato*, *spiccato*, *martelé* e *salto entre cordas*, presente na progressão ascendente do primeiro compasso. Na parte A, observa-se que a mão esquerda executa *grupetos* escritos, ou seja, ao invés da utilização do seu símbolo, o ornamento é escrito explicitamente em sua forma de execução. Este fato pode ser interpretado como uma forma pedagógica de Paganini apresentar realização precisa da ornamentação. Além disso, a mão esquerda tem de produzir harmônicos naturais em posições altas da corda Ré, exigindo precisão em grandes mudanças de posição. Já na parte B,

<sup>9</sup> Nível elementar: uso da 1ª posição. Nível intermediário: uso da 1ª a 5ª posições. Nível avançado: uso de posições acima da 5ª.

Paganini escreve passagens em *legato* que exigem uma precisa articulação dos dedos da mão esquerda, incluindo algumas *apoggiaturas*.

Figura 11 - Variação n. 1 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 2

Assim como o primeiro Estudo, a **Variação n. 2** (figura 12), em Ré maior, compõe-se primariamente de arpejos e também contrasta *legato* e *spiccato* com a adição de uma outra técnica de arco, o *brisé*, observado entre os compassos 8 e 11. Já a mão esquerda executa extensões frequentemente, com a finalidade de diminuir a necessidade da mudança de posição nos arpejos mais agudos. É importante ressaltar dois pontos nesta análise: a) esta variação é uma das poucas em que se tem uma escrita mais específica de dinâmicas; b) é o primeiro estudo em que se observa a presença do sexto grau bemolizado, Si bemol, no terceiro e décimo-quinco compassos.

Figura 12 - Variação n. 2 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 3

Na **Variação n. 3** (figura 14), além do *legato* e do *spiccato*, Paganini acrescenta o *legato acentuado* e o *detaché acentuado* neste estudo. Composta de arpejos e escalas, o uso de *apogiaturas* cromáticas é uma característica presente nesta variação em Si bemol maior, exigindo tanto a contração da mão esquerda – presente nos compassos 3 e 15 – quanto mudanças por extensão do dedo 1 – compassos 5 e 6. Comparando este trecho com a edição *Urtext*, observa-se que a ligadura do compasso 3 que se estende até o primeiro tempo do 4º compasso é limitada apenas às tercinas de semicolcheias (ver figura 13). Além disso, encontram-se *pizzicatos* de mão esquerda<sup>10</sup> pontuais, sempre sobre a nota Fá.

Figura 13 - Ligadura original na Variação n. 3, c. 3-4

Fonte: Elaborada pelo autor

<sup>10</sup> Na edição *Urtext*, indicação abreviada “pizz.” é substituída pelo símbolo de *pizzicato* de mão esquerda (+).

Figura 14 - Variação n. 3 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 3

Composta em Fá sustenido maior, a **Variação n. 4** (figura 16) é essencialmente cromática, seja através de escalas ou cromatismos. Acrescentado ao uso do *legato* e do *spiccato*, observa-se aqui o aparecimento de mais uma técnica de mão direita: o *staccato*. Ressaltamos que no *Urtext* a ligadura do compasso 2 não se estende até o primeiro tempo do compasso seguinte e o 3º compasso é notado integralmente sob uma mesma ligadura (ver figura 15). Além dos cromatismos e escalas cromáticas mencionados há pouco, o *trinado* é também um artifício de mão esquerda trabalhado aqui e, ainda, há uma expressão italiana escrita no terceiro compasso, *tremolate*, que não conseguimos encontrar uma definição precisa. A palavra que mais se aproxima é *tremolante*, que significa vacilante, uma possibilidade de interpretação da palavra escrita na partitura.

Figura 15 - Ligaduras originais na Variação n. 4, c. 1-4

Fonte: Elaborada pelo autor



Figura 16 - Variação n. 4 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 4

A **Variação n. 5** (figura 17), composta em Ré maior, aborda arpejos e escalas agudas, chegando até o Ré5. Vemos aqui, novamente, o uso do *trinado*, a utilização de cordas duplas em intervalos de sextas, articulação de mão esquerda e uso de *portamentos*, tanto de notas presas em direção a um harmônico natural quanto o inverso. Acrescentados ao *legato* e ao *spiccato*, temos o *detaché*, o *brisuré*, no trecho em oitavas melódicas, e o *bariolage*.

Figura 17 - Variação n. 5 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 4

Paganini escreve a **Variação n. 6** (figura 18) em Si maior, focando essencialmente no uso de arpejos. Neste Estudo, nota-se que o *martelé* é somado ao *legato* e ao *spiccato* e ainda se observa saltos entre as cordas Sol e Mi nos compassos 3 e 15. Outra característica é o aparecimento de *apogiaturas* cromáticas no decorrer da variação e, além disso, o emprego da quinta posição fixa.

Figura 18 - Variação n. 6 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 5



Composta sobre arpejos e fragmentos de escalas, a **Varição n. 7** (figura 19) enfatiza a articulação de mão esquerda na passagem em tercinas no início da parte B e, em sequência, faz um trabalho de agilidade aonde se estão escritas as fusas. As técnicas de mão direita empregadas aqui são o *detaché*, o *legato* e o *spiccato*.

Figura 19 - Varição n. 7 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 5

A **8ª Varição** (figura 20), em Mi maior, faz uso no seu início das oitavas melódicas, trabalhando os golpes de arco utilizados em todo o Estudo: *detaché acentuado*, *bariolage*, *legato* e *spiccato*. Na parte A, observamos que Paganini foca na escrita em arpejos, enquanto na seção B há um contraste entre linhas melódicas em *legato* e fragmentos de escalas e arpejos em uma combinação de *spiccato* e *bariolage*. Além disso, podemos ver algo que começa a ser frequente nesta composição: os *portamentos* em direção a harmônicos, neste caso executados pela mudança de posição do dedo 2, partindo da 1ª para a 6ª posição.

Figura 20 - Variação n. 8 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 5

Em Dó maior, a **Variação n. 9** (figura 21) trabalha primariamente arpejos e *apoggiaturas* cromáticas. Do ponto de vista das técnicas de mão direita, aqui observamos o emprego do *legato*, *spiccato*, *martelé* e salto entre cordas nos compassos 1, 5-7 e 9-13. Destacamos que a edição *Urtext* apresenta o sinal de *trinado* no lugar do *grupeto*.

Figura 21 - Variação n. 9 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 6

Focando no estudo do *legato* e do *detaché*, a **10ª Variação** (figura 22), em Lá bemol maior, utiliza-se de bordaduras e *apogiaturas* cromáticas e cromatismos em sua totalidade. Destacamos aqui que o termo *3ª Corde* no original é, na verdade, a expressão *Terzine*, indicando que todas colcheias devem ser executadas como tercinas.

Figura 22 - Variação n. 10 das 60 Variações Barucabà

10ª VAR. 3ª Corde

The image displays a musical score for the 10th variation of the 60 Caprices by Paganini, specifically for the 3rd string. The score is written in G-flat major (one flat) and 3/4 time. It consists of four staves of music, labeled with measure numbers 1, 4b, 9, and 13. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. The first staff (measure 1) starts with a dynamic marking of *p* and includes fingerings 2, 2, 3, 2, 3. The second staff (measure 4b) features a fermata over the first measure and includes fingerings 1, 1, 1, 1, 2, 1, 2, 4, 4, 4. The third staff (measure 9) includes fingerings 1, 1, 3, 3, 3, 1, 4, 4, 1, 5, 3, 3, 1, 1. The fourth staff (measure 13) includes fingerings 2, 2, 2, 2, 3. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 7

Quadro 1 - Análise sintetizada (variações 1-10)

Aspectos gerais (texto)										
Nº do estudo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Nível	Intermediário	Avançado	Intermediário		Avançado	Intermediário				Avançado
Tonalidade	A Maior	D Maior	Bb Maior	F# Maior	D Maior	B Maior	G Maior	E Maior	C Maior	Ab Maior
Compasso	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
Padrões rítmicos c/ var. arcadas		X								
Aspectos gerais (SIM/NÃO)										
Arpejos	X	X	X		X	X	X	X	X	
Dinâmicas		X								
Escalas	X		X	X	X		X	X		X
Escalas cromáticas				X				X		
Alternância de registros							X			
Outras técnicas ou efeitos especiais										
Glissandos/ Portamentos								X		
Harmônicos	X	X			X		X	X		
Ornamentos			X							
Pizzicato			X							
Técnicas de arco										
Arcada mista	X	X								
Bariolage		X						X		
Brisure		X			X					
Detaché simples	X				X		X			X
Legato acentuado			X							
Legato	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Martellé	X			X						
Mudança de corda s/ ligadura								X		
Spiccato	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Staccato				X						
Salto de cordas							X		X	
Técnicas de mão esquerda										
Balanço de cotovelo						X				
C.D. Sextas					X					
Extensão 1º dedo		X	X	X			X			
Extensão 4º dedo	X	X	X				X		X	
Contração				X						
Dedo preso							X			
Mud. Pós. Extensão				X						
Mud. Pós. 1-2-3-4-5			X	X		X				
Mud. Pós. 1-2-3-4-5-6-7		X								
Mud. Pós. Extremas					X					
Oitavas melódicas/quebradas		X			X			X		
Trinados				X	X					
Apogiaturas cromáticas			X			X			X	
Apogiaturas	X					X			X	X

Fonte: Elaborado pelo autor

Composta em Fá maior, a **Varição n. 11** (figura 23) trabalha arpejos, escalas e *apogiaturas* cromáticas utilizando-se primariamente de *legato* e *spiccato*. É importante ressaltar que o Estudo exercita a habilidade de controlar a precisão do ritmo e do arco através das pausas escritas. Além disso, o símbolo de *grupeto* é notado no *Urtext* como *trinado*.

