

Estudo de portamenti em gravações do início do século XX e sua aplicabilidade na obra de Nicolau Medina Ribas

Hélder José Batista Sá²

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Resumo: Esta pesquisa centrou-se na interpretação de obras para violino de Nicolau Medina Ribas, violinista espanhol que viveu no Porto no século XIX, abordando os estilos interpretativos desse período. Não existem gravações de Nicolau Ribas ou dos seus alunos. Analisaram-se gravações de violinistas do início do século XX para avaliar aspectos específicos que poderiam ser aplicados ao trabalho de Ribas, em particular o uso de *portamenti*. O *portamento*, como recurso expressivo, foi um elemento-chave da técnica do violino desde meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Esta pesquisa relacionou os diferentes tipos de *portamenti*, seu contexto e frequência em gravações do início do século XX, com o estilo implícito de Nicolau Ribas, registado nas partituras.

Palavras-chave: Nicolau Medina Ribas; *Portamenti*; Estudos em performance; Violino em Portugal.

Abstract: This research focused on the interpretation of works for the violin by Nicolau Medina Ribas, a Spanish violinist who lived in Porto during the nineteenth century, addressing the interpretive styles of that period. There are no extant recordings by Nicolau Ribas or his students. Recordings by early twentieth-century violinists were analyzed in order to assess specific aspects that could be applied to Ribas' work, in particular the use of *portamenti*.

Portamento, as an expressive resource, was a key element of the violin technique since the mid-nineteenth century to the first decades of the twentieth century. This research related the different types of *portamenti*, their context and frequency in recordings from the early twentieth century, with Ribas' implicit performance style, as registered in the scores.

Keywords: Nicolau Medina Ribas; *Portamenti*; Performance studies; Violin in Portugal

Nicolau Medina Ribas (10/3/1832 – 3/3/1900) pertenceu a uma família de músicos espanhóis radicada no Porto durante o século XIX. O seu pai tornou-se director da Orquestra do Real Teatro de S. João em 1835 e foi o primeiro professor de violino de Nicolau. Estudou ainda com Charles Bériot (1802-1870) em Bruxelas e tocou também na Orquestra do Teatro *La Monnaie* (Vieira, 1900, p. 258; Ribas, 2010, p. 64). Regressou ao Porto em 1855 tornando-se concertino da Orquestra do Real Teatro de S. João (Cymbron, 1998, p. 247).

Nicolau Ribas foi um dos mais destacados violinistas do século XIX em Portugal. Membro de diversos agrupamentos de música de câmara, dos quais se destacam a Sociedade de Quartetos e a Sociedade de Música de Câmara, foi também professor de violino e compositor. As suas obras são praticamente desconhecidas atualmente. O principal objectivo desta investigação é contribuir para o seu redescobrimto, abarcando os estilos interpretativos da época.

As gravações revolucionaram o modo de ouvir música e forneceram-nos um meio complementar de compreensão das características interpretativas de cada época. Não se conhecem gravações de Nicolau Ribas nem dos seus alunos, pelo que apenas podemos extrapolar os resultados decorrentes da análise de gravações próximas da sua época. Assim, foram estudadas gravações de violinistas do início do século XX, para aferir as especificidades passíveis de aplicação na obra de Nicolau Ribas.

² Email: heldersa@ua.pt
<http://revistas.ua.pt/index.php/impar>

Philip (2004), Brown (1999) e Leech-Wilkinson (2009) apontam para o uso de *portamenti* em maior número e de forma mais lenta nas interpretações das primeiras décadas do séc. XX em comparação com a atualidade. O *portamento* ou *glissando* consiste no transporte sonoro entre duas notas de afinação distinta de forma contínua, e é um efeito característico dos instrumentos de altura indefinida. Flesch (2000, pp. 14-15) distingue estes termos designando as mudanças expressivas como *portamenti* e *glissandi* quando o enquadramento é meramente técnico, e identifica dois tipos: B (*beginning*) e E ou L (*ending/last*). No primeiro caso a transição é realizada pelo dedo inicial, e no segundo com o dedo da nota final. Segundo Flesch, no início do século XX o *portamento* B era o mais utilizado e o do tipo E criticado apesar do uso deste último por todos os grandes violinistas da sua época.