Figura 23 - Variação n. 11 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 7

Escrita em 9/8, a **12ª Variação** (figura 24) é a primeira composta em compasso composto até aqui. Na tonalidade de Ré bemol maior, Paganini aborda escalas em grande parte do Estudo, além de empregar frequentemente *trínados* em semínimas e semínimas pontuadas. Novamente, os golpes de arco aplicados são o *legato* e o *spiccato*. Vale a pena ressaltar aqui a aparição do sexto grau bemolizado no penúltimo compasso da parte A, o Si dobrado bemol.

Figura 24 - Variação n. 12 das 60 Variações Barucabà

The image shows the musical score for Variation No. 12 of the 60 Caprices by Paganini. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff is marked '1' and 'dolce.' with fingerings '1 1'. The second staff is marked '3' and has a first ending bracket. The third staff is marked '6' and has a trill 'tr.' above the first measure. The fourth staff is marked '8' and has a trill 'tr.' above the first measure. The fifth staff is marked '11' and has a trill 'tr.' above the first measure. The sixth staff is marked '13' and 'dolce.' with fingerings '4 4' and a first ending bracket.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 8

A **Variação n. 13** (figura 25), composta em Lá maior, enfatiza a escrita em arpejos, trabalhando, além do *legato* e do *spiccato*, o *detaché* acentuado e o *brisure*. Aqui podemos ver o primeiro estudo de cordas duplas desta obra, focado em terças e sextas. Ainda sobre técnicas de mão esquerda, nota-se os grandes saltos da 1ª para a 7ª posição nos compassos 10 e 12 e, por fim, salienta-se a presença do sexto grau bemolizado, Fá bequadro, no compasso 3 e seu reprise no 15.



Figura 25 - Variação n. 13 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 8

Na **14ª Variação** (figura 26), em Fá sustenido maior, é importante observar o exercício das cordas duplas pedais. Aqui na corda mais aguda se executa uma nota de duração mais longa enquanto simultaneamente se articulam semicolcheias. Durante o decorrer da obra, este tipo de nota dupla será amplamente aplicado e dificultado. O arco aqui tem de executar o *legato em cordas duplas* e os recorrentes *legato* e *spiccato*. Além disso, observa-se aqui o emprego do sexto grau bemolizado, Ré bequadro, nos compassos 3 e 15.

Figura 26 - Variação n. 14 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 9

Continuando a abordagem de cordas duplas, a **Variação n. 15** (figura 27), em Ré maior, utiliza-se de diversos intervalos com a predominância das terças. Observamos aqui a primeira aparição dos *trinados e apogiaturas em cordas duplas* e acordes de três sons na obra. Neste Estudo as técnicas de mão direita são o *detaché*, o *staccato* e o *spiccato* e, também, nota-se o sexto grau bemolizado. Ressaltamos, ainda, que a nota Lá no último tempo do compasso 12 deve ser executada em *pizzicato* de mão esquerda, segundo o que se encontra na versão *Urtext*.



Figura 27 - Variação n. 15 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 10

Escrita em Si maior e em 9/8, a **16ª Variação** (figura 28) objetiva o estudo de cordas duplas pedais, trabalhando não só em *legato* mas também em *spiccato*. Até aqui, é possível observar que este tipo particular de notas duplas em *legato* é executado sobre as cordas Lá e Mi, possivelmente por um planejamento de gradual aumento da complexidade técnica, já que a manutenção desta articulação em duas cordas simultâneas exige mais domínio do arco. Além do mencionado *legato em cordas duplas*, observamos a utilização de *legato simples* e *spiccato*. Por fim, destaca-se a presença do rebaixamento do sexto grau, Sol bequadro, nos compassos 3 e 15.

Figura 28 - Variação n. 16 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 10

Ainda continuando uma seção de estudos sobre cordas duplas, neste caso dos tipos pedais e variadas, a **Variação n. 17** (figura 29), em Mi bemol maior, é o primeiro Estudo escrito integralmente em notas duplas, sem nenhuma intervenção de notas simples. Observa-se aqui a utilização de *detaché*, *martelé*, *spiccato* e *legato em cordas duplas*, ou seja, há um aumento do número de técnicas de mão direita bem como das variantes de cordas duplas. Aqui, as notas duplas pedais são aplicadas às cordas Sol, Ré e Lá, porém as trocas entre os pares de cordas ocorrem nas mudanças de ligadura, não exigindo a manutenção do *legato*.

Figura 29 - Variação n. 17 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 10

Sobre a **18ª Variação** (figura 30), em Mi bemol maior, deve-se destacar o fato de ser o único Estudo em *moto perpetuo*<sup>11</sup> ou também denominado, *estudo padrão*, trabalhando essencialmente com arpejos e cromatismos em *sautillé*, sendo o primeiro a empregar o referido golpe de arco na obra. Por fim, a indicação *sempre staccato* é, na verdade, escrita como *sestine staccate* (sextinas em *staccato*) no original.

Figura 30 - Variação n. 18 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 11

Composta em Si maior, a **Variação n. 19** (figura 32) exercita a técnica de se tocar uma composição inteiramente sobre a corda Sol, o primeiro de quatro Estudos que focam nesta habilidade. Trabalhando *legato* e *detaché*, nota-se o emprego de extensões de primeiro e quarto dedos, grandes mudanças de posição e utilização de regiões agudas de uma mesma corda, características devidas ao enfoque primário do

<sup>11</sup> "Um título por vezes dado a uma peça em que a figuração rápida é persistentemente mantida. Exemplos familiares são o final da Primeira Sonata para Piano de Weber, o op. 119 de Mendelssohn e o Allegro de Concerto para violino e orquestra, op.11, de Paganini. Há muitos outros [exemplos] para os quais a exibição do virtuosismo de um artista parece a única justificativa" (TILMOUTH, M. *Moto perpetuo*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001, tradução nossa).

Estudo, a IV corda. Ressaltamos, por fim, que no *Urtext* as ligaduras no primeiro compasso são divididas a cada grupo de quatro semicolcheias, inexistindo a indicação de *staccato* (ver figura 32).

Figura 31 - Ligaduras originais na Variação n. 19, c. 1



Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 32 - Variação n. 19 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 12

Retomando o exercício de cordas duplas, a **Variação n. 20** (figura 33), em Mi maior, aborda seis técnicas de mão direita: *legato*, *legato em corda duplas*, *detaché*, *detaché acentuado*, *spiccato* e *staccato*. Quanto às notas duplas, aqui não há uma novidade na abordagem, apenas atua como um aprimoramento do conteúdo trabalhado até então. No entanto, vê-se um novo elemento: uma escala ascendente de mais de uma oitava, presente nos compassos 1 e 13, escrita em fusas em *legato*, demonstrando um trabalho de velocidade e agilidade.

Figura 33 - Variação n. 20 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 1, p. 12

Quadro 2 - Análise sintetizada (variações 11-20)

Aspectos gerais (texto)										
Nº do estudo	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Nível	Intermediário	Avançado	Intermediário	Avançado	Intermediário	Avançado	Intermediário	Avançado	Intermediário	Intermediário
Tonalidade	F Maior	Db Maior	A Maior	F# Maior	D Maior	B Maior	Eb Maior	Eb Maior	B Maior	E Maior
Compasso	3/4	9/8	3/4	3/4	3/4	9/8	3/4	3/4	3/4	3/4
Padrões rítmicos								X		
Aspectos gerais (SIM/NÃO)										
Arpejos	X		X	X			X	X		
Escalas	X	X		X	X	X	X		X	X
Escalas cromáticas		X						X		
Alternância de registros			X		X					X
Outras técnicas ou efeitos especiais										
Glissandos/ Portamentos			X							
Harmônicos			X							
Pizzicato					X					
Técnicas de arco										
Estudo padrão								X		
Acordes de três sons					X					
Arcada pontuada							X			
Detaché simples									X	
Detaché acentuado										X
Legato	X	X	X	X			X		X	X
Martellé		X				X	X			
Retomada de arco					X					
Sautillé								X		
Spiccato	X	X	X	X	X	X	X			
Spiccato volante										X
Staccato					X					
Salto de cordas			X	X		X				
Técnicas de mão esquerda										
C.D. Diversas			X	X	X	X	X			X
Extensão 1º dedo		X							X	
Extensão 4º dedo		X						X	X	
Mud. Pós. Extremas			X							
Posições extremas									X	
Trinados		X	X							
Trinados com C.D.					X					
Apogiaturas cromáticas	X			X						
Apogiaturas									X	

Fonte: Elaborado pelo autor



## 4.2 Livro II

Iniciando o segundo de três livros, há aqui a reapresentação do **Tema** (figura 34) com algumas modificações. Primeiramente, a tonalidade é Dó maior, em oposição ao Lá maior do primeiro livro. Em segundo lugar, o ritmo dos compassos 2 e 14, que na apresentação inicial do tema era escrito com colcheia, pausa de semicolcheia seguida de semicolcheia, agora é notado em colcheia pontuada e semicolcheia. Já entre os compassos 9 e 11, o primeiro tempo, que era escrito em semínima, aparece escrito no mencionado ritmo de colcheia, pausa de semicolcheia seguida de semicolcheia. E por fim, a terminação em fusas no compasso 12 é substituída aqui pelo ritmo descrito anteriormente, acrescido de uma *apoggiatura*. Além disso, não há indicações de acento no original.

Figura 34 - Tema do segundo livro das 60 Variações Barucabà

The image shows a musical score for the 'THEME' of the second book of Paganini's 60 Caprices. It is written in G major and 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system starts with a '1 Maestoso.' marking and a 'dolce.' marking. The second system starts with a '6' marking and a 'dolce' marking. The third system starts with an '11' marking and a 'dolce.' marking. The music features a mix of eighth notes, dotted eighth notes, and sixteenth notes, with some trills and accents.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 2

A **Variação n. 21** (figura 35), composta em Dó maior, trabalha a técnica de *cordas duplas*, onde o intervalo predominante é o de terças, com uma menor frequência de quintas e sextas. Além disso, observamos a presença de ritmos pontuados, embora escritos como colcheia, pausa de semicolcheia seguida de semicolcheia. Do ponto de vista das técnicas de mão direita, há a combinação entre *detaché* e *martelé* nos referidos ritmos pontuados, *detaché* acentuado nas colcheias marcadas com acentos e *spiccato* nas passagens em semicolcheias.

Figura 35 - Variação n. 21 das 60 Variações Barucabà

1<sup>st</sup> VAR. *dolce* III

4 *Λ*

7

10 *Λ*

13 *dolce*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 2

Ainda focando na prática das cordas duplas, a **Variação n. 22** (figura 36), em Fá maior, aplica uma maior variedade de intervalos duplos, compreendendo terças, quintas, sextas, sétimas e décimas. A segunda metade da parte B apresenta uma preponderância das terças dobradas e ainda podemos mencionar uma *alternância de registro* em cordas duplas, entre os compassos 8 e 12, atuando como pergunta e resposta. Vemos que há aqui a predominância do *spiccato*, com pequenos trechos em *detaché* e ligaduras em padrões de duas notas ligadas.

Figura 36 - Variação n. 22 das 60 Variações Barucabà

2ª VAR. *dolce.*

4 *staccato.*

7

10

13 *dolce.*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 3

A **23ª Variação** (figura 37) destaca-se por ser a única entre as 60 que apresenta mudança de compasso, onde a parte A é escrita em 9/8 e a B em 3/4. Composta em Ré bemol maior, este pequeno Estudo aborda, além da já mencionada mudança de compasso, particularmente, as síncopes e ainda apresenta o sexto grau rebaixado (Si dobrado bemol). No âmbito das técnicas de arco, há uma aplicação bastante equilibrada entre *legato*, *spiccato*, *detaché* regular e acentuado, e duas aparições de *staccato* preso. Sobre a mão esquerda ressaltamos a presença das extensões de 1º e 4º dedos e o uso de *portamento* provocado pela mudança de posição em intervalo de quinta utilizando o segundo dedo na corda sol, ao final da primeira e da segunda parte.



Figura 37 - Variação n. 23 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 3

Composta em Lá maior, a **Variação n. 24** (figura 38) trabalha em sua parte A a articulação dos dedos da mão esquerda e sua agilidade em arpejos em fusas incluindo mudanças de posição, tudo escrito em *legato*. Já na parte B, observa-se, também, o estudo de agilidade em escalas intercalado com *pizzicatos* de mão esquerda, sempre sobre a corda Mi solta, sendo a primeira do conjunto a abordar esta técnica tipicamente virtuosística do violino.

Figura 38 - Variação n. 24 das 60 Variações Barucabà

4. VAR. *f*

3

6 *pizz.*

9

12 *f*

14

\*) Die Pizzicato-Noten dieser Variationen werden mit dem Finger der vorhergehenden Arco-Noten gezupft.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 4

A **Variação n. 25** (figura 39), em Ré maior, foca especificamente na prática das cordas duplas pedais e, conseqüentemente, aborda o *legato* em cordas duplas. Apesar de trabalhar a mesma técnica, esta variação difere-se da n. 14 pelo nível de dificuldade, pois emprega linhas de *legato* mais longas, maior diversidade de intervalos e a alternância de cordas sob *legato*.

Figura 39 - Variação n. 25 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 4

Em compasso 9/8 e na tonalidade de Fá sustenido maior, a **26ª Variação** (figura 40) aborda o contraste entre *legato* e *spiccato* em sua parte A, focando nos arpejos. Seguindo para a parte B, observamos o trabalho dos golpes de arco já citados com o acréscimo do *staccato preso*. Além disso, nota-se uma ênfase sobre as escalas em terças quebradas permeando esta seção.

Figura 40 - Variação n. 26 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 5

Pertencendo ao grupo de estudos compostos inteiramente sobre a IV corda, a **Variação n. 27** (figura 42) – em Lá maior – foca na execução de escalas e arpejos, trabalhando *legato* e *spiccato* como técnicas de mão direita. Este pequeno *étude* já apresenta alguns saltos de posição maiores que a Variação n. 19 – também sobre a corda Sol –, chegando ao intervalo de uma oitava (compassos 3 e 15). Nota-se, portanto, um avanço no nível da técnica de execução sobre uma só corda. Por fim, ressaltamos divergências nas ligaduras desta variação. Observa-se no *Urtext* que no compasso 2, do segundo para o terceiro tempo, as notas Mi<sup>4</sup>-Fá<sup>#3</sup>-Mi<sup>3</sup> são conectadas pela ligadura. No primeiro tempo da parte B, Lá<sup>3</sup>-Mi<sup>#3</sup> são ligadas e o compasso 12, no original, é escrito integralmente sob duas ligaduras (ver figura 41).

Figura 41 - Ligaduras na edição Urtext na Variação n. 27, c. 2, 4b e 12

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 42 - Variação n. 27 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 6

A **28ª Variação** (figura 43), composta em Fá maior, trabalha predominantemente o *legato* e, em alguns pontos, o *detaché*. Este Estudo foca nos cromatismos em sua parte A, oportunizando o exercício da articulação empurrada na mão esquerda. A parte B aborda as linhas melódicas mais longas, exigindo planejamento de arco nos legatos, e aborda ainda a variação de registros através da alternância de segmentos melódicos nas cordas Mi e Sol.

Figura 43 - Variação n. 28 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 6

Trabalhando a técnica de cordas duplas, a **Variação n. 29** (figura 44) – em Si bemol maior – busca uma abordagem em que uma das duas notas simultâneas sempre é



fixa e a outra varia, com exceção das sextas encontradas da segunda metade do segundo compasso até o início do terceiro e sua repetição. A variação apresenta grande riqueza intervalar, que vai do uníssono à oitava. Do ponto de vista das técnicas de mão direita, nota-se o emprego do *legato* e do *spiccato*.

Figura 44 - Variação n. 29 das 60 Variações Barucabà

The musical score for Variation No. 29 is written in G major and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is marked *mf* (mezzo-forte). The score includes various rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and features complex articulations like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 6

Composta em Sol maior, a **30ª Variação** (figura 45) trabalha com arpejos e escalas com um enfoque na agilidade da mão esquerda, exigindo, assim, uma boa articulação dos dedos desta mão. Vemos no início da parte B grandes saltos de posição sobre uma corda com o mesmo dedo. Ainda, nota-se que aqui há o trabalho dos golpes de arco *legato*, *spiccato* e *brisure*. Por fim, ressaltamos um erro de notas no compasso 12: onde se lê Mi3 deveria estar escrito Ré3.