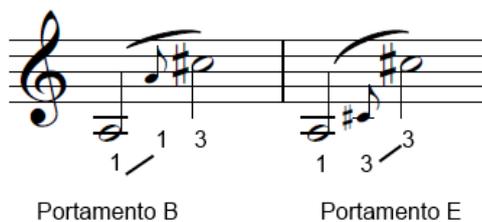


Figura 1. Tipos de *portamenti*

Fonte: Flesch (2000, p. 15)

Galamian (1985, p. 27) classifica um terceiro portamento, C, aplicável em grandes intervalos e que combina os primeiros (Figura 2).³ Segundo este autor, o portamento do tipo A foi usado preferencialmente por representantes da Escola Francesa e o segundo preferido por violinistas da Escola Russa.



Figura 2. Tipos de *portamenti*

Fonte: Galamian (1985, p. 27)

O *portamento* adquiriu importância nos tratados de violino no final do século XVIII. Kreutzer, Rode e Baillot no método *L'art du violon* (1803), assim como Spohr (1832, pp. 108-109) e Courvoisier (1897, p. 20), defendiam a utilização do dedo inicial na realização dos *portamenti*.

³ Neste artigo será utilizada esta categorização.



Figura 3. Modo de execução de *portamenti*

Fonte: Baillot (1834, p. 93)



Figura 4. Procedimentos a observar na execução de *portamenti*

Fonte: Courvoisier (1897, p. 20)

Auer (1921, p. 63) preconiza moderação na utilização do portamento e considera apropriado o seu uso em melodias descendentes e apenas excepcionalmente aquando do inverso. Bériot, professor de Ribas, no seu *Méthode de violon* Op. 102, defende que os *portamenti* se deveriam submeter às leis da prosódia, dada a semelhança entre o portamento vocal e instrumental. Este violinista realça a importância deste efeito na transmissão de sensações de ligação, doçura e suavidade, alertando porém para a sua utilização indevida em obras “nobres, majestosas, simples ou cândidas” e sacras (Bériot, 1858, pp. 215 – 216). Bériot enumera três tipos de *portamenti* com energias e símbolos distintos: vivo, doce e arrastado.

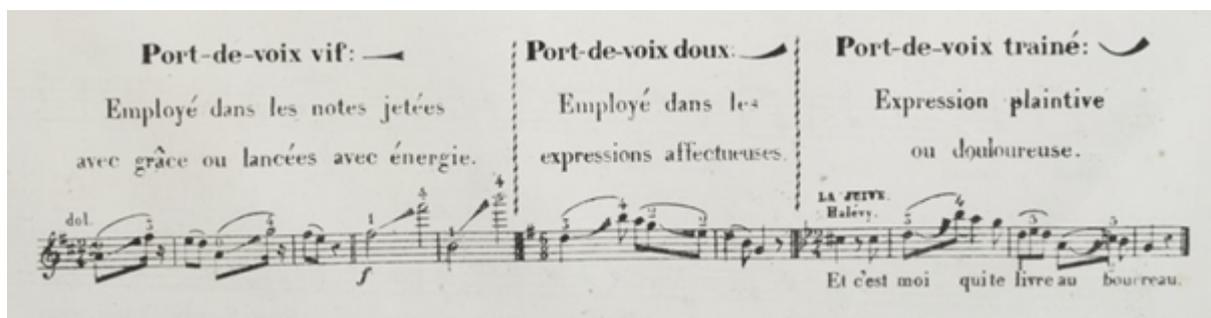


Figura 5. Tipos de *portamenti*

Fonte: Bériot (1858, p. 215)

Nesta obra Bériot critica o uso exagerado deste efeito: *portamenti* ascendentes seguidos de descendentes retornando ao ponto inicial, utilização do mesmo dedo nas notas iniciais e finais ou *portamenti* ascendentes, mesmo que pequenos, para atingir um harmónico, não são do seu agrado quando existe movimento descendente em seguida. Tocar um portamento a partir de uma corda solta ou o seu inverso também são procedimentos desaconselhados (Bériot, 1858, p. 217). Milsom (2003, p. 82) observou a utilização de *portamenti* na obra de Bériot maioritariamente em tempos fortes e com sentido ascendente. Ainda que Bériot não critique os *portamenti* de tipo B, parece preferir os de tipo A.

Estudo de gravações do início do séc. XX

Os autores analisados parecem concordar quanto à parcimónia necessária relativamente ao uso de *portamenti*. Porém, será interessante observar se a teoria se coaduna com os registos sonoros do início do século XX. Analisaram-se doze gravações por nove violinistas, representativas do uso desse efeito. O critério de escolha dos registos analisados teve em consideração a data da gravação sendo escolhidos preferencialmente os mais antigos, por serem os mais contemporâneos de Nicolau Ribas. Pela audição dos mesmos observou-se e registou-se sistematicamente o número de *portamenti* (Tabela 1), sentido dos mesmos e em que intervalos são aplicados.

Intérprete	Ano da Gravação	Compositor	Obra	Número de <i>portamenti</i>			Número de <i>portamenti</i> em cada intervalo									
				Total	Ascendentes	Descendentes	Bariolage	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	Superior	
Bernhard Carrodus	1901	H. Wieniawski	<i>Souvenir de Posen</i> Op. 3	10	8	2		1	3		4			1	1	
Paul Viardot	1902	C. Saint-Saëns	<i>Andantino, Le Déluge</i> Op. 45	30	14	16	1	9	8	10				1	1	
Joseph Joachim	1903	J. Brahms	<i>Dança Húngara</i> nº 1	12	5	7		4	5	2	1					
Joseph Joachim	1903	J. Brahms	<i>Dança Húngara</i> nº 2	9	6	3	4	3		2						
Maud Powel	1909	H. Vieuxtemps	6 de 17 Variações - <i>Bouquet Américain</i> Op. 33	12	7	5		3	5	1				1	1	1
Francis MacMillen	1911	C. Goldmark	Concerto Op. 28 II - <i>Aria</i>	43	22	21		14	11	11	5	1			1	
Tivadar Nachéz	1912	R. Schumann	<i>Träumerei</i> Op. 15 nº 7	36	19	17		12	7	9	1	6			1	
Maud Powel	1913	E. Elgar	<i>Salut D'amour</i> Op. 12	36	21	15	1	8	5	8	3	8	2	1		
Fini Valdemar Henriques	1912	J. Svenden	<i>Romance</i> Op. 26	60	28	32	2	16	22	10	6				4	
Kathleen Parlow	1915	A. Arensky	<i>Serenade</i> Op. 30 nº 2	24	17	7			2	4			10		7	1
Leopold Auer	1920	J. Brahms	<i>Dança Húngara</i> nº 1	14	7	7	2	3	2	3	2					2
Leopold Auer	1920	P. Tchaikovsky	<i>Melodie</i> Op. 42 nº 3	45	17	28	2	10	7	5	5	7	1	8		
Totais				331	171	160	12	83	77	65	27	32	6	25	4	
				%												
					52	48	4	25	23	20	8	10	2	8	1	