Figura 45 - Variação n. 30 das 60 Variações Barucabà

The image displays a musical score for Variation No. 30 of the 60 Caprices by Niccolò Paganini. The score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is marked '10<sup>ta</sup> VAR.' and begins with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various ornaments such as trills and grace notes, and features complex rhythmic patterns including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural). Dynamic markings include *f* and *dolce*. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 3, 6, 9, 11, and 13 clearly marked. The piece concludes with a double bar line.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 7

Quadro 3 - Análise sintetizada (variações 21-30)

Aspectos gerais (texto)										
Nº do estudo	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Nível	Avançado	Intermediário	Avançado						Intermediário	Avançado
Tonalidade	C Maior	F Maior	Db Maior	A Maior	D Maior	F# Maior	A Maior	F Maior	Bb Maior	G Maior
Compasso	3/4	3/4	9/8 e 3/4	3/4	3/4	9/8	3/4	3/4	3/4	3/4
Padrões rítmicos									X	
Aspectos gerais (SIM/NÃO)										
Arpejos			X	X	X	X	X		X	X
Escalas	X	X		X		X	X	X		X
Alternância de registros								X		
Outras técnicas ou efeitos especiais										
Harmônicos										X
Pizzicato de mão esquerda				X						
Técnicas de arco										
Acorde de quatro sons										X
Arcada pontuada	X									
Brisure										X
Detaché simples				X						
Detaché acentuado	X		X							
Legato			X	X		X	X	X	X	X
Legato C.D.					X					
Martellé	X		X							
Spiccato	X	X	X				X		X	X
Spiccato volante			X							
Staccato						X				
Técnicas de mão esquerda										
C.D. Pedal					X					
C.D. Diversas	X	X			X				X	
Extensão 1º dedo			X							
Extensão 4º dedo	X		X				X			
Mud. Pós. Extremas						X	X			
Posições extremas							X	X		X
Terças quebradas						X				

Fonte - Elaborado pelo autor

Em Mi maior e em compasso 9/8, a **Varição n. 31** (figura 46) aborda em sua parte A a técnica de cordas duplas pedal, onde a nota Mi4 é sempre tocada. Na parte B, observa-se um enfoque sobre as oitavas duplas executadas em *staccato preso*, *legato* e *detaché*. As *apogiaturas* rápidas nos compassos 5 e 6 exercitam a rápida mudança de posição numa distância intervalar de sétima maior numa mesma corda, mantendo-se a fôrma de oitava. Além disso, vemos que a primeira parte trabalha com arpejos e a segunda com escalas.



Figura 46 - Variação n. 31 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 8

Notamos na **Variação n. 32** (figura 47) – em Lá bemol maior – que, assim como sua antecedente, a primeira parte enfatiza os arpejos enquanto a segunda aborda escalas. Aqui nota-se um trabalho com ornamentos musicais que incluem *apogiaturas* rápidas de 1, 2 e 3 notas, e uma predominância de golpes de arco saltados, *spiccato* e *sautillé*, e algumas aparições de *legato*, quase sempre conectando os ornamentos às notas regulares.

Figura 47 - Variação n. 32 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 8

Composta em Mi bemol maior e compasso 9/8, a **33ª Variação** (figura 48) foca na técnica de cordas duplas, especialmente as terças. Há que se destacar os compassos 9-12 na parte B, onde segmentos de escalas cromáticas em terças alternam-se em diferentes registros e direções – agudo/ascendente e grave/descendente. Do ponto de vista da mão direita, aqui se emprega o *detaché*, *detaché acentuado* e *spiccato* e apenas as semicolcheias em *legato*.

Figura 48 - Variação n. 33 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 9

Focando no contraste entre *legato* e *staccato preso*, a **Varição n. 34** (figura 49) – em Si maior e 9/8 – também apresenta trechos em *spiccato* e *detaché acentuado*. Vale a pena destacarmos que nos compassos três e quatro e suas repetições há um jogo com o segundo grau (nota Dó sustenido) alterando-o um semitom abaixo e depois um semitom acima.

Figura 49 - Varição n. 34 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 9

A **Varição n. 35** (figura 50), composta em Sol maior, trabalha a técnica de *pizzicato de mão esquerda*, representada aqui pelo número zero. No início da primeira e segunda partes observa-se a indicação *au talon* (no talão), obrigando o violinista a executar o *collé*. Ressaltamos que no início da parte B há uma alternância de registro entre as cordas Mi e Sol, com a presença de *apogiatura* no registro agudo.

Figura 50 - Variação n. 35 das 60 Variações Barucabà

15<sup>e</sup> VAR. (Pizzicato les notes 0)

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 10

Composta em Mi maior, a **36<sup>a</sup> Variação** (figura 51) foca em sua parte A nos *grupetos*, notados precisamente na partitura e não através do símbolo referente a este ornamento, e nas *apogiaturas cromáticas* do terceiro compasso, utilizando-se do *legato* e do *spiccato* em toda a variação. A parte B pode ser dividida em duas pequenas seções: os quatro primeiros compassos abordam o *legato com alternância de cordas*, que exige extrema coordenação de ambas as mãos, pois a esquerda trabalha com movimentos semelhantes aos de cordas duplas e essas mudanças de notas devem coincidir com o movimento do arco em *bariolage*; em seguida, vê-se nos próximos compassos arpejos que alcançam registros mais agudos, chegando à 8<sup>a</sup> posição, e executados em *spiccato*.

Figura 51 - Variação n. 36 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 10

A **Variação n. 37** (figura 52), em Lá maior, aborda essencialmente a técnica de *cordas duplas pedais*, exigindo a utilização do *legato em cordas duplas*. Pode-se observar aqui, especialmente na parte B, que há dois tipos de trabalho: o primeiro é quando o pedal em corda solta se encontra na corda mais grave e o segundo é exatamente o inverso. Neste tipo de técnica, *cordas duplas pedais*, as articulações dos dedos da mão esquerda não devem interferir na produção sonora da nota pedal, ainda mais quando esta é uma corda solta. O que ocorre nos casos anteriormente apresentados é que se deve recorrer ao movimento do cotovelo esquerdo para que os dedos não resvalam na corda adjacente em uso. Outra situação presente é a necessidade de se tocar a mesma nota pedal dentro da mesma arcada ora em corda solta, ora em nota presa, em virtude da disposição dos intervalos de cordas duplas apresentados (compassos 3, 7, 8, 10, 12 e 15). Por fim, a edição *Urtext* nos afirma que no 3º compasso, o manuscrito estende a ligadura até o primeiro tempo do compasso 4 por engano.



Figura 52 - Variação n. 37 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 11

Composta em 9/8 e em Dó sustenido maior, a **38ª Variação** (figura 53) enfatiza o trabalho de escalas e arpejos em *legato* e *spiccato*. Pode-se extrair que o objetivo principal deste *étude* é a afinação e a utilização da meia posição, pois nesta tonalidade não há cordas soltas para se utilizar e a mão esquerda fica “entre as posições”, diminuindo as referências de afinação.

Figura 53 - Variação n. 38 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 12

Na **Variação n. 39** (figura 54) – em Lá maior – observa-se uma aplicação dos subtipos da técnica de execução de duas notas simultaneamente: *cordas duplas diversas* e *cordas duplas pedais*. Mencionamos, ainda, os compassos 2 e 14, onde se observa sétimas – *apogiaturas* – resolvendo em sextas. Além disso, nota-se a combinação do *spiccato* com o *brisure* e também a utilização do *legato em cordas duplas*.

Figura 54 - Variação n. 39 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 12

Composta inteiramente na corda Sol, a **40ª Variação** (figura 56), em Dó maior, possui a maior tessitura sobre uma corda em toda a obra. Observa-se aqui a utilização do *legato*, *legato acentuado*, *arcada pontuada* e *detaché* como técnicas de mão direita. Do ponto de vista da mão esquerda, trabalha-se com *mudanças de posição extremas* e *registros agudos extremos*, *trinados* e *extensão de 4º dedo*, além do uso de *harmônicos naturais e artificiais* (ver figura 55). Além disso, ao observar a figura 55, pode-se ver a divergência de ligaduras no compasso 4.

Figura 55 - Execução do Mi5 harmônico (c. 4) sugerida pelo Urtext

Fonte: Elaborada pelo autor



Figura 56 - Variação n. 40 das 60 Variações Barucabà

1 Sulla 4ª Corde

20ª VAR.

3

7

11 Sulla 4ª Corde

14

*f* > 6 1 1 6 1 4 6 2 1 2 1 2

*mf* 3 2 4 1 3 4 0 3 4 0 1

*f* > 6 1 1 6 1 4 6 2 1 2 1 2

2 1 2 0 2 0 2 5 3 2 5 0 2

2 1 2 0 2 0 2 5 3 2 5 0 2

2 1 2 0 2 0 2 5 3 2 5 0 2

2 1 2 0 2 0 2 5 3 2 5 0 2

3 2 4 1 3 4 0 3 4 0 1

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 2, p. 13

Quadro 4 - Análise sintetizada (variações 31-40)

Aspectos gerais (texto)										
Nº do estudo	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Nível	Avançado									
Tonalidade	E Maior	Ab Maior	Eb Maior	B Maior	G Maior	E Maior	A Maior	C # Maior	A Maior	C Maior
Compasso	9/8	3/4	9/8	9/8	3/4	3/4	3/4	9/8	3/4	3/4
Aspectos gerais (SIM/NÃO)										
Arpejos	X	X	X		X	X	X	X	X	X
Escalas	X	X	X	X			X	X	X	X
Alternância de registros					X					
Outras técnicas ou efeitos especiais										
Glissandos/ Portamentos										X
Harmônicos										X
Pizzicato de mão esquerda					X					
Técnicas de arco										
Arcada pontuada										X
Brisure									X	
Collé					X					
Detaché simples							X		X	X
Legato acentuado								X		X
Legato				X				X		X
Legato C.D.	X						X		X	
Martellé		X		X					X	
Mudança de corda c/ ligadura						X				
Sautillé		X								
Spiccato			X			X		X	X	
Staccato	X			X						
Salto de cordas				X						X
Técnicas de mão esquerda										
C.D. Pedal	X						X		X	
C.D. Diversas			X						X	
C.D. Terças			X							
C.D. Oitavas	X									
Extensão 1º dedo	X	X								X
Extensão 4º dedo	X	X								X
Mud. Pós. Extremas										X
Posição fixa 3		X								
Posições extremas										X
Trinados										X
Apogiaturas		X			X					

Fonte: Elaborado pelo autor

### 4.3 Livro III

Assim como os dois livros anteriores, inicia-se aqui com a rerepresentação do **Tema** (figura 57), desta vez, na tonalidade de Ré maior. Vemos bastante semelhança com o segundo livro e destacamos aqui as diferenças: entre os compassos 8 e 10 não há as *apogiaturas* presentes no livro anterior e nem as bordaduras cromáticas. Por fim, ressaltamos que, comparando com o *Urtext*, não há sinais de acento ou *trinados*.

Figura 57 - Tema do terceiro livro das 60 Variações Barucabà

THÈME .

1 Maestoso  
dolce .

4b

9

13  
dolce .

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 2

A **Varição n. 41** (figura 58), composta em Ré maior, aborda em seus 4 compassos iniciais a técnica de mão esquerda *apogiaturas cromáticas* executadas através do *legato* e *legato acentuado*. O início da parte B foca no trabalho de *cordas duplas* em intervalos de terças, quintas e sextas. Em sequência, observa-se passagens de agilidade em arpejos e escalas e também em *alternância de registro*. Apesar de utilizar majoritariamente o *legato*, vemos no compasso 7 uma passagem em *sautillé* no arpejo de Lá maior.

Figura 58 - Variação n. 41 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 2

Composta em Si maior e em compasso 9/8, a **42ª Variação** (figura 59) trabalha em sua parte A arpejos em *ricochet com mudança de corda*, entre o primeiro e o segundo compasso e suas respectivas reprises. Além disso, observa-se a aplicação de *terças quebradas*, técnica de mão esquerda trabalhada entre os compassos 8 e 12 da mesma variação. Nos compassos 3, 4, 15 e 16 vemos um arpejo de Si maior em oitavas alternadas executadas em *legado com mudança de corda*. Tal técnica exige uma maior coordenação entre ambas as mãos, pois há, além da mudança de cordas, a troca de posições, que devem ser sincronizadas entre si. No início da parte B, vemos um trabalho de *alternância de registro* aliado a *apogiaturas em collé* e no compasso 7 há uma passagem em *cordas duplas* em intervalos de terça, quarta, quinta e sexta.

Figura 59 - Variação n. 42 das 60 Variações Barucabà

2<sup>a</sup> VAR. 1 *mf* saltato

3 II

6 au talon dolce

9

11 II

13 *mf*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 3

A **Variação n. 43** (figura 60), composta em Mi maior, aborda dois tipos de aplicação da técnica de *cordas duplas*: as convencionais e as *pedais*. Destacamos aqui a predominância dos intervalos de terças e oitavas duplas, na parte B. Observa-se, ainda, que, aliado às notas dobradas, há a implementação de *passagens cromáticas*. Do ponto de vista das técnicas de arco, utiliza-se o *legato acentuado*, o *legato em cordas duplas*, o *detaché acentuado* e o *spiccato*.

Figura 60 - Variação n. 43 das 60 Variações Barucabà

The musical score for Variation No. 43 is presented in six systems. The first system (labeled '1') begins with a forte dynamic and a fermata. The second system (labeled '3') shows a melodic line with a long note. The third system (labeled '4b') is marked 'saltato' and features a complex rhythmic pattern. The fourth system (labeled '8') continues the melodic and harmonic development. The fifth system (labeled '11') includes a forte dynamic and a fermata. The sixth system (labeled '14') concludes the variation with a melodic flourish.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 4

Escrita em Sol maior e compasso 9/8, a **44ª Variação** (figura 61) continua a abordagem sobre *cordas duplas*, tanto convencionais quanto *pedais*. As técnicas de arco utilizadas aqui são o *legato em cordas duplas*, *martelé* e o *spiccato*, este último aplicado aos trechos que fazem uso do *pizzicato de mão esquerda* – compassos 2, 3, 4, 12, 14, 15 e 16. Por fim, ressaltamos a presença pontual de *acordes de 4 sons* nos compassos 9 e 11.



Figura 61 - Variação n. 44 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 4

Continuamos a trabalhar as *cordas duplas* na **Variação n. 45** (figura 62), composta em Dó maior. Aqui se aborda uma diversidade de padrões em notas duplas, como por exemplo as sétimas resolvendo em sextas entre os compassos 8 a 11, arpejos que utilizam intervalos de terça, quarta e sexta e notas duplas alternadas com notas simples. Destacamos o início da parte B, que escreve uma nota presa em cada corda, exigindo, neste caso, extensão do quarto dedo em intervalos de oitava (entre dedos 2 e 4) e sétima (dedos 3 e 4). Quanto às técnicas de arco, aqui são aplicados o *legato*, *legato em cordas duplas*, *detaché* e *spiccato*.

Figura 62 - Variação n. 45 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 5

Focando na escrita em arpejos, a **Variação n. 46** (figura 64), composta em compasso 9/8 e na tonalidade de Lá bemol maior, inicia esta abordagem através do *legato*, *spiccato* e entre os compassos 3, 4, 15 e 16 observa-se uma passagem em sextas duplas executadas em *detaché*. Em sua parte B, há o contraste entre *legato* e *spiccato* na abordagem dos arpejos e a utilização de *trinados*. Ressaltamos aqui as passagens em *cromatismo* que combinam o *legato*, em padrão de duas notas, com o *bariolage*, nos compassos 9 e 11. Por fim, percebe-se que, na edição crítica, a ligadura no primeiro compasso e primeiro tempo do compasso seguinte é estendida até a colcheia em articulação *staccato* (ver figura 63).

Figura 63 - Ligaduras originais na Variação n. 46, c. 1-2

Fonte: Elaborada pelo autor



Figura 64 - Variação n. 46 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 6

A **47ª Variação** (figura 66), escrita em Fá maior, possui três seções de abordagem técnica. A primeira delas, compreendendo os 4 compassos iniciais, explora as *cordas duplas* em intervalo de terça, quarta, quinta e sexta, executadas em *spiccato*, *detaché acentuado* e *legato em cordas duplas*. A segunda seção se utiliza do *ricochet com mudança* entre três cordas e é seguida pela terceira parte que trabalha a *articulação de mão esquerda em alternância de registros*, contrastando o *sautillé* e o *legato*. Ainda, comparando com o *Urtext*, observa-se que o padrão de ligaduras nos primeiros tempos dos compassos 9 a 11 é composto por ligaduras em grupos de três notas no primeiro tempo e não há o *ricochet* nas primeiras três notas do 12º compasso (ver figura 65).

Figura 65' - Ligaduras originais na Variação n. 47, c 9-12



Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 66 - Variação n. 47 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 6

Composta em compasso 9/8 na tonalidade de Ré bemol maior, a **Variação n. 48** (figura 67) contrasta o *legato* com o *ricochet* e o *spiccato* em sua parte A. Destacamos, ainda, o súbito salto para a 8ª posição no compasso 3 e 15. Entre os compassos 5 e 7, observa-se o trabalho de *salto entre cordas*, utilizando os golpes de arco *legato* e *spiccato*, seguido, no compasso 8, de um arpejo de Lá bemol maior. Em sequência, nota-se uma abordagem sobre as posições agudas do violino, utilizando-se da 5ª e 7ª posições, entre os compassos 9 e 12.