Tabela 1. Lista de gravações e *portamenti*

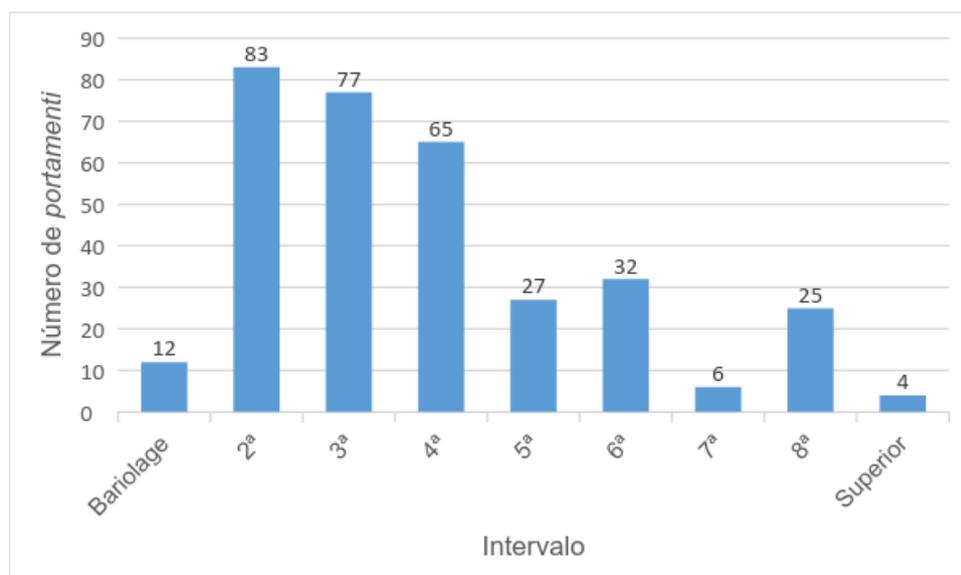


Gráfico 1. Número de *portamenti* por intervalo

Pela análise efectuada percebe-se que o sentido dos *portamenti* é praticamente idêntico percentualmente, existindo nesta amostra uma ligeira prevalência dos ascendentes. A maioria, 68%, é realizada para posições adjacentes ou próximas em intervalos de segunda menor até quarta aumentada, a extensão limite da mão esquerda sem recurso a extensões. São bastante reduzidos os *portamenti* em intervalos de sétima e superiores à oitava.

Joachim utilizava o *portamento* de forma mais circunspecta que os seus contemporâneos (Musgrave e Sherman 2003, p. 79). Milsom (2003, pp. 96-97) verificou que, na *Dança Húngara* nº 1, Joachim usa preferencialmente os *portamenti* entre notas largas e em ligaduras. Refere ainda o seu uso entre frases contradizendo a teoria.



Figura 6. *Dança húngara* nº 1, Brahms, Joachim, c. 1-24

Fonte: Adaptado de edições J. Hamelle, Paris

Na *Dança Húngara* nº 2 Milsom menciona o número reduzido de *portamenti*⁴ destacando o *portamento bariolage*⁵ do compasso 11 e a subida para um harmónico no compasso 31, realizado lentamente e potenciando este efeito.



Figura 7. *Dança húngara* nº 2, Brahms, Joachim, c. 9-34

Fonte: Adaptado de edições J. Hamelle, Paris

⁴ Das gravações analisadas esta tem o menor número de *portamenti*. É difícil estabelecer comparações numéricas entre obras distintas. As únicas comparáveis são as interpretações de Joachim e Auer da *Dança Húngara* nº 1 de Brahms. A primeira tem doze *portamenti* e a segunda catorze, não sendo esta uma diferença significativa.

⁵ A *bariolage* é uma técnica comum na música instrumental barroca e que consiste na alternância entre uma nota fixa e outras que formam a melodia (Stowell 1992, 136, 182).

Pelo contrário, outros violinistas utilizaram prolificamente os *portamenti*. Carrodus toca quatro seguidos entre as mesmas notas (Sol - Ré) (Fig. 8) e Parlow inicia a *Serenade* com um *portamento* ascendente num intervalo de sexta, repetindo essa opção em todos os intervalos similares. Auer (*Melodie*) e Powel (*Salut d'amour*) replicam os *portamenti* iniciais nas reexposições e a violinista inicia as variações de *Vieuxtemps* com um *portamento* ascendente.



Figura 8. *Souvenir de Posen* Op. 3, Wieniawsky, Carrodus, c.109-113
 Fonte: Adaptado de edições G. Schirmer, Nova Iorque

Outro exemplo do uso substancial deste recurso no início do séc. XX é a gravação de Nachez. Nos primeiros oito compassos toca nove *portamenti* (Fig. 10), sete em ligaduras. Vários aparecem nos pontos mais agudos de cada segmento da frase. Destes, os dos compassos 2 e 7 (Fá e Lá) preparam notas longas. Neste curto trecho Nachez realiza três grupos de *portamenti* sucessivos em sentidos opostos (c. 2-3; c. 6 e c. 7).



Figura 9. *Träumerei* Op. 15 nº 7, Schumann, Nachez, c. 1-8
 Fonte: Adaptado de edições Gutheil, Moscovo

Henriques e MacMillen tocam dois *portamenti* descendentes terminando na corda Sol, o que é surpreendente à luz da técnica actual. Várias das situações anteriores são referidas como abusos por Bériot.

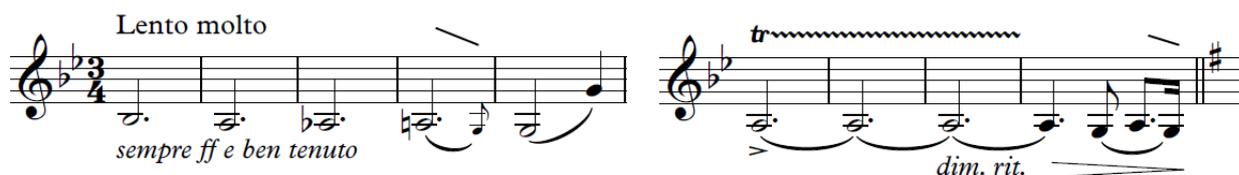


Figura 10. *Romance* Op. 26, Svenden, Henriques, c. 121-125 (esquerda);
Concerto Op. 28, Goldmark – MacMillen c. 84-87 (direita).
 Fontes: Adaptado de edições W. Hansen (Svenden) e C. Fischer (Goldmark)

Os *portamenti* na obra de Nicolau Ribas

A análise das dedilhações registadas por Nicolau Ribas parece indicar que foi adepto dos *portamenti*. Nos compassos 25-26 do *Lamento Saudoso* (Fig. 11) o emprego de um único dedo

para quatro notas sucessivas, entre Sol e Lá, assim parece indicá-lo. Caso contrário, seria lógica a dedilhação entre parênteses⁶.

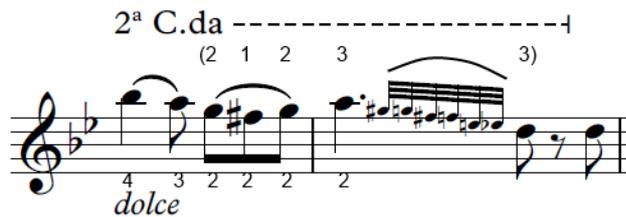


Figura 11. *Lamento Saudoso*, Ribas c. 25-26
Fonte: Adaptado de edições *Villa Nova*

A utilização do terceiro dedo em notas sucessivas, proposta por Ribas nos compassos 15-16 de *La Plainte* Op. 8 (Fig. 12), aponta para o uso de *portamenti* similares às interpretações de Auer (*Melodie* - c. 60-62), Powel (*Salut D'amour* - c. 66) e Henriques (c. 22).



Figura 12. *La Plainte*, Ribas, c. 15-16
Fonte: Adaptado de edições *De Villa Nova, Fils & C.*

Outro exemplo de possíveis utilizações de *portamenti* é o trecho do *Romance Élégiacque* Op. 4 representado pela Figura 13. As dedilhações do autor apenas indicam a presença de um *portamento* no compasso 18. No entanto este trecho apresenta outras possibilidades. No compasso 22, o salto de sexta maior entre as notas Ré e Si é um exemplo.

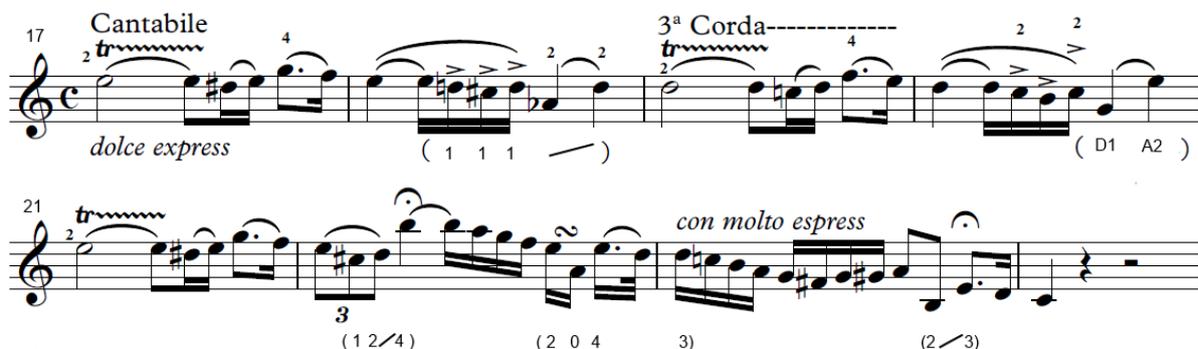


Figura 13. *Romance Élégiacque*, Ribas c. 17-23
Fonte: Adaptado de edições *F. Bonoldi*

A melodia anterior é interpretada na corda *lá* justificando-se a mudança para a sexta posição com recurso a um *portamento* para manter a uniformidade tímbrica e preparar o ponto culminante desta frase. Por motivos semelhantes, reforçados pela indicação *con molto*