Figura 67 - Variação n. 48 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 7

A **49ª Variação** (figura 68), composta em Si bemol maior, inicia com a indicação *staccato* sobre o primeiro compasso, que trabalha acordes de *três sons*, seguida de tercinas em *legato* e, no terceiro compasso, de uma passagem em *cordas duplas* em intervalo de terças e sextas. A parte B aborda entre os compassos 5 e 7 *extensão do dedo 4* em *martelé* contrastando com três notas em *legato*, ornamentadas pelo *trinado*. Entre os compassos 8 e 12, Paganini trabalha arpejos que sobem em Fá maior e descem em Si bemol maior em *spiccato*.

Figura 68 - Variação n. 49 das 60 Variações Barucabà

9ª VAR:

1 *staccato.* *f*

3 *tr*

6 *tr*

8 *tr*

11 *staccato.* *f*

14 *tr*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 8

Composta em Mi bemol maior e em compasso 9/8, a **Variação n. 50** (figura 69) foca no exercício das *cordas duplas*. Aqui, trabalha-se intervalos de terças, quartas, quintas, sextas e oitavas, utilizando-se das técnicas de mão direita, *legato em corda dupla*, *spiccato* e *martelé*.

Figura 69 - Variação n. 50 das 60 Variações Barucabà

10.º VAR. *mf*

1

4

7

10

13 *mf*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 8



Quadro 5 - Análise sintetizada (variações 41-50)

Aspectos gerais (texto)										
Nº do estudo	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
Nível	Avançado									
Tonalidade	D Maior	B Maior	E Maior	G Maior	C Maior	Ab Maior	F Maior	Db Maior	Bb Maior	Eb Maior
Compasso	3/4	3/4	3/4	9/8	3/4	9/8	3/4	9/8	3/4	9/8
Aspectos gerais (SIM/NÃO)										
Arpejos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Escalas	X		X	X		X	X			X
Alternância de registros									X	
Outras técnicas ou efeitos especiais										
Harmônicos					X					
Pizzicato de mão esquerda				X						
Técnicas de arco										
Acorde de quatro sons				X						
Acordes de três sons									X	
Brisure		X								
Collé		X								
Legato	X					X	X	X	X	X
Legato C.D.			X	X						
Martellé								X		
Mudança de corda c/ ligadura		X			X					
Mudança de corda s/ ligadura					X					
Ricochet contínuo							X			
Ricochet c/ mud.		X					X			
Ricochet em 1 corda								X		
Sautillé	X									
Spiccato			X		X	X	X		X	X
Salto de cordas		X			X			X		
Técnicas de mão esquerda										
C.D. Pedal				X						
C.D. Diversas		X	X	X	X		X		X	X
C.D. Terças	X		X					X		
C.D. Sextas						X				
C.D. Décimas			X							
Extensão 4º dedo							X	X		
Oitavas melódicas/quebradas		X								
Posições extremas					X			X		
Trinados						X			X	
Apogiaturas cromáticas	X									
Apogiaturas		X								

Fonte: Elaborado pelo autor

A **51ª Variação** (figura 70), composta em Si maior e compasso 9/8, prioriza o contraste entre *legato*, presente em maior frequência na parte A, e *ricochet*, majoritariamente utilizado na parte B. Ressaltamos, ainda, a aplicação das *apogiaturas cromáticas* sobre o arpejo de Si maior (compassos 1 e 13), as passagens em *cordas duplas* abordando intervalos de terça e oitava (compassos 3, 4, 7, 15, 16) e, por fim, a presença do sexto grau rebaixado, nota Sol bequadro, nos compassos 3 e 15.

Figura 70 - Variação n. 51 das 60 Variações Barucabà

The image shows the musical score for Variation No. 51 of the 60 Caprices for Solo Violin by Niccolò Paganini. The score is in G major and 9/8 time. It consists of 14 measures. Measure 1 is marked '11º VAR.' and 'f'. Measure 3 is marked '3' and 'saltato'. Measure 6 is marked '6'. Measure 8 is marked '8'. Measure 10 is marked '10'. Measure 12 is marked '12'. Measure 14 is marked '14' and 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 9

Composta em compasso 9/8 e em Sol maior, a **Variação n. 52** (figura 71) é a última a abordar a execução somente sobre a corda Sol. Como exige esta técnica, aqui são utilizados registro do extremo agudo da corda, abrangendo a tessitura de duas oitavas na mesma corda. Observa-se também o emprego do *legato* e *detaché* e o uso extensivo de harmônicos naturais, muitas vezes precedidos de *portamento* (compassos 2, 3, 5, 6, 14 e 15). Estabelecendo uma comparação com a edição *Urtext*, nota-se que a ligadura do primeiro compasso não se estende ao primeiro tempo do compasso seguinte e a não há ligadura no compasso 7.



Figura 71 - Variação n. 52 das 60 Variações Barucabà

12<sup>a</sup> VAR. *Sulla 4<sup>a</sup> Corde*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 10

Constituída majoritariamente de escalas, a **53<sup>a</sup> Variação** (figura 73) trabalha a agilidade da mão esquerda através de sua escrita rítmica em fusas. Composta na tonalidade de Ré maior, observa-se uma extensa aplicação do *legato*, sendo exceção o início da parte B, que compreende o trecho que começa no final do compasso 4 e termina na primeira metade do segundo tempo do compasso 8, onde há aplicação do *spiccato*. Aqui se nota que as escalas atingem até o Ré6 na corda Mi, demonstrando um trabalho nas regiões mais agudas do instrumento. Ressaltamos, por fim, diferenças entre a edição crítica e a revisada por Kross. Primeiramente, não há indicação de *trinado* no compasso 1 e, em segundo lugar, nota-se diferenças nas ligaduras nos compassos 2 e 3 (ver figura 72).

Figura 72 - Ligaduras originais na Variação n. 53, c. 1-3

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 73 - Variação n. 53 das 60 Variações Barucabà

The image displays a musical score for Variation No. 53, consisting of seven staves of music. The first staff is labeled '13º VAR.' and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music starts with a dynamic marking of *f* and a trill (*tr*) over a note. The second staff continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The third staff, labeled '4b', is marked *dolce* and features a series of slurs and accents. The fourth staff, labeled '8', includes a second ending bracket and a dynamic marking of *f*. The fifth staff, labeled '10', also features a second ending bracket and a dynamic marking of *f*. The sixth staff, labeled '12', includes a trill (*tr*) and a dynamic marking of *f*. The seventh staff, labeled '14', concludes the variation with a final note and a dynamic marking of *f*. The score is filled with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings, indicating a technically demanding piece.

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 10

A **Variação n. 54** (figura 74), composta em Si maior e compasso 9/8, utiliza-se frequentemente de *apogiaturas cromáticas* em sua escrita. Do ponto de vista da mão direita, observa-se o emprego do *legato*, do *spiccato* e do *staccato preso* e podemos acrescentar a aplicação de *trinados*, como técnica de mão esquerda, permeando a parte B deste curto *étude*. Por fim, a longa ligadura iniciada no segundo compasso não se estende até o primeiro tempo do compasso 3 no original.

Figura 74 - Variação n. 54 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 11

Conjugando um trabalho de agilidade e *cordas duplas*, a **55ª Variação** (figura 75) se utiliza do *legato* e do *spiccato* como principais técnicas de arco. Sendo composta em Lá maior, podemos observar uma extensa aplicação de terças duplas, embora possamos ver intervalos de quarta, quinta e sexta.

Figura 75 - Variação n. 55 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 12

Composta em Mi maior e compasso 9/8, a **Variação n. 56** (figura 76) pode ser dividida em três partes para melhor entendermos as abordagens pretendidas aqui. Em primeiro lugar, os quatro compassos iniciais trabalham a técnica de *cordas duplas* em intervalos de terça, quinta e sexta, alternando entre *legato* e *spiccato*. Seguindo para a parte B, entre os compassos 5 e 8, observa-se a passagem em terças duplas focando no *trinado duplo*. Entre os compassos 8 e 12, nota-se que há escalas ascendentes no registro agudo com a indicação do golpe de arco *spiccato* e escalas descendentes que transitam da corda Mi em direção à Ré, com a expressão *saltato* logo à baixo que se refere ao *ricochet*. Tal trecho caracteriza, ainda, a *alternância de registros*, que é intercalada por três notas em *cordas duplas*, e depois se segue a repetição dos quatro compassos iniciais.