⁶ As dedilhações e *portamenti* entre parênteses são da minha autoria.

expressivo, justifica-se a presença do *portamento* do compasso 23. O mesmo se aplicará nos compassos 42 e 44 de *Amizade – Estudo de expressão Op. 24* (vide Fig. 18)

Na ausência de indicações do autor, a escolha do tipo de *portamento* beneficia de uma breve perspectiva histórica. *Romance Élégiague* foi das primeiras obras de Nicolau Ribas. Foi publicitada no jornal *Imprensa e Lei* (nº 755, 763, 807, 825) de 1856, após regressar ao Porto vindo de Bruxelas. É plausível considerar que a sua técnica violinística estaria então bastante influenciada pelo seu professor. Tendo em conta o seu método de violino de 1858, Bériot privilegiava o uso dos *portamenti* do tipo A. No entanto a indicação *com molto espressivo* no final desta frase incita ao aumento da carga emotiva. Esta pode ser obtida com um *ritardando* e um longo e sonoro *portamento*. Os *portamenti* tipo B têm essas características. Da audição e análise de gravações do início do séc. XX verificou-se a existência de numerosos casos de confrontação com as teorias dominantes. Assim sendo, a minha opção interpretativa nos compassos 22 e 23 recairia num *portamento* de tipo A no primeiro caso, e de tipo B no segundo.

As melodias em oitavas paralelas são muito frequentes na literatura violinística e também na obra de Nicolau Ribas (Fig. 14). Existem várias dedilhações alternativas e as quatro apresentadas não esgotam as possibilidades relativas a este trecho. A primeira opção utiliza oitavas dedilhadas, evitando o uso de quaisquer *portamenti*.

①	E 3	3 3	3 A 4	E 3	3 3	A 4 3
	A 1	1 1	1 D 2	A 1	1 1	D 2 1

②	E 4	4 4	4 A 4	E 4	4 4	A 4 \ 4
	A 1	1 1	1 D 1	A 1	1 1	D 1 \ 1

34

③	E 4	4 4	A 4 \ 4	E 4	4 4	A 4 \ 4
	A 1	1 1	D 1 \ 1	A 1	1 1	D 1 \ 1

④	E 4	4 4	A 4 \ 4	E 4	4 4	A 4 \ 4
	A 1	1 1	D 1 \ 1	A 1	1 1	D 1 \ 1

Figura 14. *Lamento Saudoso*, Ribas, c. 34-37

Fonte: Adaptado de edições *Villa Nova*

A segunda proposta utiliza uma dedilhação convencional em oitavas. Implica uma pequena articulação na ligadura, entre o Si e o Fá, durante a passagem das cordas agudas para as centrais, o que talvez não tenha sido a intenção do autor. As terceira e quarta versões, bastante similares, parecem-me ser as idealizadas por Nicolau Ribas. A terceira implica um *portamento* descendente de 4ª perfeita no compasso 35, e outro de 2ª maior no compasso 37, intervalos bastante comuns nas gravações analisadas, particularmente de Viardot, MacMillen ou Nachez.

A última hipótese usa três *portamenti*. A diferença relativamente à versão anterior está na preparação da oitava nas cordas centrais, na quarta posição (c. 35). Tecnicamente é mais

acessível utilizar *portamenti* ascendentes para realizar este tipo de mudanças, que Milsom (2003, p. 93) designaria como *portamenti bariolage*. Nas gravações analisadas observamos procedimentos similares, por exemplo no compasso 11 da Dança Húngara nº 2 (Joachim) e nos compassos 7 e 56 da *Melodie* (Auer).

O compasso 65 e seguintes (Fig. 15) do *Lamento Saudoso* parecem propícios à utilização de *portamenti*. O emprego de oitavas dedilhadas anularia essa possibilidade. São várias as indicações de Ribas para a forte ênfase desta passagem: alteração da pulsação, de *stringendo* para *ritardando molto*, acentos nas primeiras notas das ligaduras, proposta de utilização de uma oitava ainda mais aguda e o *sostenuto* no *portamento* final. Por estas razões parece-me mais coerente com o estilo implícito de Ribas a utilização da opção 2.