Figura 76 - Variação n. 56 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 12

A **Variação n. 57** (figura 77), composta em Dó maior, aborda entre os compassos 1 e 2 o ritmo pontuado seguido por *trinados*, utilizando *legato*, *martelé* e *detaché*. Nos compassos 3 e 4, observa-se uma passagem em oitavas duplas combinadas com o *cromatismo*. A parte B se inicia desenvolvendo a ideia rítmica dos 2 primeiros compassos, focando no ritmo pontuado. No compasso 7, observa-se uma passagem em sextas duplas alternadas com a corda Sol, caracterizando o golpe de arco *brisure*. Por fim, entre os compassos 8 e 12, Paganini foca no exercício do *ricochet* e dos *acordes de três sons*. Segundo a edição crítica, o manuscrito apresenta o padrão de *ricochet* em 7 notas, como notado na figura 77, somente nos compassos 8 e 12 e, portanto, o *Urtext* opta por utilizar este golpe arco somente nas fusas, ou seja, num padrão de 6 notas.

Figura 77 - Variação n. 57 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 13

Em tonalidade de Lá maior, a **58ª Variação** (figura 78) se inicia trabalhando a *articulação do dedos da mão esquerda* através das fusas, seguida por uma arpejo em *martelé*, um compasso que utiliza o *pizzicato de mão esquerda* e, finalizando a parte A, observa-se *acordes de três e quatro sons*. A parte B, de caráter *dolce*, aborda articulações *à la corda*, fazendo uso do *detaché* e do *legato* e vê-se a aplicação de *portamentos* em direção a *harmônicos naturais* como recurso, também, de expressividade.

Figura 78 - Variação n. 58 das 60 Variações Barucabà

18<sup>ª</sup> VAR.

1 *f* *pizz.*

3 *dolce.* *tr*

7 I

10 *pizz.*

13 *f* *pizz.*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 14

Contrastando golpes de arco fora da corda e *à la corda*, a **Variação n. 59** (figura 79), em Fá sustenido maior, inicia-se com a indicação *saltato*, que se refere ao *ricochet*, neste caso, intercalado com o *spiccato*. Ainda na parte A, observa-se a aplicação das *cordas duplas pedais* em *legato*, seguido pela alternância entre terça menor e maior (Lá bequadro e sustenido, respectivamente) do acorde de Fá sustenido no compasso 4. Segue-se, então, o contraste entre *legato* e *spiccato*, aliados a *apoggiaturas*, compassos 5 e 6, e *escalas cromáticas*, compassos 8 a 12.



Figura 79 - Variação n. 59 das 60 Variações Barucabà

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 14

Sendo o último *étude* da obra, composto em compasso composto, 9/8, na tonalidade de Si maior, a **60ª Variação** (figura 80) trabalha a técnica de *cordas duplas* em *detaché*, *legato* e *spiccato*, enfatizando os intervalos de oitava, sextas e terças. Ressaltamos os compassos 8 a 12 que, apesar de não serem escritos em notas duplas e sim como *oitavas melódicas/quebradas*, exigem que a mão esquerda aja como tal para a execução do trecho.

Figura 80 - Variação n. 60 das 60 Variações Barucabà

20ª VAR. *f*

*staccato*

3ª e 4ª Corde

*morendo*

*Finis*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 15

Por fim, observa-se uma finalização (figura 81) para a obra, também na tonalidade de Si maior, com dois acordes: o primeiro de três e o segundo de quatro sons, Mi menor e Si maior, respectivamente.

Figura 81 - Finis das 60 Variações Barucabà

*FINIS* *ff*

*morendo*

*Finis*

Fonte: PAGANINI, 189?, v. 3, p. 15

Quadro 6 - Análise sintetizada (variações 51-60)

Aspectos gerais (texto)										
Nº do estudo	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Nível	Avançado									
Tonalidade	B Maior	G Maior	D Maior	B Maior	A Maior	E Maior	C Maior	A Maior	F# Maior	B Maior
Compasso	9/8	9/8	3/4	9/8	3/4	9/8	3/4	3/4	3/4	9/8
Aspectos gerais (SIM/NÃO)										
Arpejos		X			X		X	X	X	X
Escalas	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Escalas cromáticas									X	
Outras técnicas ou efeitos especiais										
Glissandos/ Portamentos		X								
Harmônicos		X								
Pizzicato de mão esquerda								X		
Técnicas de arco										
Acorde de quatro sons								X		
Acordes de três sons							X	X		
Arcada pontuada							X			
Bariolage										X
Detaché simples		X						X		X
Legato	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Martellé							X			
Ricochet c/ mud.						X			X	
Ricochet em 1 corda	X						X			
Spiccato	X		X	X		X		X	X	
Spiccato volante	X									
Staccato				X						
Salto de cordas					X					
Técnicas de mão esquerda										
C.D. Diversas	X				X	X				X
C.D. Oitavas							X			
Extensão 4º dedo		X								
Mud. Pós. Extremas		X								
Oitavas melódicas/quebradas										X
Trinados			X	X			X	X		
Trinados com C.D.						X				
Apogiaturas									X	

Fonte: Elaborado pelo autor

## 5 CONCLUSÃO

Paganini ficou conhecido como um grande virtuoso do instrumento, por sua expansão da técnica do violino, porém, pouco se fala sobre sua vertente pedagógica. Realmente, ele teve uma atuação modesta como professor e sua produção de obras didáticas é rara. Dentre suas composições pedagógicas, podemos apenas citar os 24 Caprichos, que visam atuar como estudo do virtuosismo violinístico, tendo como alvo instrumentistas com uma base técnica muito sólida, e as *60 Variações Barucabà*, que são mais acessíveis a um estudante de violino de nível intermediário-avançado.

Através desta pesquisa, notamos aspectos referentes à progressividade técnica, ao emprego de golpes de arco específicos, o exercício das cordas duplas e características composicionais que podem ter relação com as origens do tema das *Variações Barucabà*. Assim, procuramos relatar a seguir mais sobre os aspectos observados neste processo de análise.

Por meio dos quadros confeccionados em nossa pesquisa, presentes após a análise de cada grupo de 10 variações, nota-se que até por volta da 30ª variação ainda há Estudos no nível intermediário de dificuldade e deste ponto até o fim da obra a complexidade técnica é elevada, encontrando somente variações de grau avançado. A partir da reflexão sobre as informações presentes nos quadros, observamos que entre as composições de nível intermediário presentes na obra são intercaladas variações avançadas como forma de, progressivamente, elevar o nível técnico do estudante sem sobrecarregá-lo. Assim, observa-se uma progressividade nestas variações como um todo que visa exercitar os conteúdos violinísticos de maneira mais orgânica, sem grandes saltos súbitos de dificuldade, onde Estudos mais complexos são precedidos ou sucedidos por outros mais simples, como forma, também, de estabilizar a técnica do estudante.

Se atentarmos às técnicas de mão direita, veremos a grande utilização do *legato* – 43 variações – e do *spiccato* – 38 variações –, golpes fundamentais a qualquer violinista, porém o *detaché*, que é, provavelmente, uma das primeiras articulações de arco que aprendemos a executar na fase de inicialização ao instrumento, aparece em 11 das 60 variações, número bastante inferior se comparados aos anteriores.

Vemos, ainda, que Paganini utiliza frequentemente escalas e arpejos na construção de suas variações. Tais elementos são a base de qualquer composição tonal, porém, podemos inferir que, nesta obra, sua utilização tem como objetivo o exercício da afinação. Além disso, a utilização de todas as 12 tonalidades maiores, aliada às escalas e arpejos, auxilia no desenvolvimento e consolidação deste ponto fundamental da técnica violinística e, portanto, sua aplicação tem fundamentos pedagógicos.

Comparando as *Variações Barucabà* com os 24 Caprichos de Niccolò Paganini, observamos que a técnica do *pizzicato* de mão esquerda é mais trabalhada na primeira obra do que na segunda, onde a única aparição deste elemento dá-se na variação nº 9 do 24º capricho. Já nas variações, Paganini aplica este efeito beliscado em 6 Estudos, de forma bastante didática, começando apenas com cordas soltas, e só posteriormente adicionando notas presas que devem ser articuladas através do *pizzicato* de mão esquerda.

Quanto às cordas duplas, 28 das 60 variações utilizam esta técnica de mão esquerda em diversos níveis de complexidade. Assim, a obra poderia ser aplicada como complemento aos 24 Caprichos de Pierre Rode (1974) na preparação do aluno para o estudo do opus 35 de Jakob Dont (1971), que contém diversos Estudos mais complexos em cordas duplas que os de Kreutzer, por exemplo. Além disso, por serem variações de apenas 16 compassos, sua aplicação como ferramenta de ensino e aperfeiçoamento da técnica em questão pode ajudar a evitar um grande desgaste muscular da mão esquerda, algo bastante recorrente no ensino e prática deste elemento violinístico.

Ainda, podemos observar que a aplicação didática desta obra pode ser feita de diversas maneiras, desde de seu estudo integral, até a utilização de variações específicas que atuariam como suplemento para determinados conteúdos em outros métodos ou remédios para pontos individuais da técnica de determinado violinista.