Figura 15. *Lamento saudoso*, Ribas, c. 65-68

Fonte: Adaptado de edições *Villa Nova*

Amizade - Estudo de expressão Op. 24 apresenta várias oportunidades de utilização do *portamento*. As indicações *piangente* e *como recit.* criam o carácter dramático propício (Fig. 16). O temperamento lamentoso associado às acentuações da frase, o movimento descendente em oitavas paralelas, as ligaduras, tão comuns nos *portamenti* dos violinistas do início do século e a maior duração das notas, assim o sugerem. Dada a sua semelhança com os compassos 65 - 68 do *Lamento Saudoso*, proponho a utilização de oitavas simples (*vide* opção 2 da Fig. 15).

Figura 16. *Amizade* Op. 24, Ribas, c. 1-25

Fonte: Adaptado de edições *August Cranz*

A transição dos compassos 21 - 22 marca um dos pontos culminantes da primeira frase do violino. Os dois apontamentos iniciais, marcados pelo movimento de grau conjunto, imitam um soluçar e transformam-se numa frase mais forte e alargada, desembocando num intervalo ascendente de terceira menor (Dó# - Mi), o mais amplo até então. O culminar deste crescendo sonoro, conjugado com um pequeno *ritardando*, beneficia de um *portamento* ascendente, seguido imediatamente de outro descendente. Auer optou por essa solução num trecho similar na *Melodie* (c. 30, Fig. 17) e Nachez utilizou-o repetidamente (*vide* Fig. 10).

Nicolau Ribas parece ter usado prolificamente os *portamenti*, como indicam algumas dedilhações das suas obras sendo as propostas apresentadas fruto da confrontação das diferentes informações recolhidas nesta investigação com a minha prática performativa.

Referências

Gravações:

Auer, L. (1920). *Dança Húngara* nº 1 de J. Brahms. *The Auer Legacy: 1º Volume*. Appian Publications & Recordings. CDAPR 7015. 1991. Cd 1, faixa 2.

Auer, L. (1920). *Melodie* Op. 42 nº 3 de P. Tchaikovsky. *The Auer Legacy: 1º Volume*. Appian Publications & Recordings. CDAPR 7015. 1991. Cd 1, faixa 1.

Carrodus, B. (1901). *Souvenir de Posen* Op. 3 de H. Wieniawsky. *The Recorded Violin - The history of the violin on record*. Pearl. BVA 1. 1990. Cd 1, faixa 14.

Henriques, F. (1912). *Romance* Op. 26 de J. Svendsen. *The Recorded Violin - The history of the violin on record*. Pearl. BVA 1. 1990. Cd 1, faixa 16.

Joachim, J. (1903). *Dança Húngara* nº1 de J. Brahms. Acedido em:

<https://www.youtube.com/watch?v=f-p8YelQkxs>

Joachim, J. (1903). *Dança Húngara* nº2 de J. Brahms. *The Recorded Violin - The history of the violin on record*. Pearl. BVA 1, 1990. Cd 1, faixa 2.

McMillen, F. (1911). *Concerto* Op. 28 II - *Aria de C.* Goldmark. *The Recorded Violin - The history of the violin on record*. Pearl. BVA 1. 1990. Cd 2, faixa 39

Nachéz, T. (1912). *Träumerei* Op. 15 nº 7 de R. Schumann. *The Recorded Violin - The history of the violin on record*. Pearl. BVA 1. 1990. Cd 1, faixa 7.

Parlow, K. (1915). *Serenade* Op 30 nº 2 de A. Arensky. Acedido em:

<https://www.youtube.com/watch?v=hRV2GsYFnWw>

Powel, M. (1909). *American Bouquet* Op. 33 de H. Vieuxtemps. H. *The Recorded Violin - The history of the violin on record*. Pearl. BVA 1. 1990. Cd 1, faixa 17.

Powel, M. (1913). *Salut d'amour* Op. 12 de E. Elgar. *The Recorded Violin - The history of the violin on record*. Pearl. BVA 1. 1990. Cd 2, faixa 18.

Viardot. P. (1902). *Andantino, Le Déluge* Op. 45 de C. Saint-Saëns. *The Recorded Violin - The history of the violin on record*. Pearl. BVA 1. 1990. Cd 1, faixa 6.