Uma curiosidade sobre o ciclo é a presença do sexto grau rebaixado em 11 variações (2, 12, 14, 15, 16, 23, 26, 28, 51, 58 e 60). Podemos especular que este fato tem por

objetivo criar certo contraste, remetendo a uma tonalidade menor que não está presente nas variações. Porém, a possível ligação com alguma raiz judaica da canção *Barucabà* – tendo em vista o que já foi apresentado em relação à obra *Gnora Luna* – também deve ser considerada.

Através de nosso trabalho buscamos valorizar a composição didática de Paganini, evidenciando suas ideias como professor. Esperamos, por fim, que esta pesquisa desperte o interesse de violinistas, pesquisadores e professores do instrumento pela obra e que esta possa auxiliar no processo de aprendizagem e aprimoramento técnico-musical de mais estudantes de violino, perpetuando, assim, o legado pedagógico de Paganini.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO, Cláudio Urgel Pires. *Guia Analítico de Estudos Seleccionados para Violino e Viola*. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2000. 86 p. Relatório.

DONT, Jacob. *Etüden und Capricen*. Mainz: Schott, 1971. 1 partitura. Violino.

Etude. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

FÉTIS, François-Joseph. *Biographical notice of Nicolo Paganini, with analysis of his compositions and a sketch of the history of the violin*. Londres: Schott & CO., 1876.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing and teaching*. Mineola: Dover Publications, 2013.

GUNZBERG, Lynn. *Strangers at home: jews in the Italian literary imagination*. Berkeley: University of California Press, 1992.

HÁRRAN, Don. "Barucaba" as an Emblem for Jewishness in Early Italian Art Music. *The Jewish Quarterly Review*, Pensilvânia, v. 98, n. 3, p. 328-354, 2008.

HEIKS, Heidi. *AD 1798-1843 Source Book*. Georgia: TEACH Services, Inc., 2010.

ISTEL, Edgar. The secret of Paganini's technique. Tradução de Theodore Baker. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 16, n. 1, p. 101-116, Jan. 1930.

KREMER, Gidon. *Paganiniana*. Moscou: Melodia, 1976. Entrevista concedida a Jorg Polzin.

LÜCKMAN, Paulo Egídio. *O método de cordas duplas de Luis Soler Realp: análise e comparação com publicações afins*. 2012. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2012.

PAGANINI, Nicolo. *60 Etudes in Variation form for solo violin*. Moscou: Muzyka, 1983. Edição de V. Zhuka. 61 partituras. Violino.

PAGANINI, Nicolò. *60 Variationen über Barucabà für Violine und Gitarre*. Edição de Alberto Cantù e Renato de Barbieri. Munique: G. Henle, 1991. 61 partituras. Violino.

PAGANINI, Niccolo. *Etudes en 60 variations sur l'air Barucaba*. Edição de Emil Kross Londres: Schott & Co, 189?. 3 v. 63 partituras. Violino.

PAGANINI, Nicolo. *Studj in 60 Variazioni progressive per violino solo sull'aria Barucaba*. Milão: Ricordi, 1851. 63 partituras. Violino.

PAGANINI, Nicolo. *Etüdes in 60 Variationen über das Lied "Barucaba" op. 14*. Edição de Franz Schmidtner. Hamburgo: Sikorski, 1955. 1 partitura. Violino.

REALP, Luis Soler. *Estudio de la doble cuerda en el violín: parte II*. Não publicado.



REALP, Luis Soler. *Técnica superior de violino: mão esquerda*. Não publicado.

RIBEIRO, Sheila Sampaio. *Análise e classificação de estudos selecionados para violoncelo*. 2003. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2003.

RODE, Pierre. *24 Capricen*. Mainz: Schott, 1974. 1 partitura. Violino.

STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

STRATTON, Stephen Samuel. *Nicolo Paganini: his life and work*. Westport: Greenwood Press, 1907.

SZIGETI, József. *Szigeti on the Violin*. London: Dover Publications, 1979.

TILMOUTH, M. Moto perpetuo. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

VALERY, M. *Historical, literary and artistical travels in Italy: a complete and methodical guide for travellers and artists*. Paris: Baudry's European Library, 1839.

**APÊNDICE**

## APÊNDICE A – Quadro de definições de técnicas de arco

TÉCNICA DE ARCO	DEFINIÇÃO
<b>Estudo padrão</b>	Estudo que por sua forma ( <i>Motto Perpetuo</i> ), se torna propício para o estudo das diversas técnicas de arco (CARDOSO, 2000, p. 42).
<b>Acorde de quatro sons</b>	Acordes compostos por 4 notas. Quanto à sua execução podem ser: "quebrados" ou "arpejados" (CARDOSO, 2000, p. 42).
<b>Acordes de três sons</b>	Acordes compostos por 3 notas. Quanto à sua execução podem ser: "quebrados", "simultâneos" ou "arpejados" (CARDOSO, 2000, p. 42).
<b>Arcada mista</b>	Arcadas que alternam dois ou mais golpes de arco (CARDOSO, 2000, p. 43).
<b>Arcada pontuada</b>	Arcadas que se caracterizam por padrões rítmicos pontuados (CARDOSO, 2000, p. 43).
<b>Bariolage</b>	Denominado, também, como <i>batterie</i> , refere-se à alternância de arco entre cordas adjacentes (STOWELL, 1985, p. 167).
<b>Brisure</b>	Alternância de arco entre cordas não adjacentes (STOWELL, 1985, p. 167)
<b>Collé</b>	Golpe de arco que ataca a nota a partir da corda e, imediatamente ao ataque, o arco é levantado da corda, preparando para a próxima nota (GALAMIAN, 2013, p. 73).
<b>Detaché simples</b>	Notas executadas em arcos separados, com som constante, sem variação de pressão (GALAMIAN, 2013 p. 67).
<b>Detaché acentuado</b>	Padrão de arcada que se inicia com um acento produzido pelo aumento da pressão e velocidade do arco porém sem soar como a articulação do martelé (GALAMIAN, 2013, p. 67)
<b>Legato</b>	Duas ou mais notas executadas em uma mesma direção de arco (GALAMIAN, 2013, p. 64)
<b>Legato acentuado</b>	Acentos sobre notas contidas em uma mesma ligadura.
<b>Legato C.D.</b>	Duas ou mais notas executadas em uma mesma direção de arco e em cordas duplas (RIBEIRO, 2003, p. 63).
<b>Martelé</b>	Notas executadas em arcos separados, com acentos agudos no início de cada nota e breves silêncios entre as notas (GALAMIAN, 2013 p. 71).
<b>Mudança de corda c/ ligadura</b>	Mudança de corda realizada sem mudança de direção do arco (CARDOSO, 2000, p. 45).
<b>Mudança de corda s/ ligadura</b>	Mudança de corda realizada em sincronia com mudança de direção do arco (CARDOSO, 2000, p. 45).
<b>Portato</b>	Notas articuladas em uma mesma direção de arco sem interrupções (GALAMIAN, 2013, p. 68).
<b>Retomada de arco</b>	Duas ou mais arcadas articuladas na mesma direção (CARDOSO, 2000, p. 46).

<b>Ricochet contínuo</b>	Golpe de arco que utiliza a elasticidade natural do arco para deixá-lo ricochetear sobre a corda; executado em uma corda e nas duas direções do arco (CARDOSO, 2000, p. 46).
<b>Ricochet com mudança</b>	Golpe de arco que utiliza a elasticidade natural do arco para deixá-lo ricochetear sobre a corda; executado em mais de uma corda e nas duas direções do arco (CARDOSO, 2000, p. 46)
<b>Ricochet em uma corda</b>	Golpe de arco que utiliza a elasticidade natural do arco para deixá-lo ricochetear sobre a corda; executado em uma corda e uma só direção de arco (CARDOSO, 2000, p. 47).
<b>Sautillé</b>	Golpe de arco com efeito sonoro saltado executado através da elasticidade do próprio arco, porém sem sair da corda (GALAMIAN, 2013, p. 77).
<b>Siciliana</b>	Arcada que tem origem na dança de mesmo nome, de compasso composto e ritmo pontuado (CARDOSO, 2000, p. 47).
<b>Spiccato</b>	Golpe de arco caracterizado por um movimento cíclico, elástico e pendular, que faz com que a crina do arco saia da corda após cada nota (CARDOSO, 2000, p. 47).
<b>Spiccato volante</b>	Série notas em <i>spiccato</i> executados num mesmo arco (GALAMIAN, 2013, p. 81).
<b>Staccato</b>	Série de notas executadas em <i>martellé</i> na mesma direção de arco (GALAMIAN, 2013, p. 78).
<b>Staccato volante</b>	Golpe de arco executado através do mesmo movimento do <i>staccato</i> , porém a pressão é aliviada para que o arco saia da corda (GALAMIAN, 2013, p. 80).
<b>Salto de cordas</b>	Mudança de arco entre cordas não adjacentes.