Partituras:

Arensky, A. (1905). *Serenade* Op 30 nº 2. Полный курс скрипичной игры (Curso completo de violino, Livro VI, nº 2). G. Dulov (ed.). Moscovo: P. Iurguenson.

Brahms, J. (s.d.). *Danças Húngaras nº1 e 2. Danse hongroises (d'après J. Brahms)*. Joseph Joachim (ed). Volume 1. Paris: J. Hamelle.

Elgar, E. (1889). *Salut d'amour* Op. 12. Londres: Schott & Co., Ltd.

Goldmark, C. (1922). *Concerto* Op. 28 II- *Aria*. Leopold Auer (ed.). Nova Iorque: Carl Fischer.

Saint-Saëns, C. (ca. 1877). *Andantino, Le Déluge - Poème biblique de L. Gallet* Op.45. Paris: A. Durand & Fils.

Ribas, N. (s. d.). *Amizade* Op. 24 *Estudo de expressão para violino e piano*. Hamburgo: August Craz.

_____. (s. d.). *La Plainte* Op. 8 *Nocturno pour piano et violon*. Porto: De Villa Nova, Fils & C.

_____. (s. d.). *Lamento Saudoso – Andante para rebeca e piano*. V. N. Porto: Villa Nova.

_____. (ca. 1856). *Romance Élégiacque* Op. 4 *pour le violon avec accompagnement de piano*. Paris: F. Bonoldi.

Schumann, R. (ca. 1890). *Träumerei* Op. 15 nº 7 - *Compositions pour le violon avec accompagnement de piano*. Friedrich Hermann (ed.). Moscovo: Gutheil.

Svendsen, J. (1914). *Romance* Op. 26. Copenhaga & Leipzig: Wilhelm Hansen.

Tchaikovsky, P. (1908). *Melodie* Op. 42 nº 3. Eduard Herrmann (ed.). Nova Iorque: G. Schirmer.

Vieuxtemps, H. (1860). *American Bouquet* Op. 33. nº 2. - *St. Patrick's day*. Leipzig: Schuberth & Co.

Wieniawsky, H. (1900). *Souvenir de Posen – Première Mazurka Caractéristique* Op. 3. Leopold Lichtenberg (ed.). Nova Iorque: G. Schirmer.

Referências Bibliográficas:

Auer, L. (1921). *Violin Playing As I Teach It*. Nova Iorque, NY: Dover.

Baillot, P. (1834). *L'Art du Violon*. Berlim: A. M. Schlesinger.

Bériot, C. (1858). *Méthode de Violon Op. 102, 3e Partie: Du Style et de Ses Éléments*. Bruxelas, Bélgica: Schott frères.

Brown, C. (1988). *Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing*. *Journal of the Royal Musical Association*. 113 (1): 97–128. doi: 10.1093/jrma/113.1.97

_____. (1999). *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Courvoisier, K. (1897). *The Technique of Violin Playing : The Joachim Method*. Mineola: Dover.

- Cymbron, L. (1998). *A Ópera em Portugal 1834-1854: O Sistema Produtivo e o Repertório nos Teatros de S. Carlos e de S. João*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais. Lisboa, Portugal: Universidade Nova de Lisboa.
- Flesch, C. (2000). *The Art of Violin Playing: Book One*. Nova Iorque, NY: Carl Fischer.
- Galamian, I. (1985). *Principles of Violin Playing & Teaching*. Ann Arbor: Shar.
- Leech-Wilkinson, D. (2009). "The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances." *Charm*. [Web log post]. Acedido em <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap2.html>.
- Milsom, D. (2003). *Theory and Practice in Late Nineteenth - Century Violin Performance*. Hampshire, UK: Ashgate.
- Musgrave, M. e Sherman, B. (2003). *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- Potter, T. (1993). *The Recorded Violin - The History of the Violin on Record*. Sparrows Green, UK: Pearl.
- Ribas, A. B. (2010). Nicolau Ribas & Família. *Glosas*, 2 (Novembro), 61-65.
- Spohr, L. (1832). *Violin School*. Londres, UK: R. Cocks & C.
- Stowell, R. (ed.). (1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Vieira, E. (1900). Ribas. *Diccionario Biográfico de Musicos Portuguezes II Volume*. Typographia Mattos Moreira & Pinheiro. 252-259.